

כאילו אין מחר: הומולאומיות וממכורליות קווירית

בקולנוע הומילסבי ישראלי חדש

דן יוסף

הסרט כאילו אין מחר מתחיל בשני חברים טובים – גיא (ישראל אוגלבו), בחור הומו, וידידתו הסטרייטית ג'וי (מורן רוזנבלט), סוחרת סמים צעירה ומכורה-לשעבר לקריסטל מת', הידוע יותר בשמו הפופולרי "טינה" – המצטרפים לחוגגים במצעד הגאווה השנתי בתל אביב.¹ פיגוע ירי במצעד שולח אותם מייד, מבוהלים ומוכי טראומה, בחזרה לדירתו של גיא. במנוסתם הם פוגשים בחדר המדרגות את דן (דין מירושניקוב), בחור הנמצא עדיין בארון וגר מחוץ לתל אביב, המזועזע אף הוא מהאירוע, ומזמינים אותו לדירה. אף שג'וי מאוהבת בחברה ההומו ומתכננת להביא איתו ילד לעולם ולהקים משפחה קטנה, גיא נמשך דווקא לזר המסתורי והסקסי שמצא מקלט בדירתו. לאחר שדן עוזב ג'וי וגיא חוגגים יחדיו את תחילת הלילה בצריכה מוגברת של סמים ומזיקת טרנס, וכשג'וי עוזבת דן חוזר לדירה, ושני הגברים הצעירים מתמסרים ללילה ארוך ומלא תשוקה של סמים, כולל צריכת "טינה", ושל מין חסר מעצורים, כולל מין לא מוגן. בצל האיום של הטרור ההומופובי שמתרחש בחוץ, המרחף מעל ראשם כענן סערה, במרחב המצומצם של הדירה הקטנה, ואפילו של המיטה הצרה (באנגלית הסרט נקרא *In Bed*), בפרק זמן דחוס וקצוב של פחות מיממה, כשהווילונות האפלים והכבדים מסתירים את החלונות ומטשטשים בין לילה ליום – השניים חוגגים את הרגע העכשווי, הארעי ובר החלוף, בהתפרצויות מהירות של צריכה עודפת, בלתי נשלטת ואף מסוכנת של מין וסמים. בכך הם מאתגרים רעיונות של מכובדות ונורמליות המזוהים עם אריכות ימים, יציבות, בגרות והבשלה. כשמו של הסרט עצמו – כאילו אין מחר – הגיבורים מחבקים את ה"אין עתיד", את הדחיפות של הזמן העכשווי, שאף שהוא צומח מתוך משבר והשמדה, הוא מרחיב את הפוטנציאל של ההווה ומחלץ ממנו אפשרויות קיום חדשות של זמן ומרחב. גיבורי הסרט חיים אפוא בטמפורליות קווירית, המנותקת מהזמן והמקום של הלאומיות הישראלית, שכמו הדיוקן של דוד בן-גוריון המצויר בצבעי גאווה על קיר הכניסה לבניין, נותרת בחוץ, עם הפוליטיקה המינית ההומונורמטיבית וההומולאומית של הגאווה של הקהילה הלהט"בית בישראל. זהו זמן קווירי הבוחן מחדש ובאור ביקורתי את מעמד העתידיות ואת החשיבה על העתיד כאופק בהיר ומלא תקווה ללהט"בים, ויוצא נגד רעיונות של

1 ניצן גלעדי (במאי), כאילו אין מחר, סרטי יונייטד קינג, 2022.

התקדמות טמפורלית, של זוגיות ממוסדת וארוכת טווח, חיי משפחה וגידול ילדים – ומציע, תחת זאת, מבט א-ליניארי ופרובוקטיבי על תפיסת הזמן הנורמטיבית, המדגישה את הארעיות והקונטינגנטיות של ההווה.

ועם זאת, הסרט וגיבוריו אינם מתמקדים בהווה בלבד, אלא מסיטים מבטם גם לאחור, לעבר של הומופוביה ואלימות משפחתית, ולרגשות שליליים של סטיגמה, בושה, בידוד, בדידות, הרס עצמי, שנאה עצמית וחיים בארון. גיא, שהגיע ממשפחה דתית, ניתק את הקשר עם אביו כשהיה בן שש-עשרה, משום שזה השתמש בו, לדבריו, "כשק חבטות", ואימו, החשה מנוכרת לבנה בשל נטייתו המינית, ממעטת לדבר איתו ומסרבת לענות כשהוא מתקשר אליה. דן, שגדל גם הוא עם אב מתעלל, מכחיש את זהותו המינית. למצעד הגאווה הוא הצטרף עם חבריו ההומופוביים כדי להכות הומואים. נראה כי הסרט מסיט את המבט לא רק לעבר פצעייהם של גיבוריו, אלא גם אל ההיסטוריה הטראומטית של הקהילה הלהט"בית בישראל כולה: רצח אישה צעירה באירוע הירי שבתחילת הסרט מהדהד את הרצח בברנוער בתל אביב ב-2009 ואת הרצח של שירה בנקי במצעד הגאווה בירושלים ב-2016.² הסרט אינו מנסה לתקן ולרפא את הפציעות ההיסטוריות הללו, אינו מנסה להתעלם מהקשיים של העבר ההומואי, האלים והמביש, לברוח מהמורשת שלו, מנוכחותו העיקשת בהווה, ולהציל את גיבוריו מרגשות "רעים", אלא מבקש לחיות עם הפציעה ולזכור אותה, שכן היא מרכיב מרכזי בכינון החוויה של הסובייקט הקווירי העכשווי. בשעה שההיגיון ההומונורמטיבי וההומולאומי של הגאווה מעודד קווירים להותיר את עברם מאחור – בדיוק משום הכאב וההרס שהם נושאים על גבם – ולשים את מבטם בעתיד, הסרט רואה באותו עבר, שלא ניתן להתחמק ממנו, אתר של זהות, הזדהות ופוטנציאל של סולידריות ושל רגש עבור הסובייקט של קבוצת המיעוט. אומנם, גיבורי הסרט מנסים להסתכל קדימה: ג'וי חושבת על חזרה ללימודים ועל הקמת משפחה אלטרנטיבית עם גיא בחיים עתידיים אפשריים שאחרי הסמים; ודן מציע לגיא זוגיות רומנטית ומבטיח לנסוע איתו לפריז, כפי שאימו הבטיחה לו ומעולם לא קיימה. אך בה-בעת, ובאופן סותר, הם פונים לאחור, מרגישים נחשלות, במובן שהם מסומנים באמצעות תחושות של כישלון, של אחרות, של אהבה "בלתי אפשרית", של זהות מינית הנתפסת כסוטה, מעוכבת, הנשרת מאחור, לעומת זו ההטרונורמטיבית, המובנת כמתקדמת – תחושות המוטמעות בסיפור חייהם ומפריעות ומתנגדות לנרטיב הליניארי והפרוגרסיבי של נורמליזציה הומואית ולסדר הנורמטיבי של הזמן.

ג'ק הלבסטם טוען כי תפיסה קווירית של זמן התפתחה מהתנגדות למוסדות חברתיים כמו משפחה, הטרנסקסואליות ורבייה. משום שאנו מניחים שהזמן מתאר צורה של התקדמות טבעית, אנחנו לא רואים כיצד הוא מובנה חברתית. הלבסטם מונה שלוש דרכים שבהן "טבעיות" הזמן מובנית כדי לשמר צורות נורמטיביות של חיים: (א) "זמן המשפחה" מוכתב מקביעה נורמטיבית של לוחות הזמנים המלווים את גידול הילדים בחיי היום-יום. הוא נקבע לפי מה שנתפס כצורכי הילדים, לפי מה שנחשב בריא

2 על השפעת האירועים האלו על הקהילה הלהט"בית בישראל ראו, גילי הרטל וחן משגב, "טראומה קווירית אורבנית", מפתח 16 (קיץ 2021), עמ' 55-85.

להם ולפי אופי הסביבה הנחשב מיטבי לגידולם, ומתאפיין, לדוגמה, בסדירות גבוהה, בחלוקה ברורה של זמני פעילות, בהשכמה ובהשכבה מוקדמות; (ב) "זמן הרבייה" נשלט בידי השעון הביולוגי של נשים, ומוכרע מלוח הזמנים המכתיב מתי אפשר להביא ילדים לעולם. זמן הרבייה קובע "חוקים בורגניים של מכובדות ותכנון זמן לזוגות נשואים";³ (ג) "זמן הירושה", שעניינו המבט הבין-דורי, ובו הון, ערכים, טובין ומוסר מועברים מדור לדור בתוך המשפחה, קושר את המשפחה לעבר ההיסטורי של האומה וחותר ליציבות של המשפחה והלאום בעתיד. זמן הירושה כולל גם את העתיד ההיפותטי ("זמה אם..."), הדורש התגוננות באמצעות פוליסות ביטוח, תוכניות חיסכון, ביטוחי בריאות וצוואות. לפי הברסטרס, בניגוד לתפיסות הנורמטיביות האלו של הזמן, החיים הקוויריים כוללים פרקטיקות של תת-תרבויות, "המאפשרות להיפתח לנרטיבים חדשים של חיים ולקשרים אלטרנטיביים לזמן ומרחב".⁴ תת-תרבויות קוויריות מייצרות סוגי טמפורליות אלטרנטיביים, המאפשרים למשתתפים בהם להאמין שעתידם יכול להיות מדומיין מחוץ להיגיון הליניארי של מסמנים מסורתיים של חוויות חיים – כלומר, לידה, נישואים, רבייה ומוות. בהקשר זה, לפי הברסטרס, קווירים אינם רק אנשים העוסקים בפרקטיקות מיניות קוויריות, אלא גם עובדי תעשיית המין, חסרי בית, סוחרי ומשתמשי סמים, מובטלים, נוער מועדונים, נשאי איידס המקיימים יחסי מין לא מוגנים, נערי ליווי וכל מי שאינו מציית למבנים חברתיים נורמטיביים.

לפי לי אדלמן, סדר נורמטיבי של זמן מחויב לעתיד. ממשלות משתמשות בדמות "הילד" כייצוג של העתיד כדי להצדיק את הדוקטרינה הפוליטית של הווה. כלומר, הדמות הסימבולית של "הילד", שהוא בה-בעת ולעולם תמים ומאומים, מתפקדת בשיח הפוליטי כמטפורה לעתידיות וכתכלית של הסדר החברתי, המשמשת לא אחת להגביל את החירויות האזרחיות של מבוגרים ממשיים. לכן, התנגדות קווירית לסדר הזמן הנורמטיבי צריכה להיעשות באמצעות שלילת העתיד כמעשה פוליטי. כדי לשבש את הסדר החברתי, על קווירים לצאת נגד עצם מושג העתיד ולסרב לשים את מבטחם ברעיון התקווה לשינוי חברתי. "הרחק מהשתתפות בתנועה נרטיבית זו לקראת עתיד פוליטי בר-קיימה", אדלמן כותב, "הקוויר מסמל את קו הגבול להבנה של עתידיות, את ההתנגדות הפנימית לכל מבנה חברתי".⁵ אדלמן מציע, לפיכך, תאוריה קווירית אנטי-חברתית ואנטי-עתידינית, המסרבת לקחת חלק בשיח של "עתידינות רבייתית", ובמקום זאת חוגגת את הארעיות ואת העונג הרגעי, או במונחים פסיכואנליטיים, מחבקת ונותנת ביטוי מרבי לדחף המוות ול-"jouissance" הלאקאניני, או התענגות והנאה טהורים.

בדומה לאדלמן, הת'ר לאב מציעה תאוריה קווירית הקוראת לחיבוק השליליות ולוויתור על העתיד כדי להביט בעבר. קבוצות קוויריות התגבשו בעקבות היסטוריה

3 J. Jack Halberstam, *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, NY: New York University Press, 2005, p. 5. התרגום שלי כאן ובכל המקומות, אלא אם כן ציון אחרת, ר"י.

4 שם, עמ' 1.

5 Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press, 2004, p. 4.

משותפת של סבל וטראומה, ולכן הן ההווה והן העתיד שלהן לעולם יהיו קשורים עם אובדני העבר. "כל עוד אובדני העבר מניעים אותנו ומעניקים משמעות לחוויה העכשווית שלנו", לאב כותבת, "אנו מחויבים לזכור אותם ('לעולם לא נשכח'). אבל, במידה שווה, אנו מחויבים להתגבר על העבר, לברוח מהמורשת שלו ('לעולם לא נשוב בחזרה')".⁶ הפוליטיקה המינית של הגאווה הלהט"בית חשה אי־נוחות עם דימויים "קודרים" ו"אפלים" של קווירים, וטוענת, למשל, שהצגת ההומו החולה באידס, הנמצא בארון וממוקם בשוליים החברתיים והבזויים היא הומופובית, ושאינה יעילה פוליטית. הקהילה הלהט"בית של הזרם המרכזי שואפת לייצג את ההומו הגאה, המתנגד למסורת הייצוג של הארון ושל רגשות אשמה ושנאה עצמית. לפי לאב, היציאה מהארון מקושרת לנרטיב של קדמה ולאמונה שככל שיחלוף הזמן יהיה טוב יותר. הפוליטיקה הלהט"בית, לפיכך, משתמשת בפציעה ההיסטורית כדי ליצור עתיד בהיר ואוטופי לקווירים, ואינה מוכנה להתבונן בעבר כעבר ולהקשיב לו בכנות. קווירים נדרשים, לפיכך, להכרעה מוזרה: האם עדיף להתקדם לקראת עתיד בהיר יותר, או להישען לאחור ולהיצמד לעבר? הזדהות חצויה זו מובילה לרגשות סותרים: גאווה ובושה, ציפייה וחרטה, תקווה ויאוש. כדי לנווט את החוויה הסותרת הזאת, של מה שלאב מכנה "להסתכל קדימה", ובה־בעת להביט לאחור אל העבר הפצוע ו"להרגיש נחשלות", לאב מציעה ביקורת פוליטית שמפנה את תשומת הלב ל"אי־אפשרות" ההיסטורית של אהבה בת אותו מין ולרגשות "שליליים" של בושה, מלנכוליה, נוסטלגיה, ביישנות, עצבות, בדידות, קורבנות וכישלון.⁷

במאמר זה אדון בצורות של טמפורליות קווירית בקולנוע הומו־לסבי־ישראלי חדש, המאתגרות תפיסות נורמטיביות של זמן ומציעות אפשרויות חדשות של קשרים בין אנשים ושל קיום בעולם. את התפיסות החדשות האלו של הזמן הקווירי בקולנוע הישראלי העכשווי יש להבין בהקשר הפוליטיקה המינית של הקהילה הלהט"בית בישראל בעשורים האחרונים. מאז שנות התשעים של המאה העשרים מתמקדים המאבקים הפוליטיים של הקהילה הלהט"בית בנושאים הנוגעים לחברי הקהילה בלבד – ביטול האפליה בצה"ל על רקע העדפה מינית, השוואת זכויות והטבות בעבודה של בני זוג חד־מיניים לאלה של בני זוג הטרוסקסואליים, הכרה בהורות לילדים לא ביולוגיים ומחאה נגד גילויי הומופוביה מפי דמויות ציבוריות.⁸ מוסדות הקהילה הלהט"בית מנעיים במכוון מהשתתפות במאבקהן של קבוצות מודרות אחרות בחברה הישראלית, ומנסים להציג

6 Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009, p. 1

7 בניגוד להברסטס, אדלמן ולאב, שטוענים כי על קווירים לזנוח את העתיד ולהתמקד בהווה או בעבר, חוזה אסטבן מוניז קורא לשקול את האפשרות של טמפורליות קווירית אוטופית. לפי מוניז, קוויריות היא צורה "של תשוקה המאפשרת לראות ולהרגיש מעבר לביצה של ההווה. הכאן ועכשיו הוא בית כלא. עלינו לשאוף [...] לחשוב ולהרגיש אז ושמ". José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NY: New York University Press, 2009, p. 1. ההדגשות במקור.

8 עמליה זיו, "לחצות את גבולות המגדר, לבגוד בגבולות הלאום": הפוליטיקה הפרפורמטיבית של 'כביסה שחורה', אייל גרוס, עמליה זיו ורז יוסף (עורכים), סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראליים, תל אביב: רסלינג, 2016, עמ' 375–410; וכן המבוא לאסופה זו,

דימוי "טבעי" ו"א-פוליטי" של הומואים ולסביות: משכילים, בעלי מקצועות חופשיים, יוצאי צבא, המנהלים חיי זוגיות ומגדלים ילדים – כלומר, אנשים ונשים הקרובים באורח חייהם ובדימוי שהם מבנים לעצמם למודל ההטרסקסואלי הדומיננטי. בעשורים הראשונים של המאבק ההומו-לסבי בישראל, היו אלה פוליטיקאים מהשמאל שתמכו בזכויות להט"ב, אולם אחרי הרצח בברנוער ב-2009 החלו גם פוליטיקאים מהימין לתמוך בקהילה באופן פומבי.⁹

זאת ועוד: שניים מן היעדים המרכזיים שהוצבו במאבק הקהילה הלהט"בית – שוויון בשירותי הצבאי וזכות להורות – משקפים כמיהה לנורמליות ולהיטמעות בחברה, שכן מגולם בהם ניסיון לחדור אל המוסדות המזוהים ביותר עם התרומה לקולקטיב הלאומי: צבא לגברים ואימהות לנשים.¹⁰ במילים אחרות, במאבקה להרחבת האזרחות של חברה לא קראה הקהילה הלהט"בית תיגר על שיח האזרחות בישראל ולא על גבולות הקולקטיב הלאומי. להפך: היא נלחמה להוכיח כי חברה מעוניינים ומסוגלים למלא את התפקידים המסורתיים שייעדה הציונות לגברים ולנשים יהודיים, וכי הם ראויים, לפיכך, להיכלל בקולקטיב ובקונצנזוס החברתי.¹¹

מוסדות הצבא וההורות קשורים באופן הדוק למבנים של זמן. אליזבת פרימן מראה כי המערך הצבאי מבוסס על נקודות ציון בציר הזמן, כגון יום הגיוס, תקופת השירות ויום השחרור, וכן על ריטואלים יום-יומיים, כגון מפקד בוקר, זמן הארוחות ושעת השינה. הצבא, על פי פרימן, הוא חלק ממערכת טמפורלית רחבה, שהיא ממשיגה במונחים "כרונו-נורמטיביות" ו"כרונו-ביופוליטיקה". כרונו-נורמטיביות הוא "השימוש בזמן כדי לארגן גופים אנושיים למטרות של פרודוקטיביות מרבית",¹² וכרונו-ביופוליטיקה הוא התהליך, החורג מן האינדיבידואל אל האוכלוסייה כולה, שבו המדינה ומוסדות אחרים מסנכרנים גופים פרטיים לכדי נרטיבים קולקטיביים רחבים יותר, שהשייכות להם מובנית כטבעית. בקרב כל אזרחי ישראל היהודיים, כפי שהילה עמית מראה, גיל שמונה-עשרה הוא "נקודת זמן משמעותית ביותר בציר הזמן האינדיבידואלי [...]". השירות הצבאי מספק נקודות ציון טמפורליות פרטיות אך קולקטיביות במהותן, כמו זמן השירות, זמן השחרור, וזמני שירות המילואים.¹³ הצבא, שבישראל הוא "צבא העם", נתפס כטקס חניכה אישי,

9 אייל גרוס, עמליה זיו ורז יוסף, "אם יש סקס אחר הביאוהו לכאן ונדעה": לימודים להט"ביים וקוויריים בישראל" (עמ' 11-52).

10 אייל גרוס, "הפוליטיקה של זכויות להט"ב: בין (הומו)נורמטיביות ו(הומו)לאומיות", סקס אחר, שם, עמ' 183-248.

11 אייל גרוס, "מיניות, גבריות, צבא ואזרחות: שירות הומואים ולסביות בצה"ל במשקפיים השוואתיים", פלילים ט (דצמבר 2000), עמ' 95-183; רותי קדיש, "לסביות ישראליות, זהות לאומית ואמהות", סקס אחר, הערה 8 לעיל, עמ' 151-183.

12 ענת ליבר, "בין יחד בגאווה לבין אין גאווה בכיבוש": דילמות של אזרחות, זהות וקוויריות בשיח הפוליטי של הקהילה ההומו-לסבית בישראל בין השנים 1996-2003", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006.

13 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press, 2010, p.3

14 הילה עמית, "נקודות יציאה: ציר הזמן הלאומי והגירה קווירית מישראל", תיאוריה וביקורת 45 (חורף 2015), עמ' 96.

וסיום בית הספר התיכון מוביל – לפחות בקרב האזרחים היהודים החילוניים מן המעמד הבינוני – לגיוס ולהשתתפות בסדר הנורמטיבי של הזמן: התבגרות ובגרות, שירות האומה והגנה על עתידה. גם מוסד ההורות קשור לציר הזמן לאומי. עמית כותבת:

כשם שהצעירים הישראלים נדרשים לשרת בצבא על מנת להגן על המדינה, אזרחי ישראל הבוגרים נדרשים להגן על המדינה בדרך אחרת, הקשורה אף היא לטמפורליות: הולדת אזרחים יהודים נוספים לקולקטיב. בין האידיאולוגיה הלאומית בישראל – הצינונות – ובין רעיון העתיד קיים קשר בלתי נפרד. קשר זה מתבטא בין השאר בעידוד ילודה לשם שימור עתידו של המפעל הצינוני: הן שימור רוב מספרי של יהודים בטריטוריה, הן "ייצור" ילדים שיגדלו להיות חיילים שיגנו על המדינה.¹⁴

היטמעות קהילת הלהט"ב בישראל במוסדות הלאומיים של הצבא וההורות נושאת אפוא ממד טמפורלי מובהק.

זאת ועוד, בעשורים האחרונים, בעקבות ליברליזציה של היחס להומוסקסואליות באירופה ובצפון אמריקה, החלה גם לגיטימציה דומה בישראל, שנתפסה כהשתלבות עם המערב המתקדם. למשל, ב־2010 נוסחה החלטת בית המשפט העליון הישראלי בנושא זכויות להט"ב במושגים של ניסיון המדינה להיות "מערבית" ו"מתקדמת", בניגוד לעוינות המסורתית של מדינות מזרח-תיכוניות כלפי הומוסקסואליות. בהקשר הפסיקה הזאת כותב אייל גרוס:

הפוליטיקה של זכויות להט"ב ושל חירות מינית בישראל באופן רחב יותר [...] באה לידי ביטוי בניסיון של ישראל למתג את עצמה כידידותית להומואים (gay friendly) ולכן גם כמדינה מערבית מתקדמת, דמוקרטית וליברלית, אל מול מדינות אסלאמיות וערביות המקיפות אותה במזרח התיכון [...] הנתפסות כהומופוביות ולמצער פרימיטיביות.¹⁵

הייצוג של הומוסקסואליות הפך לסגנון חיים המקושר עם "קדמה" מערבית, הן בקרב דוברי הקהילה הלהט"בית הן בקרב מתנגדיה,¹⁶ ולכן, זכויות להט"ב מסמנות באופן קולקטיבי את ההתקדמות שישראל עושה לקראת ליברליזם מערבי.

מגמות אלו קשורות באופן מובהק להתחזקותה של פוליטיקה מינית הומונורמטיבית והומולאומית בקהילה הלהט"בית בישראל.¹⁷ על פי ליסה דוגן, ההומונורמטיביות היא פוליטיקה "מינית נאו-ליברלית חדשה [...] שאינה מאתגרת את ההנחות והמוסדות ההטרונורמטיביים הדומיננטיים, אלא מאשרת אותם, תוך כדי שהיא מבטיחה את

14 שם, שם.

15 גרוס, הערה 9 לעיל, עמ' 186.

16 עפרי אילני, "נגע נפוץ במזרח": תיאורים של משכב זכר בתקופת המנדט", סקס אחר, הערה 8 לעיל, עמ' 312.

17 גרוס, הערה 9 לעיל; גילי הרטל, "הומולאומיות והפוליטיקה של תנועות להט"ב בישראל", עיונים: כתב עת רב-תחומי לחקר ישראל 36 (2021), עמ' 9–31.

האפשרות של תרבות הומואים מופרטת, כזו שעברה דה־פוליטיזציה ומעוגנת בביות ובצרכנות".¹⁸ בעקבות דוגן, ג'סביר פואר מתארת את ההומולאומיות כ"הומונורמטיביות לאומית", שבמסגרתה גופים הומואיים "מבויתים" מספקים תחמושת לחיזוק הפרויקט הלאומי. לדבריה, האומה כיום אינה הטרונומטיבית בלבד, אלא גם הומונורמטיבית. פואר הצביעה על הקשר הקרוב בין קוויריות לבין לאומיות נורמטיבית בתקופה שבה זכויות להט"ב וקוויריות ליברלית התפתחו בתוך "שוק מלא כל טוב ובמרווחים הצרים של נדיבות המדינה".¹⁹ היא כותבת:

הומולאומיות היא ביסודה ביקורת על האופן שבו שדות שיח ליברליים של זכויות הומואים ולסביות מייצרים נרטיבים של קדמה ומודרניות, שממשיכים לאפשר לאקדודות מן האוכלוסיות גישה לצורות תרבותיות וחוקיות של אזרחות במחיר הדרה חלקית או מלאה של אוכלוסיות אחרות מזכויות אלה.²⁰

הדיון על הומולאומיות מצביע על תהליך שבו נהפך ההומוסקסואל ממי שנתפס כאיום על המדינה ועל ביטחונה למי שנחשב כמשולב בתוכה, וגם – בכמה מן המדינות, ובהן ישראל – כמי שמידת הסובלנות או הקבלה המופנות אליו מבחינה אותה ממדינות אחרות.

תפיסה זו זכתה גם לכינוי "פינקושינג" (pinkwashing) – שימוש בזכויות להט"ב ככלי תעמולה בידי ישראל ומדינות אחרות. כלומר, חלק מהקבוצות הלהט"ביות בישראל מקבלות זכויות שוות משום שהן מאמצות את האידאולוגיה הלאומית הדומיננטית (שירות צבאי, הורות) ומחזקות בכך את השייכות שלהן ללאום ואת הלגיטימיזציה החברתית שלהן. הכלה של קבוצות להט"ביות אלה במסגרת האומה מייצרת את האפשרות לדימוי ישראל כמדינה סובלנית וליברלית, וזאת בניגוד למדינות אחרות המסומנות כפחות סובלניות, לא ליברליות ולא דמוקרטיות. זהו, למעשה, "פינקושינג" המניע ומצדיק תפיסה גזענית ומדיניות פוגענית ואף אלימה המופנית בעיקר כלפי מדינות ערביות ומוסלמיות במזרח התיכון. "פינקושינג" ישראלי הוא אפוא, כפי ששרה שולמן מסבירה, "אסטרטגיה מכוונת להסתרת ההפרה הנמשכת של זכויות האדם של הפלסטינים מאחורי תדמית של מודרניות המסומנת על ידי חיי הומואים בישראל".²¹

Lisa Duggan, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Boston, MA: Beacon Press, 2003, p. 50

Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham: Duke University Press, 2007, p. xxvii

20 שם, עמ' 25.

Sarah Schulman, "Israel and 'Pinkwashing'", *The New York Times* (23/11/2011), p. A31, <http://nyti.ms/19uZ6oD>. ראו גם גילי הרטל ואורנה ששון־לוי, "אתניות ומיניות: סובייקטיביות מזרחית־הומואית חדשה ותיירות גאה בתל אביב", סוציולוגיה ישראלית כ, 2 (דצמבר 2019), עמ' 58–34.

תהליך זה מאפיין, למשל, את הסרט התיעודי מפשיטים את ישראל: הומואים בארץ המובטחת, שיצר מייקל לוקאס, שחקן ומפיק פורנו הומואי אמריקני־ישראלי, יליד רוסיה, בשיתוף עם הבמאי הישראלי יריב מוזר.²² בפתח הסרט, המעוצב בבירור כיצירה פולמוסית שנועדה לחנך צופים זרים, משיבים מרואיינים מכל רחבי העולם בכיכר טיימס בניו יורק לשאלה אם ההומוסקסואליות חוקית בישראל. רבים מאמינים שאינה חוקית ודנים את המצב כלא ראוי, ובתוך כך מודים שאינם יודעים הרבה על ישראל. הסרט נמשך בהפרכת אמונותיהם המוטעות, בסדרה ערוכה ומהירה של הומואים ישראלים המוצגים בפורמט של "ראשים מדברים" ובקטעים שבהם לוקאס נפגש עם אנשי תרבות ואישי ציבור ישראלים בולטים, כגון חבר כנסת הומו מוצהר (ניצן הורוביץ), עיתונאי ערבי הומו (חאדר אבו־סייף) ובמאי קולנוע הומו (איתן פוקס). הסרט אינו מותיר ספק באשר לחוקיות ההומוסקסואליות בישראל, והוא חוזר ומשווה בין זכויות ההומואים בישראל ובין מצבם האומלל במדינות אחרות במזרח התיכון וגם מעמיד אותן לעומת המצב החוקתי בארצות הברית. לוקאס, העונד שרשרת שעליה תליון בצורת מגן דוד, פוגש מדריך כושר (אליעד כהן) שמסביר לו כי בעת שירותו הצבאי היה מחוץ לארון, פעילי זכויות הומואים זוג הומואים שהביאו ילדים בעזרת פונדקאית (איתי פנקס, חבר מועצת עיריית תל אביב לשעבר, ובן זוגו יואב ארד), וכן הוא משתתף במצעד הגאווה בתל אביב ובחתונה של זוג גברים. בעיני לוקאס, ישראל היא נמל מבטחים עטור ניצחון לזכויות להט"ב (אם כי לעיתים נראה שמדובר בעיקר בתל אביב). לא זו בלבד שההומוסקסואליות חוקית בישראל, אלא שלטענתו, במונחי זכויות להט"ב ישראל "מתקדמת הרבה יותר מארצות הברית". העיתונאי הערבי־ישראלי אבו־סייף מודה בסרט שהוא אוהב את תל אביב ומספר על יחסן הברוטלי של משפחות ערביות מסורתיות לבניהן הומואים, ומדבריו משתמע שישראל היא הפתרון לתלאותיהם של ההומואים הפלסטינים. בכך הסרט משתתף ב"פינקווינג" של ישראל: הוא משתמש באופן ציני בדימוי של ישראל כמדינה מודרנית וליברלית באופן המסווה את הפגיעה השיטתית שלה בזכויות אדם פלסטיניות. במפשיטים את ישראל העתיד שהמערב מבטיח כבר קיים באוטופיה הישראלית. הומונורמטיביות והומולאומיות כבר הושגו, והמערב הוא שצריך לתקן את תפיסותיו השגויות כלפי ישראל ולסגור את הפער שנוצר במונחי זכויות פרוגרסיביות.

כמה מן הסרטים הישראליים הלהט"בים העכשוויים מקדמים פוליטיקה הומונורמטיבית והומולאומית מעין זו ותפיסות נורמטיביות של זמן הנובעות ממנה. בחלקו הראשון של המאמר אציע כי סרטים כמו הבועה, בננות, הסודות ואחרים מנציחים שיח הומונורמטיבי והומולאומי של זכויות להט"ב, המונחה בידי נרטיב טמפורלי לינארי מתקדם שנע ממסורתיות למודרניות, מבושה לגאווה, מהומופוביה והסודיות של הארון

Michael Lucas and Yariv Mozer (dirs.), *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, QC Cinema, 2012

לשחרור וזהות מינית הומו־לסבית מבוססת ערכים וקריטריונים מערביים.²³ בניגוד לתפיסה זו, בחלקיו העוקבים של המאמר, אטען כי סרטים הומו־לסביים קוויריים כמו ג' + בל, ברש, הסיפור של יוסי והאופה מברלין מבקרים את המוסכמות הטמפורליות של התפתחות וקדמה, התבגרות, בגרות ואחריות, שמסדירות זהויות לכדי נורמטיביות לאומית ומינית.²⁴ סרטים אלה מציעים דרכים חדשות לקיום בעולם, חיים ויחסים המבוססים על טמפורליות קווירית, שאינה נשענת בהכרח על ציפיות לעתיד טוב ובהיר יותר, אלא נובעת מהתשוקה ל"כאן ועכשיו" או מהתמסרות לאובדן ולכוח הרגשי של העבר.

טמפורליות הומו־לאומית

ההצלחה והנראות המקומיות והבין־לאומיות הגוברות של קולנוע להט"בי ישראלי ושל סרטים המציגים ייצוגים הומו־לסביים באלף הנוכחי קשורה לעלייתה של פוליטיקה הומו־נורמטיבית והומו־לאומית ולטמפורליות השזורה בה.²⁵ למשל, סרטו של איתן פוקס הבועה מתמקד בסיפור אהבה הומואי בין חייל מילואים ישראלי ששמו נועם (אוהד קלוזנר) לבין צעיר פלסטיני ששמו אשרף (יוסף סוויד), שהופך למחבל מתאבד בעקבות מאבקו האישי כהומו בחברה מסורתית. הרומן ההומואי הטרגי הזה אינו מכיל שום ייצוג של תהליך ההתבגרות המינית של ההומו הפלסטיני בחברה שלו. החלופה המעשית היחידה לאורח החיים ההטרנסקסואלי השמרני של החברה הפלסטינית שהסרט מציג לנו היא היכולת "לעבור" כהומו ישראלי יהודי שהתמערב, החי בתל אביב תחת השגחתם והדרכתם של הומואים ישראלים. זאת ועוד, התקפת המחבל המתאבד בסוף הסרט מוצגת לא כאקט מוסלמי פונדמנטליסטי קיצוני, כפי שפיגועים כאלה נתפסים בחברה הישראלית, אלא כמעשהו של אדם שנואש מכל אפשרות לחיות אי פעם כהומו גאה בחברה הערבית שממנה בא. בסרט זה נראה שאין שום חלופה לשחרור המערבי של הומואים.

פוליטיקה הומו־לאומית זו מוצגת גם בסרטו של פוקס בנות, שמתאפיין בסגנון קאמפי מלאכותי. בסרט מוצג מסעם של שישה שכנים מתל אביב המייצגים את המדינה בפריז, בתחרות שירה בין־לאומית דמוית האירוויזיון. מסעם המשותף מצליח באורח פלא לפתור את כל הבעיות האישיות שלהם או של בני זוגם, במיוחד כשהם יוצאים

23 איתן פוקס (במאי), הבועה, קרן הקולנוע הישראלי, 2006; איתן פוקס (במאי), בנות, Kirko Film, 2013; אבי נשר (במאי), הסודות, סרטי יונייטד קינג, 2007.

24 רוני קידר (במאית), ג' + בל, Wolfe Video, 2011; מיכל ויניק (במאית), ברש, Film Movement, 2015; איתן פוקס (במאי), הסיפור של יוסי, סרטי יונייטד קינג, 2012; ראול גרייצר (במאי), האופה מברלין, סרטי נחשון, 2017.

25 על ההצלחה הגלובלית של הקולנוע להט"בי הישראלי בעשורים האחרונים ראו, Boaz Hagin and Raz Yosef, "Festival Exoticism: The Israeli Queer Film in a Global Context", *GLQ* 18, 1 (2012), pp. 161-178

מן הארון בצורות שונות ומעייזים "להיות עצמם". אבל, כפי שמתברר, אף שהישראלים הליברלים מאמינים ב"להיות עצמם", בין היתר בחגיגת זהותם ההומו־לסבית בגלוי, בתחרות בפריז דווקא הזמר הרוסי הראוותני, שבחר להישאר בארון ולהציג פרפורמנס של זוגיות הטרוסקסואלית עם "אשתו המקסימה", הוא שזוכה בתחרות ומצליח, לפיכך, לייצג את ארצו. המתחרים התל אביבים הנאמנים לעצמם לועגים להטרוסקסואליות של הזוג הרוסי, שהם מזהים כמזויפת, אבל בתחרות דווקא ההטרוסקסואליות שהזוג מפגין בפרפורמנס בוטה מביסה אותם. באחד מרגעי הסרט, כשהוא מפרטט עם הגבר ההומו בקבוצה הישראלית, אומר הזמר הרוסי כי נדמה לו שהם מדברים באותה השפה. אולי הוא רומז כי לא רק ששניהם גברים הנמשכים לגברים ולתחרויות שירה אקסטרווגנטיות, אלא גם כי האג'נדה המערבית הנאו־ליברלית שהישראלים אימצו אינה שונה עד כדי כך מזו שלו, וכי שניהם, בסופו של דבר, משרתים את מדינותיהם וחוסמים אופציות ומסורות מיניות אחרות.

נראה כי גם הסרט הסודות אינו מסוגל לדמיין שום חלופות לזהות לסבית ולמסלול חיים אינדיבידואליסטיים מערביים. גיבורת הסרט נעמי (אניה בוקשטיין) היא בתו הבוגרת והעצורה של רב המתאהבת בנערה אחרת, מישל (מיכל שטמפלר), בסמינר לצעירות דתיות. האופציה של זהות לסבית בחברה חילונית אינה מוצגת בסרט לעולם, והמילה "לסבית" אינה נאמרת כלל. יתרה מזו, הגיבורה עצמה טוענת שמעולם לא חלמה כי אהבה או משיכה כזו אפשריות. למרות זאת, נראה שהיא מגלה את השחרור הלסבי ומאמצת אותו במהירות ובכוחות עצמה: היא מסרבת להינשא לארוס שלה, עוזבת את בית אביה, מציעה לאהובתה לעבור לגור ביחד ולהקים בית ואף כועסת על תגובתה, שמשתמע ממנה כי אולי היא "לא נורמלית" או חוטאת נגד חוקי היהדות (נעמי מחליטה שהאיסור ההלכתי על קיום יחסי מין עם בני אותו מין חל רק על גברים) – כמעט הכול היא עושה, מלבד תביעה מפורשת שהיהדות החרדית תעניק הכרה והכשר לנישואים לסביים.

ההיגיון ההומולאומי שהסרטים האלו מאמצים מחבר בין לאומיות נורמטיבית ובין שחרור הומו־לסבי מערבי. בקלות אפשר להבחין בנטייתם לראות את החברות המתוארות בהם – החברה הפלסטינית, הרוסית או החרדית – דרך עדשת האינדיבידואליזם המערבי הנאו־ליברלי, ובמיוחד בנושא שחרור הלהט"בים. האפשרות שבחברות אחרות יכולות להתקיים צורות אחרות של תשוקות והתנהגויות לא הטרוסקסואליות, או צירופים שונים שלהן, אינה עולה כלל על הדעת. הם מקדמים סיפורים של מימוש עצמי ושחרור של הומואים ולסביות שהתמערבו או כאלו שמדריכים אחרים להתמערב – סיפורים המוצגים בדרך כלל כניגוד לטרגדיה של אחרים, שאינם מסוגלים להתנתק מחברתם הדכאנית ולהשיג לעצמם זהות הומו־לסבית נאו־ליברלית מערבית. החברות הפלסטינית, הרוסית, או החרדית נתפסות כאטביסטייות והומופוביות. הפתרון האפשרי היחיד, לאלה שהיה להם מספיק מזל לבחור בו, הוא לאמץ את הנאו־ליברליזם המערבי האינדיבידואליסטי, שמוביל לזהות הומו־לסבית גאה.

מקצת הסרטים אף כורכים את ההתרחקות מן המסורת במפגש עם דמות מערבית מיטיבה שאינה ישראלית: ההומו הגרמני אקסל (קנוט ברגר) בללכת על המים, נכדו של

פושע מלחמה נאצי, מלמד את סוכן המוסד המאצ'ו אייל (ליאור אשכנזי), בן לניצולי שואה, להיות סובלני יותר, ובסופו של דבר, ישראלי טוב יותר; סיפור האהבה בהסודות יוצר משולש באמצעות מפגש מעצים עם אישה צרפתייה בשם אנוק (פאני ארדן), שאינה יהודייה; והפיתוי להותיר מאחור את הסכסוך ולחפש עתיד טוב יותר באירופה, במיוחד להומאים פלסטינים, מאומץ גם בסרט העלילתי עלטה – העוסק בקשר האינטימי הנרקם בין עורך הדין הישראלי היהודי רועי (מיכאל אלוני) לבין הסטודנט הפלסטיני נימאר (ניקולאס יעקוב), שאחיו הוא מנהיג בכיר של חמושים בגדה המערבית – וגם בסרט התיעודי גברים בלתי נראים ונשקל בסרט התיעודי אוריינטד, שעוסקים אף הם בקונפליקטים החברתיים והלאומיים של הומאים פלסטינים בישראל ופלסטיין.²⁶

כל הסרטים הללו עוסקים בזהויות של להט"בים ובזכויותיהם, ובמיוחד בזיווגם עם תפיסה טלאולוגית טמפורלית של "קדמה" היסטורית חד-כיוונית מן המסורת אל המודרנה, המובנית כמערבית, אינדיבידואליסטית ונאו-ליברלית. הם עוקבים אחר נרטיבים של הומאים ולסביות שהתמערבו, שהתבגרו מינית ויצאו מהארון, בניגוד לאחרים שאינם יכולים – או אינם רוצים – לנטוש את החברות ההומופוביות שלהם. בשונה מכך, וכפי שאראה להלן, סרטים הומו-לסביים אחרים בוחנים טמפורליות קווירית כחלופה לנרטיבים של התבגרות ויציאה מהארון באופנים שחורגים מן הפוליטיקה ההומונורמטיבית וההומולאומית. סרטים אלה מתנגדים למסלול הזמן הנורמטיבי של התפתחות ממסורת הומופובית לשיח זכויות להט"ב ליברלי ומערבי, מדיכוי לשחרור ומבושה לגאווה. תחת זאת, הם מציעים דימויים קווירים שנסוגים מזמן לינארי נורמטיבי ומציעים יחס חדש להווה או לעבר.

הדרך לשום מקום: ג'ו + בל

הסרט ג'ו + בל הוא קומדיה עצמאית אפלה על שתי נשים: ג'ו (רוני קידר), סוחרת סמים תל-אביבית, ובל (סיון לוי), צעירה המשוחררת מאשפוז במוסד פסיכיאטרי. השתיים נפגשות כשבל מנסה להתאבד באמבטיה של ג'ו. הן מתאהבות, רוצחות גבר, נמלטות מהמשטרה ומגיעות ל"עירית הפיתוח" שדרות בדרום ישראל. העיריה מוזכרת ברדיו ובטלוויזיה לאורך הסרט בשל טילי הקסאם הנורים עליה מרצועת עזה. ג'ו ובל אף מתנות אהבים בשירותים של הסינמטק בשרות בזמן התקפה כזו. בסופו של דבר, בל מוצאת עבודה במפעל המזון המקומי, וג'ו מחכה לה ביציאה מהמפעל ברחוב פריז. יחד הן צועדות חבוקות לעבר השקיעה, כשטילי רקטות מתפוצצים סביבן, ומתלוננות כמה הן שונאות שזה קורה על רקע השקיעה, אך לא נראה שהן מודאגות.

26 איתן פוקס (במאי), ללכת על המים, קרן הקולנוע הישראלי, 2004; מיכאל מאיר (במאי), עלטה, טרנספקס, 2012; יריב מוזר (במאי), גברים בלתי נראים, הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה, 2012; ג'ייק ויצנפלד (במאי), אוריינטד, נטפליקס, 2015.

הסיפור והאתר שבו הסרט מתרחש היו יכולים בנקל לקדם פוליטיקה הטרונומרטיבית, אבל ג'ו + ב7, באופן חוזר ונשנה, מתסכל ציפיות מעין אלה. אף שהסרט היה יכול לשרת סיפור של התבגרות ויציאה מהארון של שתי הגיבורות, שמתחילות את הסרט ביחסים הטרוסקסואליים (ג'ו) ועם מחלה נפשית (בל) ומסיימות בזוגיות הומונומרטיבית גאה ובריאה, רובו המכריע של הסרט מפריע להבניה נרטיבית מעין זו. מסע הבריחה שלהן לאילת הופך למסע קווירי המאופיין בשיבושים – מעקפים, השהיות, דחיות ועצירות – שאפשר לראותם כמשבשים את ההיגיון של הזמן וכן את ההתקדמות הליניארית של הנרטיב הקלאסי המסורתי. הן חולפות במרחבים קולנועיים מן הסוג שז"ל דלו כינה "מרחבים-כל-שהם" (any-spaces-whatever),²⁷ כגון ברים חשוכים, מדבריות, תחנות דלק, מגרשי חניה, דירות שכורות, חדרי מלון ושירותים ציבוריים. הן מחליפות לעיתים קרובות כלי רכב (אופניים, מכונית, אוטובוס וקלנועית), ובכלל נראה שהן נוחות במקרה לתוך מצבים שונים ומפתיעים ומפגשים אקראיים, שאין להן כל שליטה עליהם. הן בורחות בעקבות הרצח שביצעו, אבל הוא נפתר במקרה, ללא שום מעורבות מצידן, כשהמטרה מאמינה שמישהו אחר אחראי למעשה, ולבסוף הן מסיימות את מסען בשדרות, המוצגת בסרט כאזור מלחמה ומסומנת במוות. הן שואלות קלנועית חשמלית וכששוטר מבחין בהן בל שואלת את ג'ו אם לעצור או להמשיך לנסוע. באזכור ישיר של הסרט ההוליוודי תלמה ולואיז ג'ו עונה לה שאין שם צוק;²⁸ ושם ימשיכו לנסוע יגיעו לנתיבות, עוד "עירית פיתוח" מרוחקת, ולא כדאי שקיץ יקיץ שם. באתר כזה הנרטיב ההוליוודי אינו אפשרי. אך השוטר, כך מתברר, רצה רק להזמין אותן לתחרות כישרונות מקומית, והן נשארות בשדרות, באופן שרירותי לחלוטין, בדומה לכל החלטותיהן האחרות במהלך הסרט.

הסרט נפתח בשדה התעופה בהצהרתה של ג'ו באנגלית כי הגיעה מניו יורק. בל מגיעה מצרפת ומדברת עם אימה בצרפתית. לעומת סרטים הומונומרטיביים והומולאומיים, שבהם זרים המגיעים מחוץ לארץ עוזרים לישראלים ולפלסטינים המקומיים להפוך ל"מתקדמים" יותר ולהכיר את זהותם ההומו־לסבית, ה"אמיתית", ג'ו ובל בבירור אינן דוגלות בתפיסה זו בהגיען לעיר הפריפריאלית שדרות. הן אינן מייצגות את המערב, ולא את העירוניות הנאו־ליברלית הישראלית או כל צורה אחרת של מודרניות נאורה, ובמיוחד אינן מנסות "להציל" הומואים ולסביות מקומיים, יהודים או פלסטינים, שנפלו

27 מושג זה לקוח מהדיון של דלו על "קולנוע של דימוי־זמן": ברגע מהפכני בהיסטוריה של הפילוסופיה המערבית אפשר הקולנוע לפתע את יצירתו של דימוי אוטונומי של הזמן. דלו מבחין בין קולנוע כזה לבין "קולנוע של דימוי־תנועה", שבו פריים עוקב אחר פריים על פי צורכי הפעולה והזמן כפוף בו לתנועה. כדי לממש את הפוטנציאל המהפכני של הקולנוע החדש, המספק דימוי ישיר של זמן, דלו מייחס חשיבות רבה למושג "מרחבים-כל-שהם", שצמח בתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה, שבה רבו באירופה המצבים שאיננו יודעים להגיב בהם והמרחבים שאיננו יודעים לתאר; מרחבים נטושים אך מאוכלסים, כמו מחסנים שאינם בשימוש, אדמה שוממה או ערים בתהליך של הרס או שיקום. בחללים האלה נע גזע חדש של דמויות הצופות ואינן פועלות. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (trans.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986, p. 125

Ridley Scott (dir.), *Thelma & Louise*, MGM-Pathé Communications, 1991 28

קורבן להומופוביה של החברות שלהם. אם כבר, הזרות המערבית שלהן רק מדגישה את חוסר העניין שלהן בישראל ובגורלה. במונולוג הפתיחה, כשהיא מנסה לעצור מונית בשדה התעופה, ג'ו אומרת ב"וויס אובר":

שמי ג'ו, גדלתי בניו יורק. ההורים שלי עברו לישראל כשהייתי ילדה, אלוהים יודע למה, ונשארתי כאן. אז זאת אני, בחזרה בתל אביב, העיר שאני הכי שונאת, בארץ שאין לי שום קשר אליה. אני חולמת לעוף מכאן יום אחד, אבל... אני גם יודעת שלא משנה לאן אלך, תמיד ארגיש דפוקה, אז אני פשוט נשארת.

שתי הגיבורות אינן מרגישות שייכות ללאומיות הישראלית. הן אבודות, דיכאוניות ובודדות, ולמרות זאת הן נשארות בישראל וחיות את ה"כאן ועכשיו". אין להן שום כוונה לעזוב למקלט נאו-ליברלי בטוח מעבר לים או לבית האבוד. אומנם בסוף הסרט הן משתקעות כזוג, אבל לא נראה שיש להן עניין או צורך בהכרה פוליטית (נישואים חוקיים, מונוגמיות, גידול ילדים). הן אינן מונעות מצורך אובססיבי לשפר את חיי האנשים בישראל בכלל או בקהילה הלהט"בית בפרט, ולא את מציאותם של דורות העתיד, הילדים התמימים, אם הפלסטינים בעזה הנצורה ואם הישראלים, המאוימים מהתקפות הקסאמים, שעדויותיהם מכמירות הלב נשמעות במדיה במהלך הסרט. הן אינן מנסות לדבר בשם עתיד לא להן, עתיד שאין להן ולא מובטח להן, ירושה שמעולם לא קיבלו, גם אם, לכאורה, יכלו להיות שותפות לו בחבירתן למערך ההטרונורמטיבי ולמרחב הסטרייטי העתידי. הן פורעות חוק שלא עברו סוציאליזציה לתוך ערכי החברה ולתוך הנורמות המגדריות הפטריארכליות וההטרונורמטיביות, בעיקר ביחס לנשים (שהן, כמוכן, תמיד במצוקה ויש לעזור להן, כי הן עדינות, פגיעות ושבריריות ומביאות ילדים). אין להן חמלה לאחרים או כל בעיה מוסרית לבגוד זו בזו או בזולת, להבריא סמים ולסחור בהם, לרצוח את החבר לשעבר של ג'ו ולהשליך את גופתו לנחל הירקון בתל אביב, לגנוב מכונית ולהכות את בעליה במגרש החניה, או להנחית אגרוף בפרצופו של שוטר ולאזוק אותו לג'קוזי בחדרן במלון. כשפקידת הקבלה במלון שנמלטו אליו, המכנה אותן "מקסימות", שואלת אותן מה הסטטוס שלהן ("בנות דודות, אחיות?") בל עונה: "מזדיינות". הן מונעות מכל "יישור קו" עם הקונצנזוס, מאפשרות לתשוקותיהן הטהורות והעירומות להנחות את התנהגותן ומסרבות לקבל את העתיד או להשתעבד לפנטזיה של העתיד כתנאי לזכותן לחיות, או כפי שאדלמן כותב, "שתזדיין כל המערכת של יחסים סימבוליים והעתיד שמשרת את מטרתה".²⁹ בנושא הזיונים רואים אדלמן, ג'ו ובל עין בעין. מסען הוא מסע ללא עתיד, ללא מטרה או יעד ברורים. אין להן רישיון נהיגה (סמל לחוק ולסדר החברתי), אבל הן מחבקות זו את זו, את דחף המוות ואת ההתענגות העודפת והצרופה, ולכן אין לתמוה גם על מילות השיר שג'ו מבצעת, שנשמע שלוש פעמים בסרט: "I'd die to be with you tonight".

29 Edelman, הערה 5 לעיל, עמ' 29.



תמונה 1. חיות את ה"כאן ועכשיר":
ג'ז (רוני קידר, ימין) ובל (סיון לוי) בסרט ג'ז + בל (קידר, 2011). באדיבות רוני קידר.

הסרט מבנה את שדרות כסמל לסטגנציה בסוף העולם, שעוצר כל נרטיב ליניארי מתקדם שהיה בו עד לאותה נקודה (או מאט אותו למהירות הנסיעה של קלנועית), ויוצר עלילה מתפתלת, שניתן לראותה כקרובה לסירוב הקווירי להיות מוכפפים לנתיב הסלול של משפחות הטרנסקסואליות ועתיד של רבייה. הסרט מציע חלופה טמפורלית ומרחבית לנרטיב ההגירה המטרונורמטיבי הלהט"בי מהפריפריה לעיר, שבו, כפי שהלברסטם כותב, "הסובייקט מתקדם למקום של סובלנות לאחר שחווה חיים במקום של חשד, רדיפה וסודיות"³⁰. בסרט, בניגוד לכך, דווקא בפריפריה ג'ז ובל יכולות לבטא את אהבתן בחופשיות, ויתרה מכך: אף יש בה סימנים לתרבות "עירונית" לכאורה, ובהם, בעיקר, הסינמטק המקומי והרחוב ששמו "רחוב פריז". על רקע כותרות הסיום של הסרט הן צועדות חבוקות לעבר השקיעה של שדרות, אבל הדימוי המוצע כאן אינו רומנטי – זהו אינו דימוי הגיבורות המחבקות את זהותן האותנטית כלסביות ואת מקומן ההומונורמטיבי במציאות הישראלית ופוסעות לעתיד בהיר – לא רק משום שטילים נוחתים ומתפוצצים סביבן, אלא גם בגלל הסגנון החזותי של הסיום, שנראה כאילו צולם על סרט קולנוע שחור-לבן שרוט (אף שצולם בוידאו). מעבר לכך, ה"טילים", המעוצבים באנימציה דיגיטלית, אינם מנסים להיראות ריאליסטיים ואינם גורמים הרס. ג'ז ובל אינן מייצגות את עתיד הקהילה הלהט"בית הישראלית ואינן מוצאות מקום שיתאימו בו ושיוכלו לחיות בו. המרחק האירוני מהאומה ומהעתיד של ישראל מחלחל כעת גם לשיח של הסגנון הוויזואלי של הסרט – הדימוי החזותי אינו מתיימר לייצג שום מציאות.

30 Halberstam, הערה 3 לעיל, עמ' 36–37.

בדומה לג'ו + בל, הסרט ברש עוסק בטמפורליות קווירית המתנגדת לנרטיב ולתנועה ליניאריים מתקדמים. הוא נפתח במבט מתוך מכונית נוסעת. המצלמה מתמקדת בזוג משקפיים עם מסגרת צבעונית ועדשות בצורת לבבות המונח על לוח המחוגים של המכונית, וברקע נשמעת מוזיקת פופ נשי קצבית ומקפיצה. הנוסעות הן שלוש נערות מתבגרות. אחת קוראת לחברתה המנומנמת במושב האחורי, ומשזו שולחת לעברה בהתרסה את כף רגלה היא משרבבת אליה את לשונה בתגובה. הנסיעה המהירה של המכונית נבלמת בפקק תנועה ארוך. דימויים ראשונים אלו של הסרט מציגים אפוא נעורים שובבים ומחוצפים באתר סטטי, שמתנגדים לתנועה מתקדמת, ונמצאים מחוץ למוסכמות של הזמן הסטרייטי.

הסרט עוקב אחר נעמה ברש (סיון נועם שמעון), נערה מתבגרת החיה עם משפחתה הבורגנית ברעננה. נעמה מתאהבת בדנה (גייד הדס סקורי), נערה אחרת בתיכון שלה. דנה שמחה "ללמד" את נעמה להיות לסבית, היא מקיימת איתה יחסי מין, לוקחת אותה למסיבות בתל אביב ומספקת לה מגוון רחב של סמים, אבל אינה מעוניינת להיות בת הזוג שלה, ובסופו של דבר שוברת את ליבה.

ויטני מונגהן טוענת כי נערות קוויריות מיוצגות במדיה הפופולרית בשתי צורות מרכזיות. באחת מוצגת היציאה מהארון כנרטיב התבגרות, שבו מוצגת המיניות כטקס חניכה. בצורת הייצוג האחרת, הקוויריות "מקושרת עם שלב חולף בהתפתחות של נערות מתבגרות, שבו חוויות מיניות וזהויות קוויריות נמחקות ונתפסות כסטיות זמניות בדרך לקראת בגרות הטרונורמטיבית".³¹

הסרט ברש אינו נענה לאף אחת מצורות הייצוג האלו של נערות קוויריות. ראשית, נעמה אינה באמת יוצאת מהארון למשפחתה. לאחר שדנה אומרת לה שאינה רוצה להיות חברתה ושוברת את ליבה אנו מצפים שנעמה תצא מהארון כחלק מתהליך ההתבגרות שלה, אבל היא לא בוחרת באופציה הזו. באחת הסצנות האחרונות בסרט היא יושבת ליד השולחן המשפחתי ומאזינה להוריה המתווכחים ביניהם, כמעט אדישים לנוכחותה. היא נראית מהורהרת, ולאחר מכן מחייכת, מתמתחת, קמה מהכיסא ועוזבת את השולחן. לבסוף הם מתפנים לשאול אותה לאן היא הולכת, והיא משיבה, "לבית הספר". הסרט והגיבורה שלו מסרבים לקבל את היציאה מהארון כנרטיב התפתחותי של התבגרות ושל גיבוש זהות מינית לסבית, ודוחים את הכניסה לבגרות נורמטיבית המובנית באמצעות תפיסות של קדמה ובגרות. הן הסרט הן הגיבורה מעדיפים חוסר בגרות ונעורים קוויריים. ואכן, בסוף הסרט נראית נעמה הצועדת עם חברותיה בעליצות של עלמות צעירות חסרות דאגות במסדרונות בית הספר.

הקוויריות של נעמה גם אינה "שלב חולף" לקראת בגרות הטרונורמטיבית. מבחינה נרטיבית, אף שנעמה לא יצאה מהארון למשפחתה, אין כל הוכחה שהחליטה להיות

Whitney Monaghan, "Not Just a Phase: Queer Girlhood and Coming of Age on Screen", 31 *Girlhood Studies* 12, 1 (Spring 2019), p. 99

סטרייטית. הנקודה המרכזית בסרט היא בדיוק חוסר הרצון להחליט על מסלול ליניארי התפתחותי של זהות (להט"בית או אחרת) והרצון לאתגר לכן מוסכמות טמפורליות של גרות, התבגרות ואחריות – מושגים הקשורים בהכרח להורות ולגידול ילדים. יתרה מכך, הסרט אינו מציע את האפשרות שהטרונורמטיביות יכולה בכלל להיות מבודדת מתשוקות קוויריות. הפגישה הראשונה של נעמה ודנה מתקיימת בשירותי הבנות של התיכון, רגעים ספורים לפני תחילת טקס יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל שמתקיים בחוץ. על המראה בשירותים מצוירים איברי מין גבריים, ונעמה מדביקה על אחד מהם את מדבקת יום הזיכרון שחולקה לתלמידים. מוקפת בלאומיות המיליטריסטית של יום הזיכרון, מצד אחד, ובפאלוצנטריות, מצד שני, נעמה מצליחה להגניב מבט של תשוקה לסבית לעבר דנה מבעד למראה. בטקס יום הזיכרון המצלמה מתמקדת ברגליהן החשופות של בנות התיכון בטקס, המונחות לשבת ולעמוד לשמע תרועת החצוצרה הפותחת את יום הזיכרון. הסרט מדגיש את זרותה וניכורה של הגיבורה מהלאומיות הישראלית, ובה בעת עושה ארוטיזציה ליום האבל הלאומי, ומחדיר תשוקה קווירית אל התרבות הישראלית הטרונורמטיבית הדומיננטית.



תמונה 2. מבט של תשוקה לסבית בין פאלוצנטריות ללאומיות: דנה (גייד הדס סקורי, ימין) ונעמה (סיון נועם שמעון, שמאל) בסרט ברש (ויניק, 2015). באדיבות מיכל ויניק.

אפיזודות נרחבות בסרט מוקדשות לסצנת מועדוני הלילה התל-אביבית. במועדון החשוך נעמה פוגשת תת-תרבות מינית, שנמצאת מחוץ לזמן הנורמטיבי וחוגגת טמפורליות קווירית. ערבוב הגלים במועדון מאתגר את הבינאריות צעיר-מבוגר ומפריע לתפיסות מקובלות של תרבות נוער, בגרות והתבגרות, ויותר מכך, מסמן בבירור שתשוקה לבנות אותו המין אינה דבר שנשים מתגברות עליו. נשות המועדון שנעמה מתוודעת אליהן אינן נמצאות בזוגיות ארוכת טווח, ומציגות קוויריות כצורה של קיום בעולם, המסרבת להיות כפופה לקוהרנטיות נרטיבית (בגרות מוקדמת, נישואים, רבייה, גידול ילדים, פנסיה

ומוות), וחוגגת ילדות מאוחרת במקום בגרות מוקדמת או חוסר בגרות במקום אחריות. הסרט מדגיש את השימוש הנרחב בסמים בקרב באות המועדון. "הטמפורליות המענגת שיוצרים סמים", הלבסרסטם טוען, "חושפת את המלאכותיות של המבנים הפריביליגיים שלנו, של זמן ופעילות"³². זהו "זמן הג'אנק" (junk time), שבו העתיד נבלע אל צריכה עודפת, שבו ההווה נחגג, והחיים שמחוץ לזמן מרוכזים רק בתשוקה מיידית לאובייקט ההתמכרות. העיסוק הבלתי פוסק של גיבורות הסרט בסמים זו בזו יכול להיחשב סטייה מהנרטיב הטמפורלי הנורמטיבי לטובת התענגות כפייתית לא בוגרת ולא אחראית של הרגע.³³

הסמים והלסביות מובנים בסרט כחוויות מידבקות. כל חברותיה של נעמה משתמשות בסמים ומציעות אותם זו לזו, וכאשר מתפתח הרומן הלסבי בין הגיבורות אחת החברות של נעמה מציעה לחברה אחרת להתנשק. באחת הסצנות דנה מלקקת את חותמת הכניסה למסיבה שהוטבעה על ידה ומדביקה אותה ליד של נערה אחרת, כדי שאף היא תוכל להיכנס למסיבה. הקהילה הלסבית במועדון הלילה התל-אביבי נשלטת בידי תקליטנית מבוגרת, הנקראת, אולי באופן לא מפתיע, "דרקולה". בעקבותיה, אנו למדים, עיצבה דנה את התספורת המגולחת שלה, ונעמה בתורה מגלחת את ראשה בעקבות דנה. מוטיב הערפדיות המידבקת בא לידי ביטוי גם בסצנה שבה נעמה ודנה יושבות בחצר בית הספר ומדרגות את רמת המשכיה המינית של הבנות האחרות, ודנה אומרת לנעמה שזו חובתן לעזור לבנות אלו "לראות את האור". אם כן, הקוויריות יכולה להיות מידבקת, ובכל הנערות טמון הפוטנציאל לחיות חיים שאינם מתוסרטים או מובנים ממוסכמות הנישואים והמשפחה.

הכי קרוב שהסרט מגיע לייצוג של קוויריות כ"שלב חולף" נראה כשנעמה אומרת לאחותה הבוגרת ליאורה (בר בן וקיל) שאולי היא "יכולה להיות גם עם בנות". ליאורה מזלזלת בדבריה, אינה מסכימה, ואומרת לנעמה שהיא צעירה מכדי לדעת משהו, וכן שהיא עצמה נישקה פעם בחורה, אבל עברה תהליך חניכה להטרסקסואליות. עם זאת, הטרסקסואליות של ליאורה יכולה בקושי רב להיחשב נורמטיבית או להיתפס כעמידה בסטנדרטים של המשפחה והחברה הישראליים, שכן, לאימתם הרבה של הוריה הלאומניים והגזעניים, היא מקיימת קשר רומנטי עם גבר ערבי מכפר קאסם. שתי האחיות

32 Halberstam, הערה 3 לעיל, עמ' 5.

33 אומנם אפשר לפרש פוליטיקה קווירית של שוליות ניהיליסטית ושל התענגות כפייתית של הרגע כקריאת תיגר על הסדר החברתי והפוליטי, אך אפשר לראותה גם כסירוב להכיר בצד המוסרי שבאחריות לעתיד, סירוב להכיר בכך שפעולות כמו ויתור על דרישות פוליטיות בהווה ישפיעו על חיי הדורות הבאים. לביקורת מעין זו, ובמיוחד על התיאוריה הניהיליסטית של לי אדלמן, ראו, John Brekman, "Queer Post-Politics", *Narrative* 10, 2 (May 2002), pp. 174-180. זאת ועוד, הסדר החברתי הנאו-ליברלי, שאינו יחיד ומאוחד, יכול להכיל ולבלוע בתוכו גם צורות קוויריות. למשל, חגיגת הרגע וצריכה עודפת של מין וסמים יכולות להתפרש גם כהיטמעות, ואף ציות לצו האידיאולוגיה של צריכה פזרנית ואקסיביבית המניעה את המערכת הכלכלית הקפיטליסטית, המבוססת על תשוקה אין-סופית וחוסר תמידי שאינו יודע שובע. בנושא זה ראו, למשל, אצל זיגמונט באומן, מודרניות נזילה, מפולגת: בן-ציון הרמן, ירושלים: מאגנס, 2007, עמ' 74. לניתוח המורכבות של זהות הלהט"בית בישראל בעידן כלכלי נאו-ליברלי ראו, הרטל, הערה 17 לעיל.

מורדות אפוא במשפחה ובאומה בכך שהן מאיימות על זהות האישה ההטרסקסואלית היהודייה-ישראלית.³⁴ באחת הסצנות בני משפחת ברש אינם זוכרים מתי ראו את ליאורה לאחרונה. ליאורה היא חיילת בשירות חובה, כלומר משלימה את המסלול ההתבגרות הליניארי המצופה מאזרחים יהודים חילונים נורמטיבים, אבל היא נפקדת מהצבא ונעלמת מן הבית. האב המבולבל אינו יכול לזכור מתי ראה אותה לאחרונה, וטוען שלקח אותה לרכבת בשבוע שעבר. האם מתקנת אותו ואומרת לו שזה קרה שלושה שבועות לפני כן. המשפחה ההטרסקסואלית בסרט ברש מתקשה אפוא לשחזר את לוח הזמנים הנורמטיבי של חיי היום-יום המלווה את גידול הילדים. אף שהרומן הקווירי של נעמה ודנה הוא העומד במרכז הסרט, המשפחה עוסקת יותר בסיפורה של ליאורה, סיפור המשהה את ההתקדמות לכאורה של סיפור היציאה מהארון של נעמה למשפחתה ואת ההתפתחות זהותה הלסבית, אם בכלל תחליט לאמצה. זהו סיפור של התבגרות ויציאה מהארון שהסרט ברש מאתגר ומסרב לספר.

ספקטוליות קווירית: הסיפור של יוסי

הסיפור של יוסי בבימוי איתן פוקס הוא המשך לסרטו הקודם יוסי וג'אגר, שקידם תפיסה הומונורמטיבית והומולאומית נאו-ליברלית מערבית של הזהות הגאה בישראל.³⁵ יוסי וג'אגר מספר על שני קצינים הומואים – יוסי (אוהד קלונר) וג'אגר (יהודה לוי) – המשרתים בקרבת הגבול בין ישראל ללבנון. הוא מציג דימוי של הומואים כגברים נאים, קציני צבא המתנהגים כסטרייטים לכל דבר, שאפשר לשלבם אותם במסגרת צבאית כ"הומואים מכובדים", ומקפיד להימנע מכל רעיון העלול להטיל ספק כלשהו בהשקפה שלפיה הומוסקסואליות יכולה וצריכה להיטמע בנורמליות של הזרם המרכזי. במיוחד הסרט מקפיד להדוף את עצם האפשרות שהגבולות בין הומוסקסואליות להטרסקסואליות הם גבולות חדירים, במיוחד בצבא, ומקטין את מקום המין בין גברים. יתרה מזו, בסוף הסרט ג'אגר, שדרש כי הוא ויוסי יצאו מהארון, נהרג במבצע צבאי רגע לפני שיוסי ניסה להודות באהבתו אליו, וכך דמותו של הגבר ההומו נותרת קבורה בארון בעקבות מוות הרואי ומוקרבת למען עתיד האומה.

עשור לאחר מכן, בסרט המשך, יוסי הוא רופא במחלקת קרדיולוגיה בבית חולים. הוא עצוב, בודד, מסתגר בדירתו האפלולית, מתקשה להתגבר על מות אהובו, ובעיקר, נמצא עדיין בארון. הוא דוחה את חיזוריה הרומנטיים של אחת האחיות בבית החולים, ונענה בחוסר רצון להצעה של חברו הרופא (ליאור אשכנזי) לבילוי משותף במועדון סטרייטי, משם הוא נמלט בבהלה לאחר שזה מנסה לשדל אותו לקיים יחסי מין עם

34 בנושא זה, ראו: Zvi H. Triger, "The Gendered Racial Formation: Foreign Men, 'Our' Women, and the Law", *Women's Rights Law Reporter* 30, 3/4 (2009), pp. 479-525

35 איתן פוקס (במאי), יוסי וג'אגר, למה הפקות, 2002. לניתוח מפורט של הסרט ראו, רז יוסף, "הפוליטיקה של הנורמלי: מין ואומה בקולנוע של איתן פוקס ועמוס גוטמן", סקס אחר, הערה 8 לעיל, עמ' 93-126.

בחורה בשירותים. מפגש מקרי עם אימו השכולה של ג'אגר (אורלי זילברשץ) – שמגיעה לבדיקות בבית החולים בעקבות אירוע לבבי שעברה ואינה מודעת לזהותו המינית של בנה או לרומן שניהל עם יוסי – מוביל אותו אל סיפה של יציאה מהארון. בהמשך יוסי מגיע לבית הוריו של ג'אגר ומספר להם על היכרותם ועל כך שהיה עם בנם ברגעיו האחרונים, רומז על הקשר המיוחד והרומנטי שחלקו ומספר כמה חשוב היה לג'אגר שידעו על כך. אך, גם עכשיו, הוא מסרב לצאת מהארון במפורש. אימו של ג'אגר, מעוררת מהמידע החדש על חייו של ג'אגר, מבקשת מיוסי ללכת, אך האב מציע לו לעלות לחדרו של בנם. שם, בין חפציו האישיים, תלויה כרזה של חוף ים שטוף שמש – מעין תזכורת מלנכולית לבקשתו של ג'אגר מיוסי לצאת יחדיו לחופשה רומנטית באילת. יוסי מחליט להגשים את משאלתו האחרונה של אהובו המת ונוסע דרומה. בדרכו הוא פוגש ארבעה קציני צבא צעירים, ובהם תום (עוז זהבי), הומו יפה תואר, תוסס ומשוחרר מינית, שמזכיר ליוסי את ג'אגר, וקשר רומנטי נרקם ביניהם.

הסרט הסיפור של יוסי מתמקד בגיבור שנותר מאחור, שמביט לאחור ומסרב להיפרד מרגשות שליליים של בושה, חרטה ואשמה, שנותר בארון, ולפיכך מתנגד לנרטיב הומונורמטיבי והומולואמי של קדמה והתקדמות של זהות הומואית נאו-ליברלית מערבית שאפיין את הסרט יוסי וג'אגר ואת הפוליטיקה המינית הדומיננטית של הקהילה הלהט"בית בישראל. הוא מביט בערגה מלנכולית בתמונות שלו ושל ג'אגר מתקופת הצבא, מחבק את האובדן הקוויירי, שכפי שג'ודית באטלר טוענת, הוא אובדן שאינו מקבל הכרה בחברה הטרוצנטריסטית ואנטי-הומואית, אובדן אהבה "שבלתי ניתן להתאבל עליו", ו"שלא ראוי שיתאבלו עליו", ולכן אהבה ואובדן שלא ראויים ושלא ניתנים לחיות אותם בכלל.³⁶ הוא עגמומי, ערירי, אומלל ומושפל בידי הומואים צעירים המציגים עצמם כמוצלחים ומתקדמים ממנו. באחד הערבים הוא נפגש למין מזדמן עם בחור אנונימי, צעיר ושרירי, שבבעלותו כמה ברים פופולריים בעיר, השואל אותו בהתנשאות אם הוא מוצלח בעבודתו כרופא לב, מעליב אותו בטענה שהוא נראה מבוגר לגילו (הוא בן 34), מאשים אותו ברמאות משום שהתמונה שפרסם באתר ההיכרויות אינה תואמת את מראהו הנוכחי, ולבסוף מציע שיוסי יבצע בו מין אורלי ושיסתפקו בכך. יוסי מודה שהוא ביישן, נוסטלגי, אנכרוניסטי ומיושן (בסרט מכנים אותו "זקן"), שאינו מכיר את חי הלהט"ב של תל אביב ושהוא מעדיף את ביצועי הזמרת קרן אן ל"שירי ארץ ישראל הישנה" על פני תרבות צעירה ועכשווית. דסטין גולץ טוען כי "הזדקנות מעוצבת כריטואל ענישה שבו נעורים הומואיים נערצים נרדפים בידי תקתוק השעון [...] בתורו, הגבר ההומו המזדקן [...] מוגבל לבדידות, דיכאון ולעג חברתי".³⁷ לעיתים קרובות בתרבות מובנים גברים הומואים, מבוגרים וצעירים כאחד, כקורבנות הזמן והעתיד, אבל דימויים אלה של הזדקנות הומואית נקבעים על פי ההיגיון המדיר של הטמפורליות ההטרונורמטיבית.

Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997, p. 138

Dustin Bradley Goltz, *Queer Temporalities in Gay Male Representation: Tragedy, Normativity, and Futurity*, New York and London: Routledge, 2010, p. 16

אם הזדקנות קשורה לזמן החולף ומובנת כהתקדמות אל עתיד של אושר והצלחה, המסומן בזוגיות ממוסדת, משפחה וגידול ילדים, הרי שמסלול חייו האינטימיים של יוסי יכול להיתפס ככישלון התפתחותי. אך יוסי נחוש לא לציית לסדר הנורמטיבי של הזמן. במונחיה של לאב, הוא "מרגיש נחשלות" בכך שהוא מסתכל לאחור אל הפגיעה ההיסטורית, אל ה"בלתי אפשריות" של התשוקה לאותו המין, ובה־בעת הוא מסתכל "קדימה" לקראת האפשרות להתחיל מחדש.

הסרט נפתח בשוט העוקב אחר אחות בבית החולים המצולמת מאחור. היא נכנסת לחדר חשוך, מדליקה אור קטן ומעירה את יוסי, השרוע על אחת המיטות, להמשך המשמרת. יוסי מתעורר לאיטו ומתיישב על המיטה כשגבו מופנה למצלמה. בשוט הבא נראה צילום תקריב של פניו התפוחות והעייפות ועיניו הטרטוטות. יוסי התבגר. למעשה, הצילום מאחור של יוסי מופיע כמה פעמים, בעיקר בחלקו הראשון של הסרט: המצלמה עוקבת אחריו בהילוכו במסדרונות בית החולים, אבל גם בחלקו השני של הסרט, באילת, יוסי מצולם כשגבו מופנה למצלמה, למשל כשהוא נשכב על המיטה בחדרו במלון. שוטים אלו לא רק מבטאים את תחושות הקדרות, הדכדוך והעצבות שהוא שרוי בהן, אלא גם, המצלמה המרחפת מאחוריו, יכולה לסמן את ההיסטוריה הרובצת על גבו ומכבידה עליו, מעין רוח רפאים, נוכחת־נעדרת, של העבר הרודף אותו בהווה.

ז'אק דרידה דן במעמד המיוחד של הרוח, הנוכחת ונעדרת בה־בעת. הוא טובע את המונח "הונטולוגיה" (hauntology), המתיק את האופוזיציות הבינאריות בין נוכחות והיעדרות, קיום וחוסר קיום, נראה ולא נראה, חיים ומוות. המושג "הונטולוגיה" מבהיר כי קיומנו לעולם אינו שלם ונוכח כשלעצמו, אלא מיוצר בידי מסמנים הנוכחים ונעדרים, גלויים וסמויים בו־זמנית, וכי זהותנו לעולם נרדפת בידי הנוכחות הלא יציבה וחסרת המנוחה של ה"אחר" הספקטרילי, הפורע אותנו מבפנים. לפי דרידה, "להיות" משמעו להיות רדוף בידי ה"אחר", ואונטולוגיה, לכן, מוחלפת בהונטולוגיה. לרוח יש גם יחס מיוחד לטמפורליות. הרוח חוזרת מהעבר בגלל עניינים לא סגורים, חיים לא שלמים, אולם, כותב דרידה, "אי אפשר לשלוט בביאתה ובעזיבתה, משום שהיא מתחילה בכך שהיא חוזרת [...] היא מקבלת צורה הן של אדם מת שחוזר הן של רוח שחזרתה המיוחלת נשנית שוב ושוב".³⁸ אם כך, הרוח מפריעה להיגיון החלק והקהרנטי של הזמן וממוטטת את ההבחנות המקובלות בין עבר, הווה ועתיד, ואינה מאפשרת קשר נרטיבי ליניארי, טלאולוגי ופרוגרסיבי ביניהם.

בעקבות דרידה טבעה קרלה פרצ'רו את המונח "ספקטרליות קווירית", לתיאור היסטוריה של מיניות שאינה ליניארית, ושנותנת מקום לרוחות הרפאים של העבר, שבה־בעת אינן אבל חוזרות ורודפות את ההווה והעתיד. אין המדובר ברוחות מאיימות של הומוסקסואליות, הנחבאות ואורבות בטקסטים תרבותיים ובמקורות היסטוריים. פרצ'רו קושרת את עשיית ההיסטוריה הקווירית ב"פתיחות לאפשרות להיות נרדף, מאוכלס

Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Peggy Kamuf (trans.), New York and London: Routledge, 2006, p. 10, 11. הדגשות במקור.

בידי רוחות רפאים³⁹ – לא רק כדי להבין את העבר, אלא כדי ללמוד כיצד לשרוד, כיצד לחיות טוב יותר בהווה ובעתיד. קרבה והזדהות עם רוחות ההיסטוריה מאפשרות חוויית רדיפה כחוויה מענגת. היא כותבת: "להיות רוח בין רוחות משמעו 'לראות' את הרוח, לא כהקרנה מפחידה [...], אלא אולי כִּפְהָ, אף שהיא לעיתים נדירות צוחקת, שכן הרוח היא צורה שהאבל הלא־גמור מקבל"⁴⁰.

הן הסרט הסיפור של יוסי הן גיבורו נרדפים בידי ספקטרליות קווירית. בראש ובראשונה, רוח הרפאים של ג'אגר רודפת בהווה את יוסי המלנכולי, המסרב לוותר על אובייקט האהבה האבוד, ומהדהדת בדמותו של תום. זוהי גם רוח הרפאים של הסרט יוסי וג'אגר הרודפת את הסרט עצמו. הסרט הסיפור של יוסי, כסרט המשך (sequel), ממשיך כרונולוגית את סיפורו של יוסי, אבל, בה בעת, רוח הרפאים של העבר הקולנועי שלו־עצמו (הסרט יוסי וג'אגר), תמיד נוכחת־נעדרת בסרט, ומאפשרת, הן לסרט הן לצופים, להרהר על הזמן החולף, על ציפיות שלא הוגשמו, על הבטחות שנכזבו ועל אובדנים הומואיים שלא התאבלו עליהם, שלא הוכרו והושתקו בשמה של פוליטיקה הומונורמטיבית והומולאומית. כמו כן, אלו גם רוחות הרפאים של טקסטים תרבותיים קוויריים היסטוריים אחרים, שמקושרים אף הם עם אובדן ו"הבלתי־אפשריות" של אהבה הומואית, שחוזרות לפקוד את הסרט, ובמיוחד, ובאופן מוצהר, היצירה מוות בוונציה, הן זו הספרותית והן זו בעיבודה הקולנועי.⁴¹ גוסטאב פון אשנבאך, הגיבור המזדקן של הנובלה מוות בוונציה מאת תומאס מאן (1912), השווה בבית מלון מפואר בחוף הלידו בוונציה, מבחין בין המוני מתרחצים רעשניים בנער פולני יפה תואר בן ארבע־עשרה בשם טאדז' ונתקף תשוקה עזה לאובייקט בלתי אפשרי. בדומה לכך, יוסי מבחין בין המתרחצים בבריכה במלון באילת בדמותו של תום, קצין צעיר ונאה מראה, המעורר בו רגשות תשוקה ואהבה שלא חווה זה זמן רב. אזכור ישיר ליצירתו של מאן מופיע בסרט כאשר יוסי קורא על שפת הבריכה וגם בחדרו במלון את הספר מוות בוונציה. האדג'ו, הפרק המוזיקלי האיטי מתוך הסימפוניה החמישית של המלחין גוסטב מהלר, הנשמע בעיבודו הקולנועי הבארוקי של הבמאי לוקינו ויסקונטי (1971) לנובלה ומאפיין את דמותו הטראגית של פון אשנבאך, מאפיין גם את דמותו של יוסי, ומתנגן בסרט בנסיעתם של יוסי והחילים במכונית בדרך לאילת.

על אלה נוספות גם רוחות רפאים קוויריות מקומיות, ישראליות, הרודפות באופן סמוי את הסרט – רוחות הרפאים של היצירות הקולנועיות של הבמאי עמוס גוטמן. מבנה הרגשות של סבל, בדידות, בושה, עצבות וחיים בארון אינו מאפיין בעיקרון את עבודותיו הקולנועיות של פוקס, שדבק יותר ביצירת דימויים "חיוביים" של הזהות ההומואית ובפוליטיקה של נורמליות והיטמעות בסטטוס־קוו החברתי והלאומי הישראלי, אלא את יצירתו של גוטמן, שעסק בסרטיו כגון מקום בטוח, נגוע וחסד מופלא, ברגשות של

Carla Freccero, *Queer/Early/Modern*, Durham: Duke University Press, 2006, p. 80 39

40 שם, עמ' 78.

Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, München: Hyperion Verlag, 1912; Luchino 41
Visconti, *Morte a Venezia*, Warner Bros. Pictures, 1971

אהבה בלתי אפשרית, השפלה, קורבנות, פסיביות וניפוץ העצמי המאפיינים את הקיום הקוויירי.⁴² בעבודותיו גוטמן מציג רגשות "רעים" של אובדן, חולשה, כפיפות, שוליות ותחושת קורבנות עצמית באמצעות אסתטיציזם מודגש, שמנסה להפוך את הקיום הנפשי והחברתי לנסבל, וברוב סרטיו מוצגים דימויים בהם גברים מפתים זה את זה ונוגעים זה בזה במעין כמיהה לקשר בלתי אפשרי עם האחר. בחסד מופלא, למשל, נראה הגיבור ההומו, נשא איידס, שכוב במיטתו, מפנטז ומאונן למראה תמונה של דוגמנים גבריים ושריריים בפרסומת לתחתונים בעיתון. באחד הרגעים התמונה מתעוררת לחיים, והדוגמנים נוגעים זה בזה ברכות ובחושניות כשהגיבור ביניהם. במשך שנים רבות מתחו דוברים בולטים בקהילה הלהט"בית, ובמידה רבה גם פוקס עצמו, ביקורת על סרטיו של גוטמן, בשם התביעה לייצוג "תקיין" ו"נורמלי" של הומואים. כך, למשל, כתב עמית קמה: "עמוס גוטמן היה היוצר [...] שחשף את הקהל לעולמם המיוסר וחסר התוחלת של הומואים [...] למרות מעמ[דו] החלוצי לא תר[ם] יוצר [...] [זה] לשרש את העמדות הרווחות לגבי הומואים".⁴³

אבל בהסיפור של יוסי אפשר לומר כי פוקס מפנה את מבטו לאחור, אל העבר הקולנועי ההומואי הישראלי הדחוי והמבוש של-ועצמו, ופותח עצמו לאותם "רגשות נחשלים" מעולמו הקוויירי של גוטמן, שהוכחו והושתקו בקהילה הלהט"בית בישראל. הסרט מסב את תשומת הלב להשקעה הרגשית בשליליות ובשיברון לב המכבדת את האובדנים המנוחים של העבר הקוויירי, ומציע אפשרות של היסטוריה קולנועית ספקטרלית לא-ליניארית של זהות גברית הומואית שאינה כפופה לנרטיב פרוגרסיבי הומונורמטיבי והומולאומי של גאוה. כמו כן, בסצנה לקראת סוף הסרט, באופן המהדהד את האסתטיקה הקולנועית ה"גוטמנית" ואת הטון הרגשי המאפיין אותה, נראים יוסי ותום עומדים על רקע תאורה רכה זה מול זה, עירומים, חשופים ופגיעים; יוסי מתקרב לתום, מרכיב את ראשו על כתפו, נשען על גופו בכניעה ובהתמסרות לקשר עם האחר, וזה מחבק אותו ברכות. אולי, על כן, אין זה מקרי ששמו המלא של יוסי הוא – "ד"ר יוסי גוטמן". נראה אפוא כי הסיפור של יוסי מאפשר את חזרתן של רוחות הרפאים של היסטוריות תרבותיות קווייריות של רגשות נחשלים, שאינן נעלמות עם הזמן, אלא פוקדות את ההווה של הסרט ושל הגיבור, ושמהוות כוח רגשי של העבר בהווה, ולכן משבשות את ציר הזמן הליניארי ומייצרות את האפשרות של עתיד אחר, כזה שהעבר של האובדן לא הבטיח אבל יכול להיות. ואכן, בסצנה המסיימת את הסרט יושבים יוסי ותום על שפת הים בסיני, הרחק מהלאומיות הישראלית. יוסי אומר, "בוא נשאר פה", "לתמיד?" שואל תום, ויוסי עונה, "כן, לתמיד". רק בנכונותו של יוסי להיות רדוף – ובנכונות הסרט עצמו לכך – יכול עתיד חדש להיפתח.

42 עמוס גוטמן (במאי), מקום בטוח, בית צבי לאמנויות הבמה, 1977; עמוס גוטמן (במאי), נגוע, סרטי כסלו, 1983; עמוס גוטמן (במאי), חסד מופלא, חסד מופלא הפקות, 1992. על האסתטיקה והפוליטיקה של סרטיו של גוטמן ראו, יוסף, הערה 35 לעיל.

43 עמית קמה, העיתון והארון: דפוסי תקשורת של הומואים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 41.

בדומה לסיפור של יוסי, גם הסרט האופה מברלין עוסק באובדן הומוסקסואלי. הסרט מספר על תומאס (טימ קלקהוף), אופה גרמני לא יהודי, המנהל רומן עם אורן (רוי מילר), גבר ישראלי יהודי, נשוי ואב לילד, המתגורר בירושלים ומגיע לברלין לצורכי עבודתו. משאורן נהרג בתאונת דרכים תומאס מגיע לירושלים בעקבות זיכרונות אהובו, מאתר את אשתו ענת (שרה אדלר) ומתחיל לעבוד בבית הקפה שבניהולה, תחילה כשוטף כלים, ומאוחר יותר, לאחר שהם מתגברים על משוכות חוקי הכשרות, גם כאופה עוגות ומאפים. הוא מתקרר לבנו הקטן של אורן, ובמיוחד לענת, ומקיים עימה יחסי מין בלי שהיא יודעת כי היה המאהב של בעלה, וכי שניהם מתאבלים על אובדנו של אותו אדם. כשענת מגלה את סודו נגדע הקשר ביניהם, ותומאס חוזר לברלין.

תומאס, ובמידת־מה גם הסרט עצמו, נמצאים מחוץ למוסכמות הזמן הנורמטיבי של התקדמות והתפתחות. בברלין תומאס חי בטמפורליות של המתנה לאורן, שכן אורן הגיע פעם בחודש לביקור קצר בן יומיים־שלושה, ורוב הזמן תומאס נותר מעוכב במרווח שבין פגישתם האחרונה בעבר לבין זו העתידית, שלא תמיד ידע מתי תתקיים, אם בכלל. מצב הלימבו של הרומן הקווירי, המותח את הזמן לאין־סוף, בא לידי ביטוי גם בנרטיב. הסרט, המסרט פרק זמן ארוך של כמה שנים, פורס, מותח ומשהה לכל אורכו באמצעות פלשבקים וזיכרונות את ייצוג היחסים האינטימיים בין שני הגברים, יחסים שנמשכו כשנה בלבד, באופן שמסרב להתקדמות ליניארית של יחסי סיבה־תוצאה. הטמפורליות הזאת, של השהייה, מאפיינת גם את האבל הקווירי הלא גמור, שכן בניגוד ליגון ההטרואסקסואלי של ענת, שהוא פומבי וזוכה ללגיטימציה ציבורית, ולכן יכול להתקדם על ציר הזמן להשלמה עם האובדן, היגון ההומוסקסואלי של תומאס אינו מקבל הכרה ונותר פרטי וסודי, ולכן נועד להיותר מעוכב, אבל גם כזה המתנגד להתקדמות טמפורלית ויכול, כפי שדנה לוסיאנו ניסחה זאת, "לגרום לזמן להופיע".⁴⁴

בירושלים תומאס נמצא מחוץ לכמה סדרי זמן המשמרים צורות קונבנציונליות של חיים: מחוץ לזמן המשפחה ההטרונורמטיבית, המוכתב מזמני הארוחות, יום ההולדת של בנו של אורן וזמני לקיחתו ואיסופו מבית הספר; מחוץ לזמן הבין־דורי של משפחתו של אורן, המקושרת לעבר ההיסטורי, זיכרון השואה, של האומה הישראלית, ולעתידה (מוטי, אחיו של אורן, מטיח בענת: "מכל המקומות בעולם, דווקא גרמני את מכניסה למטבח"); ולבסוף, מחוץ לזמן "הכרונו־ביופוליטי" היהודי המבדיל בין קודש לחול בכניסת השבת, שעליה מודיע הכרוז בעיר כמה פעמים במהלך הסרט, המארגן את הגופים היהודיים האינדיבדואליים לכדי קולקטיב ופעילויות דתיות משותפות (הדלקת נרות, ארוחת שבת), שהזמן הוא גורם מכריע בהן.

הסרט מעמיד אפוא במרכזו גיבור הומו הנמצא מחוץ למוסכמות הזמן הנורמטיביות, המחויבות לעתיד. הוא פונה לאחור, נחוש להתאבל על מות אהובו ומתעקש כי העבר

Dana Luciano, *Arranging Grief: Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America*, New York, NY: New York University Press, 2007, p. 21

טרם נגמר. הצורה המרכזית שהסרט מציע לגיבורו לחוש את העבר של האובדן היא דרך מגע – המגע הארוטי במרקם המחוספס של מגבות הרחצה או במרקם העדין של בד בגד הים האדום, שתומאס מוצא בתאו של אורן בבריכה הציבורית, ושלאחר מכן ילבש בעצמו; או מגע בגדיו של אורן על עורו של תומאס, שענת נותנת לו לאחר שהוא נרטב מהגשם. מאוחר יותר תיתן ענת לתומאס גם את שאר בגדיו של בעלה המת, ובהם חולצה תכולה עם הדפס של דוב שאורן לבש בברלין כשנפגש איתו, ושעכשיו תומאס ילבש אותה לעבודה בבית הקפה של ענת. באחת האפיזודות תומאס פורס את הבגדים הללו על מיטתו וכורע לידם בעירום – שהוא מיני, ובה־בעת מסמן פגיעות וחשיפה – ודרך מגעו בהם ומרקמם הוא מרגיש קרבה אינטימית להיסטוריה של אהבה ולאובדנה.

בהקדמה לספרה *Touching Feeling* איב קוסובסקי סדג'וויק דנה ביחסים המורכבים בין מגע, מרקם ורגשות. היא מנתחת צילום (המופיע גם בכריכת ספרה) של ג'ודית סקוט – אומנית אמריקנית חירשת־אילמת שהייתה עם תסמונת דאון – שבו נראית סקוט מחבקת פסל שיצרה מחבלים, סרטים וסיבים אחרים. סדג'וויק חשה הזדהות עם סקוט, המראה קשר רגשי עמוק עם עבודתה, ובכך מצביעה על ידע רגשי החומק מהשפה המדוברת או הכתובה. בעוד מחקרי תרבות עכשוויים מאופיינים ב"קריאה פרנואידיית" – פרשנות חשדנית של טקסט החותרת לגילוי אמת נסתרת ומבוססת על חשיבה בינארית של עומק ופני שטח – סדג'וויק מציעה, כחלופה וכדרך לקרוא את הצילום של סקוט, את הרעיון של "קריאה מתקנת",⁴⁵ שאינה חושפת, מזהה או מחפשת ודאות בטקסט, אלא היא פתוחה להפתעות ולאפשרויות עתידיות, ל"טווח שונה של רגשות, שאיפות וסיכונים".⁴⁶ במקום מטפורות מרחביות כגון "מתחת" (beneath), "מאחורי" (behind) ו"מעבר" (beyond), המאפיינות חשיבה פרנואידיית של עומק והסתרה, סדג'וויק מעדיפה את הדימוי "בצד" (beside), הדוחה היגיון דואליסטי. ממד זה נותן ביטוי לאופני קיום בו־זמניים של הלכי רוח ורגשות הנחים זה בצד זה בין אנשים וכן בין אנשים לאובייקטים (כמו בתמונה של סקוט), ומכוננים ביניהם יחסים שונים ומגוונים באמצעות מגע ומרקם בצד הממד המילולי.⁴⁷ היא כותבת: "אפילו באופן מידי יותר ממערכות תפיסה אחרות, נראה כי התחושה של מגע עושה אי־גיון (nonsense) מכל הבנה דואליסטית של סוכנות־פעילה ופסיביות; לגעת זה תמיד וכבר להושיט יד, ללטף, לשקול, לנקוש, לעטוף, ותמיד גם להבין שאנשים אחרים או כוחות טבע עשו את כל אלה לפני, ולו רק בהתהוות של האובייקט והמרקם שלו". בעקבות רנו בורה סדג'וויק מבחינה בין שני סוגי מרקמים

45 לדיון על "קריאה פרנואידיית" ו"קריאה מתקנת" אצל סדג'וויק ראו, חן אדלסבורג ואיל בסן, "הדרך שבה אנחנו קוראים, כאן ועכשיו: הקדמה", אות 9 (סתיו 2019), עמ' 5-16.

46 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press, 2003, p. 150

47 האופן שסדג'וויק מבינה את המגע מזכיר תאוריות מדיה של "ויזואליות מישושת" (haptic visibility), שראות במגע אמצעי לצמצום המרחק בין הצופה לטקסט באמצעות "קרבה סנסורית". כפי שלורה מרקס כותבת, מגע פועל במסגרת "ארוטיקה חזותית שמציעה את האובייקט שלה לצופה רק בתנאי שחוסר הידיעה של האובייקט יישמר, ושהצופה, המתקרב לאובייקט, יוותר על שליטתו". Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002, p. 20

שנתפסים במגע – מרקם (texture), שהוא חלק ובוהק ומתעלמים ממנו כדי לסייע באינטראקציה עם האובייקט (מרקם "שבאופן מתריס או אפילו בלתי נראה חוסם או מסרב למידע כזה"), ומרקם (texture, בשני x) שהוא "דחוס במידע שמציעים על האופן הממשי, ההיסטורי והחומרי שבו התהווה", כמו לבנה או סיר יצוק ברזל, "שעדיין נושא את הצלקות והברק הלא אחיד של יצירתו".⁴⁸

בניגוד למרקם האחיד, הבוהק והנקי של משטחי המטבח והקירות הלבנים בדירה שמוטי שוכר לתומאס, שהמגע בהם אינו חושף כל מידע על ההיסטוריה הרגשית של דייריה הקודמים, המגע בפני השטח ובמרקם בגדיו הישנים של אורן נושא את עקבות עברו, את הרומן הסודי ואת חייו הכפולים. במגעו בבגדים כשהוא רוכן בצידם תומאס מייצר קרבה רגשית וארוטית לאורן, מצמצם את המרחק הטמפורלי והמרחבי בינו לאהובו, מבטל את החלוקות ביניהם, מוותר על שליטה ומתמסר בכניעה לרגשות שהוא מקבל מהאובייקט שהוא נוגע בו. הוא מרגיש את מרקם הבגד והרגשות העולים בעקבות המגע נוגעים בו. אכן, כפי שסדג'וויק כתבה, "נראה כי לנגוע ולהרגיש שייכים זה לזה".⁴⁹ לנגוע, לתומאס, משמעו להרגיש את היחס שלו לאובייקט האהבה האבוד, ולכן להרגיש את מקומו שלו-עצמו בעולם.



תמונה 3. המגע של תומאס (טים קלקהוף) בכפות ידיו של בנו הקטן של אורן בסרט האופה מברלין (גרייצר, 2017). באדיבות ראול גרייצר.

למעשה, הסרט רצוף לכל אורכו דימויים שונים ומגוונים של מגע המארגנים את היחסים בין הדמויות. למשל, מגעו האינטימי של אורן בתומאס לאחר שזה מבקש כי ייגע בו כפי שהוא נוגע באשתו, מגע שמאוחר יותר תומאס משחזר כשהוא שוכב עם ענת; המגע הענוג של ידו של אורן בעורפה של ענת, שהיא מדמיינת לאחר מותו; המגע של תומאס, בשוט הפותח של הסרט, במרקם המחוספס של הקמח ובמרקם הצמיגי והתפוח במאפייה שלו בברלין – ואחר כך בדירה המשותפת שלו עם אורן ובבית הקפה בירושלים.

48 Kosofsky Sedgwick, הערה 46 לעיל, עמ' 14.

49 שם, עמ' 21.

לאחר מכן הוא גם ילמד את ענת כיצד ללוש בצק באדיקות ובסבלנות, והיא נוגעת בעורפו ברכות כפי שדמיינה שבעלה נגע בה; המגע של תומאס בכפות ידיו הקטנות של בנו של אורן, כשהוא מנחה אותו כיצד לזלף ציפוי על העוגיות; מגע החיבה וההזדהות של אימו של אורן בפניו של תומאס, שכנראה מודעת לרומן שניהל עם בנה; ועוד.

אלו הם, בין היתר, מה שלורה מרקס מכנה, "דימויים מישושיים" (haptic images), "המכריחים את הצופה להרהר על הדימוי עצמו במקום להימשך לתוך הנרטיב". דימויים אלו, "נותנים קדימות לנוכחות החומרית של הדימוי", מבליטים את פני השטח של הגוף ושל אובייקטים, למשל באמצעות צבע, ו"מעוררים זיכרונות אישיים ותרבותיים דרך פנייה לידע לא־ויזואלי, ידע גופני"⁵⁰ חוויות של חושים כמו מגע, שמיעה, ואף טעם. הסרט האופה מברלין מבליט, למשל, את הצבע הלבן של הקמח והבצק, המשתלב עם החולצה הלבנה שתומאס לובש או עם גון עורו החיוור בזמן שהוא לש חשוף חזה, ואת הצבע האדום של בגד הים של אורן, שמסמן את זיכרון תשוקתו שלו ושל תומאס, וחוזר ומופיע גם במגבת האדומה שהוא תולה לייבוש על אדן חלוננו בירושלים. חוש השמיעה מיוצג בסרט בקול חיוך כפות הידיים של אורן כשהוא נכנס לבית הקפה של תומאס, הנשנה כשהם יושבים בהמשך לאכול ארוחת בוקר בדירתם בברלין, ובקולה הרועש של מכונת האספרסו שענת מפעילה בבית הקפה שלה, הגורם לתומאס לעזוב בחופזה את המקום שכן הוא מזכיר לו את עברו עם אורן ואת הקפה שהכין לו בברלין. ולבסוף, גם חוש הטעם מיוצג בו – בטעם עוגיות הקינמון הפריכות שתומאס הכין ושארן קנה לאשתו בכל ביקוריו בברלין, אותן עוגיות שתומאס מכין בהמשך שוב לענת; בטעמה של עוגת "היער השחור" הגרמנית שאורן אוכל בהנאה בבית הקפה של תומאס בברלין, שלאחר מכן תומאס אופה גם אותה לאשתו ובנו של אורן (תחילה מסרב הבן לטעום מהעוגה, משום שמוטי, הדתי, אסר עליו לאכול מן המאפים הלא כשרים פרי ידו של תומאס, אך ענת אוכלת אותה בתאוה, ואף מלקקת בלשונה את השאריות מהצלחת); בטעמו המתוק של משקה השוקו החם שתומאס מכין לַבֵּן לאחר שברח מבית הספר; וגם בטעמן של העוגיות שאפה ליום ההולדת של הילד, אף שחלקן נזרקות לפח משום שעל פי חוקי הכשרות אסור לגוי להדליק תנור; בטעמה של מנת הפלאפל המקומית שתומאס אוכל ברעבתנות בירושלים, שאורן כנראה אכל בעבר, ולכן היא מהדהדת בו את זיכרון אהובו; ולבסוף, בטעם לביבות תפוחי האדמה היהודיות, ה"לטקס", שאימו של אורן מכינה לתומאס לשבת, כפי שהכינה בעבר לבנה.

אם כן, באמצעות "דימויים מישושיים", באמצעות מגע, מרקם ותפיסות חושיות אחרות, הדמויות בסרט מושיטות יד להיסטוריות אחרות של אהבה ואובדן ולסוג אחר של טמפורליות, המתנגדת לזמן ליניארי, שבה העבר והווה נוגעים זה בזה. הדמויות נפתחות לחוויות רגשיות חדשות, לתקוות ולסיכונים, לצורות מחשבה מפתיעות וליחס שונה עם עצמן, עם אנשים, עם אובייקטים ועם העולם. המגע, בשבילן, משמעו לייצר

Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2000, pp. 163, 162, 2

אינטימיות וקרבה, להרגיש רגשות, שאולי יספקו ואולי יאכזבו, תוך ויתור על חשדנות ותוך קבלה כנועה וסבילה של אי־ידיעת האובייקט שבו הן נוגעות.



תמונה 4. הדגשה של דימויים מישושיים בסרט האופה מברלין (גרייצר, 2017).
באדיבות ראול גרייצר.

כמיהת הדמויות, ובמיוחד כמיהתו של תומאס, כפי שקרוליין דינשו מנסחת זאת, "לנגוע לאורך הזמן"⁵¹ – כלומר ליצור חיבורים רגשיים בין עבר להווה – פורעת גם את מוסד המשפחה ההטרוסקסואלית ומסגרות הזמן הנורמטיביות הממשטרות שלו. באחת הסצנות אורן מראה לתומאס תמונה של אשתו ובנו, ואומר לו ש"משפחה זה חשוב" וש"לא טוב להיות לבד". תומאס משיב שאינו לבד, שיש לו את העבודה שלו ואת הדירה שלו ואת אורן, ושאינו רוצה ילדים כי הוא "לא יכול לעשות את מה שאתה עושה", כלומר לחיות בשקר ובסוד. האופציה של משפחה הומונורמטיבית כלל אינה עולה על דעתו ואינה נשקלת בסרט, ותחתיה מוצעת לגיבור ההומו מעין שארות קווירית.⁵² אל מול המשפחה הנורמטיבית, המובנית במושגים של מורשות, שושלות, עקבות ביולוגיות וטמפורליות מנרמלת של "עתידנות רבייתית", הסרט בוחן צורות אלטרנטיביות של השתייכות טמפורלית למשפחה מחוץ להיגיון של אותנטיות, דם וטוהר.

אליזבת פרימן טוענת שההתמקדות ברבייה בתפיסות מסורתיות של שארות יכולה להיות מוחלפת בצורה יעילה ברעיון של התחדשות: "שארות יכולה גם להיתפס כההליך שבו גופים והפוטנציאל שלהם להתקשרות פיזית ורגשית נוצרים, משתנים ונמשכים לאורך זמן".⁵³ כלומר, פרימן מחברת יחסי שארות עם טמפורליות. היא מציעה את

Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Durham: Duke University Press, 1999, p. 3

52 בנושא זה ראו, עמליה זיי, "שארות קווירית", מפתח 15 (קיץ 2020), עמ' 135–154.

53 Elizabeth Freeman, "Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory", George E. Haggerty and Molly McGarry (eds.), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Studies*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, p. 298

המונח "השתייכות קוויירית" (queer belonging), לא רק כתיאור של "הכמיהה להיות ולהשתייך, להיות 'בסמוך ל-' הוא גם מתאר כמיהה להיות לאורך זמן, להחזיק מעמד בצורה גופנית על פני זמן, מעבר לרבייה"⁵⁴. תומאס נמצא בעמדת "הבעל" ו"האב" ביחס לאשתו ובנו של אורן, אבל אינו מחליף את אורן ולא תופס את מקומו. הוא נמצא תמיד בצד זיכרון העבר של אהובו, בסמוך אליו, ובאמצעותו מבקש להושיט יד, לנגוע ולהרגיש השתייכות למשפחה על פני הזמן, בְּמשך שאינו תלוי ברבייה ביולוגית ואינו מחויב לעתידנות או לזמן ליניארי. בדומה לכך הוא גם מבטא רצון להרגיש השתייכות לזהות היהודית של משפחתו של אורן. בניגוד למוטי, שאוכף תפיסה דתית גנאלוגית ביולוגית־גזעית של הזהות היהודית, תומאס – החובש כיפה, מברך ברכת "שבת שלום" בעברית, משתתף בקידוש ומפתח סקרנות לגוף הגברי הדתי בירושלים, סקרנות שהיא גם ארוטית ומדהדת את תשוקתו לאורן – מבקש לשמר את מערכת היחסים שהסתיימה, ולהרחיב ולהאריך אותה על פני צורות חדשות של קשרי משפחה ולאורך הזמן. הסרט האופה מברלין מתנגד, לפיכך, לכל סוג של חשיבה דואליסטית, ומציע אינטראקציה והשתייכות רגשית, גופנית וארוטית בין אנשים, אינטראקציה החוצה זמנים ומרחבים, וכמותם חוצה גם מגדרים, זהויות מיניות, משפחתיות, דתיות ולאומיות.

סיכום

במאמר זה הבחנתי בין שתי קבוצות מרכזיות של סרטים בקולנוע ההומו־לסבי־ישראלי העכשווי. הקבוצה הראשונה, שאליה משתייכים סרטים כמו הבועה, בננות והסודות, מקדמת פוליטיקה הומונורמטיבית והומולאומית המאפיינת את הזרם המרכזי של הקהילה הלהט"בית בישראל. הפוליטיקה המינית הזאת של זכויות להט"ב מונחית על פי תפיסות נורמטיביות של זמן – קרי: היא נענית לנרטיב טמפורלי ליניארי ופרוגרסיבי של מעבר מבושה לגאווה, ממסורתיות למודרניות, מהומופוביה וסודיות החיים בארון לשחרור וזהות מינית הומו־לסבית המבוססת על קריטריונים ונורמות מעריבים. סרטים אלה מונעים מן הדחף האינ־סופי להתקדם, מסרבים להסתכל בכנות אל העבר הפצוע והפצוע של הומופוביה ובושה, המושל כעור־נחש, ובכך הם גם מסיטים את המבט ממציאות חיינו בהווה. הפוליטיקה הלהט"בית שהם מקדמים מדחיקה את העבר כדי ליצור עתיד אוטופי גאה, ובכך הם מטילים את בושת העבר על קבוצות מיעוט אחרות בחברה הישראלית. כפי שהת'ר לאב טוענת, ההתעקשות להביט בהיסטוריה של סבל ואובדן היא גם סירוב להיות חלק מן המיינסטרים על חשבון קבוצות מוחלשות בחברה.⁵⁵ כשפוליטיקה הלהט"בית מציבה את הכאב בעבר ואת האושר בעתיד היא נדרשת להדיר מתוכה ולהותיר מאחור את כל מי שממשיך לסבול גם היום – כל מי שנתפס כמחבל בדימוי האוטופי של עתיד מבטיח שלקראתו, לכאורה, אנו צועדים.

54 שם, עמ' 299.

55 Love, הערה 6 לעיל, עמ' 30.

בניגוד לגישה האוטופית הזאת, של עתיד בהיר ואופטימי, שבו הקהילה הלהט"בית תופסת את מקומה בנוחות ובבטחה בלב הקונצנזוס הלאומי, הקולנוע הקוויירי הישראלי החדש בוחן דרכים טמפורליות חדשות לקיום בעולם, המאפשרות לדמיין את אותו העולם אחרת. הקבוצה השנייה של הסרטים – שאליה משתייכות יצירות קולנועיות כמו ג'ו + בל, ברש, הסיפור של יוסי והאופה מברלין – מציעה טמפורליות קוויירית שמנותקת מהזמן והמקום של הלאומיות הישראלית. הזמן הקוויירי החדש מציב חלופה חריפה לסדרי הזמן ההטרונורמטיביים, ההומונורמטיביים, הלאומיים וההומולאומיים הליניאריים והמתקדמים. סרטים אלה מסרבים בבוטות לעתיד. במבטם להווה או לעבר הם מכפלים, מכופפים, עוצרים, משהים, מעכבים ומותחים את הזמן; הם יוצרים סגנונות קולנועיים חדשים ואף מציעים צורות אחרות של תשוקה, רגש והשתייכות. בניגוד לנרטיב היציאה מן הארון, הקשור, כפי שלאב הסבירה, באופן עמוק ומהותי למיתוס הקדמה ולאמונה בעתיד טוב יותר לאנשים להט"בים,⁵⁶ הסרטים מצייגים גיבורות וגיבורים קוויירים התופסים עמדה מתריסה של "אין עתיד", של היעדר עתיד, באמצעות התמסרות ל"כאן ועכשיו" או לכוח האפקטיבי־רגשי של העבר, המטיל את כובד משקלו על ההווה. בכך הם קוראים תיגר על זהויות וסדר טמפורלי לאומיים, חברתיים ומיניים ברורים ויציבים. בהתנגדותם הנחרצת לפוליטיקה של העתיד, סרטים אלה מבקשים מאיתנו להסב את תשומת הלב להווה ולעבר הנוכח בו, ובכך מנכיחים את הקשיים והעוולות החברתיים המתקיימים גם כיום, ומאפשרים לנו להתמודד עימם.

בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב

