המיניות והכיבוש: הקולנוע הפוסט־טראומתי הפלסטיני והישראלי בתקופת האינתיפאדה השנייה

רעיה מורג
המחלקה לתקשורת ועיתונאות, האוניברסיטה העברית

"תשתקי, יא זונה. תשתקי"..../ השחתנו אותה לגמרי. / התעייפנו, עכשיו אנחנו / מתנשפים, גמרנו איתה, / יוצאים מהבית, מישהו / מצית את אחד החדרים, / נוסעים משם, האש מגיעה / עד לשמים (רון פורר 2003, 72–73).[1]

הוא פותח את המכנסיים ומוציא את הזין שלו: "מה העניינים, גולני? הזין שלי לא מסביק טוב בשבילך? לא היה מסביק טוב בשביל אחותך? לא היה מסביק טוב בשביל אמא שלך? היה מסביק טוב בשביל החבר שלך אבוטבול... מרגיש יותר טוב המסכין?... חצי רחוב רץ כמו וחש ובסוף? טראח, התבוצץ לו הראש כמו אבטיח" (אתגר קרת 1994, 47).

ניתוח סרטים בולטים המציגים יחסי מין בין גברים ישראלים ופלסטינים בקולנוע הישראלי ובקולנוע הפלסטיני בתקופת אינתיפאדת אל אקצה (2000–2008), מעלה תמונה מורכבת של הקשר בין פוסט־טראומה, אתניות ומיניות.[2] בישראל קיים קולנוע הומוסקסואלי זה כמה עשורים, ומאז שנות השמונים הקולנוע הישראלי עוסק גם בשאלת הקשר המיני ההומוסקסואלי הבין־אתני (Yosef 2002; Stein 2010). לעומתו, הקולנוע הפלסטיני, אחוז בפרדוקס של היותו קולנוע לאומי בלא מדינה, עדיין מתחבט בשאלות של הגדרה עצמית, זהות לאומית ומקום (גרץ וח'לייפי 2006; Dabashi 2006). נראה כי בניסיונותיו להגדיר מחדש את המרחב הפלסטיני כחלק מכינון נרטיב לאומי ולייצג "מסע במרחב חסום" (גרץ וח'לייפי 2006, 138), הקולנוע הפלסטיני עדיין אינו עוסק בגוף בהקשר של זהות מינית או בשאלות של קשר מיני בין־אתני, הומוסקסואלי או הטרוסקסואלי.

1 ראו הערה 9 להלן.

2 אני משתמשת במאמר זה במונח "פוסט־טראומה" בעיקר על פי גישתה של קת"י קרות' לטראומה כחוויה מאוחרת, כלומר חוויה הנתפסת בתודעה רק כשהיא חוזרת בצורת סימפטומים. ראו Caruth 1996; וכן ראו דיון במונח בספרי Morag 2009.

על רקע ההיעדר הזה יש לראות בסרטו הקצר עטור הפרסים של תאופיק אבו־ואיל *יומנו של זונה* (2001),[3] העוסק בקשר מיני גברי בין־אתני, יצירה פורצת דרך. העיסוק בטאבו חברתי בולט לא רק על רקע מצבו הנוכחי של הקולנוע הפלסטיני אלא גם על רקע המתרחש בתחום זה בקולנוע העכשווי המערבי והערבי־אסלאמי. מצד אחד, הסרט בעל התקציב הגדול ביותר בתולדות הקולנוע הערבי, *בניין יעקוביאן* (חאמד 2006) למשל, המבוסס על רב המכר בשם זה של עלאא׳ אלאסואני, ומציג עולם הומוסקסואלי בקהיר, זוכה להצלחה בעולם הערבי־מוסלמי. מצד שני, סרטו התיעודי של פרבז שרמה *ג׳יהאד למען האהבה* (2007), למשל, מתאר את חיי המחתרת שנגזרים על הומוסקסואלים ולסביות מוסלמים ב־12 ארצות ברחבי העולם.[4] כפי שאתאר להלן, בניגוד לסרטו של חאמד, סרטו של אבו־ואיל חותר תחת כל ייצוג מוכר של הומוסקסואליות אסלאמית. בניגוד לשרמה, שיצר את סרטו בגלות, בתוך קהילה הומוסקסואלית אקטיביסטית, אבו־ואיל פועל במולדתו, כיוצר פלסטיני, מנותק מקהילה ומהשתייכות מוסדית.[5]

המאמר ישווה בין סרטו של אבו־ואיל לסרט *הבועה* (2006) של איתן פוקס, מבכירי יוצרי הקולנוע ההומוסקסואלי הישראלי, וידון באופנים המורכבים שבהם שניהם מהווים מראה הדדית זה בעבור זה. שני הסרטים מציגים תמונת עולם פוסט־טראומתית על ידי הצלבה בין טראומה היסטורית או טראומה בת הזמן לבין אתניות ומיניות. ב*יומנו של זונה* צעיר פלסטיני מאונן תמורת שכר לעיניו של לקוח ישראלי מזדקן ובתוך כך נזכר באירועים אלימים מילדותו ששיאם באונס אמו על ידי חייל ישראלי. ב*הבועה* פרשת אהבה בין צעיר ישראלי לבין צעיר פלסטיני מסתיימת באורח טרגי כאשר הפלסטיני הופך למחבל מתאבד ומפוצץ את עצמו ואת אהובו. כלומר, בעוד הסרט הפלסטיני ממקם את המפגש המיני הבין־אתני במציאות של הזיכרון הפוסט־טראומתי של הגירוש ואובדן הבית, הסרט הישראלי ממקם אותו במציאות העירונית המערבית של קהילת הגייז, שאליה חודר הטרור של תקופת האינתיפאדה השנייה. הניגוד הבולט בין שני הסרטים מעלה את השאלות המרכזיות שיידונו להלן: באיזה מובן המראה ההדדית היא פנטזמטית? כיצד מוצג בשני הסרטים הקשר בין מנגנוני הדיכוי השונים, המיניים והאתניים, לבין הטראומות של הכיבוש והטרור? האם היחסים הבין־אתניים משכפלים את הפתולוגיה החברתית של הסכסוך הישראלי–פלסטיני

[3] ״יומיאת עאהר״. המונח ״עאהר״ מופיע כאן בצורת הזכר, שאינה מוכרת בערבית. השימוש השכיח הוא בצורת הנקבה.

[4] בשנים האחרונות נוצרו כמה סרטים לטלוויזיה. ערוץ 4 הבריטי, למשל, יצר את *Gay Muslims*. בקולנוע הישראלי, הסרט הדוקומנטרי *גן* (ברש ושץ 2004), הוא למיטב ידיעתי אחד הסרטים הדוקומנטריים הראשונים המתארים זנות של פלסטינים/ערבים ישראלים בישראל. *געוואלד* (בראון 2009) ו*אימפריית הגאווה* (קידר [בהפקה]), מציגים דמויות של פלסטיניות, האחת דראג קינג והשנייה לסבית הלוחמת למען זכויות הקהילה.

[5] נסיבות ההפקה של *יומנו של זונה* מעידות בין השאר על מצבו הסבוך של היוצר. לאחר תהפוכות רבות מומן הסרט על ידי אבו־ואיל עצמו. בשיחה שלי עמו בספטמבר 2008 סיפר לי הבמאי כי *יומנו של זונה* מוצג בהצלחה בפסטיבלים ערביים והומוסקסואליים ברחבי העולם.

לתקופותיו? והאם הפנטזיה הפוסט־טראומתית, המאפיינת את שני הסרטים, יכולה להוות אמצעי לפיוס, לפחות על בד הקולנוע?

יומנו של זונה: זנות בצל הנכבה

העלילה מבוססת על הקריינות (voice over) של עיסאם (טהיר מחמיד), צעיר פלסטיני ממשפחת פליטים, שוהה בלתי חוקי בתל־אביב, המתפרנס מזנות. תוך כדי אוננות, כשלקוח ישראלי מתבונן בו, הוא מעלה בזיכרונו סצנות מעברו בהיותו נער צעיר. בתחילת הפלשבק מתוארת ראשית התבגרותו המינית בכפר הערבי לפני שנכבש: הוא צופה בכבשים המזדווגים, מקשיב לקולותיהם של הוריו בזמן שהם מקיימים יחסי מין, ומציץ על בת הכפר אסיא (רות ברנשטיין) הרוחצת במעיין.[6] *בהמשך הפלשבק הוא נזכר בכיבוש הכפר, ברצח אביו ובאונס אמו על ידי חייל ישראלי. הסרט מסתיים כאשר עיסאם מקבל את שכרו וממשיך ללכת ברחובות תל־אביב בלילה.*

יומנו של זונה מבנה את זמן האירועים המוצג בפלשבקים כזמן היסטורי א־ספציפי. הבחירה בריבוי אפשרויות הזמן מעידה על יצירה השואפת לתאר את הממד הנמשך של הכיבוש הישראלי מאז הנכבה דרך הכיבוש של 1967 ועד לאינתיפאדה;[7] ובעיקר שואפת לתאר את טראומת הנכבה/הכיבוש כמשא בין־דורי. על פי גילו של עיסאם בפלשבק (הוא נער כבן 12–13) לא ייתכן — גם אם מדובר בנכבה וגם אם מדובר בכיבוש של 1967 — שהוא הצעיר המופיע כשוהה בלתי חוקי בתל־אביב בתקופת האינתיפאדה (הראשונה או השנייה). בשל מבנה הזיכרון ועמימות הזמנים, המתח בין הנכבה לכיבוש ולאינתיפאדה, בין העבר, ההווה וההווה הנמשך ללא קץ, מעמיק את המתח בין פנטזיה לבין טראומה הנמצא בלב הסרט.

המפגש המיני הבין־אתני בין הזונה הפלסטיני ללקוחו הישראלי ממוקם במבנה נרטיבי שבו הזיכרון הפוסט־טראומתי של הנכבה/הכיבוש, המוצג באמצעות פלשבקים, מסביר גם את סיבת היחסים הבין־אתניים וגם את אופיים (עסקה חד־פעמית ואנונימית של אוננות/מציצנות). במילים אחרות, ביחסים הבין־אתניים בהווה, כפי שאתאר להלן, המיניות של עיסאם מוצגת כפוסט־טראומתית. הרמז הראשון ליחסי סיבתיות בין העבר להווה הוא אירוע המפגש עם זונה ישראלית הפותח את הסרט ומטרים את האירוע שבו עיסאם עצמו נעשה לזונה.

בפתיחה, על רקע צילום אפל של תל־אביב בלילה (מכוניות, נשים בבתי קפה),

6 שאלת המשמעות האידיאולוגית של ליהוק שחקנים/ות ישראלים/ות לתפקידים של דמויות פלסטיניות ולהפך חורגת מגבולות מאמר זה. ראו למשל Bardenstein 2005.

7 בעניין זה אני מסכימה עם תפיסתו של יהודה שנהב (2007), הגורס כי קיים עיוות בהגדרת הכיבוש ככזו הצומחת רק מן האינתיפאדה.

נשמעת הקריינות של עיסאם: "העז והתרנגולת היו הנקבות הראשונות שלי. שכבתי עם אשה ביום הראשון שהגעתי לתל־אביב. אני וחברי אבו קראע ז"ל השתכרנו והלכנו לחפש זונה. אני נכנסתי ראשון. 'איך היא'? 'אין לה שיניים'. 'בלי שיניים?' הוא צרח. עניתי, 'הפה שלה שבין רגליה אין לו שיניים'".

לפי ברברה קריד, "המיתוס של האשה כמסרסת מצביע בבירור על פחדים ופנטזיות גבריות לגבי איברי המין הנשיים כמלכודת, חור שחור שמאיים לבלוע אותם ולחתוך אותם לחתיכות. הוָגִינָה דֶנְטֶטָה היא פיו של הגיהינום — סימבול מטיל אימה של האשה כ'שער הכניסה לממלכת השטן'" (Creed 1994, 106). החרדה מפני הווגינה דֶנְטֶטָה נרמזת כבר בפתיחה, בקלוז־אפ על השיניים הבולטות של צעירה ישראלית בבית הקפה. העריכה מעבירה את הצופה בחיתוך חד (קאט) מהביקור אצל הזונה והחרדה הראשונית הגלומה בו אל הלקוח בהווה ואל הזיכרון. עיסאם אומר בקריינות: "אני מסתובב כל הלילות ובימים ישן איפה שאני יכול. תענוגות הגוף משכיחים את רעבוני. הסקס בעיר הוא גם פרנסה... זקן אחד עצר את מכוניתו לידי. 'כנס', אמר לי בעברית. מעניין מה הוא רוצה ממני. הוא לא רוצה את גופי, הוא רוצה רק להסתכל עליי". כשעיסאם נכנס למכוניתו של הלקוח הישראלי, מתחיל מעשה הזנות בד בבד עם תהליך הזיכרון.

העריכה קושרת בין שני האירועים הטראומתיים של מציצנות בשמיעה שהתרחשו מוקדם יותר בחייו של עיסאם כנער — המציצנות ליחסי המין של הוריו (פנטזיית ה־primal scene, להלן: סצנה ראשונית), והמציצנות למעשה האונס. העריכה מחברת בין האירועים על ידי רצף הפלשבקים, וכך מעלה שאלות לגבי הקשר בין פנטזיה, טראומה וזיכרון, לגבי ההזדהות (של עיסאם ושל הצופה) ולגבי משמעות היחסים (ההטרוסקסואליים ובעיקר ההומוסקסואליים) הבין־אתניים. שאלות אלה יידונו להלן.

במונחיה של קאיה סילברמן, רגע המציצנות בסצנה הראשונית הוא רגע הכניסה למיניות טראומתית. לדבריה, כתוצאה מאי־יכולתו של הילד לפענח כהלכה את מראה עיניו כשהוא צופה בהוריו מקיימים יחסי מין, מִשמוע ההתבוננות ולפיכך גם ההתוודעות למיניות בוגרת מובנים דרך טמפורליות לא יציבה ובאופן פנטזמטי.[8] סילברמן טוענת כי ככל אירוע טראומתי, הסצנה הראשונית (כדימוי ויזואלי או אודיאלי) אינה מובנית ברגע ההתרחשות, ועם זאת מטביעה את חותמה על הילד המציץ. אך בניגוד לכריסטיאן מץ (Metz 1982), שרואה את המציצנות ככרוכה בשליטה וסדיזם, סילברמן מדגישה שבסצנה הראשונית מדובר בפסיביות ובמזוכיזם. הילד אינו מסוגל לשלוט בצלילים ובדימויים של מיניות ההורים,

[8] Silverman 1992, 157–181, ובייחוד עמ' 170. לי אדלמן (Edelman 1994) טוען כי פרויד נכשל בפתרון הסטטוס התיאורטי של הסצנה הראשונית. לפיכך הוא דן באי־היציבות של המיצוב בסצנה. גם הוא וגם סילברמן (Silverman 1992) מדגישים את כפל ההזדהויות, ואת הכמעט־קוויריות של התינוק הצופה ביחסי המין של הוריו. בניגוד להם, הקריאה של אוהי (Ohi 1999) חותרת לביסוס הסצנה כספקטקל של מין אנאלי (of coitus a tergo), ולפיכך חסרה בה התובנה באשר לאי־יציבותה.

ולמעשה הם מכריעים אותו. התוצאה היא, כפי שטוען פרויד, ערעור מהותי של הגבריות ה"קונבנציונלית" של המביט (onlooker) (Silverman 1992, 164–165).

יומנו של זונה מעניק מובן חדש, מועצם, לפרדיגמת המבט של קאיה סילברמן לגבי הסצנה הראשונית. חרדתו של עיסאם מפני הווגינה דנטטה, כמו גם הזנות שלו, מוצגות כתולדה לא רק של החשיפה לסצנה הראשונית, אלא — בגלל היעדר דמות אב חיובית בחייו הרגשיים — גם של הטוטליות של הקשר עם האם בילדות. מובן שכשמדובר בחוויה הקשורה ביחסים סימביוטיים עם האם, השלכת דימוי הפה על אברי המין שלה כ"משוננים" קשורה בהנאה מחוויות אוראליות (Creed 1994, 113). עם זאת, פנטזיית האימה לגבי האם הסימביוטית מייחסת לה סטטוס של מסרסת. כפי שטוענת קריד, "הדימוי של הווגינה מרובת השיניים, המסמלת את האשה הבולענית, קשור לזיכרונות האינפנטיליים של הסובייקט מיחסיו המוקדמים עם האם, יחסים שתוצאתם היא הפחד שזהותו תיבלע על ידה" (שם, 109).

ניתן לטעון על פי פרשנותה של קריד, ובניגוד לזו של פרויד (Freud [1918] 1991, 284–286), שאיברי האם שנחשפו בפנטזיה המציצנית נתפסים על ידי עיסאם באופן לא מודע כמסרסים ולא כמסורסים. האתניזציה של הסצנה הראשונית פועלת באופן רטרואקטיבי: במפגש המיני הראשון של עיסאם עם אשה בחייו הבוגרים, הווגינה דנטטה, שאפיינה בדמיונו את האם, מושלכת על הזונה הישראלית. השאלה היא מדוע המציצנות למעשה האונס לא שינתה את הפנטזיה של עיסאם לגבי האם כווגינה דנטטה. כלומר מדוע לא הפכה אותה בדמיונו ממסרסת למסורסת. לדעתי, הממד האתני מחולל טרנספורמציה החורגת מעבר לפרוידיאניות שהטקסט נוטה אליה, או זו הקשורה לפירושו. באירוע האודיאלי הראשון (המציצנות ליחסי המין של ההורים), עיסאם מציג את עצמו כחף מכל אשמה, ואת המציצנות שלו כנאיבית. ואילו באירוע השני, הקשור בכיבוש הישראלי ובאונס, עיסאם מפנטז/זוכר את עצמו כמציץ פסיבי, מעין משתף פעולה. הוא אינו שועה לזעקות האם להצלה אלא מתחבא. העריכה הצולבת (cross cutting) מציגה לסירוגין את עיסאם יושב בדממה במחבואו, את אמו הנאנסת צועקת אליו לעזרה ואת גניחות החייל הישראלי.[9] לדעתי, תחושת האשמה הבלתי נמנעת הקפיאה בדמיונו את תפיסת האם לפני האונס. כלומר, טראומת האונס ובעיקר תחושת האשמה, משמרות בזיכרונו המיני את האם הסימביוטית (המסרסת). תחושת האשמה שלו כשורד באירוע של האונס מרחיבה, על פי תפיסתי, את פנטזיית האם

9 על פי העדויות, אונס נשים פלסטיניות בידי חיילים ישראלים אירע לפני הנכבה, לפני הכרזת מדינת ישראל, וזמן קצר לאחריה. כלומר, עד אמצע שנות החמישים. בתקופת מלחמת "ששת הימים" ובתקופת האינתיפאדה, אין כל עדות למקרי אונס (ניצן 2006). לפי בני מוריס, "במאורעות 1929 קראו הכרוזים למוסלמים לפעול נגד האויב היהודי ש"חילל את כבוד האסלאם... אנס נשים ורצח אלמנות ותינוקות" (מוריס 2003, 113, הע' 234 בעמ' 657). בספרו של לירן רון פורר *תסמונת המחסום* (2003), המבוסס על חוויותיו מזמן שירותו בשטחים, מופיעות שתי פנטזיות על אונס בידי חיילי צה"ל. האחת היא קבוצתית, מתרחשת במחנה פליטים ומסתיימת ברצח ברוטלי של הצעירה הפלסטינית שנאנסה (שם, 70–73). השנייה מתרחשת במחסום, ומלווה בעינוי האשה (שם, 75–77).

בסצנה הראשונית לתפיסתה באונס בלא שינוי בסטטוס הפנטזמטי שלה. התוצאה היא ייחוס הווגינה דנטטה לזונה הישראלית, והזנות עצמה.

בתארו את יחסי המין הבין־אתניים של עיסאם — ובעיקר את זנות הרחוב שלו — כתולדה של אירועי העבר הטראומתיים, *יומנו של זונה* מותח כמובן ביקורת חריפה על התוצאות ההרסניות של הכיבוש הישראלי לגבי החברה הפלסטינית והגבריות הפלסטינית. עם זאת, אחד ההיבטים החתרניים ביותר ביצירתו של אבו־ואיל הוא השילוב בין הביקורת שהוא מותח על החברה הישראלית לבין זו שהוא מפנה כלפי החברה הפלסטינית; ויותר מכך, בהצבעה על ההמשכיות בין האלימות הפלסטינית לאלימות הישראלית. אליבא דאבו־ואיל, היחסים האלימים במשפחה הפלסטינית בין האב לבין בני המשפחה מועצמים על ידי האלימות הישראלית: אלימות החייל הישראלי כלפי האם היא הד מאוחר לאלימות האב כלפי האם — הן זו הפיזית והן זו המדומיינת על ידי עיסאם בפנטזיית הסצנה הראשונית.

זה המקום להעיר כי זיקה מורכבת זו של המשכיות בין האלימות הפנימית במשפחה הפלסטינית לאלימות החיצונית, הישראלית, מופיעה גם ב*צימאון — עטש* (2004), סרטו עטור הפרסים של אבו־ואיל. גם ב*עטש*, הכיבוש מעצים את הטראומה המשפחתית. המשפחה הפלסטינית, שראש המשפחה מאלץ אותה לעזוב את הכפר בעקבות פגיעת הבת בכבוד המשפחה, משתקעת במרחב ישראלי אלים — מתקן אימונים לשעבר של צה״ל. כבסרטים פלסטיניים אחרים, עזיבת הכפר שלא מרצון מעלה את חוויית הגירוש בזמן הנכבה ולפיכך מנציחה את מצב העקירה ואובדן הבית. אך כמו ב*יומנו של זונה*, הקשר בין האלימות המשפחתית לאלימות הישראלית עמוק יותר. המרחב ב*עטש* רווי באלימות — של הצבא, של האב, וכנראה גם של הבן, הלוקח את מקומו. עיסאם מדווח ב*יומנו של זונה* כי לא הצטער כלל על רצח אביו בזמן הנכבה/הכיבוש שכן בהיותו נער סבל מנחת זרועו. במובן זה, המתח הקבוע בטקסט בין פנטזיה טראומתית לזיכרון מייצר את רצח האב (שאינו מיוצג פיזית) כמימוש לא מודע פנטזמטי, ולא רק כמעשה שאירע במציאות. רצח האב ב*עטש* מתוכנן על ידי האב עצמו ולכן נראה כהיפוך של המיתוס האדיפלי. אך גם במקרה זה, ההיפוך אינו מוצג כפשוטו. כטקסטים פוסט־טראומתיים אחרים, גם *יומנו של זונה* וגם *עטש* מציגים את החברה הפלסטינית כחברה שבה רצח האב (המדומיין ו/או הממשי) הוא בלתי נמנע, ומוצא לפועל על ידי דור הבנים המסורס לא פחות מאשר על ידי הכיבוש.[10]

המעמד הכפול של הפלשבק כזיכרון וכפנטזיה ב*יומנו של זונה* מועצם על ידי האופי הסצנרי של הפלשבק (כולל המעבר מאפלולית המכונית לאור הבוהק של סצנת הילדות, ומהמרחב המוגבל שבו מתקיים מעשה האוננות לאתר מרובה משתתפים והתרחשויות). חוקרים רבים מציינים כי מושג הפנטזיה אצל פרויד כרוך באיכות סצנרית. סילברמן טוענת, בעקבות פרויד, כי ״תשוקה לא מודעת בדרך כלל מקבלת את הצורה של טבלו (tableau) ויזואלי... ו[יש לה] איכות סצנית״ (Silverman 1992, 160). גם ז׳אן לפלנש וז׳אן ברטראן

[10] וכן גם התסריט לסרטו החדש של אבו־ואיל, *ת׳נאתוד* (בהפקה).

פונטליס מכנים את הפנטזמטי "מיזנסצנה של תשוקה" (Laplanche and Pontalis 1973, 318). בספרם המאוחר הם מרחיבים ומעמיקים את הדיון בפנטזיה כדרמטיזציה שבה הסובייקט ממלא תפקיד. ניתוחם את הפנטזיות הבראשיתיות ("Urphantasien") על פי פרויד מדגיש כי דווקא הפנטזיות האלה, העוסקות במקורות הסובייקט, במקורות המיניות ובמקורות ההבדלים בין המינים, הן סצנריות:

> במקמנו את ראשית הפנטזיה בזמן של האוטו־ארוטיות, שמנו את הדגש בקשר של הפנטזיה עם האיווי. אולם הפנטזיה איננה אובייקט האיווי — היא סצנה. למעשה, בפנטזיה הסובייקט איננו מכוון לאובייקט או לסימן שלו, אלא הוא מדמה את עצמו נתון ברצף דימויים. הוא איננו מציג לעצמו את האובייקט הנחשק, אלא מוצג כנוטל חלק בסצנה... מנגד... [הפנטזיה] מהווה את מקום הבחירה של הפעולות ההגנתיות הפרימיטיביות ביותר, כגון... ההשלכה, השלילה. הגנות אלו אף קשורות לבלי היתר לפונקציה הראשונה של הפנטזיה — ביום האיווי (לפלנש ופונטליס [1985] 2004, 77–78).

עיסאם מביים באמצעות הזיכרון את הסצנריו הפנטזמטי הראשוני על ידי השלכה, הממקמת את משתתפי הדרמה הראשונית (dramatis personae) בסצנריו הממשי בהווה. דרמטיזציה זו, שבה רצף הדימויים של העבר מטביע את חותמו על התפקידים המשוחקים בהווה, מבוססת על מיקומים פוסט־טראומתיים משתנים של עמדות סובייקט. כסובייקט פוסט־טראומתי, עיסאם ממקם עצמו, כדברי לפלנש ופונטליס, "בזמן של האוטו־ארוטיות" בשני מיקומים סותרים: בפלשבק המתווך את העבר הוא ממוקם במקום "עצמו", מתבונן בעצמו כנער. בהווה, במעשה הזנות, הוא גורם הנאה לכובש הסמלי, הישראלי, שמבחינת גילו היה יכול להיות החייל ב־1967: עיסאם הוא הזונה שלו, וכך הוא ממוקם במקומה של האם. הישראלי מתבונן בו בדרך שגורמת לו עצמו הנאה או עוררות מינית, כפי שבעבר (בפנטזיה הקשורה לראשית המיניות) התבונן עיסאם באמו. אף שלא מדובר באירועים דומים, כמובן, ההקבלה הפנטזמטית נוסח סילברמן ולפלנש ופונטליס קיימת. הפרש הגילים והפער האתני והמעמדי מנציחים חילופים פנטזמטיים בין כובש לקורבן הכיבוש בדמיונו הפוסט־טראומתי של הקורבן.[11]

אך לא מדובר בסירוס פוסט־טראומתי של הגבריות הפלסטינית בלבד. כהמשך ל*עטש*, שגם הוא כאמור חותר להראיית ההמשכיות בין האלימות הפלסטינית לזו הישראלית, *יומנו של זונה* חושף את הזיכרון הפוסט־טראומתי כדו־כיווני: הכיבוש מסרס גם את הישראלי, ההופך למציצן (ואולי גם אימפוטנט),[12] התלוי בזונה הפלסטיני. הסצנריו בהווה משנה את המבט ההגמוני המשעבד של הכובש הסמלי, ההופך — מבחינה מינית — למבט של תלות. עם זאת ברור כי מנקודת המבט של ה"יומן" (אם נתייחס לסרט על פי כותרתו), זה רק היפוך

11 בעניין זה ראו את מאמרי, מורג 2008, 85–87.

12 הוא לא נראה מאונן, רק מסתכל.

זמני של יחסי הכוחות בתוך השעבוד הפוליטי־כלכלי, היות שהפלסטיני הוא שוהה בלתי חוקי, ומסגרת הכיבוש נמשכת. בניגוד להיפוך הרגעי של יחסי הכוחות, הפלסטיני מובנה כמי שמשועבד ללא מוצא למבטו של הישראלי: בעבר, מבטו על אמו הפך, כתוצאה מהנוכחות האלימה של הישראלי במרחב הסקופי[13], למבט המדוזה בגרסתו הגברית. זה האחרון, כפי שטענתי לעיל, הקפיא אותו בפנטזיית הווגינה דנטטה וביחסים של החפצה עצמית וזנות. המצב הפרדיגמטי של הסצנה הראשונית, המאופיין בבידוד של הסובייקט מול האיחוד של הוריו, ושבו הידע המיני שהסובייקט רוכש לגבי עולם המבוגרים בזמן הצפייה "מוביל לא לכוח ולאינטגרציה חברתית, אלא לאובדן ולבידוד" (Silverman 1992, 170) — מוחרף על ידי הכיבוש ועל ידי האונס.

על פי *יומנו של זונה*, זיכרון העבר אינו מת ואינו חי. הוא אינו מתקבע ביציבותה של הנוסטלגיה או של הווידוי ב"יומן". תהליך הזכירה מבליט את העובדה שיותר מעצם הזיכרון, הגוף חושף באמצעות חומריותו את הדרך שבה נחרתו בו הפעולות הכמוסות ביותר שהיה עד להן. בהתאם לכך, *יומנו של זונה* ממשמע את החפיפה בין החייאת אירועי העבר לבין האקט המיני בהווה: מבחינת עיצוב הזמן, רגע סיום הפלשבק הוא רגע השיא בייצוג האונס ורגע האורגזמה של עיסאם בהווה. העריכה חותכת מהאם הצועקת והחייל הנאנח לעיסאם הגונח ברגע האורגזמה לעיני הלקוח הישראלי.

מהי משמעות הבחירה בזנות המבוססת על אוננות/מציצנות? מהי משמעות המעבר מאורגזמה פנטזמטית־מדומיינת לאורגזמה ממשית? ומהנכבה/הכיבוש של 1967 להווה של האינתיפאדה?

> אם נשאל עצמנו מה משמעות הפנטזיות הראשיתיות הללו בעבורנו, נמקם את עצמנו ברובד אחר של פרשנות. אנו רואים אפוא כיצד ניתן לומר עליהן שלא רק שהן לכודות בסמלי, אלא גם שהן מתרגמות, בתיווך תסריט דמיוני השואף לתפוס בו, את הנטיעה של הסמלי, המכונן באופן הקיצוני ביותר, בממשות הגוף (לפלנש ופונטליס [1985] 2004, 56).

לפי האירוע מעורר האימה עם הזונה הישראלית, ברור כי המיניות הפוסט־טראומתית של עיסאם מפקיעה את האשה מתחום העונג המיני. האפשרות היחידה מבחינתו, שתוארה לעיל כווריאציה עצמית על המיתוס של מדוזה, היא זיכרון חוזר של התענגות־הסבל (jouissance) הטראומתית עם האם, ו"נטיעתה בממשות הגוף". הבניית האונס (והאורגזמה המשוערת של החייל הישראלי) בד בבד עם האורגזמה של עיסאם בהווה, משמעה איחוד בהנאה טראומתית. אליבא דאבו־ואיל, האלימות הטראומתית הכפולה — כיבוש ואונס — חיבלה באופן בלתי הפיך במיניות הפלסטינית. לכן, מבחינתו של עיסאם, התענגות גופנית אפשרית

[13] אני משתמשת במונח "סקופי", שלמיטב ידיעתי אין לו מקבילה בעברית, כדי להדגיש את החיבור בין המבט המציצני כלפי האחרות, הכרוך בסקופופיליה פטישיסטית, לבין המבט המשעבד במובן הפרקטי, הפוליטי, כלפי פלסטינים.

רק כטקס זיכרון פוסט־טראומתי.[14] *יומנו של זונה* מתאר אם כך, את העונג הגברי הפלסטיני כתלוי, פרדוקסלית, בטראומת הכיבוש בעבר ובהווה.

בעולם זה, של הסובייקט שכל ממשותו מתמצית בגוף, ש"הוא הגוף" (Grosz 1994, 149), לאוננות מעמד מיוחד. *יומנו של זונה* חותר תחת הבניית המיניות הבין־אתנית הגברית כמיניות חודרת ו/או נחדרת, על כל המשתמע מכך ביחסי כוחות קולוניאליים.[15] ייצוג המציצנות לאונס כהמשך של המציצנות לסצנה הראשונית משנה לחלוטין את אי־הבהירות של סצנה זו, ואת האפשרות להזדהות סדומית (עם האב ועם חדירה) או להזדהות קווירית באופייה (עם האם והאב כאחת).

כצורה של מיניות פוסט־טראומתית, לבחירה באוננות/מציצנות ולא במגע הומוסקסואלי יש לדעתי משמעות רדיקלית לא רק מבחינת ייצוג הגבריות הפלסטינית המסורסת, אלא גם מבחינת ייצוג היחסים הבין־אתניים האפשריים. על פי אבו־ואיל, ביחסים הבין־אתניים הגבריים של תקופת האינתיפאדה, שהם תולדה של כיבוש מתמשך, מדובר בעסקה מינית, נעדרת מגע כלשהו או דיבור, וחסרה כל קשר רגשי. האוננות מותירה כל אחד מהם, המציץ והמאונן, מנותק ושבוי בתוך עולמו. הסרט מדגיש זאת על ידי הימנעות כמעט מוחלטת מצילום של שניהם יחד בפריים.

בספרו *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*, טען תומס לאקר (Laqueur 2003) כי יש דמיון בין ההבטחה הגלומה בשפע של הכלכלה הצרכנית להבטחה המפתה של האוננות, וכי הן האוננות והן התרבות הצרכנית קשורות בהתמכרות ובהישענות על הדמיון. לדבריו, הצרכן והמאונן עסוקים באותו סוג של פעילות, שמאפייניה הם פנטזיה, לְבַדִיוּת ואי־שובע.[16] לדעתי, יש קשר ישיר לא רק בין המאפיינים הללו של האוננות לבין הגודש הצרכני, אלא גם ביניהם לבין תגובה פוסט־טראומתית. בגלל אופייה הפיזי, האוננות קרובה כנראה יותר מכל צורה אחרת של מיניות (חודרת/נחדרת) לתבנית של כפיית החזרה (repetition compulsion) ובכך ייחודה כתגובה פוסט־טראומתית. כוחה כמלווה פיזית של תהליך הזיכרון נעוץ בפרקטיקה שלה, בחזרה שוב ושוב. במילים אחרות, האוננות היא פרקטיקה מועדפת לייצוג הדומיננטיות הקיצונית של הפוסט־טראומה היות שהיא מבוססת על חזרה במובן הליטרלי כמעט. אחת הדרכים של עיסאם להתגבר על החוויה הגופנית של אי־הנגישות של דימויי העבר הטראומתיים היא לחזור אליהם שוב ושוב, חזרה שהאוננות היא גם מטפורה שלה וגם פרפורמנס שלה. במובן זה, האוננות מצביעה על מצב של טראומה נמשכת. הצעיר הפלסטיני משועבד לשעתוק העבר הפוסט־טראומתי הנראה כאינסופי בכל ערב של זנות (זיכרון/אוננות) מחדש.

14 כפי שטוענת סילברמן, ההנאה שכלפיה מכוונת הפנטזיה הלא־מודעת תלויה באופן מהותי בפסיביות, עונש, אובדן או כאב (Silverman 1992, 160).

15 בהקשר זה ראו Yosef 2002; 2004. יוסף דן במיניות הערבית רק מנקודת מבט מערבית. ראו להלן את הדיון בפרק הבא של מאמר זה.

16 ראו Laqueur 2003, ובייחוד עמ׳ 247–358.

כותרת סרטו של אבו־ואיל רומזת לרומן האוטוביוגרפי *יומנו של הגנב* (*Journal du Voleur*) של ז׳אן ז׳נה מ־1949 (ז׳נה [1949] 1990), ולסרטו הקצר של ז׳נה מ־1950, מזמור אהבה. אך הכפפת הסובייקטיביות הפלסטינית של עיסאם הבוגר ליחסי שעבוד בין־אתניים בולטת במיוחד על רקע המחווה של אבו־ואיל *לדק לחם* (*אלח׳בז אלחאפי*, *الخبز الحافي*), הרומן האוטוביוגרפי של מוחמד שוכרי מ־1972.[17] רוב המרכיבים הנרטיביים ב*יומנו של זונה* מופיעים גם אצל ז׳נה. עם זאת, הרב־ממדיות של המחווה של אבו־ואיל לשוכרי מראה כי אף שספרו של שוכרי על ז׳נה (Choukri 1974) נטול מרכיבים אוריינטליסטיים, אבו־ואיל נמנע מהתייחסות ישירה יותר ליצירה של ז׳נה. ייתכן כי הפרסונה של ז׳נה, הקשורה תרבותית בפרויקציה המערבית הניאו־קולוניאלית המינית על המזרח ועל מרוקו בפרט, היתה גורם משמעותי בהימנעות זו. התוצאה היא שיומנו של ז׳נה וסרטו המפורסם נוכחים בסרטו של אבו־ואיל בעיקר בשימוש באוננות כמדיום מתווך.

דק לחם (שוכרי 1973) מספר על ילדות בצל אלימות קשה, בריחה מפני האב, חיי רחוב, עוני איום, נדודים בחיפוש אחר עבודה מזדמנת, אוכל ומחסה; וכן זנות גברית והומוסקסואליות, המאפשרות לגיבור לשרוד. ילדות זו במרוקו בשנות החמישים מתוארת על רקע הקולוניאליזם הצרפתי והמרד נגדו ב־1952; וזוהי כפי הנראה משמעותה העיקרית של המחווה. לא מקרי אפוא שהשינוי שחולל אבו־ואיל במרכיבים הנרטיביים הלקוחים מהרומן של שוכרי (אלימות האב, ההליכה לזונה עם החבר לפני שנפטר, *חוגינה דננטה*, התחושה שאביו אונס את אמו, הצפייה באסיא, והזנות עם הלקוח הזקן) הוא של אתניזציה: הפנטזיה על האהובה אסיא ב*דק לחם* מתחלפת בפנטזיית אונס אמו על ידי חייל, והמין האוראלי שהגיבור מבצע עם גבר מבוגר מתחלף באוננות לעיניו של זה: ״כדי לפלוט מהר דמיינתי שאני אונס את אסיא בתטוואן... מה אני עושה עם הזקן הזה שמציץ לי? אני אשנא את עצמי ואת האנשים, אם אני אשאר כזה... הוא נתן לי חמישים פזטות והוריד אותי... אם כן, כך יורדים האנשים לזנות״ (שם, 81–82). משמעות המחווה נעוצה לדעתי גם ביצירת אחווה מדומיינת המבוססת על שותפות של היוצר הפלסטיני עם ספרות ערבית מקורית ועם העולם הפן־ערבי. אחווה זו מתבטאת, כמובן, גם בבחירה בהזדהות עם עמדת החתרנות של ספרות מוסלמית הכוללת תיאורים גופניים־מיניים גרפיים.

בניגוד לשוכרי, המעיד בספרו כי בזכות למידת קרוא וכתוב נחלץ בגיל 21 ממעגלי הדיכוי (הקולוניאלי, החברתי והמשפחתי), עיסאם, גיבורו של אבו־ואיל, ממשיך לשעתק מעגלים אלה על ידי הזנות והשעבוד לזיכרון הפוסט־טראומתי. האם משמעות השעתוק היא שהסרט מתאר את ההשתחררות מן העבר כבלתי אפשרית? מצד אחד, כאמור, לשחזור צורה אורגזמתית־חזרתית, המבוססת על ״גירוי״ העבר ועל ״פורקן״ שלו. מצד שני, אפשר לקרוא

17 ראו שוכרי 1973. התרגום המילולי מערבית הוא: *הלחם היחפן*. הכתיבה הרזה ותיאורי המין הבוטים הקשו על מציאת מו״ל ערבי והספר יצא לאור בערבית רק ב־1982, לאחר שתורגם לאנגלית (על ידי פול בואלס), ולצרפתית (על ידי טהאר בן ג׳לון). על הידידות בין שוכרי לז׳נה ראו Choukri 1974; לדיון בסדומיות, בהומוסקסואליות, ובמשמעותם אצל ז׳נה ראו אלשך ווגנר 2007.

דווקא את האוננות כפרקטיקה מעין־אוטופית שביכולתה לחתור תחת הדיכוי (הפוליטי, הפטריארכלי והמיני), ולרמוז לאפשרות אחרת. כפי שטוען לאקר בדרך פוסט־פוקויאנית, האוננות מציגה בעיה אתית ייחודית שאינה רלוונטית למקרים של זנות או משכב זכר, למשל. היות שהיא באופן יחסי א־חברתית, בדרך כלל נסתרת, ומבוצעת ביחידות, לא ניתן לשלוט בה או לפקח עליה (Laqueur 2003, 280). אף שהאוננות של עיסאם היא חלק מהזנות, כלומר מוצאת לפועל על הגבול הלימינלי שבין פרטיות וסודיות לבין חשיפה וציבוריות, היא ממוקמת מחוץ לכל אפשרות של פיקוח חברתי או כלכלי. במובן זה, ייצוגה ב*יומנו של זונה* מהווה קריאת תיגר כנגד החברה הישראלית לא פחות מאשר כנגד זו הפלסטינית.

מה קורה לצופה? כמו הלקוח הישראלי, גם הוא צופה בעיסאם מאונן. אך הוא/היא מתבונן/ת לא רק באובייקט המציצנות (עיסאם) אלא גם במציצן עצמו (הלקוח). מורכבות סיטואציית הצפייה נעוצה בכך שתפקיד המציצן ממומש לא רק על ידי הלקוח הישראלי, אלא גם על ידי עיסאם, הזונה. ראשית, כפי שתואר לעיל, עיסאם עצמו עסוק במציצנות. שנית, כמאונן, עיסאם מממש גם את צדה האחר, האפל, של חוויית המציצנות הפרדיגמטית.

במובן זה, הסצנריו של המין הבין־אתני משנה את מורכבות חוויית הצפייה על ידי חיבור של הצופה, אולי למרות רצונו/ה, לגיבורים. השאלה היא האם מעבר לרפלקסיביות של חשיפת תהליך הצפייה באמצעות אסטרטגיות השפה הקולנועית (ובייחוד העריכה והצילום הסובייקטיבי), הסרט כופה על הצופה הישראלי ו/או על הצופה הפלסטיני הזדהות עם עיסאם? האם זו הזדהות עם עמדתו כסובייקט בהווה, ו/או עם הטראומה של הכיבוש ושל האונס? אם הפנטזיה כמטא־שפה מייצרת אתניזציה של חווית הצפייה, נוסף על תפקידיה כפי שתוארו עד כה (ייצוג ההמשכיות בין הסצנה הראשונית לבין האונס וייצוג חווית הצפייה) — האם אתניזציה זו אינה מייצרת בהכרח הזדהות מובחנת? האם, למשל, הצפייה משקפת לצופה הישראלי עמדת סובייקט המוכרת לו/ה מחוויותיו/ה שלו/ה? כלומר, את האלימות של הכובש, מצד אחד (לאו דווקא בהקשר של אונס), ואת השותפות עם העומד מן הצד (bystander), מצד שני? ואיך יגיב/תגיב הצופה הערבי־ישראלי/הפלסטיני/ת, מתוך חוויותיו/ה שלו/ה, למשל, לעמדת הסובייקט של עיסאם כעומד מן הצד בסצנת הכיבוש והאונס? האם הוא יתויג כמשתף פעולה?

מעמדו של עיסאם כעד לאונס הוא בעייתי. אין כוונתי רק לשאלה הבארת׳סיאנית של ״להיות שם״ (“Being There”) ולדו־המשמעות הכרוכה בה בהקשר של הפנטזיה. כלומר, לשאלת נוכחותו הממשית של עיסאם הנער בזמן ובמקום שבהם התרחש האירוע הטראומתי. הבעייתיות נעוצה במידה שבה עיסאם איבד את הסמכות התרבותית והמוסרית של מי שהוא עד למעשי זוועה בגלל עמידתו מן הצד (Peters 2001, 711–715). *יומנו של זונה* אינו שופט את גיבורו. המנגנון המכפיף של הזיכרון מייצר בד בבד עם האשמה מופע חזרתי, שבו העד המדומיין אחוז בכבלי הדיכוי העצמי המנוסחים — תודעתית וגופנית — על ידי עוצמתו של הזיכרון.

למרות המובחנות הפוטנציאלית במיצוב עמדת הסובייקט של הצופה, הישראלי או

הפלסטיני, כוחו של *יומנו של זונה* נעוץ בהעמדת מערכת מתחים המטלטלת את הצופה — הישראלי והפלסטיני כאחת — בין טראומה לבין פנטזיה; בין המודע ללא מודע; בין היות קורבן להיות כובש, שורד, צופה מן הצד, משתף פעולה; בין הנכבה לכיבוש/אינתיפאדה; בין העבר להווה; בין המביט למושא המבט, בין המסרס למסורס, ובין המציץ למאונן; ובין ההטרונורמטיביות להומונורמטיביות. הסרט מנהל דיון לגבי המתחים הבינאריים הבולטים אך בתוך כך אינו נוטש את רמת הפרובוקטיביות הגבוהה שלו ואת עמדתו החתרנית כלפי האפשרות של יחסים אינטימיים בין (גברים משני) העמים.

הבועה: פנטזיית גיי אובדנית

הסרט מתאר פרשת אהבה בין נועם (אוהד קנולר), צעיר ישראלי מתל־אביב, לבין אשרף (יוסף סווייד), צעיר פלסטיני משכם. אשרף מצטרף לדירתו של נועם בשינקין, שבה מתגוררים גם לולו (דניאלה וירצר) ויהלי (ארון פרידמן). בעזרתם, הוא מעמיד פנים של גיי ישראלי בשם שימי, ומתחיל לעבוד במסעדה. כשהוא מחליט לחשוף את זהותו המינית לפני אחותו רנא (רובה בלאל), הוא נתקל בדחייה ובכעס. רנא נישאת לג׳יהאד (שרדי ג׳ברין), מנהיג מקומי של עז א־דין אל־קאסם. בבוקר שלמחרת הנישואין היא נהרגת בשוגג על ידי חיילי צה״ל המחפשים אחר עקבותיו של מחבל מתאבד שהתפוצץ ערב קודם בתל־אביב. זהו אותו פיגוע שבו הפך יהלי למשותק. ג׳יהאד תובע מאשרף להינשא או שסודו ייחשף. בתגובה, אשרף מחליט לקחת את מקומו של ג׳יהאד בפעולת נקמה על הרג רנא. הוא מגיע לתל־אביב ומתפוצץ יחד עם נועם.

הסרט פותח בשני מעשי היפוך הקשורים באופן סמלי לאידיאולוגיות הפנטזמטיות המניעות אותו — של הפאסינג (passing) ושל הכיבוש הנאור (כלומר זה המאפשר אהבה רומנטית בין צעירים משני העמים). ההיפוך הראשון מתרחש בסצנת הפתיחה במחסום, כאשר אשרף, כשאר הגברים הפלסטינים הניצבים שם, מרים את חולצתו. המבט החודר של החייל הישראלי, שהפך לאחד מסמלי הכיבוש, מתהפך כאשר אשרף מחזיר מבט לנועם, הניצב מולו במחסום בתפקיד של חייל מילואים. כלומר, המבט החודר הצבאי המבוסס על אתניזציה ועל דיפרנציאציה אתנית הופך בנרטיב הישראלי הקווירי למבט חודר מיני, בהתאם לנוסחה של ״אהבה (הומו־נורמטיבית) ממבט ראשון״. ההיפוך השני קשור בתחבולה העלילתית השרירותית המאפשרת את המפגש הרומנטי — אשרף עובר את המחסום ומגיע לביתו של נועם בתל־אביב כדי להחזיר לו את תעודת הזהות שאיבד במחסום. ההחזרה מהווה היפוך פנטזמטי של נוהלי הכיבוש, שלפיהם, כידוע, תעודת הזהות הפלסטינית מוחזקת בידי החייל הישראלי ולא להפך. החזרת המבט והחזרת תעודת הזהות מסמנים מראש במציאות הפוליטית של האינתיפאדה השנייה מרחב גיאו־פסיכולוגי של היפוכי זהות פנטזמטיים,

ומניעים פנטזיה כפולה של פאסינג לגבי אשרף — גם מרחבית (חציית הגבול בין תל־אביב לשכם), וגם מינית (פאסינג כגיי ישראלי בתל־אביב).[18]

פנטזייה מהפכת מציאות לגבי המרחב הפלסטיני מופיעה גם בקולנוע הפלסטיני.[19] לדוגמה, בסרטו של ראאד אל־חילו *מקווים לטוב* (2004), שזכה בפרס הראשון בפסטיבל הסרטים הבינלאומי ברמאללה, נראית מכונית דוהרת בכבישי רמאללה. אין היא עוצרת ולו לרגע. המרחב פתוח, בלי מחסומים, בלי גדרות, בלי תמרורי "עצור", בלי נוכחות נציגי החוק בעלי זכות ההגבלה — המשטרה הפלסטינית, שוטרי מג"ב או חיילי צה"ל. הפנטזיה רוויה בדו־משמעות הממומשת באמצעות גשם כבד המערפל את שדה הראייה. התנועה המהירה במרחב שהופך לפיכך להיות פתוח־סגור, אינסופי־בלתי נראה, נענית הן לצורך העמוק באשליה והן לצורך בייצוג נוקב של המציאות. בדרך זו, פנטזיית המרחב הפלסטינית שואפת לשחרר את המרחב מעול הכיבוש ולהשתחרר מהמבט המשעבד של השלטון הסקופי הישראלי, ובו בזמן מודה במגבלותיה.[20] בניגוד גמור לכך, הפאסינג המרחבי ב*הבועה* מובנה כפנטזיה גיית שהממד הפוליטי והסקופי שלה מוכחש. ההכרה בנחיצות שחרור המרחב הפלסטיני החסום (וכן ההכרה בגורמים הפוליטיים־היסטוריים שיצרו את עיוותי הכיבוש), מומרת בשחרור הגיי (gay liberation). *הבועה* מבנה את הישראלים ככאלה שממשיכים להחזיק בפנטזיה המרחבית (הכחשת מציאות הכיבוש) באמצעות מהלך סמי־קולוניאלי: הם מעניקים לאשרף מחסה ומוציאים אותו מהארון.

במובן זה, למרות סיפור האהבה הבין־אתני, סרטו של פוקס נעוץ במודל המערבי הגיי שג׳וזף מסעד רואה כדכאני. בספרו המהפכני *Desiring Arabs* (Massad 2007) מסעד טוען כי כתוצאה מדחף אוריינטליסטי, ובסיועם המוטה של אינפורמנטים ילידיים (שאימצו הן את הקטגוריות המערביות והן את הזהות המערבית), נוצר שיח דכאני שהוא מכנה Gay International. לטענתו, מאז שנות השמונים של המאה ה־20, ארגונים הנשלטים על ידי גברים מערביים יצרו אוניברסליזציה של זכויות הגיי בשם ההגנה על זכויות אלה בכל העולם. בדרך זו, השיח של ה־Gay International מייצר הומוסקסואלים ולסביות במקום שבו אינם קיימים, ומדכא הן תשוקות לאותו מין והן פרקטיקות שמסרבות להיות מוטמעות לתוך האפיסטמולוגיה המינית המערבית[21]. כלומר, ה־Gay International כופה על גברים שנתפסים כפסיביים או רצפטיביים לבחור אובייקט אחד בקונטקסט מיני גברי–גברי, בחירה

18 ראו בניגוד לכך, למשל, את התיאור הקשה של דיכוי ורדיפה של זוג אוהבים הומוסקסואלים, פלסטיני וישראלי, בסרט הדוקומנטרי *האזרח נאווי* (מוסק 2007); וכן את תסריט הסרט הדוקומנטרי *האיש הלא נראה* (מוזר [בהפקה]), העוסק בחייהם של פלסטינים הומוסקסואלים בתל־אביב.

19 למשל ב*פורד טרנזיט* (אבו־אסעד 2002) וב*התערבות אלוהית* (סולימאן 2002).

20 כך אפשר, למשל, לראות את הליהוק של שחקן לתפקיד הנהג ב*פורד טרנזיט* (אבו־אסעד 2002), את סצנת התמוטטות מגדל השמירה וסצנת הבלון האדום ב*התערבות אלוהית* (סולימאן 2002), ואפילו את סצנת הסיום של הסרט *הכלה הסורית* (ריקליס 2004).

21 מסעד מבחין בין מה שהוא מכנה "הומוסקסואלים" ו"לסביות", כלומר קטגוריה שאינה כפופה לדיכוי השיחי והפרקטי של ה־Gay International, לבין "גיי", קטגוריה זהותית הכפופה לדיכוי המערבי

שמחייבת אותם להזדהות כהומוסקסואלים, וכופה על גברים שהם הפרטנרים האקטיביים להגביל את מיניותם לאובייקט אחד בלבד, נשים או גברים. כך, ה־Gay International יוצר הומוסקסואליזציה של עולם שנכפה עליו להיות מקובע על ידי בינאריזם מערבי. לדעת מסעד, דכאנות זו בולטת במיוחד כשמדובר בגברים שאינם שייכים למעמד הגבוה ושלא עברו לפיכך תהליכים של היטמעות במערב. כלומר, גברים עניים שאינם חיים במרכזים עירוניים, וש״מבצעים קשר עם אותו מין ולא מזדהים כהומוסקסואלים (Massad 2002, 384). לדעתו, במשימתו האימפריאליסטית־מיסיונרית, ה־Gay International אינו מבטא מאבק אפיסטמולוגי אלא מאבק פוליטי, והורס את העולם החברתי והמיני של אלה שהוא מתיימר לשחרר (Massad 2007, 160–190).

אמנם, בניגוד לסרטו של אבו־ואיל, בסרטו של פוקס אין כל ייצוג להתבגרות המינית של אשרף בחברה שבה הוא חי, אך דווקא בשל כך יש עוצמה בטענה של מסעד שהאוניברסליזציה של זכויות הגייז מבוססת על ההנחה ש״התשוקות ה׳אוריינטליות׳... שקיימות... ב׳מדינות מדכאות — ובכמה מקרים [גם] רצחניות׳, תעבורנה רה־אוריינטציה (re-**oriented**) ותהיינה כפופות למערב [ה]׳יותר נאור׳״ (Massad 2002, 364).

בסרטו של פוקס, הגאיזציה (gay-ization) של אשרף מוסווית כשחרור מיני ומרחבי נאור, אך למעשה המבט החודר במחסום מומר במבט החודר של הגייז הישראלים בתל־אביב, המפקחים על מראהו ועל התנהגותו של אשרף בטקסי הפאסינג (שינוי שם, ביוגרפיה ולבוש; אימוץ מחוות גופניות; שינוי מבטא; למידת התנהגויות בסביבת העבודה ובמרחב הציבורי; שינוי סגנון חיים).

מורכבות ההבניה של הפאסינג של הפלסטיני בקולנוע הישראלי הקווירי אינה הולמת, אם כך, את ההגדרה הבסיסית של ולרי רוהי את הפאסינג כ״פרפורמנס שבו האדם מציג את עצמו לא כמי שהוא״ (Rohy 1996, 219). אני טוענת כי ההבניה של פאסינג תחת שלטון סקופי כרוכה באופן בלתי נמנע בהצבעה על כישלונו כטראומתי. לפי קרול אן טיילר:

> למעשה, passing יכול לתאר רק את עצם הכישלון של הפאסינג, כאינדיקציה לאי־אפשריות מסוימת הנמצאת במרכזו, של הסתירות המכוננות אותו: חיים/מוות, להיות/לא להיות, נראות/אי־נראות, דיבור/שתיקה, הבדל/תואמות, ידע/בורות, חשיפה/חיקוי [coming out/mimicry] (Tyler 1994, 212).

כישלון הפאסינג של אשרף אינו רק הכישלון האפיסטמולוגי המהותי לתהליך זה כפי שהוא מתואר על ידי טיילר, אלין גינזברג (Ginsberg 1996a; 1996b) ואחרים. וכן אין זה רק הכישלון הצפוי על פי מסעד או זה המנוסח על ידי הומי באבא כ־"not quite/not white" (Bhabha [1984] 1994), כלומר, הכישלון הנעוץ ביחסי הכוחות הקולוניאליים. באבא מתאר את ה־mimicry בהקשר הקולוניזטורי כהבניה אמביוולנטית. בלב אמביוולנטיות זו נעוץ ייצוג התשוקה לאחר שעבר שינוי וניתן לזיהוי כמי ש״כמעט דומה [לי], אבל לא לגמרי״, "almost the same but not quite" (שם). כלומר, מצד אחד ה־mimicry היא אסטרטגיה

מורכבת של שינוי, רגולציה ומשמעת, שמנכסת את האחר. מצד שני, היא מבוססת על הכחשה, אי־התאמה, אי־ניכוס. כצורה של שיח קולוניאלי, גלום בה איום על הלובן לא פחות מהתאמה אליו. המבט החודר הגזעני לפי באבא מייצר את החיצוי הזה באופן קבוע, ובכך מגלם את הפוביה של הגוף הלבן, זה שאינו עובר תהליך של הבדליות (differentiation).[22]

כישלון הפאסינג בהקשר הישראלי–פלסטיני בתקופת האינתיפאדה נובע, כפי שציינתי, בעיקר מתלותו בתרבות שלטונית המבוססת על המבט כאמצעי של הגמוניזציה, שעבוד ופיקוח. אשרף רוצה להיראות כמו ישראלי, אבל אינו רוצה להיות ישראלי/יהודי. לעומת זאת, הוא מובנה כמי שרוצה להיות גיי ולהיראות כמו גיי (ישראלי?). אחד מרגעי השיא בתהליך הזה של "כמעט אבל לא בדיוק" הוא אודיאלי: כשאשרף מתאמן ומעמיד פנים שהוא מלצר ישראלי באחד מטקסי הפאסינג המאורגנים בעבורו, הוא משעשע את החבורה בחיקוי של צעיר ערבי שמדבר במבטא בולט. הדמיון השמיעתי ולא רק הוויזואלי מחריף את הפשרה האירונית הכרוכה ב־mimicry שבפאסינג. כפי שטוען באבא, ה־mimicry צריך "להפיק בהתמדה את... הגודש שלו" (Bhabha [1984] 1994, 122).

הנרטיב מציג את אשרף כמשתתף לא רק בסְגנון (stylization) שלו כישראלי על ידי המבט החודר המחפצן של הגייז הישראלים, אלא גם בתהליך נוסף של חיקוי, כשהוא מאמץ מחוות אהבה מתוך העיבוד הישראלי למחזה *עקומים* מאת מרטין שרמן (1979), שהוא צופה בו עם נועם. האומנם יש לראות, בעקבות מסעד, את הקולנוע הקווירי הישראלי, המבנה את ה־**jew**-ization כשיא בתהליך ה־**gay**-ization, כשותף תרבותית ל"הרס הקונפיגורציות החברתיות והמיניות של התשוקה הערבית־אסלאמית" בשל "האינטרס לשעתק את העולם (הערבי) בדמותו"? (Massad 2007, 189–190).

מה קורה כשאת הפאסינג מבצע הישראלי? *לאחר שאשרף, המתחזה לישראלי בשם שימי, נחשף במסעדה התל־אביבית כפלסטיני, הוא חוזר מבוהל לשכם. כדי לעודד את נועם שבור הלב, לולו משיגה לשניהם תעודות זמניות של עיתונאים זרים. השניים עוברים את המחסום לשכם, ובביתו של אשרף הם מספרים כי הגיעו בהזמנתו לצלם את חתונת אחותו לטלוויזיה הצרפתית. כך מתאפשרת בהיחבא פגישה בין נועם לבין אשרף.*

הפאסינג של נועם ולולו הוא בעיקר מרחבי. הסרט מציג אותם כבעלי ההון התרבותי הנחוץ לחדירה למרחבים אסורים על פי החוק ולעקיפת ההגבלות. בניגוד גמור לפאסינג תרתי משמע של הפלסטיני, זה של הישראלי נטול כל אתניזציה.[23] הבחירה של נועם ולולו להתחזות לצרפתים ולא לפלסטינים מוכיחה בהקשר זה את אי־הנכונות של הצעיר/ה הישראלי/ת להיות פלסטיני/ת, ולו כחיקוי זמני. נועם ולולו אינם נחשפים למבט החודר במחסום היות שממילא, בעמדת היתרון שלהם כעיתונאים זרים הם נמצאים מחוץ לשלטון הסקופי של הכיבוש. למעשה, הם פשוט מחליפים לזמן קצר עמדה מיוחסת מסוג אחד, באחרת.

[22] וכן ראו בהקשר זה פנון (1952) 2004; Shohat 1989; Fuss 1994.

[23] דווקא בהקשר זה ראוי להיזכר כי "נהוג להאמין שהמונח passing נובע מ־the pass, אישור שאִפשר לעבדים לטייל באזור הכפר בלי שיזהו אותם בטעות כעבדים בורחים" (Bennett 1998, 36).

לפיכך, אין הפאסינג שלהם מוביל לניפוץ הכחשתם את הפתולוגיות החברתיות במחסום. גם ההתחזות לצרפתים, גם המעבר לשכם וגם ההתחזות של נועם להטרוסקסואל (בפגישה עם משפחתו של אשרף) — מבוססים על הונאה אד הוק, שמראש אין משמעותה קִרבה לאחר (האתני או המיני), התנסות בשוליות חברתית או אימוץ של כמה עמדות סובייקט. כך, רמת הפנטזיה המרחבית הופכת את אירוע הנסיעה לשכם לאירוע חסר כל ערך מעשי או סימבולי בהבניית העולם הישראלי כעולם פתוח לאחרות.

חסר זה קיצוני מבחינה נוספת. בניגוד לפנטזיה המשחקית של פוקס, המתייחסת למרחב הכיבוש כאל מרחב לא קונפליקטואלי ונטול סכנה, אירוע המעבר לשכם מהווה נקודת מפנה דרמטית בחייו של אשרף, שכן ג׳יהאד, גיסו לעתיד, רואה אותו מתנשק עם נועם בהיחבא, ומרגע זה ואילך הוא נתון במלכודת: עליו לבחור בין גילוי סודו לבין נישואים כפויים לבת הדוד של ג׳יהאד. תגובתו של אשרף ברגע הפגישה בהיחבא עם נועם (״אתה רוצה שיהרגו אותי? אתה משוגע!״), מקדימה את הבאות. הפנטזיה הרומנטית של היחסים הגבריים הבין־אתניים משתלטת על המודעות הפוליטית של נועם אך הסרט מדחיק לא רק את הניגוד בין המשחקיות המכוונת של נועם בתפקיד הזר לבין השבר שאשרף חווה כשזהותו ההומוסקסואלית נחשפת, אלא את משמעות הניגוד. למעשה, הפאסינג המשחקי של נועם כהטרוסקסואל בשכם גורם לפאסינג של אשרף כהטרוסקסואל בחברה הערבית להיכשל בדרך טראומתית.

הקולנוע הקווירי הישראלי של איתן פוקס קידם בעשורים הקודמים את תהליכי מתן הלגיטימציה להומו־נורמטיביות בחברה הישראלית (בעיקר בזכות ההצלחה של סדרת הטלוויזיה *פלורנטין* [1997] ושל הסרט *יוסי וג׳אגד* [2002]; Stein 2010). ב*הבועה*, בתקופה שלאחר האינתיפאדה השנייה, הוא מכחיש באופן פנטזמטי את ההבדל האתני ומגדיר אותו במרחב התודעתי כלא קיים. הבניות אלה חושפות את המגבלה של *הבועה* בכינון האפיסטמולוגיה הקווירית בהקשרים שבהם אתניות ומיניות מצטלבות במרחב הקולוניאלי. תהליך הגאיזציה של הפלסטיני, הממוסגר בהקשר של אהבה רומנטית, מאפשר את המשך הכחשת הכיבוש, הכחשת ההשפלה של הפלסטיני, והמרתן בגאווה של הגיי. המרה זו בולטת במיוחד בגלל העריכה, הקושרת בין סצנת הביקור בשכם לסצנת מסיבת הרייב שהחבורה מארגנת נגד הכיבוש, מעין תחליף למצעד הגאווה.

במאמרה, המציג דיון מחודש ביחסים בין בושה לגזע, טוענת ג׳ודית הלברשטם כי ״בושה יכולה להיות טקטיקה מלאת עוצמה במאבק להפוך את הפריבילגיה (לובן [whiteness], גבריות, הון) לנראית״ (Halberstam 2005, 220). הלברשטם מותחת ביקורת חריפה על פוליטיקת הזהויות של גייז לבנים, המפקיעה בדרכים שונות את הקוויר הגזעי, ועל היעדר שפה לבנה גיית לדיון בבושה. היא מציגה שלושה פתרונות לאי־הנוחות שהבושה מעוררת בקרב גייז לבנים: נורמליזציה (הצגת עצמם כגברים לא מסורסים, כגבריים ושריריים), השלכה/אסתטיזציה, ואימוץ דרכים נשיות ואנטי־גזעניות.

בניגוד לגיי הישראלי, שיצא מן הארון ומבקש להתמודד עם הבושה באמצעות

רומנטיזציה של הגאווה, מצבו של אשרף בהקשר של מה שהלברשטם מכנה "הבושה כצורה ממוגדרת של בזות מינית" (שם, 226) הוא מורכב. הקונפליקט "בתוך הארון/מחוץ לארון", שאשרף מתמודד עמו, מסתיר לא את הקונפליקט "בושה/גאווה", כפי שמראה השתתפותו במסיבת הרייב, אלא את הקונפליקט "השפלה/גאווה". החוויה של אשרף נוכח המבט המפשיט במחסום, בניגוד לזו שעובר נועם, היא חוויה גופנית שבה מרכיבי הבושה נוסח הלברשטם (פמיניזציה, בזות וסירוס) עוברים אתניזציה. אין הם הופכים, כמו אצל הקוויר הלבן המבוגר שהלברשטם מתארת, לגאווה. חוויית המחסום, בניגוד לחוויית הילדות של הגיי הלבן, אינה הופכת מחוויה של "בזות, בידוד ודחייה, לטוהר, קהילתיות ואהבה" (איב קוסובסקי סדג'ויק, מצוטט שם, 221).[24]

הסיבה אינה רק גילו הצעיר של אשרף, שלא הספיק, כפי שהלברשטם טוענת בהקשר של קהילות גייז במערב, לאמץ את השפה התיאורטית של הקוויר המבוגר כדי להמשיג באמצעותה את המיניות שלו. מבחינת אשרף, חוויית ההשפלה במחסום כמופע גופני היא גם חוויית בושה הקשורה לארון וגם חוויית השפלה על רקע אתני. בהיותן חוויות מעצבות המכילות מתחים "בין הכפפה לפעולה, בין שלילת הכרה להכרה, בין איום בפירוק הסובייקטיביות לבין הזדמנות לכינונה" (זיו 2008, 99), אין הן יכולות להתפרש מחדש ולהיות ממוקמות בעולם של גאווה גיית. הסרט אינו יוצר אפשרות להכרה בשני העולמות, ולפיכך ככל שהפאסינג של אשרף כגיי בקהילה הישראלית משתכלל ולכאורה הבושה הגיית הופכת לגאווה, כך חוויותיו במחסום מושתקות יותר. כלומר, התלות של *הבועה* בשותפות (הסמויה) בין המנגנונים המדכאים אינה מאפשרת לסרט להציע תפיסה ביקורתית של הניגוד הבינארי בושה/גאווה בהקשר אתני.[25]

נראה כי הנרטיב הלבן של הקולנוע הקווירי הישראלי של פוקס מציע את הפתרון של הלברשטם. כלומר, השלכה של הבושה הגברית הגיית הלבנה על הגבר האחר. השלכת הבושה על הסדר החברתי הפלסטיני ממומשת גם באמצעות מערכת הכחשות: ראשית, באמצעות המשחקיות של חציית המחסום על ידי נועם כנגישות מדומה לפגיעות ולהשפלה שהפלסטיני חווה.[26] שנית, באמצעות הבניה של שיתוף פעולה — ההבניה של אשרף כמי שכחלק מהגאיזציה ממיר את ההשפלה בגאווה, במעין "פרקטיקה מצנזרת של העצמי" (שם,

24 "abjection, isolation and rejection into legibility, community and love".

25 מיכל בן־נפתלי כותבת: "הבושה... עומדת אפוא ביסוד הסוציאליזציה והתגבשות התודעה המוסרית שלנו. על התפר הדק שבו החוץ מידפק על קליפת הגרעין האנושי שבתוכנו, עלולה הבושה לזעזע את עצם העמידה. ...היא נעשית מבושת המעשה לבושת ההוויה" (בן־נפתלי 2008, 9).

26 ראו את דבריו של איתן פוקס בריאיון למירב יודילוביץ' ("הסרטים שלי זה אני", GoGay, 3.6.2006, www.gogay.co.il/content/article.asp?id=2894, נצפה ב־1.11.2010): "נכון שבניגוד ל'פלורנטין' או 'יוסי וג'אגר', האלטר אגו שמייצג אותי בסרט הנוכחי מחוץ לארון ולכן עצם הגילוי לא קיים. אבל הוא כן קיים בדמותו של אשרף, הבחור הערבי שעדיין מסתתר, מחביא את הזהות, נלחם בה. במידה רבה הערבי בסרט הוא אני בסבנטיז עם הפחד שיגלו. זה אולי חומר לעבודה עם הפסיכולוגית שלי. יכול להיות שיש משהו בקיום ההומואי, שלא מניח לך לוותר על הקונפליקטים מול העולם".

106), למשל, במסיבת הרייב הוא מתנצל במהירות וממלמל משהו על הקושי להגיע ועל המחסום, ומיד משתלב ברוקדים. שלישית, באמצעות רומנטיזציה של הטרור, כפי שיתואר להלן.

לדעת הלברשטם, "בעבור צבעונים, הבושה פועלת בדרכים אחרות ויוצרת אופנים שונים של בזות, מרגינליזציה ועינוי עצמי" (Halberstam 2005, 223). האם מפתיע שאשרף מתואר כמי ש"מוצא את עצמו" מהלך למקום המפגש של גדודי עז עדין אל־קאסם כדי לקחת את מקומו של ג'יהאד? בהבניית המחבל המתאבד, הנרטיב הגיי הישראלי מגיע לשיא הקיצוניות הפנטזמטית.

בניגוד להבניית היחסים הבין־אתניים כמבוססת על אידיאולוגיות פנטזמטיות לגבי המרחב והגוף, על מערכת הכחשות, על האמביוולנטיות של הקִרבה החיקויית (mimicry) של האחר, על העמדה משחקית של פני נאורות גיית (השלכת הבושה, המרת המבט החודר, המרת ההשפלה בגאווה, רומנטיזציה של הגאווה), ועל אהבה רומנטית — *הבועה* מציג את יחסי המין עצמם בדרך חתרנית. בעוד ייצוג יחסי המין ההומוסקסואליים הבין־אתניים בקולנוע הישראלי עד שנות האלפיים היה מבוסס על מערכי כוח הקשורים בניגוד הבינארי של 'חודר/נחדר', אשרף ונועם מחליפים מיקומים על פני הרצף האנאלי והאורלי.

כפי שכותבת אליזבת גרוס,

> ייתכן שזהו הדבר... המבחין בין גברים הטרוסקסואליים לגברים רבים שהם גיי, המוכנים לא רק לשלוח (send out) אלא גם לקבל (receive) זרימה (flow) ובתהליך זה לקבוע אזורים גופניים אחרים מאלה שסומנו על ידי הפונקציה הפאלית. גוף שהוא חדיר, שמעביר [מסרים גופניים] באופן מעגלי, שפותח את עצמו... שמוכן להגיב באותה מידה שהוא מוכן ליזום, שאינו... חושף את הגברות שלו... או הופך אותה לווירילית... יהיה כרוך בחשיבה מחודשת רדיקלית למדי על המורפולוגיה המינית הגברית (Grosz 1994, 201).

הסרט אמנם מציג הבניה מינית המשוחררת מאילוצים של בינאריזם, מסורת, היררכיה ותפיסת הגוף כשדה קרב, כפי שהיה בקולנוע הישראלי בעבר; אך הנרטיב הישראלי הגיי ב*הבועה* אינו יכול להכיל את הגוף האתני הגיי גם אם — או אולי דווקא כיוון — שהוא כותב אותו מחדש, נוסח מסעד, כגוף לא אתני.[27] התוצאה היא פנטזיה של אובדן.

הבועה מציג את המחבל המתאבד לא בהתאם לפרופיל השכיח במדיה הישראלית (כלומר, של פונדמנטליסט קיצוני)[28] אלא כאדם מדוכא מינית וחסר תקווה לחיות כ"גאה"

[27] בהקשר זה מעניינת האמירה של איתן פוקס בריאיון למירב יודילוביץ (ראו הערה 24 לעיל): "[יוסף סווייד] היה מדהים, אני מאוהב בו לגמרי ואני חושב שהוא אמיץ. אף אחד לא מדבר על זה אבל הוא ה־teen idol הערבי הראשון. הוא גורם לילדות בנות שש־עשרה להעריץ אותו ולא להגיד: ערבי איכס. זה כוח וזה לא יכול היה לקרות בישראל שבה גדלתי. אני מאוד גאה בו על ההישג הזה".

[28] ראו במאמרי (Morag 2008) ניתוח של ייצוג המחבל המתאבד בסרט הפלסטיני *גן עדן עכשיו* (אבו־אסעד 2005) ובשיח הפלסטיני, כולל קלטות המחבלים המתאבדים; ובייחוד עמ' 11–19.

בחברה הערבית. כלומר, לא כאדם שיכול להכיל את הסתירות בחייו (בושה/השפלה), ולא כאדם שנחשף לסכנה ממשית בחברה המסורתית הערבית בשל הפזיזות של האהוב הישראלי. כאמור, *הבועה* אינו לוקח אחריות על היעדר המודעות ו/או על המשחקיות של הכובש הרואה עצמו נאור. בהבניית השאהידיות כקשורה בניתוק הטרגי בין האדם לבין המופע החברתי שלו, כלומר כנעוצה ביחס החברה המסורתית הערבית להומוסקסואליות, הנרטיב הישראלי מסיר מעל עצמו את האשמה הן לתהליך הגאיזציה של אשרף והן להפיכתו למחבל מתאבד. הבחירה בפתרון ההשלכה בנוסח הלברשטם נובעת לדעתי מאי־יכולתו של *הבועה* להכיל את הסתירות האפיסטמולוגיות שלו עצמו הן ביחס למהות הגאיזציה והן ביחס לשונוּת הלא מוכלת של הזהות הגיית בזהות הפוליטית. אף שאיני שותפה באופן מלא לדעתו של מסעד באשר לרמת הקונספירציה של נרטיבים מערביים (בין השאר מפני שהניתוח שלו לוקה בהאחדה של כיוונים שונים בתפיסת המיניות הקווירית המערבית), אני סבורה שנקודת המוצא להבנת סתירה אפיסטמולוגית זו נעוצה, כפי שהוא טוען, בסיטואציה הקולוניאלית. בעיניי, מדובר בעיקר במרכיב שמסעד אינו מתייחס אליו — האשְמה הקולוניאלית. מבחינה נרטיבית, נועם משלם את מחיר האשמה (הלא מודעת) באובדנות עצמית ובהיות קורבן. אך אפילו הפסבדו־הודאה באשמה של הכחשת הכיבוש באמצעות התמה האובדנית עוברת רומנטיזציה גיית בסצנה האחרונה.

סצנת הסיום שלאחר הפיצוץ מציגה תמונה מדומיינת של אשרף ונועם כילדים המשחקים יחד במגרש משחקים בירושלים (במקום המפגש של שכונת הגבעה הצרפתית עם הכפר עיסאוויה). המעבר מהפנטזיה הזוגית שעברה רומנטיזציה אובדנית לפנטזיית הילדות המשותפת מעוגן בקריינות של נועם. כלומר, לא בקריינות של אשרף (ולא בהבטחה לגן עדן שאהידי), אלא בפנטזיית פיוס משותפת. אך על פי הידוע לנו, עוד כשהיה אשרף ילד קטן נטשו בני משפחתו את עיסאוויה בעקבות הריסת ביתם, ויתרו על זהותם כערבים אזרחי ישראל והפכו לפליטים פלסטינים בשכם; ואילו נועם חוזר לאחר המוות לרגע של פיוס "נאור" (הרגע שבו התנגדה אמו לסירובם של אנשי השכונה לאפשר לילדים ערבים לשחק עם ילדים ישראלים והכינה מסיבה משותפת בגן המשחקים). אשרף חוזר (בדמיונו של נועם) לכאורה אל אותו פיוס, ולמעשה — אל המציאות הלא־סימטרית והדכאנית של הכיבוש. למרות הנוסטלגיה לגן העדן האבוד של ילדות משותפת (שלא היתה), התמונה המדומיינת של שניהם עם אמותיהם לקוחה ממחסן הדימויים הישראלי, ומתכחשת לזה הפלסטיני.

סיכום: מראה הדדית אובדנית

על פני השטח, *יומנו של זונה* ו*הבועה* מציגים מראה הדדית. שניהם מבנים את הגוף ואת המיניות כאתרים פוטנציאליים של קרבה בין־אתנית, ובשניהם האלימות — הממשית והסמלית — של מנגנוני הכוח של הכיבוש אינה מאפשרת מימוש של הפנטזיה המינית הבין־אתנית בלי להופכה לפנטזיה תלוית טראומה וכפופה ליחסי הכוחות הפוליטיים בהווה. בשניהם, למרות הפער בין ההקשרים שבהם המיניות הבין־אתנית ממומשת (עסקה כספית מול התאהבות רומנטית), האיחוד הגופני המדומיין הופך לבסוף להפרדה גופנית; ובשניהם, הטקסט ממשמע את ההפרדה הזו כאובדנות, זמנית או טוטלית. ב*יומנו של זונה* עדשת המצלמה קולטת את עיסאם היוצא אל אפלת הרחוב התל־אביבי לבדו לאחר ביצוע העסקה, מואר באור האדום, המסמן סכנה, של המכוניות החולפות. בסיום *הבועה* המצלמה משקיפה מנקודת מבט גבוהה, גורלית, על שתי הגופות המכוסות בלב זירת הפיגוע. בשני המקרים, חומריותו של הגוף ברמות השונות של האובדנות (זנות והתאבדות) מעוגנת במנגנונים תלויי אשמה, ובהשלכה.

האם עיסאם יהיה לאשרף? השאלה הפוסט־טקסטואלית האבסורדית מחדדת את ההבנה שלמרות הדמיון התמטי ישנו פער עמוק בין שני הסרטים. ניתוח מנגנוני הדיכוי המרכזיים, המיניים והאתניים, ממקם את הנכבה/הכיבוש, האונס, והזנות של הזונה ממין זכר מצד אחד; ואת הכחשת הכיבוש, הגאיזציה, והרומנטיקה ההומו־נורמטיבית מצד שני.

אם כך, מהי משמעות המראה ההדדית, ומהי משמעות הפער? מנקודת המבט הפלסטינית, גבולות הזיכרון הפוסט־טראומתי קובעים הן את זהות הסובייקט בהווה (הומוסקסואל, זונה, פליט, שוהה בלתי חוקי) והן את גבולות הקשר הבין־אתני (היעדר מגע, זנות בתשלום, אוננות/מציצנות). אליבא דאבו־ואיל, עיסאם לעולם לא יהיה לאשרף. הגבר הפלסטיני שחווה כנער את התוצאות של הכיבוש משועבד בדמיונו ובגופו להֶפְגֵּן (acting out) בלתי פוסק של אירועי העבר. הזיכרון אינו דרך לאימוץ ההיסטוריה הפלסטינית אלא דרך לחזרה כפייתית לא מודעת ובלתי נשלטת על טראומת העבר (כיבוש, גירוש, רצח האב, אונס האם, אשמת השורד). המראה ההדדית חושפת אמנם את הסירוס של הגבריות הפלסטינית והישראלית כאחת, אך החילוף הזמני הפנטזמטי במיקומים של כובש–קורבן–עומד מן הצד אינו מחלץ את המשתתפים מהמצב הבסיסי של שעבוד לזיכרון, תלות הדדית, ניצול וניכור. קריאת התיגר הגלומה במעשה האוננות, המופנית נגד המבט הסקופי הישראלי, מציגה, בחשבון אחרון, את הקולנוע הפלסטיני כקולנוע פוסט־טראומתי המשתתף במאבק הלאומי.[29]

לעומת סרטו של אבו־ואיל, סרטו של פוקס נמנע מהצבעה מפורשת על התהליכים ההיסטוריים והחברתיים הקשורים בכיבוש כגורמים להתנפצות *הבועה*. בסרט הטרור מתפרץ

[29] כך יש לראות, לדעתי, את סרטיו של איליה סולימאן, בהם *הזמן שנותר* (2009), וכן את סרטיהם של מישל ח׳לייפי, רשיד משהראווי ועלי נאסר, אם למנות את היוצרים המרכזיים. גרץ וח׳לייפי (2006) דנים במבנה הטראומתי בחלק ניכר מן הסרטים, אך אינם מציעים הגדרה של הקולנוע הפלסטיני

אל פני השטח של המשחקיות הגיית ללא כל קשר להכחשה של הדמויות. בניגוד לחתרנותו היחסית בדרכי הייצוג של יחסי המין ההומוסקסואליים הבין־אתניים, הסרט משעתק אי־סימטריה אתנית בסיסית עטופה בפנטזיה רומנטית גיית. המחויבות לעולם של גאווה גיית אינה מאפשרת תיווך אפיסטמולוגי של הסתירות בין בושה להשפלה, בין המבט החודר של השלטון למבט החודר בתהליך הפאסינג, ובין גאיזציה לעמדה פוליטית של התנגדות לכיבוש, ויוצרת — עד לסצנת הסיום — פוליטיזציה של זהויות.

בהבניית פיגוע הטרור, הנרטיב הקולנועי הגיי הישראלי כפי שהוא מתבטא אצל איתן פוקס בתקופת האינתיפאדה השנייה משליך את החטא המודחק של הכחשת הכיבוש על הגיי הפלסטיני בארון. כלומר, על הסדר החברתי הפלסטיני. על ידי כך הוא פוטר עצמו ממחויבות אידיאולוגית, מינית או פוליטית. הנוסטלגיה לגן העדן האבוד של הילדות המשותפת המדומיינת אינה חורגת מההכחשה, אלא מייצרת מחדש את החיצוי האופייני לעולם שאינו פתוח לאחרות אתנית אלא בדרך של ניכוס. החגיגה המינית של הגיי הישראלי הלבן, המתעלמת מהאלימות הישראלית, מייצרת אחידות מדומה של קורבנות תלוית טרור בין ההומוסקסואל הפלסטיני לגיי הישראלי. על ידי כך, למרות הפסבדו־מודעות המייצרת את האובדן העצמי הישראלי כחלק מהנרטיב של הטרור, היא משעתקת את הכחשת האחרות האתנית. הפיכתו של אשרף לבלתי נראה ב*הבועה* דוחה את האפשרות לזיהוי התלות בין המנגנונים המדכאים, המיניים והאתניים. ההפרה הזמנית של הסדר החברתי על ידי הגאיזציה שלו אינה כרוכה בשינוי ארוך טווח של האידיאולוגיה הסקופית. השלכת החתרנות הגיית על ההרסנות של האחר והיעדר כל ערעור על הסדר הסמלי הקיים — האתני או המיני — מנוגדים ניגוד חריף למרד האתני והמיני ב*יומנו של זונה*.

שני הסרטים נדרשים לממד הפנטזמטי כממד חיוני, בין שמדובר בפנטזיה־לעבר, כמו במקרה של *יומנו של זונה*, ובין שמדובר בפנטזיה כלפי העתיד, פוסט־מורטם, כמו במקרה של *הבועה*. אלא שבסרטו של אבו־ואיל הפנטזיה לכודה ללא מוצא בתוך טראומת הכיבוש ואילו סרטו של פוקס מתכחש כאמור לטראומת הכיבוש ומייצר פתרון פנטזמטי־טראומתי־נוסטלגי. יותר מכול, כך נראה, הפער הזה מצביע לא על הבדלים בשימוש בממד הפנטזמטי בקולנוע או על הבדלים נרטיביים אלא על הפער האפיסטמולוגי. למרות המתחים שהוא עמוס בהם, *יומנו של זונה* מפגין אומץ חתרני ביחס למציאות המתוארת בו. לעומת זאת, *הבועה* כורע תחת עומס הסתירות הכרוכות בעמדת הסובייקט המדומה, זו של הכובש ה"נאור".

למרות הפערים הרבים (אידיאולוגיים, אסתטיים והפקתיים) בין *יומנו של זונה* לבין *הבועה*, שני הסרטים מציעים חשיבה מחדש לא רק על ההבניות התרבותיות של מפגש אפשרי בין האני לבין האחר (זנות, אוננות, גאיזציה, רומנטיקה), אלא גם על זיכרון והכחשה,

כקולנוע פוסט־טראומתי (ראו שם, בייחוד עמ' 8–14). ראו הגדרה של קולנוע פוסט־טראומתי בספרי (Morag 2009), בעיקר עמ' 241–246.

טראומה ופוסט־טראומה, כמשכפלים מחדש וללא פתרון את הפתולוגיה המתמשכת של הסכסוך.

ביבליוגרפיה

אלשך, יהונתן, ורועי וגנר, 2007. *מעשה סדום פוליטי: הרלבנטיות של ז׳אן ז׳נה*, תל־אביב: רסלינג.

בן־נפתלי, מיכל, 2008. ״פתח דבר: ׳סוציאליזציה היא כיוון בלתי נמנע׳״, *תיאוריה וביקורת* 32 (גיליון נושא: *בושה*, אביב): 5–14.

גרץ, נורית, וג׳ורג׳ ח׳לייפי, 2006. *נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני*, תל־אביב: ספרית אפקים, עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה.

זיו, אפי, 2008. ״בין הכפפה להתנגדות: הדיאלקטיקה של מנגנוני הבושה״, *תיאוריה וביקורת* 32 (גיליון נושא: *בושה*, אביב): 99–128.

ז׳נה, ז׳אן, (1949) 1990. *יומנו של הגנב*, בתרגום אביבה בקר, תל־אביב: ספרית פועלים.

לפלנש, ז׳אן, וז׳אן־ברטראן פונטליס, (1985) 2004. *פנטזיה ראשיתית/ פנטזיות על אודות הראשית/ ראשית הפנטזיה*, בתרגום גלית דודזון, תל־אביב: רסלינג.

מורג, רעיה, 2008. ״קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה״, *ישראל* 4 (סתיו): 71–88.

מוריס, בני, 2003. *קורבנות תולדות הסכסוך הציוני־ערבי 1881–2001*, תל־אביב: ספרית אפקים ועם עובד, עמ׳ 72–120.

ניצן, טל, 2006. ״גבולות הכיבוש: נדירותו של אונס צבאי בסכסוך הישראלי–פלסטיני״, עבודת מוסמך, החוג לסוציולוגיה ולאנתרופולוגיה, האוניברסיטה העברית בירושלים.

פנון, פרנץ, (1952) 2004. ״הכושי וההכרה״, *עור שחור, מסכות לבנות*, תל־אביב: ספרית מעריב, עמ׳ 159–169.

קרת, אתגר, 1994. ״דרוך ונצור״, *געגועי לקיסינג׳ר*, תל־אביב: זמורה־ביתן.

רון פורר, לירן, 2003. *תסמונת המחסום*, תל־אביב: גוונים.

שוכרי, מוחמד, 1973. *רק לחם*, תל־אביב: אנדלוס.

שנהב, יהודה, 2007. ״למה לא כיבוש״, *תיאוריה וביקורת* 31 (חורף): 5–13.

Bardenstein, Carol, 2005. “Cross-cast: Passing in Israeli and Palestinian Cinema,” in Rebecca Stein and Ted Swedenburgn (eds.), *Palestine, Israel and the Politics of Popular Culture*, Durham, NC: Duke University, pp. 99–125.

Bennett, Juda, 1998. *The Passing Figure: Racial Confusion in Modern American Literature*, New York: Peter Lang.

Bhabha, Homi K., (1984) 1994. “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse,” *The Location of Culture*, New York: Routledge, pp. 121–131.

Caruth, Cathy, 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Choukri, Mohamed, 1974. *Jean Genet in Tangier*, trans. Paul Bowels, New York: The Ecco Press.

Creed, Barbara, 1994. *The Monstrous Feminine Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, pp. 105–121.

Dabashi, Hamid (ed.), 2006. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, London: Verso.

Edelman, Lee, 1994. "Seeing Things, Representation, the Scene of Surveillance, and the Spectacle of Gay Male Sex," *Homographesis*, New York: Routledge, pp. 173–191.

Freud, Sigmund, (1918) 1991. "From the History of an Infantile Neurosis," in *Case Histories* II, trans. James Strachey, S.E., London: Penguin Books, pp. 284–286.

Fuss, Diana, 1994. "Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification," *Diacritics* 24.2–3 (Summer–Autumn): 20–42.

Ginsberg, Elaine K. (ed.), 1996a. *Passing and the Fictions of Identity*, Durham, NC: Duke University Press.

———, 1996b. "Introduction: The Politics of Passing," in idem (ed.), *Passing and the Fiction of Identity*, Durham, NC, Duke University Press, pp. 1–18.

Grosz, Elizabeth, 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Sydney: Allen and Unwin.

Halberstam, Judith, 2005. "Shame and White Gay Masculinity," *Social Text* 23, 3–4 (Fall–Winter): 219–233.

Laplanche, J., and J.B. Pontalis, 1973. *The Language of Psychoanalysis*, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.

Laqueur, Thomas W., 2003. *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*, New York: Zone, pp. 247–420.

Massad, Joseph A., 2002. "Re-Orienting Desire: The Gay International and the Arab World," *Public Culture* 14(2): 361–385.

———, 2007. *Desiring Arabs*, Chicago: The University of Chicago Press.

Metz, Christian, 1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 89–97.

Morag, Raya, 2008. "The Living Body and the Corpse: Israeli Documentary Cinema and the *Intifadah*," *Journal of Film and Video* 60, 3–4 (Fall–Winter): 3–24.

———, 2009. *Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War*, Brussels: Peter Lang.

Ohi, Kevin, 1999. "Devouring Creation: Cannibalism, Sodomy and the Scene of Analysis in *Suddenly, Last Summer*," *Cinema Journal* 38, 3 (Spring): 27–49.

Peters, Durham John, 2001. "Witnessing," *Media, Culture and Society* 23: 707–723.

Rohy, Valerie, 1996. "Displacing Desire: Passing, Nostalgia, and *Giovannis Room*," in Elaine K. Ginsberg (ed.), *Passing and the Fictions of Identity*, Durham NC: Duke University Press, pp. 218–233.

Shohat, Ella, 1989. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin: University of Texas Press.

Silverman, Kaja, 1992. "Too Early/Too Late: Male Subjectivity and the Primal Scene," *Male Subjectivity at the Margins*, New York: Routledge, pp. 157–181.

Stein, Rebecca, 2010. "Explosive: Eytan Fox's Gay Occupation," *GLQ* 16(4): 517–536.

Tyler, Carole-Anne, 1994. "Passing: Narcissism, Identity and Difference," *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6 (2–3): 212–248.

Yosef, Raz, 2002. "Homoland Interracial Sex and the Israeli-Palestinian Conflict in Israeli Cinema," *GLQ* 8(4): 553–579.

———, 2004. *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*, New Brunswick: Rutgers University Press.

פילמוגרפיה

אבו־אסעד, האני, 2005. *גן עדן עכשיו* (*الجنة الان*, "אלג'נה אלאן"), פלסטין–צרפת.

———, 2002. *פורד טרנזיט*, פלסטין–ישראל.

אבו־ואיל, תאופיק, 2001. *יומנו של זונה* (*يوميات عاهر*) פלסטין.

———, 2004. *עטש–צימאון*, (عطش) ישראל–פלסטין.

אל־חילו, ראאד, 2004. *מקווים לטוב* (*لعله خير* "לעלה ח'יר"), פלסטין.

בראון, נטעלי, 2009. *געוואלד*, ישראל.

ברש, עדי, ורותי שץ, 2004. *גן*, ישראל.

ז'נה, ז'אן, 1950. *מזמור אהבה* (*Un Chant d'amour*), צרפת.

חאמד, מרואן, 2006. *בניין יעקוביאן* (*عمارة يعقوبيان* "עמארת יעקוביאן"), מצרים.

לבן, קרה, 2006. *Gay Muslims*, בריטניה.

מוזר, יריב (בהפקה). *האיש הלא נראה*.

מוסק, ניסים, 2007. *האזרח נאווי*, ישראל.

סולימאן, איליה, 2002. *התערבות אלוהית*, (يد إلهية "יד אלהיה"), צרפת–מרוקו.

———, 2009. *הזמן שנותר* (*ما نبقى من وقت* "מא תבקא מן אלוקת"), בריטניה–איטליה.

פוקס, איתן, 2002. *יוסי וג'אגר*, ישראל.

———, 2006. *הבועה*, ישראל.

ריקליס, ערן, 2004. *הכלה הסודית*, ישראל.

שרמה, פרבז, 2007. *ג'יהאד למען האהבה* (*A Jihad for Love*), ארצות הברית.