

אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי

רז יוסף

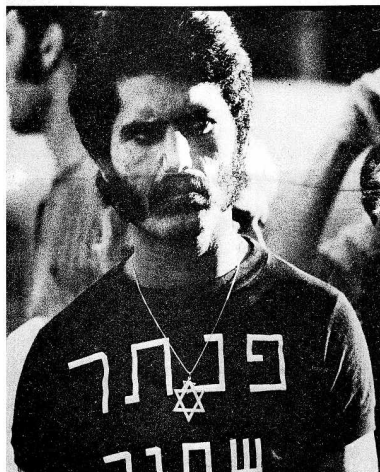
החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב

המחקר של התרבות הישראלית עוסק בשנים האחרונות בניתוח ביקורתי של תפקידה של הציונות בהמצאת ההטרסקסואליות היהודית. הציונות שאפה ליצור מיניות גברית יהודית "תקנית", הנבדלת מהמיניות ה"סוטה", ההומוסקסואלית כביכול, של שלהי המאה ה-19 באירופה. התפיסה הציונית גרסה כי קיום גברי מיני נורמלי הוא תנאי מוקדם לקיום לאומי נורמלי. כך הדחיקה התרבות הציונית את האלמנטים היהודיים הגלתיים ה"נשיים" שנתפסו כמאיימים על שלמותה, והכשירה את הקרקע לבניית מודל גבריות ישראלי, צברי ומיליטריסטי. אולם, שאלות של גזע ואתניות, במיוחד כשהן נוגעות ליהודים מזרחים, מגלמות רק תפקיד משני, אם בכלל, בדיונים אינטלקטואליים על כינון הגבריות הציונית.

דויד ביאל טוען שפנטזיית ההטרסקסואליות הציונית ראתה בפלשתינה המזרחית מרחב מועדף לשחרור ארוטי של הגוף היהודי מן המחנק של המסורת והבורגנות האירופיות. הגוף הלאומי היהודי כונן במסגרת דיכטומיה אוריינטליסטית, שהבדילה אותו מן האחר הערבי שדומיין כפרא חושני. לדברי ביאל (1992, 241), "לימים, ככל שהתחדד המאבק הלאומי בין הציונות לפלשתינים, נתפסו הערבים לא אחת כניגוד נשי חלוש למודרניות של הלאומיות היהודית. דימויו של היהודי הגולה חסר האונים הושלך עתה אל הפלשתיני, אשר כמוהו כיהודי גלותי, סירב להשתחרר מעול מסורות מימי הביניים". דניאל בויארין (2004) טוען שהכמיהה ההרצליאנית לגבריות ציונית הטרסקסואלית הפנימה את הדימוי האנטישמי,

הפנתר השחור

ביטאון הפנתרים השחורים-דמוקרטים ישראליים



המראה המיני המאצ'ואיסטי החדש של הפנתרים השחורים, 1970, באדיבות בית הספר לצילום מוסררה ירושלים

שראה את היהודי הגלותי כנשי. המחפשים אחר פתרון לתסביך המגדר היהודי חיקו את מודל הגבריות הארי הנוצרי, שהיה כרוך בתפיסות קולוניאליות ואוריינטליסטיות שרווחו בתרבות האירופית של מפנה המאה. זו אחת הסיבות לקביעתו של הרצל, שהמדינה היהודית חייבת להיווסד באפריקה או בדרום אמריקה, שכן אלו היו אתרים אידיאליים לכינון הקולוניאליסטי של הגבריות היהודית החדשה. על פי בויארין, "הציונות ההרצליאנית דימתה את עצמה לקולוניאליזם, משום שייצוג זה היה מרכזי לצורך ההפכות ל'גברים לבנים'" (שם, 378). לטענתו, החיקוי הקולוניאלי של הרצל לא תוכנן להיות כוחני, אולם היו לו השלכות טרגיות ואלימות, בעיקר על קורבנותיו הראשיים של המפעל הציוני – הפלסטינים. מיכאל גלזמן (1997) עומד על כך שהרומן אלטנוילנד של הרצל רוכש יחס כפול לדמות הערבי, בדומה ליחסו לדמות האשה. מצד אחד, הרומן מציג מראית עין של יחסים הרמוניים בין יהודים לערבים ובין גברים לנשים, בהתאם לתפיסתו האוניברסליסטית של הרצל על שוויון זכויות בחברה האוטופית החדשה. מצד אחר, השאיפה ההרצליאנית לכינון גבריות הטרנסקסואלית יהודית חדשה חייבה למחוק את זהותו של האחר הגזעי או המגדרי.

לטענתי, ניתוח מקיף של הפוליטיקה המינית של התרבות הציונית – על האפקטים השליליים שלה – חייב להתייחס לא רק לייצוג הערבים, אלא גם לייצוג היהודים הערבים שמוצאם מארצות האיסלאם. המחקר הביקורתי הקדיש מקום מרכזי לשאלת זהותו היהודית של הגבר הציוני, אולם סוגיית מוצאו האתני האשכנזי הודחקה לשוליים. התעלמות שיחנית זו אפשרה לכוון את הגוף הציוני היהודי המערבי כניגודו הבינארי של הגוף הפלסטיני, הערבי והמזרחי, במסגרת שדה הידע והייצוג. הנגדה זו משתיקה או מעמעמת את קולם של היהודים הערבים. בד בבד, המחקר הביקורתי על הקולנוע הישראלי, העוסק בסוגיות אתניות מזרחיות, צמצם את התפקיד שגילמה המיניות בהמצאת היהודים המזרחים. מחקר העוסק בביקורת מינית מכאן, ובביקורת אתנית של הציונות מכאן, חייב להכיר בכך שהשיח הציוני הדומיננטי הוא ממוגדר ומוגזע גם יחד. לא ניתן לנתק בין שני המרכיבים הללו, כפי שטען השיח הפמיניסטי המזרחי בוויכוחו המתמשך עם הפמיניזם האשכנזי.¹ לכן, יש לבחון את ההצטלבות ההיסטורית והתיאורטית בין קטגוריות של לאומיות, גזע, אתניות ומיניות ואת השפעותיהן ההדדיות, ולחשוף אותן כהבניות וכתהליכים היסטוריים ואידאולוגיים המיוצרים בידי התרבות. מאמר זה ינסה להצביע על חוסר היציבות ועל הנזילות של ריבוי קטגוריות של הבדל, ולא יקבע קטגוריה אחת שתאפיל על האחרת. על אף הדגש על הצטלבותם של מערכי השיח של מיניות וגזע, יעמיד המאמר בסימן שאלה גם את הנטייה התיאורטית לטשטש הבדלים מכריעים בין קטגוריות זהות אלו, ולזהות בין אלימות מינית לבין דיכוי גזעי. אנלוגיות מסוג זה מסיטות לעתים את תשומת הלב מסובייקטים החווים בו-בזמן אלימות מינית וגזענות – למשל, הומוסקסואלים מזרחים.

¹ על פמיניזם מזרחי ראו, בין השאר, דהאן-כלב 1999; וכן מאמריהן של ויקי שירן, אלה שוחט ותקוה הוניג-פרנס, שפורסמו במוסף על פמיניזם מזרחי שהופיע בכתב-העת מצד שני (1996).

השיח הציוני הפעיל על הגוף היהודי-ערבי פרקטיקות משלימות של הומוגניזציה ודיפרנציאציה, שטשטשו ומחקו את חוויית הגוף המזרחי.² על פי ההיסטוריוגרפיה הציונית הרשמית, "עלייתם" של יהודי ארצות ערב נבעה מכמיהה משיחית לארץ הקודש ומהיסטוריה של רדיפות אנטישמיות בארצות מוצאם. אולם למעשה, כפי שאלה שוחט (2001) טוענת, הציונות "פיתתה" את יהודי ארצות האיסלאם לעזוב את מקומותיהם בהבטחות שווא על קץ הגלות ועל יצירת מדינה מודרנית חדשה בארץ המובטחת, שבה היהודים לא יהיו מיעוט. נרטיב זה הסווה את האינטרסים הכלכליים והפוליטיים של הציונות בהבאתם של המזרחים לישראל. הגוף המזרחי הולאם כחלק מכינון הסובייקט הלאומי האוניברסלי לכאורה, והותך באמצעות פרקטיקות של הומוגניזציה (כור ההיתוך) לתוך מסגרת קולקטיבית מודרנית וניטרלית כביכול, שנשאה למעשה אופי אשכנזי מובהק. טשטוש ההבדלים האתניים שירת את הצרכים הכלכליים והמדיניים של הציונות. גופים מזרחים נוצלו ככוח עבודה זול. הם יושבו לאורך הגבולות ובשכונות עירוניות פלסטיניות "נטושות", וכך שימשו למדינה גדר חיה מול התקפות צבאיות ערביות, ואמצעי לבלימת ניסיונותיהם של הפליטים הפלסטינים לשוב אל אדמותיהם. כדי לכונן את הגוף הלאומי היהודי (האשכנזי) בתור הניגוד הבינארי של האחר הערבי, הולאם הגוף היהודי המזרחי ונבלע בתוך הסדר הציוני האשכנזי הגברי. המזרחי אולץ לבחור בין זהות יהודית פרו-ציונית לבין זהות ערבית אנטי-ציונית, וכך, כפי שהעירה שוחט, לראשונה בהיסטוריה של יהודי ארצות האיסלאם, "הוצבו ערביותם ויהדותם כאנטינומיות, כהפכים המובילים למבוי סתום" (שם, 157).

בד-בבד, במישור האתני הפנים-יהודי, סימנה הציונות את הגוף המזרחי בתור האחר המיני והמגדרי של אידיאל הגוף היהודי-אשכנזי. היתה זו פרקטיקה של הדרה ודיפרנציאציה. הייצוג של הגבר המזרחי כפרימיטיבי, כפראי וכאלים ייצר פיקציות אידיאולוגיות ופסיכולוגיות ציוניות-אשכנזיות על אודות ה"טבע" המיני של הגבריות המזרחית ועל אודות האחרות שהיא הובנתה לגלם. סימונו של הגבר המזרחי כאחר מיני ואתני הפך אותו למראה שעליה הוקרנו תשוקות ופחדים אשכנזיים, בדומה לאופן שבו הסובייקט הקולוניאלי המערבי השליך את הפנטזיות שלו על הגבר הילידי, כפי שתיאר זאת פרנץ פאנון: "האדם הלבן המתורבת שימר ערגה לא רציונלית לתקופות יוצאות דופן של חופש מיני... בהקרינו את תשוקותיו אל הכושי, האדם הלבן מתנהג כאילו לכושי באמת יש אותן" (Fanon 1967, 165). פיקציות קולוניאליות ציוניות על אודות הגבר המזרחי יוצרו כדי לשכך חרדות מיניות אשכנזיות וכדי להצדיק את השליטה והפיקוח על גופים מזרחים, בד-בבד עם התנערות מכל אחריות לאומית לפרקטיקות אלו.

הפנטזיה האשכנזית הקולוניאלית קיבעה את הגברים המזרחים בטווח צר של סטריאוטיפים מיניים. הגבר המזרחי יוצג כפרא היפר-מיני, שלא רק מקיים יחסי מין יותר מהאשכנזים, אלא גם "עושה את זה" טוב יותר. ייצוג זה ייצר בשיח הציוני-אשכנזי חרדה

² על פרקטיקות של הומוגניזציה ודיפרנציאציה בהקשר של המזרחים בישראל, ראו הפורום ללימודי חברה ותרבות 2002, 249–299.

מפני ילודת-יתר ומפני עדיפות מספרית של האוכלוסייה המזרחית ה"פרימיטיבית" שתציף את הארץ. אבא אבן אמר ש"אחד החששות הגדולים שמייסרים אותנו... הוא הסכנה שמא עדיפותם המספרית של עולים ממוצא ספרדי תאלץ את ישראל להשוות את רמתה התרבותית לזו של העולם השכן" (שוחט 2001, 145). המיתוסים על ילודת היתר ועל העודפות המינית של המזרחים לכדו את הגבר המזרחי בגופו ואכפו תפיסה גזענית, שלפיה מזרחים הם נחותים בשכלם ובמוסריותם בגלל גופם. בשנות החמישים קבע רופא מהסגל הבכיר של מערכת הקליטה הציונית, כי הטבע הפרימיטיבי והנחשל של העולים מארצות האיסלאם נובע מבסיסם הגנטי והתורשתי: "איך אפשר לבנות עתיד של עם על חורבות כאלה של נפש אדם?" (ליסק 1999, 59). כדי להתמודד עם ה"בעיה", קרא ב-1951 אליעזר ליבנה, עיתונאי בדבר, להנהיג מדיניות סלקציה ולהעלות ארצה רק גופים מזרחים חזקים ובריאים: "אין להסכים בשום אופן ופנים שדווקא החלק המפגר והמפוקפק מוסרית או בריאותית יועלה לארץ. בפרט כאשר השכבות היהודיות המושרשות והאיתנות נשארות בגלות... ישראל אינה מפלט לחוגיהן המפגרים והבלתי פרודוקטיביים של התפוצות, אלא מרכז לחלוציהן ומיטב בניהן" (שם, 64). במרוקו אולצו יהודים לעבור אימוני התעמלות ומבחנים פיזיים כדי לקבוע אם הם כשירים מבחינה גופנית לעלייה. גברים מזרחים נלכדו במנגנון הגוף הציוני ששלט על גופם, סיווג וויסת אותו, וייצר אותם כגברים מנורמלים ו"ראויים" יותר. בניגוד ליהודים האירופים, שהוצגו כאידיאליסטים וכמסורים לצורת החיים החדשה בארץ-ישראל, הוצגו היהודים הערבים כעובדים פשוטים, כחומר פרימיטיבי והיולי (שם, 62; Shohat 1997, 50). באחד ממאמריו כתב דוד בן-גוריון: "רובם של יהודים אלה [יהודי המזרח] הם מחוסרי כל. גם חסרי רכוש והון אשר נלקח מהם וגם עשוקי חינוך ותרבות שלא ניתנו להם... הגלויות המתחסלות ומתכנסות בישראל אינן מהוות עדיין עם, אלא ערב רב ואבק אדם ללא לשון, ללא חינוך, ללא שורשים וללא יניקה במסורת ובחזון והמדינה" (ליסק 1999, 63). בן-גוריון תיאר את המזרחים במונח אבק אדם, אותו מונח שבו השתמש לתיאור ניצולי השואה. אולם בעוד שגופו ונפשו המנוונים של היהודי הגלותי האירופי צריכים ויכולים להשתנות ולהתנרמל, המזרחי נידון להיות משועבד לבשרו ומופחת לגופניותו. הוא נחשב חסר מודעות לאומית נאורה, שיוחסה רק לחלוצים האשכנזים. שיח זה קיבל לעתים נימה "הומנית" יותר. כך למשל בביקורתו של ק' שבתאי, עיתונאי בדבר, שיצא נגד סדרת המאמרים הגזעניים והידועים לשמצה שפרסם אריה גלבלום באותו עיתון. שבתאי כתב:

אנו סובלים מעומס של אינטליגנציה, מעובדי מוח ומעבודת המוח. הרקע הנפשי של הציונות, במיוחד של ציונות העבודה — היה הרצון לברוח מן העומס המופרז של החיטוט האינטליגנטי אל חיים פשוטים, טבעיים יותר. אנו זקוקים כאוויר לנשימה ל"זריקות" ראויות להתכבד של טבעיות, פשטות, של עם-ארצות, של בעלות גוף. היהודים התמימים, הילדותיים הללו, עם הפשטות שלהם, עם האינטליגנציה שלהם שהיא... "לא של אינטליגנציה", הם סם-חיים נגד העודף של החטטנות המוחית שלנו... (שם, 62, ההדגשה שלי).

הרעיון שלפיו היהודי המזרחי הוא בעל גוף ולא בעל מוח מזכיר את תיאורו של פאנון על הגוף המוגזע תחת המבט הקולוניאלי: "יש זמנים שבהם האדם השחור נעול בגופו. כעת, בעבור ברייה הרוכשת את תודעתה על עצמה ועל גופה... [באמצעות] דיאלקטיקה של סובייקט-אובייקט, הגוף כבר איננו הגורם למבנה התודעה, הוא הופך לאובייקט התודעה" (Fanon 1967, 225). אם כן, המזרחי הוא כולו גוף. הוא אינו יכול לייצר דיאלקטיקה של סובייקט-אובייקט ולהתעלות מעל חומריותו הגופנית.

לצד הדימוי של היפר-אונות גברית מזרחית, הוקסם המבט האשכנזי מהיופי האצילי והאקזוטי של הגוף המזרחי הגברי. ה' ארציאלי, שליח הסוכנות היהודית בלוב, תיאר את הגברים המזרחים שפגש כאילו עסק במסחר סוסים: "יפים הם בגופם ובחיצוניותם, אך קשה להבדילם מהטיפוס הערבי המשובח" (שגב 1984, 167). הגבר המזרחי הומצא וסווג כ"טיפוס" של אדם גזעי, בעל תכונות פיזיולוגיות ופסיכולוגיות שניתן לזהותן. עולים חדשים אורגנו בקטגוריות על פי ארצות מוצאם, בדומה לאופן שבו הקולוניאליזם המערבי קטלג ואבחן את אוכלוסיית העולם השלישי בספרי הדרכה רפואיים-אנתרופולוגיים. השיח הציוני הרפואי זיהה גופים מזרחיים עם חוסר היגיינה, עם מגפות, עם מחלות ועם סטיות מיניות.³ דיווחים פסידו-פסיכולוגיים "זיהו" יחסים מיניים "לא טבעיים" בקרב גברים מזרחים. המדריכה הציונית הדה גרוסמן צפתה ביחסים בין נערים מזרחים במעברות, וטענה כי "בקשרים אלו של בני מין אחד היו גילויי חיבה גופנית מאוד קרובים להומוסקסואליות ששורשים מובנים להם בתוך כל מערכת היחסים בין המינים בעדות אלה" (שם, 167). גברים מזרחים מזוהים בדרך כלל עם סקסיום ועם הומופוביה — המאפיינים כביכול את החברות ה"פרימיטיביות" שמהן באו — אולם באופן פרדוקסלי הם מזוהים גם עם חופש ארוטי ועם מיניות משוחררת, שטרם זוהמה בידי הציביליזציה המערבית. גרוסמן היתה מודאגת שמא גילויים הומוארוטיים בין גברים מזרחים יגרמו "לסיכוכים נוספים בארץ, כאשר יהיה מספר קטן של חברות בלבד ופרופורציה מינית לקויה בין כל עדות המזרח. בקבוצת הגבס שלנו, למשל, לא היתה אף נערה אחת" (שם). דבריה של גרוסמן מבטאים את החרדה הציונית מפני הומוסקסואליות גברית, המאיימת לערער על הפרויקט ההטרוסקסואלי של התרבות הציונית הגברית.

הדימוי של הגבר המזרחי כבעל גופניות והיגיינה לקויות עלה גם בדבריו של דוד בן-גוריון. בהתייחסו לגבר התימני כתב:

שבט זה, מצד אחד הוא נוח לקליטה, גם מבחינה תרבותית וגם מבחינה משקית, מכל שבט אחר. הוא אוהב עבודה, אינו להוט אחרי העיר, יש לו (לחלק הגברי, לכל הפחות) אחיזה בלשון העברית ובתורת ישראל. אבל מבחינה אחרת הוא אולי הקשה ביותר. הוא רחוק מאיתנו מרחק של אלפיים שנה אם לא יותר. הוא נעדר המושגים היסודיים ביותר והראשוניים ביותר של ציוויליזציה (להבדיל מתרבות). יחסו לילדים ולאשה הוא של איש פרמיטיווי. מצב בריאותו לקוי. כוחותיו הגופניים תשושים ואינו מבחין בצרכים ההיגייניים המינימליים (שם, 181).

³ על סטריאוטיפים רפואיים על יהודי מרוקו, ראו שגב 1984, 178–179; Shuval 1962.

המזרחים כ"גזע" הומצאו כאיום על היגיינת הגוף הציונית ועל הישרדותו הלאומית של ה"גזע" האשכנזי. פתולוגיזציה זו של המיניות ושל הגוף המזרחי מוסדה בידי מנגנון הקליטה האשכנזי, ש"טיהר" את הגופים ה"מזוהמים" של המזרחים באמצעות תרסיס הדי.טי.טי. ה"ביו-כוח" הציוני⁴ ייצר את המזרחים כאויבים ביולוגיים פנימיים, שהחברה הישראלית חייבת להתגונן מפניהם כדי להבטיח את המשך קיומה. כדי להפעיל ולשכלל את כוחו, המציא והסדיר מוסד השליטה הציוני את האובייקט המזרחי הפתולוגי, שבו שאף לשלוט.

במישור הלאומי, פרקטיקת ההומוגניזציה של הגוף המזרחי התיכה את הגבר המזרחי לתוך הסדר ההטרונורמטיבי היהודי. במישור האתני הפנימי הופעלה פרקטיקה של דיפרנציאציה, שייצרה וקבעה את ההבדל המיני של הגבריות המזרחית. הגבר המזרחי נכלא בתוך גופניותו השונה והמאיימת, שהותירה אותו מחוץ לאידיאל הגבריות של הצבר האשכנזי ההטרונורמטיבי ויפה הבלורית. המהלך הכפול והחופף של הכלת המזרחיות לתוך הקולקטיב היהודי-ישראלי והדרתה מחוצה לו ייצר גוף (גברי) מזרחי מפוצל, חצוי ומפורק, גוף המנוכר מדימויו העצמי. הדיאלקטיקה של ההומוגניזציה ודיפרנציאציה, שהבנתה את המבט הקולוניאלי הממשמע של הציונות האשכנזית, הציבה קשיים לכינונה של סובייקטיביות מזרחית גברית.

במאמר זה אבחן את תהליכי כינון הגוף והמיניות ההטרונורמטיביות וההומוסקסואליים של הגבריות היהודית המזרחית בקולנוע הישראלי. בד-בבד אחקור גם את פרקטיקות ההתנגדות של יוצרי קולנוע מזרחים לשיח הגבריות הציוני-אשכנזי. מבחינה היסטורית, יתמקד הדיון בשלושה עשורים שהשפיעו על עיצוב דמותו של הגבר המזרחי: שנות השבעים עד שנות התשעים.

שנות השבעים הן נקודת מוצא היסטורית בהתייחסותו של הקולנוע הישראלי לגבריות המזרחית. תנועת "הפנתרים השחורים", שקמה ופעלה באותן שנים, הצמיחה תודעה מזרחית חברתית-פוליטית שהיתה כרוכה בהמצאת דימוי של גבר מזרחי מאצ'ו, זקוף וגאה. דימוי זה קרא תיגר על התלות ועל הנחיתות שכפתה ההגמוניה האשכנזית על גברים מזרחים. הקולנוע הישראלי הגיב על השיח החדש של הגבריות המזרחית בשני אופנים שונים, שבאו לידי ביטוי בשני סרטים שהופקו ב-1973: קזבלן, בבימויו של מנחם גולן, ואור מן ההפקר, בבימויו של היוצר המזרחי ניסים דייין. הסרט קזבלן, השייך לז'אנר הפופולרי של סרטי הבורקס, ביטא חרדה מפני עליית הגבריות המזרחית החדשה וקבע את ההבדל האתני של הגבר המזרחי כאלים וכוחני. בה-בעת, ניסה הסרט לנטרל את האיום המזרחי הפנתרי ולביית את הגברים המזרחים, וזאת על ידי הכחשה של הבדלים אתניים וחיקוי של האשכנזי — פרקטיקה מכילה שמוסדה ונאכפה בידי השירות הצבאי ונישואין בין-עדתיים. הגבר המזרחי נאלץ לאכלס עמדת סובייקט אמביוולנטית, שלא יכלה לספק לו זהות או הבדל.

⁴ ביו-כוח הוא מנגנון פוליטי מרכזי בתיאורו של מישל פוקו את התפרצות שיח המיניות במאה ה-19 באירופה. המדינה, באמצעות השיח על המיניות, עסקה בביו-פוליטיקה — ייצור, שימור והסדרה — של החיים ושל הגזעים. הביו-כוח החליף את זכותו של הריבון "לגרום מוות ולהניח לחיות" שבמקום זאת הפך ל"כוח שיכול לאפשר חיים ולהשליך חזרה אל המוות" (פוקו 1996, 93, ההדגשות במקור).

הסרט אור מן ההפקר, לעומת זאת, הושפע מסגנון הגבריות המזרחית החדשה של הפנתרים השחורים וביקר את השליטה והדיכוי האתני הציוני שנכפה על גברים מזרחים. עם זאת, הסרט משתק במידה מסוימת את ההגדרות הרשמיות, שלפיהן הגבריות המזרחית היא אלימה ואגרסיבית. הוא משתק גם את הקיטוב המגדרי ואת ההטרסקסואליות הכפויה (compulsory heterosexuality)⁵ של השיח הציוני, ומשתמש ברטוריקה מיזוגנית כדי לייצר תודעה אתנית-חברתית ביקורתית.

בשנות השבעים ניצב השסע החברתי-עדתי בין מזרחים לאשכנזים במרכז העשייה הקולנועית בישראל. בשנות השמונים, לעומת זאת, נדחק הנושא לשוליים ופינה את מקומו לסרטים פוליטיים שעסקו בסכסוך הישראלי-פלסטיני.⁶ לשינוי המוקד קדמו אירועים היסטוריים ופוליטיים, כגון עליית הליכוד לשלטון ב-1977 ופרוץ מלחמת לבנון ב-1982. בעקבות אירועים אלו, החלו יוצרי קולנוע שהשתייכו לשמאל הליברלי להביע אי-שביעות רצון מהנהגת המדינה ומצעדיה, בעיקר בעניין הבעיה הפלסטינית. הסרטים הפוליטיים הגדירו את הנושא המזרחי כבעיה חברתית פנימית שיש לפתור אותה לאחר שיושג שלום, אם היא לא תיפתר מאליה קודם לכן. בה-בעת, יוצגו המזרחים בקולנוע הישראלי של אותה תקופה כלאומנים וכשונאי ערבים, המציבים מכשול לשלום.⁷ גם כאן הופעלה על הסובייקט המזרחי דיאלקטיקה של הומוגניזציה ודיפרנציאציה: מצד אחד, הדיון הקולנועי בקונפליקט הפוליטי הישראלי-פלסטיני הלאים והמיס לתוכו את שאלת המזרחים והסכסוך החברתי הפנים-אתני, ומצד אחר, השיח הקולנועי של השמאל הליברלי האשכנזי ייצר את השונות המאיימת של המזרחים כאנטי-ערבים, פאנטים ואלימים. סרטו של אורי ברבש מאחורי הסורגים (1986), שנחשב לסרט המפורסם ביותר בשנות השמונים בנושא הסכסוך הישראלי-פלסטיני, מפעיל פרקטיקות של הדרה והכלה על הגבר המזרחי כדי למחוק את הקונפליקט העדתי ולכונן זהות אידיאולוגית לאומית שמאלנית-אשכנזית. הסרט מייצר את הגבר המזרחי כהומופוב, באופן המקביל לסימונו כלאומן וכשונא ערבים. אולם כדי לאפשר את הסולידריות הלאומית הישראלית-פלסטינית, שבתוכה מוכל המזרחי, הסרט מתיק את המיניות הפתולוגית ואת שנאת הערבים של המזרחי אל דמות גברית הומוסקסואלית אחרת, שאינה מסומנת מבחינה אתנית.

יוצאת דופן היא העשייה הקולנועית של הבמאי המזרחי זאב רווח, שהפיק קומדיות בורקס חברתיות-אתניות משנות השבעים ועד שנות התשעים. בסרטים שביים פיתח רווח אסטרטגיות ייצוג חתרניות, שפירקו את הבינאריות המינית והמגדרית הן של השיח הציוני

⁵ אדריאן ריץ' (Rich 1993) טבעה את המושג הטרסקסואליות כפויה (compulsory heterosexuality), המתאר מודל הגמוני שיחני-אפיסטמי של מובנות (intelligibility) מגדרית. מודל זה מניח שכדי שהגוף יהיה קוהרנטי ובעל משמעות, חייב להיות לו מין קבוע המתבטא במגדר יציב (גברי המבטא זכר, נשי המבטא נקבה), המוגדר באופן אופוזיציונלי והיררכי באמצעות פרקטיקה כפויה של הטרסקסואליות.

⁶ על הקולנוע הפוליטי הישראלי בשנות השמונים, ראו שוחט 1991; גרץ 1993; Ben-Shaul 1997; Ne'eman 1995.

⁷ על הסטריאוטיפ של המזרחי כשונא ערבים, ראו שוחט 1991, 123.

והן של השיח המזרחי הגברי של שנות השבעים. אסטרטגיות אלו פתחו פתח להכרה בזהות מינית-אתנית חדשה ואנטי-מהותנית. רווח משתמש בפרקטיקות חתרניות של התחפשות, חיקוי ודימוי גוף גרוטסקי, החותרות תחת הדימוי הגברי ההטרונורמטיבי האשכנזי. סרטיו הקומיים פורצים גבולות מסורתיים של אתניות ומיניות, ומציגים גירסה של מגדר גברי מזרחי (הטרסקסואלי) החושף את הגבריות כמסכה וכחזיון ראווה.

בסוף שנות השמונים ובמהלך שנות התשעים התפתחה תודעה הומוסקסואלית הקשורה בפעילות הציבורית והפוליטית של אגודת ההומואים, הלסביות, הביסקסואלים והטרנסג'נדרים בישראל. פעילים הומוסקסואלים ופעילות לסביות נאבקו על זכות הייצוג של העדפה מינית. הם ביקרו את המדיה ההטרסקסואלית על כך שהחוויה ההומו-לסבית נעדרת ממנה, או שהיא זוכה לייצוג שולי ולדימויים שליליים. בין השנים 1988 ל-1993 חל שינוי בנראות התרבותית של הומואים ולסביות. פעילים קווריים זכו להצלחות חוקתיות ופוליטיות. כך למשל, ב-1998 בוטל האיסור הפלילי על יחסים הומוסקסואליים, נקבע איסור על הפליה בעבודה מטעמי נטייה מינית, וב-1993 עסק המושב הראשון של תת-הוועדה למניעת הפליה בשל נטייה מינית בכנסת בנושאים הומו-לסביים.⁸ הישגים אלו נתנו לגיטימציה מסוימת לייצוג של גברים ונשים הומוסקסואלים במדיה הסטרייטית, והעניקו גושפנקה לעלייתה של תרבות הומו-לסבית אורבנית, שהתמקמה בבטחה בחיק הקונסנזוס ההטרסקסואלי (Walzer 2000). אולם, בעוד שהשיח התרבותי ההומוסקסואלי הישראלי-אשכנזי עסק בדבקות בשאלות של זהות ותשוקה מינית, הוא הכחיש את תפקידה של האתניות בכינון הסובייקטיביות המינית. יתרה מזו, יוצרי קולנוע וטלוויזיה הומוסקסואלים מחזרו את הפנטזיה הקולוניאלית של השיח הציוני, שהגבילה את הגברים המזרחים לסטריאוטיפים גזעיים של גבר היפר-מיני, מצד אחד, ונער מזרחי מעודן ונשי, מצד אחר. ההכחשה האתנית של התרבות ההומוסקסואלית האשכנזית (הגברית), והאובייקטיפיקציה המינית של גברים מזרחים, אפשרו להבנות את הזהות ההומוסקסואלית הגברית כזהות אשכנזית-מערבית.

ההבניה מחדש של הגבריות המזרחית

הגוף המזרחי, הנשי והגברי, הוא גוף מוכפף. בעבור הגבר המזרחי, משטור גופו ומיניותו מסמן חוסר נגישות לעמדות של כוח ושליטה, שנתפסות כמהותה של הגבריות הפטריארכלית. תחת הדיכוי האשכנזי נבצר מן הגבר המזרחי לאכלס את תפקיד ה"אב". דוד בן-גוריון ביטל את הפונקציות האבהיות של הגבר המזרחי: "האב התימני אינו דואג לילדיו ומשפחתו כאשר דואגים אנחנו... אין הוא רגיל להאכיל ילדו לשובע בטרם שהוא אוכל בעצמו" (שגב 1984, 181-182). בתהליך העלייה איבד האב המזרחי את יוקרתו ואת סמכותו התרבותית והכלכלית. בסרטו של דוד בן-שטרית, רוח קדים: כרוניקה מרוקאית (2002), מספרים כמה

⁸ לתיאור היסטורי מפורט יותר, ראו יונאי 1998; קמה 2003, 40-45; Walzer 2000.

מהמרוויינים על השפלת האב המזרחי בתהליך הקליטה בשנות החמישים. מנהיג ש"ס לשעבר, אריה דרעי, אומר:

יש לי זיכרונות טובים מאוד ממוקו... הכל היה נראה כמו חלום... כשבאנו לארץ... התחילו כל הבעיות... אתה בא לארץ, לדירה קטנה, דירת שיכון... תנאים קשים... אבל בעיקר הזיכרון החד ביותר שיש לי זה המשבר שעבר אבא שלי. אבא שהיה בעל עסק במוקו... פתאום הוא שכיר במפעל הסתדרותי שמביא בקושי שכר מינימום הביתה. אתה מבין מה זה עושה לגבר בגיל שלושים ומשהו? כל הכבוד שלו ניטל ממנו. הוא היה נחשב לבעל מקצוע חשוב מאוד, ופתאום... אף אחד לא מעריך את העבודה שלו. [התוצאה היא] אבא שבור וילדים שבורים.

ראובן אברג'ל, ממנהיגי הפנתרים השחורים, מספר בסרט על אביו: "אהבתי אותו מאוד. הכעס שלי היה גדול. איבדתי את הילדות. הייתי צריך להיפרד מהמשפחה וללכת לקיבוץ... ראיתי את החולשה שלו ואת כפיפות הגב שלו... ראיתי אותו מובס". בסרט אחר של בן-שטרית, סמיר (1997), מספר הסופר סמי מיכאל, יליד עיראק, על השפלת אביו:

הערצתי את אבי. מאוד אהבתי אותו... אני זוכר, אבא שלי קרס כאדם בעל גאווה שפעם היה מפרנס. נתנו לו תחושה שאין שום תקווה, הוא אבוד יחד עם כל מה שהוא מסמל... [כל מי שהיה] מגיל מסוים ומעלה ושהביא אתו מורשת מסוימת, שפה מסוימת, מנטליות מסוימת, הוא מסוכן [בעבור הציונות]. צריך לא להכחיד אותו פיזית, אבל נגזר עליו דין מוות. מה המשמעות? [הוא] החליט לא לעלות ארצה [כלומר לא להתאקלם בחברה הציונית]. להישאר כל ימי חייו עולה חדש.

הסוכנות היהודית נקטה מדיניות של סלקציה כלפי יהודי מרוקו והעלתה ארצה רק חלק נבחר מהמשפחה המרוקאית. מדיניות זו, נוסף על ערעור מעמדו הכלכלי של האב המזרחי, פיצלו ופירקו את התא המשפחתי הפטריארכלי המזרחי. סמי שלום שטרית, מחנך ורדיקל חברתי, אומר ברוח קדים:

כל כך מהר הפכנו למטופלים. אתה הופך למטופל. אתה מפסיק להיות אדם עצמאי. אתה מפסיק להיות בן אנוש. אתה הופך ליצור שכמובן מאבד את השליטה על גורלו. מאותו רגע ההורים הם לא הורים. יש מחנכת, יש מטפלת, יש עובדת סוציאלית.

אריה דרעי מספר:

הפתרון היה ללכת לפנימייה בגיל תשע, תשע וחצי, לנסוע מחוץ לעיר, לחדרה. מה שזה עשה בבית. אני זוכר את אמא שלי, שהיא תשלח את שני הילדים הגדולים שלה. היינו בחממה במוקו, היינו כמו בני מלכים. ופתאום לעזוב. להשאיר הורים מתוסכלים ופעם בחודש להגיע הביתה... ואז מזה התחברת... מזה הבנת שאתה בבעיה. ואז לאט-לאט כשגדלתי יותר והתבגרתי יותר, הבנתי שאני לא גדלתי כמו הילדים האחרים.

התודעה החברתית המהפכנית של המזרחים בני הדור השני בישראל ניזונה מן הזעם כלפי הממסד האשכנזי שהשפיל את האב המזרחי, וכן מן הכעס כלפי האב המזרחי עצמו, שלא התנגד לדיכוי הציוני ולכן נתפס ככפוף, כנוע ופסיבי. שלמה בן-עמי אומר באותו הסרט: זעם הוא תופעה אופיינית של דור שני. הוא לא תופעה של דור ראשון. דור ראשון הוא דור מבולבל, אומלל, דור מובל, שלא יודע בכלל את זכות המרידה, והמרד בא מהדור השני... הדור הראשון קיבל את זה כאמת משמיים והם רגילים לקבל כל דבר משמיים. אפילו בלב היתה איזושהי הכרת תודה כלפי בן-גוריון וצה"ל. הדור השני... הפנים את העלבון של ההורים.

פעילים מזרחים הבנו נרטיב של אב מזרחי מובס ומסורס כדי לכונן את התנגדותם לעליונות האשכנזית ולייצר דימוי של גבר מזרחי חדש. הכמיהה לגבריות מזרחית חזקה, אמיצה וקשוחה נבעה מהצורך להתמודד עם תנאי התלות והשעבוד שכפה עליהם הדיכוי האשכנזי.⁹ תנועת הפנתרים השחורים – שהורכבה בעיקר מגברים – אימצה את הדימוי המאצ'ואיסטי של התנועה האמריקנית שעל שמה נקראה. תמונתו של פעיל התנועה עמרם כהן, שהתנוססה על גבי שער ביטאון הפנתרים השחורים, הפנתר השחור, סימנה את הסגנון הוויזואלי החדש של הגבריות המזרחית המהפכנית: שיער ארוך במסורת תסרוקות האפרו, פאות לחיים עבותות, מבט עז בעיניים, חולצת טריקו המבליטה חזה גברי שרירי שעליו תלין מגן-דוד – כל אלו העניקו לחברי התנועה מראה קשוח, מחוספס והיפר-מיני. הפנתרים השתמשו לעתים קרובות במונח "דפוקים ושחורים" ("screwed and blacks"), שאף הוא מקורו במחאה האמריקנית השחורה. המונח מבטא לא רק הפליה חברתית, אלא גם הפליה מינית. במונחים אלגוריים מיניים, להיות גבר "דפוק" פירושו להשתתף בפרקטיקה מינית בין גברים. הפנתרים השחורים זיהו "פסיביות" מינית גברית עם מעמדו החברתי המדוכא של הגבר המזרחי, ואילו "אקטיביות" מינית גברית זוהתה עם הפרקטיקה הגזענית של הממסד האשכנזי.

קישור פיגורטיבי זה אינו תמוה כפי שהוא עלול להיראות. באפריל 1971 כתב אחד הפנתרים דברי ביקורת על משרד הסעד: "צריך לחסל את המוסדות לעבריינים צעירים שהם חממה לגידול עבריינים בעתיד. במוסד לעבריינים צעירים ראיתי שתופסים מדריך שבועל נער... זה הטיפול שניתן במוסדות אלה" (סבג ואדרי 1999). הכוח המאיים של הממסד הציוני מיוצג דרך התעללות מינית של גבר אשכנזי בנער מזרחי. ייצוגו של הדיכוי האתני-חברתי כאונס הומוסקסואלי מדגיש כי חדירה אנלית בין גברים משולה להשפלה מוחלטת. העובדה שמדובר במדריך אשכנזי "סוטה" מול נער מזרחי "תמים", ולא בשני

⁹ הכמיהה לגבריות חדשה מאפיינת גם את הכתיבה האנטי-קולוניאלית של אמה סֶזַר (Aimé Césaire) ושל פרנץ פאנון. פאנון כתב למשל: "דה-קולוניאליזם מביא קצב טבעי לקיום שמונה על ידי אדם חדש, עם שפה חדשה ואנושיות חדשה. אדם חדש הוא היצירה האמיתית של הדה-קולוניאליזם" (Fanon 1963, 36).

גברים בוגרים, מדגישה את חוסר הסימטריה ביחסי הכוח החברתיים-מיניים ואת הרעיון של יחסי מין ללא הסכמה. זוהי הבניה חשובה בעבור השיח המזרחי הגברי החדש, מפני שכל עוד המעשה המיני נעשה ללא הסכמה, ולא "חלילה" מתוך תשוקה מינית הומוסקסואלית בוגרת, הרי גברים מזרחים יכולים "להירפא" מהטראומה המינית-חברתית ולשקם את ההטרסקסואליות הפגועה שלהם. נרטיב זה מצדיק את המחאה המזרחית, אולם הדרך שבה הוא עושה זאת מקדמת הומופוביה. במקרה זה, כינונה של גבריות מזרחית-פנתרית-תקיפה, אקטיבית, גאה והטרסקסואלית מבוסס אל מול חזיון פובי של מין בין גברים, שבמסגרתו הפאלוס הוא המסמן המרכזי.

הפוליטיקה המינית המזרחית הפאלית איננה רק נחלת העבר. היא באה לידי ביטוי גם בכתבי המחאה העכשוויים של סמי שלום שטרית (1999). בספרו המהפכה האשכנזית מתה, שטרית משתמש במטאפורה מינית כדי לתאר את אוזלת ידם של האבות המזרחים. בפרק שנקרא "זהות מזרחית מסורסת" הוא מבקר את דור האבות המזרחי המסורס, שהרכין ראש בפני "אלוהי הציונות האירופאית". "דור זה", הוא כותב, "הוא שהצמיח את המבקשים להיות יותר ציונים מהציונים ויותר לאומיים מהלאומיים, כדי לזכות בזוהתו של החזק, בזוהת הציוני-האשכנזי" (שם, 57). שטרית מייצג את הדומיננטיות האשכנזית-ציונית באמצעות מטאפורה של סירוס גברי, המסמנת עמדה משפילה ונשית של הגוף הגברי. הכניעה של האבות המזרחים המסורסים לסמכות האשכנזית ממקמת אותם כאובייקטים פסיביים, הנתונים לשליטה מינית של הכוח הגברי האשכנזי האקטיבי. חוסר המודעות הפוליטית והחברתית של דור האבות מדומיין ומאורגן אצל שטרית במסגרת דיכוטומיה מגדרית ומינית של גברי מול נשי, אקטיבי מול פסיבי. כדי להפוך לגבר מזרחי "אמיתי" (קרי הטרסקסואל), ולהבנות מחדש את גבריותו האקטיבית והפאלית המזרחית, פונה שטרית למוניציפליזציה של גבריות נשית מסורסת כביכול. שטרית דבק, כפי שכתבה בל הוקס בהקשר אחר, ב"אמונה הפטריארכלית שמאבק מהפכני נסב באמת על אודות הפאלוס הזקור" (hooks 1990, 58).

חמישים שנה לאחר עליות המזרחים נימה של התפייסות, הזדהות ואמפתיה של חלק מהגברים המזרחים עם האב הכנוע והמסורס כביכול. ראובן אברג'ל אומר בסרט רוח קדים: "אם הוא [אב] היה עץ אלון, עם הרוחות העזות שנשבו כאן במדינה הוא היה נשבר לרסיסים, והוא נאלץ להפוך את עצמו לדשא נמוך שהרוח תחלוף עליו בלי שייפגע, לא הוא ולא המשפחה שלו". סמי מיכאל אומר בסרט סמיר: "[כש] אין חלב ואין לחם לתת לילדים... אז [לבקש ממנו] שהוא יקום וילחם על תרבותו ועל השירה של אבותיו? הוא נתון בהלם ובתחושה של חוסר אונים מוחלט ושבזים לו מסביב. זה תהליך כל כך כואב...". כניעתו ופגיעותו של האב המזרחי הופכות לכוח, להתנגדות ולמחאה נגד הדיכוי הציוני.

אולם, המאבק האדיפלי של גברים מזרחים איננו נגד האב המזרחי, משום שזה הודר בידי הציונות האשכנזית מעמדת הכוח הפטריארכלית ונחשב מובס, פסיבי ומסורס. המאבק הוא נגד האב הקולוניאלי ה"לבן" – דוד בן-גוריון. שלום שטרית אומר ברוח קדים: "אני גדלתי עם תמונה של בן-גוריון על הקיר. אולי, אני חושב, היתה בכל בית מרוקאי תמונה

של בן-גוריון... [הוא] היה המלך החדש של היהודים... את המרוקאים הוא הפך לילדים והוא האבא שלהם והם אימצו אותו כי הם היו אבודים. הוא היה האבא הגדול...". שלמה בן-עמי טוען: "הדור הזה העריץ את בן-גוריון... זו היתה אהבה לפאטר פאטריה – לאבי האומה". על פי הסרט רוח קדים התגלה בן-גוריון לגברים המזרחים כאב בוגדני, גזען ואלים, ששילח כוחות דיכוי אגרסיביים באנשי מחאת ואדי סאליב. באותו אירוע מהפכני קראו המפגינים המזרחים: "אנו בניו של מלך מרוקו ולא בניו של בן-גוריון".

השיח הגברי המזרחי משנות השבעים ועד היום מציג את הדיכוי האשכנזי כעניין גברי, שנגרם בידי גברים לגברים אחרים. ריפוי הכאב מתקיים רק במסגרת קונפליקט אדיפלי בין גברים. על פי תפיסה זו, המרחב היחיד של המאבק המזרחי הוא הקשר בין הגבר המזרחי לבין הגבר-האב האשכנזי. השיח המזרחי הגברי קורא למאבק המקשר בין עצמאות ושחרור מזרחי לבין תשוקה לייצר מבנה חברתי שבמסגרתו גברים מזרחים יוכלו לכוון את עצמם מחדש כפטריארכלים. במסגרת ההבניה של נרטיב אדיפלי זה, גברים מזרחים יוצאים נגד סמכותה של השליטה האשכנזית, ועם זאת נראה שהם כמהים לנגישות שהיא מעניקה לכוח פטריארכלי. השיח המזרחי הגברי מייצר פנטזיה, שלפיה הפטריארכליות והפאלוצנטריזם ירפאו את הפצעים שגרם הדיכוי האשכנזי. פוליטיקה מזרחית גברית זו נתפסת כקריאת תיגר על ההגמוניה האשכנזית, אולם היא מבוססת על אידיאולוגיה בעלת מאפיינים דכאניים, בעיקר כלפי נשים והומוסקסואלים.¹⁰

קזבלן: סרטי בורקס ופוליטיקה הטרונומרטיבית

קזבלן היה בין הסרטים הראשונים שהתייחסו לצמיחתה של תנועת הפנתרים השחורים ולדימוי הגברי המזרחי החדש. הסרט הוא חלק מז'אנר הבורקס (1967–1977), שעסק במתח העדתי בחברה הישראלית. הקונפליקט בין מזרחים לאשכנזים נפתר ברוב סרטי הבורקס באמצעות איחוד ארוטי או נישואין של בני הזוג ההטרוסקסואלי המעורב. מחקר הקולנוע הישראלי חשף את המנגנון המניפולטיבי של אינטגרציה אתנית קולנועית מדומיינת, המכחישה ומשתיקה כל ייצוג של מאבק מזרחי חברתי באמצעות רעיון של כור היתוך לאומי.¹¹ אולם, בעוד שחוקרי הקולנוע הישראלי ביקרו את הפתרון של ז'אנר הבורקס במונחים אתניים, הם התעלמו מההטרוצנטריזם ומההטרונומרטיביות שנאכפו בידי נרטיב הגמוני זה. מייקל וורנר מצביע על כך שהתרבות ההטרונומרטיבית מכוונת לתמוך בהטרוסקסואליות:

¹⁰ טענותי אלו מושפעות מעבודותיהם של קובינה מרסר ושל בל הוקס על פוליטיקה מינית וגזעית בארצות הברית ובבריטניה. ראו Mercer 1994; hooks 1992; 1995.

¹¹ נאמן 1979; גרץ 1993; שוחט 1991. שוחט (שם, 138) למשל כותבת: "ממש כשם שהפוליטיקאים הישראליים ואנשי מדעי החברה מברכים על נישואין בין-עדתיים... כראיה לכך שהבעיה העדתית הולכת ונעלמת, כך גם ה'הפי אנד' של סרטי ה'בורקס' מעודדים פתרון 'מיתי' שלמעשה תומך בסטטוס קוו". לניתוח ניאור-מרקסיסטי של נרטיב סרטי הבורקס, ראו Ben-Shaul 1997.

התרבות ההטרון[סקסואלית] רואה בעצמה צורה יסודית של חברות אנושית, מודל עיקרי של יחסים בין-מגדריים, בסיס בלתי ניתן לערעור של כל קהילה ואמצעי הולדה שבלעדיו לא תוכל החברה להתקיים. חשיבה חומרית על אודות חברה... כופה מחדש נטיות אלו, הטבועות באידיאולוגיה ההטרוןסקסואלית, לקראת תפיסה טוטלית של החברתי (Warner 1993, xxi).

אחת המטרות האידיאולוגיות של סרטי הבורקס היתה לקדם ולאכוף הטרוןסקסואליות, שיוצרה כטבעית באמצעות תפיסות של הולדה ושל איחוד גברי-נשי בין-אתני. הדרישה של ז'אנר הבורקס לייצר הטרוןסקסואליות הוסיפה על ידי רעיונות כגון ערכי המשפחה, קיבוץ גלויות וכור היתוך – אמצעים פריבילגיים שבעזרתם פירשה את עצמה התרבות ההטרוןסקסואלית הציונית כחברה.

הסרט קזבלן מקדם הטרוןסקסואליות אשכנזית, ולא סוגים אחרים של הטרוןסקסואליות. סרטו של גולן, המאזין מצמיחה של גבריות מזרחית הטרוןסקסואלית חדשה, מכחיש את קיומם של הבדלים אתניים. כדי לעשות זאת הוא אוכף פרקטיקה של חיקוי אתני, שבמסגרתה נאלץ הגבר המזרחי לשקף דימוי של אשכנזיות גברית הטרוןורמטיבית. כפי שהומי ק' באבא מסביר, חיקוי קולוניאלי הוא "תשוקה ל'אחר' מעוצב מחדש וניתן לזיהוי כסובייקט של הבדל שהוא כמעט זהה, אבל לא לגמרי" (Bhabha 1994, 86). הזהות הגברית המזרחית הפנתרית ממושטרת בסרט קזבלן ונתונה לפיקוח. היא מולאמת באמצעות פרקטיקה של חיקוי אשכנזי, הזוכה ללגיטימציה מוסדית בצבא ובנישואין בין-אתניים.¹²

יוסף בן-סימן טוב (בגילומו של יהורם גאון) – הידוע בכינויו קזבלן, או בקיצור קזה – יליד קזבלנקה, הוא המנהיג של חבורת גברים צעירים השולטת בסמטאות יפו. קזה וחבריו

¹² על הצבא כמנגנון המחבר את המזרחים לדומיננטיות הישראלית-אשכנזית, ראו ליסק 1999, 83–84. גם השיח הפוליטי הרשמי השתמש בצבא ובמוסד הנישואין לדיכוי מחאת הפנתרים השחורים. ב-1971 אמר דוד לנדור, ראש לשכת העיתונות במשרד ראש הממשלה: "[אלו המכונים] 'פנתרים שחורים' כביכול הם אינם שחורים בשום מובן שהוא, לא בצבע עורם ולא במצבם הפוליטי והכלכלי בישראל... למעשה, הם חברים באותה תת-קבוצה של יהודים אשכנזים. הם יכולים להינשא בנישואין בין-עדתיים... יש בדיחה בישראל שהנושא האשכנזי-ספרדי יפתר במיטה. בטווח הרחוק, זה באמת נכון, למרות שזה פשוט יתר של הבעיה. [הקונפליקט העדתי] יפתר על ידי בית הספר והצבא" (Schoebrun 1973, 159–160, ההדגשה שלי). לנדור חרד מפני הבדלים אתניים ומפני מחאת הפנתרים המזרחים, והוא מכחיש את חרדותיו בעזרת הטענה שמין הטרוןסקסואלי בין-עדתי ומוסדות לאומיים יוכלו לפתור את הבעיה. הכחשתו האתנית של לנדור מקבלת צורה של פטישיזם גזעי: לנדור, החרד מאובדן לובן עורו, כלומר מאובדן סמכותו התרבותית הלבנה, מכחיש הבדלים של צבע עור ומכפיף את המזרחים לקבוצה אתנית אשכנזית לבנה אחת, וכך הוא מייצר אפשרות של נישואין בין-אתניים. אולם, בהיבט, פנטזיה זו מעוררת בו חרדה אחרת, שמא הדמיון האתני רב מדי, ולכן הוא חייב להכחישה ("למרות שזה פשוט יתר של הבעיה"). את הפנטזיה הקולוניאלי של לנדור ניתן לנסח כך: נכון שלכל היהודים יש אותו צבע עור/ תרבות (לבנה), למרות שלחלק מהיהודים אין אותו צבע עור/תרבות. פטישיזם גזעי זה מאפשר לשיח האשכנזי לשלוט בזהות המזרחית ולפקח עליה. על פטישיזם גזעי, ראו Bhabha 1994, 66–84.

מזוהים בסרט עם תנועת הפנתרים השחורים הן ברמה הוויזואלית והן ברמה הנרטיבית. ברמה הוויזואלית, תסרוקות האפרו של החבורה, פאות הלחיים העבותות, הגוף השרירי ומגן הדוד התלוי על חזהו של קזה מתקשרים לדימוי המיני המאצ'ואיסטי של הפנתרים. ניתן לתאר מראה זה כ"פוזת קולית" (Cool Pose), שנפוצה בתרבות האמריקנית השחורה הגברית, שממנה הושפעו הפנתרים המזרחיים. כפי שטען ריצ'רד מייג'ורס, גברים שחורים למדו "לא לבטוח באמירות ובפעולות של אנשים לבנים [ולכן] למדו להשתמש ב'פוזות' וב'תנוחות' שמרמזות על שליטה, על קשיחות ועל ריחוק" (Majors 1986, 23). הפוזת הקולית של הפנתרים היתה ניסיון לשקם את הגוף הגברי המזרחי הפגוע ולחדש את גאווה ואת סמכותו. הפוזת הקולית של קזה וחבריו בסרט קזבלן בולטת במיוחד בסצנת ריקוד, שבה הם מודדים חליפות בחנות בגדים ומדגימים תנוחות גבריות קשוחות לפני המראה, רגע לפני פגישתו של קזה עם העולם האשכנזי המאיים, המגולם בדמות משפחתה של רחל (אפרת לביא), הנערה שבה הוא מאוהב. הכוריאוגרפיה בסצנה נעזרת בתנוחות גוף קפואות באופן התואם להפליא את האסתטיקה המרוסנת והקשוחה של הפוזת הקולית של הגבר המזרחי.

ברמת הנרטיב, הקישור בין קזה לבין הפנתרים השחורים זוכה לביטוי ישיר בדברים שאומר אביה של רחל: "אחד כמוך צריך לשבת בבית הסוהר בין פושעים. לך, לך, לך, אל הפנתרים שלך, שם אתה יכול להיות גיבור גדול". בדומה לשיח הרשמי על אודות הפנתרים השחורים,¹³ הגבריות המזרחית של קזה מיוצרת כעוינת וכאלימה, דבר המאפשר לסרט להתעלם מהמחאה החברתית המזרחית ולנטרל אותה. יותר משהוא חש פגוע בשל סימונו כפושע וכאדם אלים, גאוותו של קזה נסדקת באמת כאשר תושבי השכונה, ובהם רחל, מאשימים אותו על לא עוול בכפו בגנבת כסף שנועד לשיפוץ השיכון המוזנח. הוא מעדיף להישאר בכלא ולא לחשוף את זהותו של הגנב, למרות שהוכה בידי בריוניו. תכונות אלו – כבוד, קשיחות, שליטה והערכה עצמית – נחשבות לתכונות יסוד של הגבריות ההטרסקסואלית הפטריארכלית. כאשר אביה של רחל מאשים את קזה בחוסר כבוד עצמי ("כבוד? הוא לא יודע בכלל שיש דבר כזה!") – כלומר מאשים אותו שהוא לא "גבר אמיתי" – נזכר קזה בנוסטלגיה בגבריות המזרחית ההטרסקסואלית הגאה שהיתה לו במרוקו, ואז הוא שר:

בקאסבה בחצי היום כשהשוק פתוח
הייתי ככה סתם הולך והחזה מתוח
כולם היו אומרים איזה קאנון עובר בסמטאות
עושים שלום מכל חלון
כל הכבוד.

על עיסוקו של השיח הדומיננטי במחאת הפנתרים השחורים, ראו שוחט 2001; דהאן-כלב 1992.

בסצנה אחרת הוא שר:

הבית שם, אחרי הים

אני זוכר בליל שבת הנר דולק

ואבי מביט, מביט בי ושותק.

השירים מבטאים געגועים למולדת הצפון אפריקנית וזיכרונות של בית מזרחי, שהודחקו ונמחקו מההכרה המזרחית בידי הציונות. כפי שטוענת שוחט (Shohat 1999, 140), הציונות התעלמה מחיי הקהילה והתרבות של יהודי ארצות האיסלאם והכפיפה אותם לנרטיב של רדיפות היהודים באירופה. גם הסרט אינו מאפשר לזיכרונות אסורים אלו להתקיים; הוא מסביר את כישלון הגבריות של קזה בהיעדרו של האב המרוקאי שנותר בקזבלנקה. נרטיב הסרט מאלץ את קזה לשכוח את אביו ואת מולדתו ולשקם את כבודו העצמי באמצעות הצבא, המייצג את אידיאל הגבריות האשכנזית ההטרסקסואלית. לקזה, כך מגלה לנו הסרט, הוענק צל"ש במלחמת ששת הימים בעקבות מעשה גבורה, שאמור כביכול לתת לגיטימציה לגבריותו ולבסס את הטענה שהוא פנה לפשע רק בגלל שאיבד קשר עם "חוק האב" הצבאי לאחר סיום המלחמה. לא זו בלבד שהסרט מכחיש את ההפליה החברתית שהובילה, ככל הנראה, את קזה ואת חבריו לעבריינות, הוא גם מייצר בעבור גברים מזרחים גישה מדומיינת לכוח פטריארכלי, פנטזיה — שאותה חולקים גם חלק מהגברים המזרחים הפעילים חברתית — שלפיה פאלוצנטריזם ישקם את הגבריות המזרחית ההטרסקסואלית הכפופה. אולם למעשה, אשליה קולנועית זו רק מאשרת ומנציחה את השליטה הפטריארכלית האשכנזית. אולי אין זה מפתיע שלקראת סוף הסרט, קזה מתאחד עם אביו הסימבולי האבוד — מפקדו מהצבא שמשרת עתה כקצין משטרה בכלא שבו קזה עצור. האב הסימבולי גוער בקזה על מרירותו, על חולשתו, על רגשי הנחיתות שלו ואפילו על נשיותו, שהובילו אותו למצב שבו הוא נמצא. קזה הוא מעין ילד-גבר מזרחי אבוד, הזקוק להשגחה פטרנלית של אשכנזי מנוסה, שיוכיל אותו אל החברה הבוגרת והמתורבתת.¹⁴ המוסדות הפטריארכליים — הצבא והנישואין — חוברים אם כן בסרט להמצאת הרה-הטרומסקוליניזציה המאושכנות של הגבר המזרחי. הסרט מכונן בעבור קזה פנטזיית הצלה מאצ'ואיסטית: הוא מציל את רחל מיאנוש, השכן ההונגרי המבחיל שגנב את הכסף. פנטזיית ההצלה מייצרת את המזרחי כגבר הטרסקסואל הראוי לנערה אשכנזייה.

הסרט נפתח ומסתיים בעלילת משנה, המגוללת את סיפור ההיריון והלידה של אחת השכונות. השכנים מקווים שייוולד בן-זכר ("שייתן בן, שייתן בת, רק שתהיה ברית מילה").

¹⁴ הדימוי של המזרחי כילד-גבר מופיע בסרט נוספים: בסרט צ'רלי וחצי (בועז דוידזון, 1974) הגיבור המזרחי (יהודה ברקן) מבצע מעשי קונדס עם ילד קטן; בסרט חסמבה ונערי ההפקר (יואל זילבר, 1971) נערי החבורה הסודית בהחלט מביסים את אלימלך זורקין (זאב רווח), הארכי-פושע המזרחי האינפנטיל; ובסרט מסע אלונקות (ג'אד נאמן, 1977) החייל המזרחי האלים (מוטי שירן) נקרא ינוקא. ייצוגים אלו מזכירים את דבריו של פאנון: "הכושי הוא רק ילד" (Fanon 1967, 27).

בסצנת ברית המילה, קזה מוכתר כסנדקו של העולל, שאף מקבל את שמו – יוסף. הלידה של הבן, תוצר של נישואין בין-עדתיים, מסמלת את הלידה המחודשת של הגבריות ההטרוסקסואלית המאושכנת והחקיינית של קזה. אם כן, הבדלים אתניים בסרט מוכחים על ידי פרקטיקה של חיקוי, המאשרת את ההגמוניה ואת השליטה הגברית האשכנזית. באופן פרדוקסלי, הגבולות האתניים של האשכנזיות אינם יכולים להיות מכוננים בלי המזרחיות ובלי ההכחשה המתמדת שלה. הזהות האשכנזית מכוננת את עצמה באמצעות הכחשה של הבדלים אתניים, ולכן המזרחיות, כיסוד מבני מוכחש באשכנזיות, היא תנאי מכונן של הזהות התרבותית האשכנזית.

אור מן ההפקר: בין גברים מזרחים

הסרט אור מן ההפקר מתואר מנקודת מבטו של שאול שטרית (ניסים לוי), נער מזרחי בן 17, הקרוע בין שני בני משפחתו המתפוררת: מצד אחד אחיו הגדול, ברוך (אבי זלצברג), עבריין הרוחש בוז לממסד האשכנזי המדכא ובמיוחד לאביו המשועבד לו; ומצד אחר האב עצמו (שלום בסן), איש קשה-יום שמכריח את שאול לחפש עבודה. שאול אינו רואה במרד של אחיו הבכור סיכוי לשינוי, אולם בה-בעת הוא מסרב לנהוג כמו אביו ולהכפיף את עצמו לעתיד חסר תקווה. שאול, כמו חברתו דליה, משתוקק לעתיד מבטיח יותר, לאיזושהי תקווה, או כפי שהוא אומר זאת: "חייב להיות משהו, איזה מקום". למרות ששםם של הפנתרים השחורים אינו מוזכר במפורש בסרט, מוצג בו מאבק חברתי מזרחי נגד ההפליה האשכנזית, וסיפורו של שאול מעוגן בהקשר זה (שוחט 1991, 173–177).

לטענתי, שאול לכוד לא רק בין שני בני משפחה מדוכאים ובין שתי דרכים של קיום חברתי, אלא גם בין שתי תפיסות מנוגדות לכאורה של גבריות מזרחית: גבריותו הנשית והלא-הרואית כביכול של אביו, והגבריות המאצ'ואיסטית של אחיו. ברוך, בדומה לפנתרים השחורים, רואה בגבריות מזרחית זקופה וקשוחה תנאי מוקדם להישרדות בחברה הישראלית המפלה. הוא רואה את עצמו כמי שמורד בעמדת הנחיתות שכפתה עליו השליטה האשכנזית. הוא אומר לשאול: "דע לך, או שאתה דופק או שאתה נדפק. ככה זה בחיים. ייקח לך הרבה זמן להבין איזה חרא החיים כאן. אתה עדיין ירוק". בדבריו של ברוך מהדהדת לא רק הסיסמה של הפנתרים "דפוקים ושחורים", מהדהד גם השיח המיני שלהם. זהותו ההטרוסקסואלית הפאלית של ברוך מבוססת על שיח מיני בינארי, המבדיל בין אקטיבי לפסיבי. במסגרת שיח זה, ההגמוניה האשכנזית הגברית סירסה ושעבדה גברים מזרחים לסמכותה המינית. בדומה לשיח הגבריות של הפנתרים המזרחים, מיניות גברית פסיבית עוברת דמוניזציה ומסמנת עמדה מושפלת ומחוללת של הגוף הגברי. ברוך, הרואה באביו גבר נשי ורכרוכי, אומר לו: "אני לא שפן כמוך. [כשאנשים] רואים אותי, נכנס להם אומץ. תראה אותך, עוד מעט תתחיל לבכות לי". באופן אירוני, ברקע נשמעת תוכנית רדיו להתעמלות בוקר, שנועדה לעודד את פיתוח הגוף ההטרוסקסואלי הלאומי-ציוני.

הסרט מבקר, דרך ברוך, את הגבריות הנשית כביכול של האב, המנסה להשתלב בתרבות הלאומית האשכנזית המסרבת לקבלו. אולם הסרט רואה בהדרה של דימוי הגבר הנשי תנאי לכינון גבריות מזרחית הטרוסקסואלית מהפכנית, ובכך הוא משכפל ומנציח את שיח הגוף ההטרוסקסואלי הציוני הפאלוצנטרי.

הדימוי של האב החלש והמוכנע מוצג גם מבעד לעיניו של שאול. באחת הסצנות, האב מאלץ את שאול לפגוש את חברו, פקיד במסד האשכנזי, כדי שיעזור לו לחפש עבודה. האב מתרפס בפני הפקיד בעל הסמכות ("אדם כמוך... במשרד כזה...") ומבטל את כישוריו של בנו ("הוא הרי לא יודע שום דבר"). העמדה הנשית של הגבר המזרחי, המרכיב ראש בפני הדומיננטיות הממסדית, באה לידי ביטוי גם בסצנה אחרת, שבה חברות נערים צעירים לועגים לחברם שהתגייס לצבא. הם חוטפים את הכומתה הצבאית שלו, זורקים אותה ביניהם ככדור וקוראים לעברו: "כמו אשה הוא רץ". גם כאן ניכרת האמביוולנטיות של השיח החדש של הגבריות המזרחית ההטרוסקסואלית: מצד אחד, הנערים לועגים למיתוס ההרואי האשכנזי הצבאי ולאשליית הגבריות הגאה שהוא מייצר בעבור גברים מזרחים, ומצד אחר, שיח זה משעתק את הרטוריקה ההומופובית הצינית, המבוססת על סילוק הפן הנשי שבגבריות.

הסרט מייצר מיתוס של גבריות מזרחית פאלית גם באמצעות ייצוגו של ברוך כגבר היפר-מיני. בדומה לדימוי הוויזואלי של הפנתרים, ברוך מוצג כגבר קשוח ורב-און: הוא לובש מכנסי ג'ינס צמודים וחולצה המבליטה את שריריו ואת חזהו שעיר. הסרט מדגיש את הצלחותיו המיניות, במיוחד בקרב נשים אשכנזיות. מיתוס כוח הגברא של הגבר המזרחי מקורו באמונה האוריינטליסטית ובאידיאולוגיה הביולוגית-גזענית האשכנזית, שלפיהן הגבר המזרחי הוא בעל גוף ולא בעל מוח. ברוך לא רק משכפל מיתוס גזעני זה, אלא גם מסרב להכחישו, בדומה לגברים מזרחים רבים. תחום המין מציע לגברים מזרחים מרחב לביטוי רגשי וגופני, לאישור ולעידוד עצמי, היוצאים נגד תנאי הדיכוי המאפיינים את המציאות החברתית הישראלית. בעבור ברוך, האינסטרומנטליזציה של המין והמיניות הופכת לתנאי חשוב להישרדות ולהגדרה עצמית גברית. באחד הרגעים בסרט עומדים שני האחים משני צדיו המקבילים של הפריים, מופרדים בדימוי פטישיסטי של גוף נשי עירום. ברוך שואל את אחיו אם "יצא לו משהו" מחברתו דליה, וכאשר הוא נענה בשלילה הוא אומר: "אבל דע לך, אשה אף פעם לא קובעת. זה הגבר שקובע". אל מול גבריותו החסונה וההיפר-מינית של ברוך, שאול ממוקם בעמדה גברית נשית. כך אומר לו גם המעביד שלו: "אם לא אחיך, היית חולם לעבוד פה. אתה גרוע יותר מאשה אתה!". כפיצוי על חוסר עמדה גברית פאלית, שמקבלת בסרט אלגוריה של עמדת תלות חברתית, שאול מפנטז על נערה סקנדינבית בלונדינית שהוא פוגש ברחוב. הנערה מייצגת את כמיהתו להתקבל בחברה האשכנזית הלבנה, כפי שמעיד עליו ברוך: "זה מת על אשכנזים". פנטזיה זו מזכירה את דבריו של פאנון על תשוקתו של הגבר השחור לאשה הלבנה:

באהבתה אותי היא מוכיחה כי אני ראוי לאהבה לבנה. אני נאהב כמו אדם לבן. אני אדם

לבן. אהבתה לוקחת אותי אל דרך אצילה שמובילה למימוש טוטלי... נישאתי לתרבות לבנה, ליופי לבן, ללובן לבן. כאשר ידיי חסרות המנוחה מלטפות את שדיה הלבנים, הן אוחזות בכבוד ובציביליזציה הלבנה והופכות אותם לשלי (Fanon 1967, 63).

הסרט אור מן ההפקר חושף את העובדה שאשליה זו מייצרת בעבור גברים מזרחים הטרוסקסואלים גישה מדומיינת לכוח פאלי. בדרך זו, הסרט מנסה לבקר את הפנטזיה המאצ'ואיסטית. שאול צופה באחיו ובחבריו לאחר שהם יוצאים מבניין נטוש, שבו קיימו יחסי מין סדרתיים עם הנערה הסקנדינבית. כאשר שאול נכנס לבניין הוא מוצא את הנערה שרועה תשושה על הרצפה. "גם אתה?" היא שואלת אותו בשבדית. הפנטזיה של שאול מתנפצת. הוא מבין שיחסי מין עם הנערה הלבנה לא יובילו אותו לשינוי אמיתי בחייו, ושמאבקו המהפכני לכאורה של אחיו אינו אלא אשליה. עם זאת, הסרט נותן ביטוי להארה זו של שאול באמצעות שיח מיוזגני, שבמסגרתו גוף האשה הלבן הופך למרחב שבו מתגבשת התודעה המזרחית של הגבר הצעיר. במובן זה, הסרט אינו מפרק את החשיבה הפטריארכלית המסורתית, אלא מקבל את הנחות היסוד שלה.

אולם, שאול אינו מצליח בסופו של דבר לגבש תודעה עצמית גברית-מזרחית שלמה וקוהרנטית. הסרט מסתיים בדימוי של שאול יושב על שפת המדרכה ומחזיק את ראשו בין ידי. ברקע נשמעת, שוב, תוכנית ההתעמלות הציונית הרדיופונית. שאול חש זר בשתי תפיסות הגבריות — זו הנשית המוכנעת של האב וזו המאצ'ואיסטית ההטרוסקסואלית של האח — והוא אינו יכול לפשר ביניהן. הסרט מציג זהות גברית מזרחית שסועה מבפנים, שאינה מסוגלת להתאחות. חוסר היכולת לאחות בין שתי גירסאות ההזדהות הגברית נובע מהנחת היסוד של הסרט, שאלו הן שתי זהויות גבריות מנוגדות. במובן זה, הסרט אינו מצליח להשתחרר מהמלכוד המיני והמגדרי ההטרוסקסואלי שאכף שיח הגוף הציוני. הסרט אינו חושף את הסתירות הפנימיות של הקטגוריות גברי/נשי או אקטיבי/פסיבי, ולמעשה הוא משחזר ומקבע אותן.

(מ) אחורי הסורגים: הקשר בין הבניית הגבר המזרחי כהומופוב להבנייתו כשונא ערבים

בסרט מאחורי הסורגים מובנית מיניותו של הגבר המזרחי במסגרת הסכסוך הישראלי-פלסטיני. הסרט מתאר את היחסים בין גברים ישראלים לפלסטינים בבית הסוהר, המייצג מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית. הגיבורים המרכזיים הם אורי (ארנון צדוק), אסיר יהודי מזרחי הכלוא בעוון שוד מזוין, ועיסאם (מוחמד בכרי), אסיר פוליטי פלסטיני המרצה מאסר על פעילות טרוריסטית. יחד עם אסף (אסי דיין), פעיל שלום אשכנזי שכלוא על מגעיו עם אש"ף, ויחד עם אסירים נוספים, הם מתגברים על הבדלים פוליטיים ומתאחדים למאבק נגד הנהלת הכלא ונגד הסוהר הראשי האשכנזי המושחת (הלל נאמן). כפי שטענה

אלה שוחט (1991, 267), הסרט מאזכר את ההקשר הפוליטי של הפלסטיני, אך מתעלם מההקשר החברתי-פוליטי של המזרחי:

אורי המזרחי משתכנע [לחבור למאבק עם עיסאם ואסף], וכישראלי ההולך בקו של מחנה השלום, הוא אינו צועד את הצעד הפדגוגי הנוסף שיפגין מודעות למצבו כיהודי מזרחי. הוא אינו מגיע להכרה שאותו תהליך היסטורי עצמו שיצר את "הבעיה הפלסטינית" יצר גם את הבעיה "היהודית מזרחית". בגלל חוסר מודעותו, הוא אינו מציג אף פעם את בעייתו כבעיה קולקטיבית; הוא משתף פעולה עם עיסאם כיהודי ישראלי — לא כמזרחי.

בחלקו הראשון, הסרט מפעיל פרקטיקה של דיפרנציאציה ומכונן את אורי ואת חבריו המזרחים כשונאי ערבים וכניגוד בינארי לאסף, השמאלן האשכנזי ורודף השלום. שנאת הערבים של המזרחים מזוהה בסרט עם הומופוביה, כלומר עם הומוסקסואליות מודחקת.¹⁵ ואולם, כדי לכוון את הברית הפוליטית בין האסירים היהודים לאסירים הערבים, הסרט מתיק בחלקו השני את ההומופוביה ואת שנאת הערבים של המזרחים אל דמות גבר הומוסקסואל "שקוף" מבחינה אתנית. במובן זה, הסרט מפעיל פרקטיקה של הומוגניזציה: הוא מטשטש את שונותו המינית של הגבר המזרחי, כאלגוריה לאחרות האתניות המובנית, וזאת כדי לייצר עמדה פוליטית שמאלנית על-עדתית כביכול — עמדה שמסווה פנים פרטיקולריות לבנות-אשכנזיות. הסרט פותח בדימוי גופו העירום של אורי הפושט את בגדיו באיטיות. הסצנה מובאת מנקודת המבט של הסוהרים הבודקים את חלקי גופו — פה, בית שחי, כפות רגליים, אבר מין, ישבן — בניסיון לאתר חפצים קטלניים. הם בוחנים את גופו במטרה לאתר סימנים ויזואליים של פשיעה. הגוף הגברי המזרחי עובר פרגמנטציה, כדי לאבחן בו חלקים היכולים להעיד על "אמת" המסמנת כביכול את הזהות האתנית המזרחית השלמה. פרקטיקה זו של מיטונימיות וסינקדוכות, המאפיינת את ההיגיון החזותי של הגזענות,¹⁶ מכפיפה את הגוף המוגזע לחקירה ולטקסטואליזציה. המבט האשכנזי הדומיננטי שואף לקרוא את גוף הגבר המזרחי, שהופך בעצמו

¹⁵ גם בסרטו של ג'אד נאמן, מסע אלונקות (1977), מובנה הגבר המזרחי כהומופוב. גופו הנשי של ויסמן (פירוש השם בגרמנית הוא אדם לבן), החייל האשכנזי, מוצג כניגוד לגופו המזרחי השרירי והכהה של ינוקא. האלימות המינית ההומופובית של ינוקא כלפי ויסמן בסצנת המקלחת מקבעת את הסטריאוטיפ הגזעני, שלפיו הגבר המזרחי הוא אלים וסוטה. הדימוי של הגבר המזרחי כהומופוב משמש את הסרט להתקת חרדותיו ההומוסקסואליות של יאיר, מפקדו האשכנזי הסדיסט של ויסמן. כפי שטענתי במקום אחר (יוסף 2001), הגבריות ההטרוסקסואלית של יאיר מבוססת על סילוק הומופובי, המקבל אלגוריה אנלית של המיניות הנשית של ויסמן. הסרט מכחיש את חרדותיו האנליות של המפקד האשכנזי ומשליך אותן אל המיניות ה"פתולוגית" של הגבר המזרחי.

¹⁶ הומי ק' באבא דן בפוליטיקה המיטונימית של השיח הקולוניאלי: "הקבוצה הקטנה מייצגת את כל החברה — החלק הוא כבר השלם. הסמכות הקולוניאלית דורשת אופן של הפליה... שאוסר הנחה יציבה יחידאית של קולקטיביות. ה'חלק' (שהוא הגוף הקולוניאלי הזר) חייב להיות מייצג של ה'שלם' (הארץ הכבושה), אבל הזכות לייצוג מבוססת על ההבדל הגזעי שלו" (Bhabha 1994, 111). ראו גם Edelman 1994, 42–78.

לחפץ קטלני, לחזיון ראוות פובי, הממושטר ומוסדר באמצעות כלכלה ויזואלית גזענית. ברגע שהגוף הגברי הופך לאובייקט של תצוגה ומחקר, הוא הופך גם לייצוגי, ללא טבעי ואפילו לנשי, בניגוד להבניית הגבריות ההטרסקסואלית כלא-ייצוגית ולכן כטבעית, אותנטית וקדם-סימונית (Edelman 1994, 208). העמדה הנשית של הגוף הגברי המזרחי מודגשת עוד יותר כמה שניות מאוחר יותר בסרט, כאשר אורי שומע מהחדר הסמוך זעקות אימה של אסיר הנתון לבדיקת חוקן. הרשרוש המאיים של כפפות הפלסטיק שלובש את בית הכלא, ודברי הסוהר הפוקד על אורי "תשכב על הספה או שאנחנו נעזור לך לשכב", מציגים חזיון אימה של חדירה גברית אנלית. במסגרת פנטזיה קולנועית אנלית זו, הממסד האשכנזי מוצג ככוח אלים, המאיים לחלל את השלמות הגופנית של הגבר המזרחי כדי לאכוף את השפלתו החברתית. הגבר המזרחי אנוס לשכב על בטנו, נתון לשליטה אשכנזית שמתרוממת מעליו פיזית והופכת את גופו לכלי קיבול נשי לכוח גברי ממסדי-אשכנזי. אף אחת מהדמויות בסצנה אינה הומוסקסואלית, אבל הומוסקסואליות — המדומינת בשיח ההטרופצנטרי כחדירה אנלית משפילה של גבר אחד לאחר — נרשמת בחזיון ההומופובי של הסרט כהשמדה של הסמכות והאוטונומיות הגבריות, ולכן היא מעוררת חרדה בגבר המזרחי ההטרסקסואל. בתגובה ישירה לאיום הקטסטרופלי על גבריותו, אורי לופת את אח הכלא מאחור ומאיים על גורנו בסכין. על פי הסרט, הומוסקסואליות — ולא הומופוביה — היא האיום המרכזי על הגבר המזרחי. כלומר, הדיכוי המיני של הממסד האשכנזי, כאלגוריה לדיכוי החברתי של המזרחים, מוכחש ומותק בסרט אל הגבר המזרחי עצמו, שמסומן עתה כהומופוב.

הסטריאוטיפ של המזרחי כהומופוב מקושר באופן מבני עם הסטריאוטיפ שלו כשונא ערבים וכמכשול לשלום. הדיכוי החברתי של המזרחים, הזוכה לאלגוריה מינית, מותק אל קונפליקט פוליטי בין המזרחי לאשכנזי, שמבוטא במונחים מיניים הומוסקסואליים וסב סביב השאלה הפלסטינית, ולא סביב הדיכוי העדתי בחברה הישראלית. במסגרת עימות זה, הגברים המזרחים מובנים כהומופובים — מטאפורה לעוינותם האלימה כלפי מחנה השלום. בעבור האסירים המזרחים, אסף הוא "אוהב ערבים" ש"מזדיין בתחת" עם גברים פלסטינים. כאשר אסף נכנס לתא של האסירים, פיטוסי (רמי דנון), האסיר המזרחי, מזהה אותו ואת האסירים האחרים כנשים: "בנות, בנות, תראו מי חזר אלנו מהכפור". "היכנסי מותק", הוא קורא לו, "נפשיר אותך קצת". בעוד האסירים האחרים אווזים בו בחזקה מאחור, פיטוסי פורם את חולצתו של אסף, מפשיל את מכנסיו ופוקד עליו לפסק את רגליו ("תפתח רחב שכולם יוכלו להיכנס"). הוא מצווה על אחד האסירים האווזים בגיטרה לנגן "אקורד מזרחי", ובעודו מחכך את ישבנו במפשעתו של אסף הוא אומר: "אתה אוהב את המזרח? אני אלמד אותך על המזרח משהו שאתה לא יודע. נתחיל בטורקיה...". העוינות של הגבר המזרחי כלפי האשכנזי רודף השלום מוצגת בסרט כאונס הומוסקסואלי ברוטלי, המקושר עם הטבע של המיניות המזרחית. הגבר המזרחי מיוצר כהומופוב — כלומר, כהומוסקסואל מודחק — המשליך את מיניותו הפתולוגית אל מחנה השלום האשכנזי ואל הפלסטינים. הגבר המזרחי בסרט רואה בכל ניסיון למשא ומתן בין ישראלים לפלסטינים אונס הומוסקסואלי של יהודים בידי ערבים. הסרט מתק

את הדיכוי החברתי-מיני של הממסד האשכנזי אל הטבע המיני הפתולוגי לכאורה של הגבר המזרחי, והוא מעגן את העוינות המזרחית בהקשר הפלסטיני. כך הוא מכחיש את יחסי הכוח האתניים ומדכא את התפתחותה של מודעות חברתית מזרחית.

ואולם, התוויית הגבר המזרחי כהומופוב מציבה מכשול לשיתוף האוטופי המוצג בהמשך הסרט בין המזרחים, אסף האשכנזי והאסירים הפלסטינים. כדי לכוון חברות אלגורית זו, הסרט מתיק את הפתולוגיה המינית ההומוסקסואלית המזרחית אל גופו של אסיר אחר, מנשה, שאינו מסומן אתנית, ואל ההתעללות המינית שלו באסיר נוסף, דורון. דורון הוא גבר צעיר ונשי שמתאבד בתלייה לאחר שהסוהר הראשי מכריח אותו להעיד עדות שקר ולומר שהפלסטינים הם שרצחו את אחד האסירים הישראלים. אם יסרב לעשות זאת, הוא יישלח אל מנשה, שכבר אנס אותו קודם לכן. כאשר האסירים מגלים את התרמית של ההנהלה, דורון הופך לקדוש מעונה, שבמותו אישר את אחוות המדוכאים. מנשה מקבל עתה את תפקיד ההומופוב האנטי-פלסטיני, תפקיד ששוין עד כה לגבר המזרחי. הבניית ההבדלים בין הגבריות האקטיבית והפאלית של מנשה לבין הגבריות הפסיבית והנשית של דורון, וכן פער הגילים ביניהם, מייצרים דימוי של מין הומוסקסואלי שלא בהסכמה, מה שמאפשר לאסירים לראות את דורון כקורבן המסמל את המאבק בהנהלת הכלא הדכאנית, ואת מנשה כהומוסקסואל סוטה ומושחת.

לסרט אין שום כוונה לעסוק באופן ביקורתי ביחסים בין דיכוי מיני הומוסקסואלי לבין דיכוי חברתי-אתני, כיוון שרעיון זה יפרק את הפרויקט ההומופובי והגזעני שעליו נשענת הפוליטיקה שלו. מנשה חייב להיות ממוקם מחוץ למאבק המשותף של האסירים, ולכן מחוץ לשיח השמאלני ההטרוסקסואלי האשכנזי של הסרט, כדי להתיק את ההומוסקסואליות אל גופו ובכך לאפשר את הסולידריות ההומוחברתית העל-אתנית של האסירים. הסרט מכונן לעצמו עמדה שמאלנית-אשכנזית "פרוגרסיבית" על ידי סילוק ההומופובי של הומוסקסואליות. הומוסקסואליות מציבה איום פנימי מבני על הגבריות האשכנזית השמאלנית, שאותה הסרט מקדם, והיא חייבת להיות מוכחשת ומיוצגת תמיד כקטסטרופה מינית אלימה.

אסטרטגיות של חתרנות

ההיטללות של הגבר המזרחי בין פרקטיקה של הומוגניזציה, המטשטשת ושוללת הבדלים אתניים, לבין פרקטיקה של דיפרנציאציה, המנציחה הבדלים אלו, מייצרת סובייקט מזרחי קרוע, מפוצל ומפורק, הלכוד בדימוי גוף אמביוולנטי שאינו יכול להשיג משמוע תרבותי יציב וקוהרנטי. הגוף הגברי המזרחי נאלץ לאכלס עמדה חקיינית ולשמש מראה לאגו האשכנזי. הוא מסולק מהשדה התרבותי של הסימבוליזציה ומורחק מהמרחב של הסובייקטיביות עצמה. בניגוד לשלב המראה הלאקאניאני, שבו הילד עומד מול המראה המחזירה לו את השתקפותו ומבססת את דימוי הגוף שלו, הרי בשיח הדומיננטי יועדו המזרחים לשקף את הפנטזיות של ההגמוניה האשכנזית. נמנעה מהם הכניסה לאחרות, שלאקאן רואה בה

פיקציה חיונית לביסוס "אני" קוהרנטי. לכן המזרחי שרוי "לנצח במאבק עם הדימוי שלו עצמו", כפי שכתב פאנון בהקשר של כינון הסובייקטיביות (הגברית) השחורה תחת השלטון הקולוניאלי (Fanon 1967, 164).

הקומדיות שביים זאב רווח וכיכב בהן,¹⁷ כמו טעות במספר (1979), ספר נשים (1984), המובטל בטיטו (1987) ופעמיים בוסקילה (1998), שוברות את הדיכוטומיה ואת המבוי הסתום שנקלע אליהם דימוי הגוף הגברי בשיח המזרחי. הן מצביעות על האובייקטיביות הפיקציה ועל המעמד האמביוולנטי והמפוצל של הגבריות המזרחית בשיח האשכנזי. סרטיו של רווח מציגים גירסה של גבריות מזרחית המתנגדת לקיבעון אונתולוגי, ומציעים תפיסה אנטי-מהותנית של סובייקטיביות מזרחית. במסגרת תפיסה זו, האני המזרחי מוצג באופן תיאטראלי. אסטרטגיות חתרניות כגון דימוי גוף גרוטסקי, חיקוי והתחפשות מפרקות את הזהות האתנית האותנטית כביכול. הגוף הקולנועי של רווח מתאים להפליא לתיאורו של מיכאיל באחטין את מושג הגרוטסקי, שבו הגוף "איננו דבר שלם וסגור, אלא דבר פתוח ולא שלם".¹⁸ בניגוד לייצוג של הגוף המזרחי הפאלי, הקשוח והמרוסן בשיח המזרחי של שנות השבעים, רווח נוהג למקם את גופו בעמדה גרוטסקית על ידי עיוות אבריו, פניו וקולו. הגוף של רווח הוא פתוח, נוזלי, חסר שליטה ופורץ את גבולותיו שלו-עצמו על ידי אכילת יתר (צ'רלי וחצי),¹⁹ שתיית יתר (ספר נשים), או שניהם גם יחד (המובטל בטיטו). פריצת הגבולות ניכרת גם באתגור האלסטיות הגופנית שלו: בסרט המובטל בטיטו נופל רווח לתוך מכונת כביסה ומסתחרר עד אובדן חושים. גופו נמצא בתהליך של התהוות, של מטא-מורפוז, ולכן סרטיו מדגישים פרקטיקות של חילופי זהויות והתחפשות. סרטיו חושפים גם את נוזלי הגוף והפרשותיו, המאפיינים את דימוי הגוף הגרוטסקי, כגון זיעה (בספר נשים) אשתו אומרת לו "אני רק מריחה את הזיעה שלך ואני נכנסת להיריון", צואה (באותו סרט הוא משחק עובד ניקיון ש"מנקה את החרא של כל העולם"). בסרט רק היום (1976) רווח מדגיש גם את פעילות אבריו המין — מה שבאחטין מכנה "הרמה הנמוכה של הגוף" — כאשר הוא משחק דון-דואן מזרחי המפגין את כישוריו המיניים עם נשים אשכנזיות.

על פי באחטין, בין הגוף לבין העולם מתקיימים תמיד יחסים דיאלקטיים.²⁰ רק במרחב החברתי הגוף מקבל משמעות ומובנות. גופו של רווח מוצג תמיד בהקשר לקיפוח ולעוני שהמסד האשכנזי כופה על המזרחים. גופו הגרוטסקי הוא תוצאה של ההפליה האתנו-כלכלית

¹⁷ רווח ביים גם דרמות ומלודרמות קולנועיות וכיכב בהן, למשל שרגא קטן (1978), בובה (1987) וטיפת מזל (1992). הדיון שלי מתייחס רק לקומדיות הבורקס שלו.

¹⁸ Bakhtin 1984, 364. אלה שוחט (1991, 131) היא הראשונה שזיהתה היבטים קרנבליסטיים באחטיניאניים בסרטי הבורקס. אני מוסיף לטיעוניה את הרעיון של הגוף הגרוטסקי ואת ייצוגו הספציפי בקומדיות של רווח.

¹⁹ את הסרט ביים בועז דוידזון (1974).

²⁰ באחטין כותב: "הגוף הגרוטסקי הוא גוף בהתהוות. הוא לעולם לא גמור, לא שלם. הוא ממשיך להיבנות, להיווצר, לבנות וליצור גוף אחר. יתרה מזו, הגוף בולע את העולם ונבלע בידי העולם" (Bakhtin 1984, 317).

בחברה הישראלית, וגם תגובה ביקורתית על ההפליה ונשק המשמש נגדה. סרטיו של רווח חוקרים במיוחד כיצד הדיכוי משפיע על הסובייקטיביות הגברית המזרחית ההטרסקסואלית, המנסה נואשות להשיג עמדה של כוח ושליטה. רווח בוחן את המתח בין הניסיון להיות גבר הטרסקסואל בסביבה חברתית דכאנית לבין בעיות של זהות שפרויקט זה מציב.

ספר נשים הוא סרט על זהות גברית הטרסקסואלית מזרחית במשבר. הסרט פותח בדימוי פניו של ויקטור (זאב רווח), המביט במראה ומתכוון לקראת יחסי מין עם אשתו. המשימה אינה פשוטה כיוון שוויקטור, פועל ניקיון החי בדירה עלובה עם שבעה ילדים רעשניים ותובעניים (הקרויים באירוניה בשמות של מנהיגים לאומיים כמו בן-גוריון, גולדה וויצמן), אינו מוצא רגע של שקט כדי להתייחד עם אשתו. דימוי הגוף שלו, המשתקף במראה, נתון למשבר בשל תנאי העוני והדלות שבהם הוא חי. הוא אינו מסוגל למלא את צרכיו ההטרסקסואליים ולייצר אני קוהרנטי ואחיד. כאשר מישל, אחיו התאום הנשכח (גם הוא בגילומו של רווח), פורץ לחייו, גופו מתפצל לחלקים, פשוטו כמשמעו.²¹ מישל, ספר צמרת הומוסקסואל, מנסה להציל את ויקטור המואשם בגנבת כסף ממקום עבודתו. השניים מחליטים להחליף זהויות: ויקטור יתפוס את מקומו של הספר ההומו, ומישל יתפוס את מקום איש המשפחה ההטרסקסואלי. באמצעות חילוף הזהויות, האחים מקווים לשנות במשטרה, שלא תוכל להתאים בין טביעות האצבעות שהותיר ויקטור בזירת הפשע לבין אלו של מישל. חילוף הזהויות מאתגר את הרעיון שקטגוריות של מגדר, מין ומעמד הן מהויות טבעיות, המסגירות את הזהות ה"אמיתית". מישל נדהם מהדמיון המפליא והאותנטי בין אחיו לביןו, ואומר: "אם לא הייתי יודע שזה אתה, הייתי פשוט חושב שזה אני — אני, אבל יותר גברי". אם כן, זהה, אבל לא לגמרי. אבל זהות זו מספיקה כדי להתל בפוליגרף המשטרתי שמנסה לקבוע "אמת". "האם אתה גבר?" שואל החוקר המשטרתי; מישל מגיב בהססנות וגורם למחוגי המכונה להשתולל. בחקירתו את אחיו, מישל מגלם קטגוריות זהות מגדריות ומיניות מנוגדות כביכול: האם הוא גבר או אשה, הומוסקסואל או הטרסקסואל? הוא מייצג אנומליות גופניות ומאכלס את הסף הבלתי אפשרי לכאורה בין מינים ומגדרים. כאשר החוקר שואל אותו אם הוא רוצה לחזור לאשתו ולילדים, המכונה מתפוצצת. ההתפוצצות מייצגת לא רק את רתיעתו של מישל מסגנון החיים ההטרסקסואלי, אלא גם — אם נקרא את הסרט כפנטזיה הטרסקסואלית של ויקטור על בריחה מחייו העלובים — את תשוקתו של הגבר המזרחי הסטרייט להשתחרר מסד גבריותו ההטרסקסואלית המדוכאת.

²¹ הפיצול הגופני של רווח מזכיר את תיאורו של פאנון על פירוק הגוף השחור תחת מבטו הפובי של הילד הלבן: "הנה, כושי! ... 'אמא, תראי את הכושי, אני מפחד!' מפחד! מפחד!". "באותו יום", כותב פאנון (2004, 27–28), "כשאני מסוגל לעמוד בחוץ, יחד עם האחר, אותו לבן שכלא אותי ללא רחם, נשאתי את עצמי הרחק מעצמי, רחוק מאוד, והפכתי לחפץ. מה כל זה היה בעבורי אם לא ניתוק, קריעה, דימום שדמו השחור נקרש על פני מלוא גופי?". בעוד פאנון מתאר את קיטוע הגוף השחור במונחים של אלימות פיזית, רווח מתאר את פיצול הגוף המזרחי במונחים קומיים. אולם הן ז'אנר האימה של פאנון והן ז'אנר הקומדיה של רווח מציעים תפיסה חתרנית, המורדת בקיבעון האונטולוגי והמהותני של הגוף המוגזע, ומציגים זהות אתנית נוזלית, משתנה ולא קבועה.

הרעיון שהסרט הוא פנטזיית בריחה הטרוסקסואלית של ויקטור (או של זאב רווח), המאגרת את גבולותיו המיניים המסורתיים, מתגבש כשאנו מבינים שמישל אינו מרוויח דבר מתפיסת מקומו של ויקטור, מלבד אולי הסיפוק שבעזרה לאחיו התאום. בעבור ויקטור, לעומת זאת, תפיסת מקומו של מישל מקנה לו גישה לחיי מותרות ולחופש מיני (הטרוסקסואלי), האפשריים רק בחוגים החברתיים האשכנזיים הגבוהים (בתור ספר הוא כמעט מנהל רומן עם אשכנזייה עשירה וחטובה). הרעיון שמישל הוא מעין שלוחה של הפנטזיות המיניות של ויקטור זוכה לביטוי ויזואלי, בסצנה שבה ויקטור מתקשר לאחיו מטלפון ציבורי הממוקם במרכז חלציו של דימוי גוף גברי ענק המצויר על קיר. לכן, ניתן לראות במישל דימוי מושלך של תשוקותיו של ויקטור, הכוללות גם מפגש הומוסקסואלי חטוף עם מאהבו של מישל בג'קוזי.

הקומדיות של רווח שייכות לז'אנר סרטי הבורקס. רבים מסרטי הבורקס השתמשו באסטרטגיות של חילופי זהויות כדי לתאר חדירה של מזרחי אל העולם האשכנזי הסגור. כך למשל, בסרט צ'רלי וחצי הגיבור המזרחי (יהודה ברקן) "עובר" (passing) כאשכנזי עשיר כדי לזכות בלבה של נערה צפון תל-אביבית אשכנזייה. לקראת סוף הסרט, הנערה חושפת את זהותו האתנית והמעמדית ה"אמיתית" של המזרחי. במקרה זה, חילוף הזהויות הוא מצב זמני, שבו המזרחי לא רק נהנה מהפריבילגיות של העולם האשכנזי, אלא גם מציב סימן שאלה על עצם הרעיון של אתניות כמהות ביולוגית. עם זאת, צורה זו של חתרנות הופכת לאסטרטגיה של פיקוח כאשר המהות ה"אמיתית" של המזרחי מתגלה. במקרים רבים, סרטי הבורקס מטשטשים את ההבחנה בין המזרחי לאשכנזי לא מתוך מניעים חתרניים, אלא כדי לאכוף שליטה אשכנזית. פיקוח מסוג זה על הייצוג המזרחי ניכר גם בליהוק השחקנים לסרטים אלו. כפי שציינה שוחט (1991, 135–136), ליהוק שחקנים אשכנזים לתפקידים של דמויות מזרחיות מנע ייצוג עצמי מזרחי. ז'אנר הבורקס, יש להוסיף, לא רק שלט בזהות התרבותית המזרחית והסדיר אותה, אלא גם אפשר לשחקנים אשכנזים להיות יותר מזרחים מהמזרחים עצמם. אינני טוען שישנה דרך אותנטית לייצג מזרחים, או שיש מהות מזרחית של ייצוג. גם אינני סבור ששחקנים מזרחים היו מגלמים את התפקיד טוב יותר משחקנים אשכנזים. אני טוען שניתן לקרוא את החיקוי האשכנזי של המזרחים בחלק מסרטי הבורקס כאלגוריה על השליטה האשכנזית בנראות התרבותית המזרחית.

האם אסטרטגיות החיקוי וחילוף הזהויות של רווח הן טכניקות של חתרנות או של פיקוח? אן מקלינטוק (McClintock 1995, 68) טוענת, ש"קבוצות פריבילגיות יכולות לעתים להפגין את הפריבילגיות שלהן על ידי הפגנה ראוותנית של זכותן לאמביוולנטיות". במילים אחרות, בהתחזותו להומוסקסואל, ההטרוסקסואל יכול לשלוט בהומוסקסואליות ולפקח עליה טוב יותר. חקיינות הטרוסקסואלית של הומוסקסואליות עלולה להפוך לאלגוריה על כוח הטרוסקסואלי. לדעתי, רווח מפגין בסרט ספר נשים הופעה ייחודית של זהות גברית מזרחית הטרוסקסואלית-קווירית. בעבור ויקטור, מישל הופך למעין "אגו אידיאלי", וכך ויקטור ממוקם בעמדה של נרקיסזם גברי. בשיח ההטרונטרי, ההומוסקסואל מדומיין

כנרקסיסט, משום שהוא נכשל לכאורה להבחין בין האני לאחר ובין הזדהות לתשוקה. על פי מייקל וורנר (Warner 1990), ההטרנסקסואליות חייבת להבנות את ההומוסקסואליות כנרקסיזם, כיוון שכך היא יכולה להגדיר את ההבדל המגדרי שלה עצמה כהבדל בין אני לאחר, ולכונן תפיסה הטרנסגנדרית של מגדר כהבדל. אם כן, נרקסיזם ההומוסקסואלי הוא תנאי מבני הכלול בתוך ההבניה של ההטרנסקסואליות, אולם זו האחרונה חייבת להכחיש את התנאי המכונן ולהשליך אותו אל ההומוסקסואל.

בניגוד להכחשה של הנרקסיזם כיסוד מבני בכינון ההטרנסקסואליות, רוח אינו מדחיק את הנרקסיזם שלו עצמו, אלא חוגג אותו במסגרת זהותו ההטרנסקסואלית. זאת כיוון שהדימוי הנרקסיסטי של ויקטור — מישל — הוא כבר הוא עצמו, ורוח עצמו הוא כבר שניהם יחד. יתרה מזו, מישל אינו מסולק מן הנרטיב ברגע שההטרנסקסואליות של ויקטור מכוננת מחדש (כלומר, ברגע שהוא חוזר אל זהותו הראשונה), כפי שקורה בדרך כלל בסרטים פופולריים. נהפוך הוא, השניים נראים בסוף הסרט עובדים בצוותא, זה לצד זה, שני צדדים של אותה מראה (הם נראים גוזרים שיער משני צדיה של מראה אחת), במעין משחק השתקפויות אינסופי. זהותם המפוצלת והמרוכבת של התאומים מושלכת גם אל דמויות אחרות בסרט, שחוצות גבולות מקובעים של זהות: אשתו של ויקטור ואמה מחקות את בני המעמד האשכנזי הגבוה. רוח מאתגר את הרעיון של הבדל מיני ומגדרי, ומציב בסימן שאלה הנחות יסוד על המשמעות התרבותית של הזהות עצמה.

בעיות בייצוג של גברים ההומוסקסואלים מזרחים

הומופוביה וזהות מינית הן נושאים בוערים בסדר היום של התרבות ההומוסקסואלית בישראל. לעומת זאת, שאלות של גזע וגזענות, בעיקר כשהן קשורות למתח האתני בין מזרחים לאשכנזים, נתקלות בדרך כלל בשתיקה רועמת. הפוליטיקה המינית האשכנזית של אגודת ההומואים, הלסביות, הביסקסואלים והטרנסג'נדרים בישראל אילצה נשים וגברים ההומוסקסואלים מזרחים להזדהות עם זהות ההומוסקסואלית אירופוצנטרית, המתעלמת מהגיוון האתני המאפיין את הקהילה בישראל. התרבות ההומוסקסואלית של הזרם המרכזי עוסקת בעקביות באופני העיצוב של סובייקטיביות מינית, אך מכחישה אלמנטים של אתניות המשתתפים בכינונה. תרבות זו מסרבת להכיר בכך שלא כל ההומוסקסואלים הם אשכנזים, ושהזהות המינית האשכנזית מובנית אף היא בידי אתניות.

דוגמה מעניינת היא השימוש של האגודה ב"משולש הוורוד" כדי לקדם ולפרסם את פעילותיה הציבורית והתרבותית. מצד אחד, שימוש זה אתגר את השיח הלאומי השליט על ידי קישור בין השואה ההומוסקסואלית לבין השואה היהודית — זיהוי חתרני בין הומופוביה לאנטישמיות. מצד אחר, סמל תרבותי זה אילץ ההומוסקסואלים מזרחים לחבור לנרטיב מערבי של הומופוביה, שמתעלם מהמרכיבים האתניים של הזהות המינית. התרבות ההומוסקסואלית האשכנזית הציגה את החברה ההומופובית כאויב שעל כל ההומואים להילחם בו, וכך היא

הכחישה את הגזענות שבה נתקלים הומוסקסואלים מזרחים (יהודים וערבים) מחוץ לקהילה ההומוסקסואלית ובתוכה. יתרה מזו, הנרטיב של "המשולש הוורוד" מגבש זהות הומוסקסואלית ישראלית המתכוננת אל מול אויב אנטישמי, תפקיד המקושר בשיח הלאומי הדומיננטי גם עם הערבים. במסגרת שיח זה, לא נותר להומוסקסואלים המזרחים מרחב תרבותי לגיטימי שבו יוכלו לבטא את תרבותם ואת מורשתם הערבית. יהדות וערביות נתפסות בשיח זה כהפכים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת, וההומו היהודי המזרחי מייצג סוג של אנומליה לאומית ומינית. באופן אירוני, המושג "גאוה הומוסקסואלית", שאותו שאבה האגודה הישראלית מן המושג האירופי-אמריקני, מקורו דווקא בתנועות "הכוח השחור" ו"הגאוה השחורה" האפרו-אמריקניות. אילו היה האקטיביזם ההומוסקסואלי האשכנזי מודע יותר להיסטוריה של סיסמאותיו, הוא היה אולי מכיר בעובדה שגזע ואתניות הם יסודות מבניים בפוליטיקה המינית שלו, וגם מכיר בכך שאנשים שסבלו מהיסטוריה של דיכוי יכולים להתאחד בלי להתעלם מהבדלים בין זהויות. אולם התרבות ההומוסקסואלית הישראלית-אשכנזית לא רוצה לדבר על האופן המורכב שבו קטגוריות שונות של מין, מגדר, גזע, אתניות ומעמד כלכלי מעצבות את הזהות. היא נמנעת מלדבר על כך מתוך הפחד לאבד את סמכותה להגדיר מהי זהות הומוסקסואלית — מונח המסווה מאבק לכוח ולייצוג.

בספרו המתעד את ההיסטוריה של הקהילה ההומוסקסואלית בישראל, לי וולצר מתאר כיצד הומוסקסואלים מזרחים ואשכנזים מכחישים את קיומה של הפליה אתנית: "הכחשה שהיתה אי פעם בעיה והכחשה שבעיה כזו קיימת היום" (Walzer 2000, 48). עם זאת, וולצר משתמש בדימויים אוריינטליסטיים כגון: "הם [המזרחים] באו ברובם מרקע מסורתי לחברה מהפכנית", או "חלק מהם הגיעו חסרי יכולת לקרוא ולכתוב בכל שפה" (שם). כמו כן, כשהוא דן ב"בעיית הפער" בין המזרחים לאשכנזים, הוא נוקט הסברים בעייתיים ונמנע מחקירה ביקורתית של הנושא. יתרה מזו, הרטוריקה שוולצר משתמש בה כדי לדון ב"בעיה" מצביעה על הכחשה אתנית שלועצמו. דיונו מאופיין בחיזוי הקונפליקטואלי המבנה את ההיגיון של הפטישיזם הפרוידיאני. הוא כותב למשל, "הבעיה בין המזרחים לאשכנזים איננה בעיה של גזע או צבע עור, למרות שדעות קדומות כאלה קיימות", או "פערים בחינוך וברמת ההכנסה בין מזרחים לאשכנזים הצטמצמו, למרות שהם עדיין קיימים" (שם, 49, ההדגשות שלי). למעשה, ניתן לתרגם את ההכחשה הפטישיסטית של וולצר כך: "אני יודע שהפליה אתנית כלפי מזרחים עדיין קיימת, אבל בנרטיב שלי היא לא קיימת". באמצעות הכחשה זו, וולצר, הומוסקסואל יהודי-אמריקני גאה, עושה פטישיזציה לזהות ההומוסקסואלית האשכנזית ומבסס אותה כנורמה.

הכחשה אתנית מאפיינת גם את סרטיו של הבמאי ההומוסקסואל עמוס גוטמן. למרות שדמויות מזרחיות מופיעות בסרטיו,²² שאלות של דיכוי אתני וגזענות אינן מאפיינות את הפוליטיקה המינית שלו. הזהות האתנית והשוליות החברתית של גיבוריו מנוצלת ומתופעלת כדי לשרת את חזיונותיו המיניים הרדיקליים. גיבוריו המזרחים מקובעים בסטריאוטיפים

²² למשל דמותו של עזרי (בן לוי), הזונה ממין זכר בסרט נגוע (1983), או אובייקט התשוקה חסר השם

אוריינטליסטיים בעלי מאפיינים גזעניים, אולם הם מוסווים לעתים קרובות על ידי הטענה הפופולרית שהם חלק מתת-תרבות ה"קאמפ"²³ ההומוסקסואלית, או מה שמכונה "רגישות הומוסקסואלית". כך למשל, הסרט בר 51 משכפל את הסטריאוטיפ הגזעני של הנער הנשי האוריינטלי דרך דמותו של ארן-חואז (אלון אבוטבול), הומו מזרחי מעודן בעל שיער כתום, לבוש אקסטרווגנטי ודיבור מאנפף, העובד בתור ספר במועדון סטריפטז עלוב. דמותו מייצגת את האסתטיקה ה"קאמפית" של הסרט ואת רעיון הפרפורמטיביות של הזהות, שכן ארן-חואז הוא למעשה ישראל אזולאי מבתיים, שיחד עם אחותו שרה – המכונה בבר זארה – עזב את ביתו. אולם הזהות המזרחית של ארן-חואז אינה ממלאת כל תפקיד בסרט. גוטמן מוחק את האתניות מהפוליטיקה המינית שלו ומניח שכל ההומואים חולקים ניסיון דומה של דיכוי. במילים אחרות, גוטמן משתמש במיניות בתור תחליף מטאפורי לאתניות. אנלוגיה א-היסטורית מעין זו בין מיניות לאתניות מסווה את הדיכוי הספציפי שחווים הומואים מזרחים, הנתקלים הן בהומופוביה והן בגזענות. באמצעות אנלוגיה זו, גוטמן מייצר את האשכנזיות כנורמה.

הדימוי של הנער המזרחי הנשי מכאן, והסטריאוטיפ של הגבר המזרחי ההיפר-מיני מכאן, משקפים את החרדות ואת הפנטזיות המיניות של גברים הומוסקסואלים אשכנזים. דוגמה לכך ניתן למצוא בסרטו הקצר של איתן פוקס, *בעל בעל-לב* (1997). הסרט – ניסיון של היוצר ההומוסקסואל לחבור לקונסנזוס הלאומי ההטרוסקסואלי – מתאר את חייהם של שני גברים הומוסקסואלים אשכנזים, גור (צ'ק ברקמן) ונאהב (אורי אומנותי), שחולקים חלום למצוא בעל, להתחתן ולחיות באושר ועושר. כאשר נאהב אומר כי אינו רוצה להתגייס לצבא, גור – צנחן משוחרר – גוער בו בשם חובתו הלאומית. גור מקווה להתקבל לבצלאל ולעסוק בארכיטקטורה, ונאהב חולם לרקוד עם מאהבו בתחרות האירוויזיון (אירוע "קאמפי" מרכזי בעבור הומוסקסואלים בישראל). אובייקט התשוקה של כולם הוא מריטו (סמי הורי), גבר מזרחי כהה, שרירי והיפר-מיני. המבט ההומוסקסואלי האשכנזי מחפיץ את גופו של מריטו, שעליו נחקקות פנטזיות קולוניאליות על אודות הטבע הפראי והחייתי של המיניות המזרחית. ייצוג מיני-גזעי זה של הגבר המזרחי מודגש במיוחד בסצנה שבה מריטו מזמין את גור לדירתו. מריטו יושב על קצה המיטה כשהוא לבוש רק בתחתוניו וחושף את פלג גופו העליון השעיר והמסוקס. הוא אוכל בידיו אבטיח, שעסיסו ניגר בחושניות משפתיו באופן המעורר את הפנטזיות של ההומו האשכנזי, אבל גם את

(ארנון צדוק) המכבב בפנטזיות המיניות של מפעיל הבובות האשכנזי בסרט הקצר פרמיירות חוזרות

(1977). על הייצוג הבעייתי של גברים פלסטינים בסרטו של גוטמן נגוע, ראו Yosef 2002.

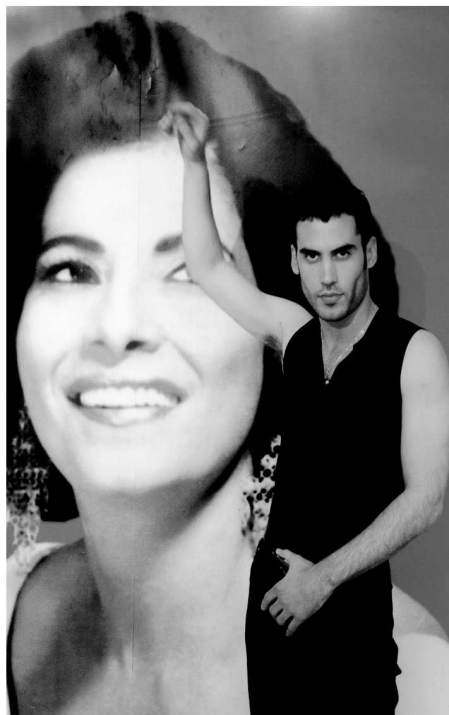
²³ "קאמפ" הוא קטגוריה אסתטית מרכזית בתרבות ההומו-לסבית. סוזן סונטג (1987, 48, 49) מגדירה קאמפ כ"צורה מסוימת של אסתטיזם... זוהי דרך אחת לראות את העולם כתופעה אסתטית. דרך זו, דרך הקאמפ, אינה במושגים של יופי, אלא במושגים של תחבולה, של סגנון... אך זה סוג מסוים של סגנון. זו אהבת המוגזם, ה'מחויף', הדברים-שהם-מה-שהם-לא... קאמפ רואה הכל במרכאות... [זה] מהות-כגילום-תפקיד". לדיון רחב יותר ב"קאמפ", ראו Cleto 2002.

חרדותיו הארוטיות. פחדיו של גור מפני המיניות האגרסיבית של מריטו מתחלפים בתשוקה כאשר פריהרבעה המזרחי מרגיע אותו. בעודו פורם את כפתורי חולצתו של גור, מריטו אומר: "[סקס] זה האמנות שלי... אל תפחד ילד... אני אעשה לך טוב...". הבניה זו של מיניות הגבר המזרחי, השולטת בתרבות ההומוסקסואלית האשכנזית, לא רק מנציחה את האובייקטיפיקציה הציונית של הגוף והמיניות המזרחיים, אלא גם אינה מאפשרת מרחב לכינון זהות מזרחית הומוסקסואלית, וחוסמת כל ניסיון לדיאלקטיקה חברתית-פוליטית מזרחית-אשכנזית.

באופן מפתיע, בסצנת המין האנאלי שמקיימים השניים, מריטו מאמץ את העמדה הפסיבית. ייצוג מעין זה נראה לכאורה כמאתגר את ההבניה של הגבר המזרחי כמאצ'ו היפר-מיני. אולם, מיד לאחר אפיזודה זו, נראה מריטו במקלחת כשהוא מקרצף ושוטף את גופו מה"זוהמה" של המין ההומוסקסואלי.

מריטו מיוצג כגבר שחש אי-נוחות עם מיניותו ואינו מסוגל להיקשר רגשית לפרטנר הומו או סטרייט (הוא מנהל רומן גם עם מיצי [אסנת חכים], ידידתו של גור). זאת בניגוד להומו האשכנזי, החש שלם עם זהותו המינית. מריטו נועד להיות כלוא בגופו המיני הבעייתי, בעוד שגור ונאהב שואפים למטרות מעבר למיניות, שנותרות בלתי מושגות בעבור הסובייקט הגברי המזרחי. לכן, אולי אין זה מפתיע שאיננו יודעים דבר על חייו של מריטו. אין לו היסטוריה או תוכניות לעתיד. כל ייעודו בסרט הוא לתפקד כאובייקט הפנטזיה המינית של ההומו האשכנזי.²⁴ לאחר שהגשים גור את הפנטזיות המיניות שלו עם המזרחי, ולאחר שהבין ש"חתן לא יצא לו" ממנו, הוא דוחה את ההצעה של מריטו לריקוד אחרון. במקום זאת הוא פונה לנאהב ומגשים את חלומה האירוויזיוני, כמו גם את ה-Euro-vision של הסרט עצמו.

בעיות נוספות בייצוג של גברים הומוסקסואלים מזרחים עולות בסדרת הטלוויזיה פלורנטיין (1997) שביים איתן פוקס. הסדרה מגוללת את סיפורם של ישראלים בשנות העשרים לחייהם, הגרים בשכונת פלורנטיין בתל-אביב. שני הגיבורים ההומוסקסואלים הם



מריטו (סמי הורי) כאובייקט התשוקה של ההומו האשכנזי בסרט בעל בעל-לב (1997), באדיבות הבמאי, איתן פוקס

²⁴ עצם שמו — מריטו — מהדהד פנטזיות רומנטיות על מאהב לטיני, ללא קשר למוצאו היהודי, בניגוד לשמות העבריים גור ונאהב.

איגי (אורי בנאי), הומו מזרחי־נשי המצהיר על זהותו המינית, ותומר (אבשלום פולק), הומו אשכנזי שעדיין נמצא בארון. מאחר שאיגי כבר יצא מהארון, הסרט אינו נאלץ להתמודד עם החוויה הייחודית של יציאה מהארון בעבור הומוסקסואלים מזרחים. הסרט מניח שקיים נרטיב משותף של גיבוש זהות הומוסקסואלית, אלא שבאופן מובלע זהו תמיד נרטיב אשכנזי. הסדרה מתארת בפרוטרוט את יציאתו של תומר מהארון ואת השלכותיה על יחסיו עם משפחתו, תוך התעלמות מהקשר המשפחתי של איגי, שמוזכר רק לעתים נדירות. כאשר תומר מתוודה בפני הוריו על העדפתו המינית, הוא הורס את אשליית ההרמוניה של המשפחה האשכנזית הבורגנית. לאחר שנדחה בידי אביו, תומר מוצא תמיכה בקרב חבריו מהשכונה. הנחת היסוד של נרטיב זה היא שכל ההומוסקסואלים יוצאים מהארון בדרך דומה ושכל המשפחות דומות זו לזו. אולם, בניגוד לסטריאוטיפ של המשפחה הגרעינית האשכנזית, המשפחה המזרחית המורחבת משמשת לעתים קרובות מקור תמיכה אל מול הפליה אתנית, ולא בקלות ניתן למצוא תחליף למקור זה במסגרות חברתיות אחרות. מבחינה כלכלית, יציאה מבית ההורים אינה משימה פשוטה בעבור הומוסקסואלים מזרחים צעירים רבים, במיוחד אם הם בין המפרנסים של המשפחה. יתרה מזו, על פי הנרטיב האשכנזי של יציאה מהארון, הזהות המינית ההומוסקסואלית היא המטרה החשובה ביותר של כל הומוסקסואל, אולם בעבור הומוסקסואלים מזרחים שמשפחותיהם ממעמד הפועלים, זהות הומוסקסואלית היא לאו דווקא המרכיב החשוב היחיד בכינון הזהות. לעתים קרובות, פרנסה והשכלה הן משימות דחופות יותר, אלא שפוקס, כמו רבים אחרים, רואה אותן כמובנות מאליהן.

הסדרה פלורנטיין אוכפת את התפיסה שזהות "אמיתית" מתממשת דרך המיניות. ההנחה היא שסוד ההעדפה המינית חייב להתגלות, כיוון שמיניות היא מרכיב יסודי וטבעי של הזהות האנושית. כאשר תומר יוצא מהארון ומתוודע אל זהותו המינית, הוא הופך לגבר חופשי, פתוח וקרוב לגופו, כמו איגי, שאליו הוא חובר בקשר רומנטי לקראת סוף הסדרה. רעיון מהותני זה של מין, כפי שטוענים קובינה מרסר ואייזק ג'וליאן, מבוסס על תפיסה מערבית של מיניות, הטומנת בחובה גזענות מבנית:

מבחינה היסטורית, ההבניה האירופית של המיניות התרחשה בתקופה האימפריאלית... הפרא כונן בתור האחר של הציביליזציה. אחת ה"הוכחות" הראשונות לאחרות זו היתה גופו העירום, הנראות של המין שלו. זה הוביל את האירופים להניח, שהפרא הוא בעל מיניות פתוחה, כנה ולא מתורבתת — בניגוד למיניות של האירופי, שנחשבה כורעת תחת עומס הציביליזציה.²⁵

היחסים בין תומר לאיגי משחזרים תפיסה מינית קולוניאלית מעין זו. לאחר שתומר חוזר מהטיול למזרח, הוא עובר לגור עם ידידתו תותי ועם שותפה ההומו, איגי. תומר, שבשלב זה

²⁵ Mercer and Julien 1988, 97. טענותיהם של מרסר וג'וליאן מכוונות, במובנים מסוימים, את דיוני בייצוג של הגבר המזרחי ההומוסקסואל.

טרם יצא מהארון, אינו חש בנוח עם איג'י, שהתנהגותו ההומוסקסואלית המוחצנת והפעילות המינית שהוא מקיים בדירה מעוררים בו חרדות ביחס למיניותו הכלואה. איג'י, לעומתו, מגיב באדישות לביקורתו של תומר ואף נהנה להקניטו. ככל שהוא מתוודע אל מיניותו, תומר מקנא במיניות ה"טבעית" וה"אותנטית" של איג'י וביחסו הבלתי אמצעי לגופו, והוא אף נמשך אליו מינית. רעיון זה מודגם במיוחד בסצנה שבה איג'י רוקד ריקוד בטן ונוגע בגופו בחושניות לצלילי המוסיקה של הזמרת המצרית אום כולתום. בסצנה מאוחרת יותר, כשהוא נותר לבד בדירה, תומר משמיע את המוסיקה המזרחית ומחקה את תנועותיו הארוטיות של שותפו. המוסיקה המזרחית ה"אקזוטית" וה"מפתה" משחררת את מיניותו המכופתת של ההומוסקסואל האשכנזי, וחושפת אותו לממלכת חושים שונה ולא מוכרת, שמעולם לא חווה. במסגרת פנטזיה אוריינטליסטית זו, גופו של הגבר המזרחי ההומוסקסואל הופך לאובייקט מחקר ותשוקה של ההומוסקסואל המערבי. הזהות של הגבר המזרחי ההומו מופחתת לחומריותו הגופנית, למיניותו ה"טבעית" ו"הלא-מתורבתת". הבניה זו מאפשרת לתרבות ההומוסקסואלית האשכנזית לא רק לשלוט ולפקח על הייצוג של ההומוסקסואליות המזרחית, אלא גם לייצר תודעה אירופוצנטרית שהנחת היסוד שלה היא הטבעיות של המיניות. אם כן, הדימוי הדכאני של הגבר המזרחי ההומוסקסואל נוכח בפוליטיקה המינית ההומוסקסואלית האשכנזית ובשאיפתה לשחרור ההומוסקסואל באמצעות המיניות. לכן, התרבות ההומוסקסואלית הישראלית-אשכנזית אינה יכולה עוד להכחיש את הדיכוי השיחני של ההומוסקסואלים מזרחים, וחייבת להעמיד בסימן שאלה את הנחות היסוד של סדר היום המיני שלה.

ביבליוגרפיה

- בוירין, דניאל, 2004. "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי, ערך יהודה שנהב, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, עמ' 358–386.
- ביאל, דויד, 1992. "הציונות כמהפכה אירוטית", ארוס והיהודים, עם עובד, תל-אביב עמ' 213–266.
- גלזמן, מיכאל, 1997. "הכמיהה להטרסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנלינד", תיאוריה וביקורת 11 (חורף): 145–162.
- גרץ, נורית, 1993. סיפור מהסרטים: סיפורת עברית ועיבודיה לקולנוע, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- דהאן-כלב, הנרייט, 1992. "מערכות התארגנות עצמית: ואדי סאליב והפנתרים השחורים", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים.
- _____, 1999. "פמיניזם בין מזרחיות לאשכנזיות", מין, מגדר, פוליטיקה, כתבו דפנה יזרעאלי ואחרות, עם עובד, תל-אביב, עמ' 217–266.
- יונאי, יובל, 1998. "הדין בדבר נטייה חד-מינית — בין היסטוריה לסוציולוגיה", משפט וממשל ד (2): 531–586.

- יוסף, רו, 2001. "הגוף הצבאי: מזוכים גברי ויחסים הומואירוטיים בקולנוע הישראלי", תיאוריה וביקורת 18 (אביב): 11–46.
- ליסק, משה, 1999. העלייה הגדולה בשנות החמישים: כישלוננו של כור ההיתוך, מוסד ביאליק, ירושלים.
- מצד שני, 1996. "מוסף פמיניזם מזרחי", מצד שני 5–6 (אוקטובר): 25–39.
- נאמן, ג'אד, 1979. "דרגה אפס בקולנוע", קולנוע 5: 20–23.
- סבג, אבי, ורוני אדרי, 1999. הפנתרים השחורים, בית הספר לצילום מוסררה, ירושלים.
- סונטג, סוזן, 1987. "הערות על קאמפ", סרטים 3 (אפריל): 47–53.
- פאנון, פרנץ, 2004. "ניסיונו הקיומי של השחור", קולנועיות והמצב הפוסטקולוניאלי, ערך יהודה שנהב, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, עמ' 25–46.
- פוקו, מישל, 1996. תולדות המיניות: הרצון לדעת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- הפורום ללימודי חברה ותרבות, 2002. "מנגנוני כינון וייצור הידע הקאנוני על מזרחים בישראל", מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש, ערכו חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי-האלר, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, עמ' 288–305.
- קמה, עמית, 2003. העיתון והארון: דפוסי תקשורת של הומואים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- שגב, תום, 1984. 1949: הישראלים הראשונים, דומינו, ירושלים.
- שוחרט, אלה, 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, תרגמה ענת גליקמן, ברירות, תל-אביב.
- , 2001. "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת מבטם של קרבנותיה היהודים", זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, קשת המזרח, בימת קדם לספרות, תל-אביב, עמ' 140–206.
- שטרית, סמי שלום, 1999. המהפכה האשכנזית מתה: ההורים על ישראל מזווית כהה, קובץ מאמרים 1992–1999, בימת קדם לספרות, תל-אביב.
- Bakhtin, M.M., 1984. *Rableais and His World*, trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Ben-Shaul, Nitzan, 1997. *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Cleto, Fabio (ed.), 2002. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Edelman, Lee, 1994. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York and London: Routledge.
- Fanon, Frantz, 1963. *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington. New York: Grove Press.
- , 1967. *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press.
- hooks, bell, 1990. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston, MA: South End Press.
- , 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA: South End Press.
- , 1995. *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press.

- Majors, Richard, 1986. "Cool Pose: The Proud Signature of Black Survival," *Changing Men: Issues in Gender, Sex and Politics* 17 (winter), 21–32.
- McClintock, Anne, 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York and London: Routledge.
- Mercer, Kobena, 1994. *Welcome to the Jungle: New Positions on Black Cultural Studies*. New York and London: Routledge.
- Mercer, Kobena, and Isaac Julien, 1988. "Race, Sexual Politics and Black Masculinity: A Dossier," in *Male Order: Unwrapping Masculinity*, ed. Rowena Chapman and Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, pp. 97–164.
- 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. 117–151.
- Schoebrun, David, with Robert and Lucy Szekely, 1973. *The New Israelis*. New York: Atheneum.
- Shohat, Ella, 1997. "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of its Jewish Victims," in *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*, ed. Anne McClintock et al. London and Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 39–68.
- , 1999. "Taboo Memories and Diasporic Visions: Columbus, Palestine and Arab-Jews," in *Performing Hybridity*, ed. May Joseph and Jennifer Natalya Fink. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, pp. 131–158.
- Shuval, J., 1962. "Ethnic Stereotyping in Israel Medical Bureaucracies," *Sociology and Social Research* (July): 455–465.
- Rich, Adrienne, 1993. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove et al. New York and London: Routledge, pp. 227–254.
- Walzer, Lee, 2000. *Between Sodom and Eden: A Gay Journey Through Today's Changing Israel*. New York: Columbia University Press.
- Warner, Michael, 1990. "Homo-Narcissism; or Heterosexuality," in *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*, ed. Joseph A. Boone and Michael Cadden. New York and London: Routledge, pp. 190–206.
- , 1993. "Introduction," in *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, pp. vii–xxx.
- Yosef, Raz, 2002. "Homoland: Interracial Sex and the Israeli-Palestinian Conflict in Israeli Cinema," *GLQ* (8 April): 553–580.