

הפוליטיקה של הנורמלי:

מין ואומה בקולנוע הומוסקסואלי ישראלי

רז יוסף

החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב, והמחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה, המכללה האקדמית ספיר

בשלהי שנות השמונים ובשנות התשעים הסתמנה צמיחתה של תודעה הומו-לסבית בישראל, הקשורה לפעילות הציבורית והפוליטית של "האגודה לשמירת זכויות הפרט". חברי האגודה נאבקו על הרחבת זכויותיהם האזרחיות ועל זכות הייצוג של העדפה מינית, וביקרו את היעדר הייצוג של הומוסקסואלים ולסביות ואת שוליותם בחברה הישראלית. סדרת מאבקים משפטיים וחברתיים¹ הובילה למתן לגיטימציה אזרחית מסוימת להומוסקסואלים וללסביות במוסדותיה המרכזיים של החברה בישראל – הצבא, המשפחה והאמהות – מוסדות המגדירים את גבולות ההצטרפות לקולקטיב הישראלי וההשתתפות בו.² הישגי המאבק קידמו את הנראות של גברים ונשים הומוסקסואלים במדיה של הזרם המרכזי, ואפשרו את עלייתה של תרבות הומו-לסבית אורבנית שהתמקמה בבטחה בחיק הקונצנזוס הלאומי ההטרוסקסואלי. ה"נורמליות" ו"האזרחות הטובה" של חברי הקהילה זכו להדגשה וכן העובדה שהומואים ולסביות הם "כמו כולם". כפי שכותב החוקר לי וולצר, "באותה העת קידמה האגודה אסטרטגיה ודימויים של הזרם המרכזי, שהצהירו כי הומואים ולסביות הם 'כמו כולם', משרתים בצבא וחיים חיי זוגיות מחייבים וארוכי טווח" (Walzer 2000, 14). המאבק ההומו-לסבי קידם אמנם סובלנות כלפי הומוסקסואליות ואתגר את הפריבילגיה ההטרוסקסואלית ה"טבעית" להשתתף במוסדות החברתיים השליטים, אולם

* ברצוני להודות לקוראים האנונימיים של המאמר מטעם תיאוריה וביקורת על הערותיהם המועילות. תודה גם לאייל גרוס ולאלון זינר שקראו גרסה מוקדמת של המאמר והעירו עליה.

¹ למשל, ביטול האיסור הפלילי על "משכב זכר" ב-1988; איסור על אפליה בעבודה מטעמי נטייה מינית; המושב הראשון של תת-ועדת הכנסת למניעת אפליה בשל נטייה מינית, שעסק בנושאים הומו-לסביים (1993); פסק הדין של בג"ץ בעניינו של יונתן דנילוביץ', דייל אל על, שתבע מחברת התעופה שהועסק בה להכיר בחברו כבן זוג. לתיאור היסטורי מפורט יותר, ראו יונאי 1998; קמה 2003, 40-45; Walzer 2000.

² בנושא זה ראו גרוס 2000; ליבר 2003. ברצוני להודות לענת ליבר על שאפשרה לי לעיין בתדפיס הרצאתה המרתקת שהוצגה בכנס השלישי ללימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית באוניברסיטת תל-אביב, מאי 2003.

הוא לא ערער על עצם מיקומם ההגמוני של מוסדות אלה ועל יכולתם הבלעדית לקבוע את כשירות הסובייקט הלאומי. למעשה, הפוליטיקה המינית של הקהילה ההומו-לסבית³ בשנות התשעים חיזקה ומימשה את השיח שלפיו מוסדות אלה הם המפתח לקבלת זכויות שוות בחברה. ההצטרפות למוסדות אלה הוגבלה לקבוצה אקסקלוסיבית שהורכבה בעיקר מהומואים ומלסביות יהודים אשכנזים ומבוססים כלכלית, שיכלו להתאים את עצמם למודל האזרחות הנורמטיבי.⁴ חברי הקהילה שלא תאמו את הדימוי הנורמלי ההגמוני ושלא היו מעוניינים, או שלא יכלו, לחבור ללב הקונצנזוס הישראלי – מזרחים, ערבים, הומואים "נשיים", נשים "גבריות", טרנסקסואלים וכו' – מצאו עצמם מודרים לא רק מהחברה ההטרוסקסואלית אלא גם מהחברה ההומוסקסואלית עצמה.

בספרו העיתון והארון מצביע עמית קמה (2003) על הכמיהה לנורמליות המאפיינת את סיפורי החיים של מרואיינים הומוסקסואלים במחקרו. קמה טוען כי חלק מהדוברים נעזרים ברטוריקה הומופובית מבלי להבחין שהם משעתקים את המערכת הדכאנית: הם נותנים כביכול את ידם לאותם תהליכים המכפיפים ומדירים אותם, ואינם פורצים את מעגל המשמעויות הרווחות בתרבות. אפשר לומר שהם לא מחלצים את עצמם מהמלכוד האידיאולוגי, ובכך מנציחים את ההגמוניה (שם, 272–273).

בה בעת הוא קובע כי "הכמיהה ל'נורמליות' חייבת להיתפש כקריאת תיגר על המיצוב השולי שנכפה על ההומואים, וכשאיפה להימנות עם בני החברה שלא נאלצים להתמודד עם סוגיות קיומיות מכאיבות" (שם, 273). הבנתו של קמה את הכמיהה לנורמליות כחתרנית נובעת מן ההנחה ששתי האפשרויות היחידות של קיום חברתי-מיני הן "נורמלי" ו"לא נורמלי", ובמובן זה ניתוחו הביקורתי שבוי באותו מלכוד אידיאולוגי שהוא מזהה בקרב מרואייניו. נוסף על כך, קמה סבור שהפוליטיקה של הנורמלי מאתגרת משום שהיא נראית תגובה הולמת להטבעת התווית המינית ולפתולוגיזציה של הומואים ולסביות. אולם אימוץ קריטריון הנורמליות משליך את הטלת התווית המינית על אלה שנחשבים לעומדים בשלב

³ במונח "קהילה הומו-לסבית" אני מתכוון לשיח המוביל של קהילה זו בישראל. אינני טוען שאכן קיימות זהות, מטרות ואמונות משותפות לכל חברי הקהילה, המבוססות על נטייתם המינית המשותפת.

⁴ על המתחים המבנים את המושג קהילה הומו-לסבית, ראו למשל Phelan 1989; 1994. בהקשר של השתלבות הומוסקסואלים בצבא כתב אייל גרוס (2000, 176): "גישה זו לא רק שמחזקת את שיח האזרחות הישראלי המותנה בשירות צבאי, אלא גם מבוססת כל-כולה על תפיסה של שוויון המותנה ביכולתם של הומוסקסואלים להראות שהם אזרחים 'נורמלים' כמו כולם". גישה זו הינה בעייתית, שכן היא מתנה את היחס השווה במימוש השאיפה להיות 'כמו כולם', ובכך סוללת כרטיס-כניסה רק להומואים שיכולים להתאים עצמם במידה קרובה למודל הגבריות התקנית. בכך מדירה גישה זו הומואים ולסביות שאינם יכולים או שאינם רוצים להתאים למודל זה. הנוקטים בגישה זו יוצרים למעשה קואליציה בינם לבין גברים הטרוסקסואלים תקינים, שבשמה יכולים להמשיך להפלות כל מי שאינו משתייך לקבוצה זו וכל מי שאינו יכול לקנות לעצמו כרטיס ללב הביטחוניזם הישראלי".

נמוך יותר בסולם המהוגנות. "אין זה אפשרי לחשוב על עצמך כעל נורמלי בלי לחשוב שסוג של אדם אחר הוא פתולוגי", כותב מייקל וורנר (Warner 1999, 60). הומוסקסואלים שאינם רוצים או שאינם יכולים "להימנות עם בני החברה שאינם נאלצים להתמודד עם סוגיות קיומיות מכאיבות" — כלומר להימנות עם הסטרייטים — נעדרים מהנרטיב ההומואי שמשרטט קמה. היעדרות זו נובעת מכך שההומופוביה מוצגת בספרו כציר הדיכוי המרכזי ואף הבלעדי שסביבו מכונן הסובייקט ההומוסקסואלי. סוגי דיכוי אחרים — למשל דיכוי על רקע אידיאולוגי, אתני, מעמדי או מגדרי — מוכחשים ואינם נחשבים בעיני קמה גורם בעל השפעה בעיצוב הזהות של חברי הקהילה ההומוסקסואלית. מחקרו של קמה אינו נותן דין וחשבון תיאורטי ליחסי כוח לא מיניים הקיימים בחברה ההומואית בישראל ומחוצה לה, משום שנקודות מבט מתחרות (כפי שיציגו למשל הומוסקסואלים מזרחים או פלסטינים) הופכות לבלתי מתקבלות על הדעת במסגרת הפוליטיקה של הנורמלי.⁵

המאבק לנראות מעלה אם כן שאלות ביקורתיות: בנראות של מי מדובר, מיהו הרואה ובאיזה מחיר. הכמיהה לנורמליות והשאיפה להיות "כמו כולם", שאפיינו את הפוליטיקה ההומו-לסבית של הזרם המרכזי, נתנו עדיפות לייצוגי זהות הומוסקסואלית המקובלים על הרוב ההטרוסקסואלי במחיר השתקתם של חברים אחרים, לא קונפורמיסטיים, בקהילה עצמה. נראותם התרבותית של דימויים הומוסקסואליים "נורמליים" באה על חשבון אי-נראותם התרבותית של ייצוגים מיניים המתנגדים לסדר החברתי השליט או הנדחים על ידיו.⁶ יתרה מזו, התשוקה להיות כמו כולם, להיות נורמלים, מגלמת בתוכה פרדוקס. אם אנו כמו כולם, אז אנו בכל מקום. אבל בו בזמן, אם אנו בכל מקום, אז אנו גם בשום מקום, בלתי נראים. לכן, באופן פרדוקסי, רגע הנראות הוא גם רגע של אי-נראות.⁷ במילים אחרות, רגע היציאה מהארון הוא בה בעת גם רגע הכניסה אל תוך מוסכמות וערכים הטרונורמטיביים — ואפילו רגע של סגירה בתוכם.

במאמר זה אתמקד בכיטויי הפוליטיקה של הנורמלי בסרטו של איתן פוקס, יוסי וג'אגר (2002). הסרט זכה לפופולריות רבה הן בקרב הקהל ההומו-לסבי והן בקרב הקהל ההטרוסקסואלי, ואף זכה לביקורות אוהדות בעיתונות ההומואית והסטרייטית.⁸ הצלחות אלה הפכו אותו לטקסט המרכזי בנראות התרבותית של ההומוסקסואליות בעת האחרונה. עם יציאת הסרט לאקרנים אמר הבמאי איתן פוקס: "מה שקצת הפתיע אותי היה קבלתו, החיבוק הזה שהסרט זוכה לו" (סויברט 2002). במקום אחר הוסיף: "רציתי להקרין את הסרט בעולם

⁵ ביקורת דומה על מחקרו של קמה ניסח גם אייל גרוס (2004).

⁶ על אי-הנראות התרבותית ועל הייצוג הבעייתי של גברים מזרחים — יהודים וערבים — בסדרות טלוויזיה ובסרטי קולנוע הומוסקסואליים ישראלים, ראו יוסף 2004; Yosef 2002.

⁷ ליאו ברסני עומד על תופעה דומה בקרב הקהילה ההומו-לסבית בארצות הברית, Bersani 1995, 32.
⁸ לא כל הביקורות הקולנועיות הפופולריות נסחפה בגל האהדה לסרט. בין הקולות הביקורתיים שנשמעו בלט במיוחד אורי קליין (2002) מעיתון הארץ, שטען כי הסרט "מייצג ריאקציונריות שמתחזה לחתרנות, ולכן הוא משתלב היטב בגל הפטריוטיות ששוטף את ישראל".

ולהראות שדווקא הצבא, שכולם חושבים שהוא הכי קשוח ומאצ'ואיסטי, תמך בסרט כזה" (אלפר 2002, 24).

צה"ל סירב בסופו של דבר לתמוך בסרט, אך כמיהתו של פוקס להתקבל על ידי הממסד ההגמוני היא ברורה. הסרט, כך אטען, מייצג ניסיון של היוצר לחבור לקולקטיב הלאומי ההטרוסקסואלי ולמיתוסים המרכיבים אותו, וזאת במחיר של דה־פוליטיזציה ודה־סקסואליזציה של הזהות ההומוסקסואלית. בעזרת קריאה צמודה של הטקסט הקולנועי אראה כיצד הסרט מְכַנֵּה דימוי של ההומוסקסואליות כנורמלית, וזאת על ידי השארתה בתוך הארון. הפוליטיקה של הארון מאפשרת את הכלתה של ההומוסקסואליות בשיח הלאומי שבו הסרט מבקש להשתלב, אך בד בבד היא מעצבת זהות הומוסקסואלית שאינה מאתגרת פרקטיקות דיכוי הטרונורמטיביות, ולמעשה אף משעתקת ומנציחה אותן.

במאמר זה אצביע גם על החלופה הקולנועית שמציעים סרטיו של עמוס גוטמן לפוליטיקה של נורמליות מינית. בשם הפוליטיקה של הנורמלי דחה השיח הרשמי של הקהילה ההומו־לסבית בישראל את סרטיו של גוטמן, שהואשם בייצור דימויים מדכאים, מנוכרים, דקדנטיים ואפילו הומופוביים של הקיום החברתי ההומוסקסואלי.⁹ ואכן, סרטיו של גוטמן — הראשון שייצר קולנוע הומוסקסואלי בישראל — מביעים בוז ברור כלפי התביעה לדימויים "תקינים פוליטית" של ההומוסקסואליות. יצירתו של גוטמן מסרבת לספק ייצוגים מוסכמים ואידיאליים של מין בכלל, ההומוסקסואלי והטרוסקסואלי. המיניות מזוהה בסרטיו ישירות עם כוח ושליטה, אלימות ומוות. גיבוריו מתמסרים לפסיכיות מענגת, לכאב חסר גבולות, להתרגשות שאי־אפשר להכילה. הם משתוקקים לאבד את גבולות ה"אני" שלהם ולנפץ את זהותם העצמית ואת האופן שבו עוצבה על ידי הנורמות הלאומיות והמיניות. במובן זה, אטען, אפשר לראות בסרטיו של גוטמן ביטוי לביקורת רדיקלית על הקונצנזוס הלאומי והמיני של החברה הישראלית, ההומוסקסואלית וההטרוסקסואלית, ועל הפוליטיקה של הנורמלי.¹⁰

⁹ עד עצם היום הזה ממשיכים חברי הקהילה לבקר את סרטיו של גוטמן בשם התביעה לייצוג "תקיין" ונורמלי של ההומוסקסואליות. במובן זה הפך גוטמן ל"אובייקט הרע" של הפוליטיקה של הנורמלי. כך כותב בספרו עמית קמה (2003, 41): "עמוס גוטמן היה היוצר... שחשף את הקהל לעולמם המיוסר וחסר התוחלת של הומואים, באמצעות שני סרטי נגוע [הגרסה הקצרה והגרסה הארוכה]... למרות מעמ[דן] החלוצי לא תר[ם] יוצר... [זה] לשרש את העמדות הרווחות לגבי הומואים".

¹⁰ בשל קוצר היריעה לא אוכל לדון במורכבות האסתטיקה והפוליטיקה של עבודתו הקולנועית של גוטמן. במאמר זה אצביע רק על העמדה הביקורתית המובעת בסרטיו כלפי הפוליטיקה של נורמליות מינית. לדין רחב יותר ביצירתו הקולנועית של גוטמן, ראו Yosef 2004. ניתוח השוואתי של מכלול יצירותיהם של פוקס וגוטמן ראוי ללא ספק למחקר נוסף.

הצופה שידע יותר מדי

"אהבה אסור לעולם שתהיה סוד"¹¹ — כך טוענת כותרת המשנה המלווה את מודעת הפרסום של סרטו המצליח ועטור הפרסים של איתן פוקס, יוסי וג'אגר. הסרט מתאר את סיפור אהבתם ה"אסורה" של שני קצינים בצה"ל — יוסי (אוהד קנולר) וליאור (יהודה לוי), הידוע יותר בכינויו ג'אגר — המשרתים במוצב מושלג בלבנון בזמן מלחמה. אולם ההומוסקסואליות של זוג האוהבים נותרת בסופו של דבר סוד. ג'אגר, שמנסה לאורך כל הסרט לשכנע את יוסי לתת ביטוי פומבי לאהבתם, מוצא את מותו בקרב, רגע לפני שיוסי מצליח להגות את המילים "אני אוהב אותך". היחיד שנוכח במעמד הטרגי הוא אופיר (אסי לוי), גם הוא קצין ביחידה, שסיכוייו לפרש את וידויו של יוסי כאהבת אחים לנשק ולא כאהבה רומנטית גבוהים (במיוחד לנוכח העובדה שאופיר חושב שג'אגר מנהל רומן עם יעלי, החיילת שבה הוא עצמו מאוהב).¹² גם בכית הוריו של ג'אגר בזמן השבעה, יוסי אינו מצליח לבטא בפרהסיה את האהבה שנודעה ככזו שאינה מעזה לבטא את שמה. בעוד יעלי (איה קורן שטיינבוין), המאוהבת בג'אגר, משקרת לאמו ואומרת לה שהיא ובנה ניהלו מערכת יחסים רומנטית, הדבר היחיד שיוסי מצליח לומר לאם השכולה הוא שג'אגר אהב את השיר "בוא" של הזמרת ריטה. בכך יוסי חולק את סודו רק עם הצופים, העדים היחידים — מלבד הפרוטגוניסטים ההומואים, כמובן — שידעו לאורך כל הסרט על קיומו של הרומן הבין-גברי. אם כן, ברמת הנרטיב הקולנועי ההומוסקסואליות נותרת לכודה בארון, קבורה עמוק בארון המתים יחד עם גופתו המרוטשת של ג'אגר.

"הארון", טוענת איב קוסופוסקי סדג'וויק, "הוא המבנה המגדיר את הדיכוי ההומוסקסואלי במאה הנוכחית [המאה ה-20]" (Sedgwick 1990, 71). הארון הוא מונח המתאר את ההכחשה, ההסתרה והמחיקה של הומוסקסואלים ולסביות. הוא מתאר את ההיעדרות — אבל בו בזמן מרמז לנוכחות — של הומוסקסואלים בחברה המכתיבה בדרכים שונות, לעתים מעודנות ולעתים בוטות, את ההטרוסקסואליות כנורמת זהות וקיום עדיפה ואף בלעדית. להיות בארון פירושו לשקר, להסתיר, להיות מושקק, להיות בלתי נראה. איננו יכולים להיות בעולם אלא אם כן אנו מעמידים פנים שאנו משהו אחר. הארון מסמן לא רק את ההיעדרות המדומיינת של הומוסקסואלים מהעולם, אלא גם את הדיכוי הבלתי נמנע הכרוך ביציאה מהארון. היציאה מהארון אינה חוויה של שחרור מהומופוביה ומהטרונורמטיביות. היציאה מהארון, בין אם היא נעשית מבחירה ובין אם

¹¹ כותרת המשנה מופיעה באנגלית — "Love should never be a secret" — באתר האינטרנט של הסרט, <http://www.yossilandjagger.com>.

¹² השאלה אם אופיר יודע או אינו יודע על הרומן ההומוסקסואלי בין יוסי לג'אגר נותרת פתוחה בסרט. אולם כפי שאראה בהמשך, בדיוק אמביוולנטיות זו בין ידיעה לאי-ידיעה מבנה את מנגנון הייצוג של הסרט, שבאמצעותו נשלטת ומנהלת הזהות ההומוסקסואלית.

לאו, מעמידה הומוסקסואלים מול מערכת חדשה של דיכוי הנובעת מעצם הכרתם בזהותם המינית והצהרתם עליה. כפי שדיוויד הלפרין מנסח זאת:

אם לצאת מהארון פירושו לשחרר את עצמך ממצב של חוסר חופש, זה לא משום שיציאה מהארון מכוננת בריחה מהישג ידו של הכוח למקום שהוא מחוץ לכוח, אלא שיציאה מהארון מעמידה מערכת חדשה של יחסי כוח המשנים את הדינמיקה של המאבק האישי והפוליטי. לכן יציאה מהארון היא אקט של חופש, לא כמובן של שחרור אלא כמובן של התנגדות (Halperin 1995, 30), ההדגשה במקור).

כדי להסביר את הדינמיקות המבנות את מוסד הארון, סדג'וויק מנסחת שתי גישות הפועלות בעת ובעונה אחת לייצוג של הומוסקסואליות בתרבות המערבית: גישה "מיעוטנית" וגישה "אוניברסלית".¹³ הגישה המיעוטנית גורסת כי רק אנשים מסוימים הם הומוסקסואלים ולכן הגדרה של הומוסקסואליות חשובה רק לאנשים המעוניינים לאמץ זהות זו. לעומת זאת, הגישה האוניברסלית טוענת כי הומוסקסואליות היא חלק מתופעה כללית יותר של אינטימיות בין בני אותו מין; כל אחד יכול לבצע אותה והיא אינה שייכת לקבוצת מיעוט ייחודית ונבדלת. על פי גישה זו, הגדרה של הומוסקסואליות ממשמעת את המיניות בכלל ומגדירה את ההטרנסקסואליות באמצעות המשוואה הבינארית "הומוסקסואליות/הטרנסקסואליות", שמייצגת את התרבות כולה. שתי הגישות, המיעוטנית והאוניברסלית, מתקיימות בו בזמן ומייצרות הגדרה לא קוהרנטית של הומוסקסואליות בתרבות המודרנית. חוסר הקוהרנטיות מסביר את פעולתו של הארון ואת הכוחות שבאמצעותם הוא ממושט. הארון, טוענת סדג'וויק, הוא אפרטוס שדרכו מוכחש חוסר הקוהרנטיות בין ההומואים ה"אמיתיים" לבין הרעיון של נזילות הזהות, שלפיו הומוסקסואליות היא יסוד מבני בזהות המינית ההטרנסקסואלית. ההטרנסקסואליות זקוקה לידע על אודות הומוסקסואליות כדי לכונן את הגדרתה העצמית, אך בה בעת היא מחויבת להכחיש את הידע הזה — לשכנע את עצמה שהיא אינה יודעת מה שאינה רוצה לדעת, אף על פי שהיא יודעת זאת כל הזמן — בשל החשש מפני קרבה מסוכנת בין ההטרנסקסואליות להומוסקסואליות, המפוקחת על ידי משטר הידע של הארון. הארון הוא אם כן מעין נקודת מעבר בין גילוי להסתרה, משחק בין ידיעה לאי-ידיעה שמייצר את ההומוסקסואליות כ"סוד גלוי".

ברצוני להצביע על המכניזם של פעולת מוסד הארון ועל האופנים שבהם הוא מבנה

¹³ צמד מונחים זה בא להחליף צמד מונחים אחר — "הבנייתי" ו"מהותני" — ששלטו בדיונים תיאורטיים על אודות הומוסקסואליות. סדג'וויק מעדיפה את המונחים החדשים לא רק משום שהוויכוח ההבנייתי/מהותני הגיע למבוי סתום, אלא גם משום שמונחים ותיקים אלה העלו את השאלה מהיכן הגיעו הומוסקסואלים והלסביות — מהטבע או מהתרבות. במקום זאת, בעזרת זוג המונחים החדש, סדג'וויק שואלת כיצד הייצור של הומוסקסואל תורם למשטר הידע-כוח שבאמצעותו מכוננים כל הסובייקטים בתרבות המערבית. במילים אחרות, במקום לחקור מהי הומוסקסואליות וכיצד היא נוצרה, סדג'וויק שואלת, ברוח משנתו של מישל פוקו, מהי המשמעות של הומוסקסואליות וכיצד היא פועלת בחברה שלנו.

סובייקטיביות הומוסקסואלית "נורמלית" בסרט יוסי וג'אגר. כאמור, מלבד יוסי וג'אגר עצמם, רק הצופה בסרט יודע על רומן האהבה ההומוסקסואלי של הגיבורים. הסרט מעניק לצופה את הפריבילגיה האפיסטמולוגית לדעת מה שהדמויות הסטרייטיות בסרט אינן יודעות ואפילו אינן מנחשות. עמדת ידע עדיפה זו מאפשרת לצופה להפיק הנאה מקריאת אמירות ומצבים מסוימים בסרט בהקשר הומוסקסואלי. כך למשל, מיד לאחר סצנת האהבה של הקצינים ההומוסקסואלים בשלג, אנו רואים את מג"ד הפלוגה (שרון רג'יניאנו) חוקר מדוע יוסי וג'אגר נמצאים במוצב. נאמר לו כי הם יצאו לסיור עמדות, ובתגובה הוא אומר: "מה, הם לא עשו את זה כבר?". הצופה מפיק הנאה מקריאת המשמעות ההומוסקסואלית הנסתרת של המשפט — קריאה המתאפשרת משום שהוא נהנה מהידע שיש לו ומהבורות של האחרים. דוגמה נוספת היא הסצנה שבה יוסי מתנגד ליציאה למארב משום שהחיילים עייפים והלילה הוא ליל ירח מלא. בתגובה עונה לו המג"ד: "תגיד לי, מה אתה נהיית לי הומו. מה הסיסיות הזאת?". כך גם בסצנת השיחה בין אופיר ליעלי. יעלי מאוהבת בג'אגר. בדומה לאופיר, המאוהב בה אך חושש לגלות לה את רגשותיו, יעלי אינה יודעת שג'אגר הוא הומו. אופיר אומר ליעלי: "אני לא חושב שיש לך סיכוי... עם ג'אגר. אני פשוט חושב שאת לא הטעם שלו. אז מה אם את לא הטעם שלו. זה רק מעיד עליו". אופיר מנסה לשכנע את יעלי להפסיק לחשוב על ג'אגר בתקווה שאולי תפנה את תשוקתה אליו. הצופה, המודע לזהותו המינית של ג'אגר, קורא בדבריו של אופיר משמעות הומוסקסואלית נוספת שנסתרת מהשניים.

ברגעים מסוימים הצופה חובר ליוסי ולג'אגר — השותפים היחידים לסוד — לקריאה הומוסקסואלית. כך, את מילות השיר "בוא" של ריטה ("בוא נפזר את מסך הערפל/ בוא נעמוד באור ולא בצל/ עד מתי נמשיך לברוח/ אל משחקים של כוח/ מותר לך לבכות לפעמים/ כשמשחו נשבר בכ פנים/ ספר לי קצת על רגעי הפחד/ קל הרבה יותר לפחד ביחד") יכולים הצופה והדמויות ההומוסקסואליות לקרוא בהקשר להפצרתו של ג'אגר כי יוסי ייצא מהארון ויודה באהבתם. ג'אגר מבצע פרודיה הומואית מודעת יותר על השיר כאשר הוא מחליף את מילות השיר "ספר לי קצת על רגעי הפחד/ קל הרבה יותר לפחד ביחד" במילים "ספר לי קצת על רגעי הפחד/ קל הרבה יותר לזיין בתחת". גם מילות השיר "נשל הנחש" של מאיר אריאל נקראות בהקשר הומוארוטי ("שוב אני מוצץ גבעול"). גם כאן ג'אגר יוצר פרודיה מודעת על מילות השיר (וככל הנראה גם על יוצרו, המזוהה עם גבריות מאצ'ואיסטית ועם אמירות הומופוביות), בתגובה להעמדת הפנים הסטרייטית של אהובו. הצופה חובר אם כן לקריאה סמיוטית הומוארוטית ולניכוס קווירי של התרבות¹⁴ דרך דמותו של ג'אגר, המייצג את כוחה החתרני של ההומוסקסואליות לטשטש גבולות מיניים מקובעים ולחשוף את היסודות ההומוארוטיים המודחקים בזהות ההטרוסקסואלית.

¹⁴ ניכוס קווירי של התרבות ההטרוסקסואלית הוא פרקטיקה המאפיינת את תת-התרבות ההומו-לסבית, שזכתה לתיאורטיזציה מקיפה במסגרת מחקרים קוויריים קולנועיים רבים. ראו למשל: Doty 1993; Farmer 2000; Creekmur and Doty 1995; 2000.

חתרנות זו מתגלה, שוב באמצעות דמותו של ג'אגר, בהומור-ארוטיזציה של החבורה ה"הומוחברתית" הצבאית. על פי סדג'וויק, המושג "הומוחברתי" משמש לתיאור יחסים חברתיים בין אנשים בעלי אותו המין. מושג זה הומצא לשם השוואה עם המושג "הומוסקסואלי", במטרה להפריד בין ההומוחברתי לבין ההומוסקסואלי, בין אחווה בין-גברית לאהבה בין-גברית, בין החוקי ללא חוקי, בין המוסרי ללא מוסרי, בין הנורמלי לסוטה. קשרים הומוחברתיים מאופיינים על כן "בהומופוביה עזה, בפחד ובשנאה להומוסקסואליות" (Sedgwick 1985, 1). אולם סדג'וויק טובעת את המונח "תשוקה גברית הומוחברתית" כדי "להעלות את ההיפותזה בדבר אי-היכולת לקטוע את הרצף בין ההומוחברתי להומוסקסואלי" (שם). במילים אחרות, תשוקה הומוחברתית היא קטגוריה ביקורתית הגוררת חזרה את ההומוחברתיות אל מעגל התשוקה וחושפת את המרכיבים ההומוארוטיים, או ההומוסקסואליים, בהכניית הזהות ההומוחברתית הגברית.¹⁵

אפשר לומר כי ג'אגר מבצע מהלך ביקורתי מעין זה לחבורה הצבאית הגברית. כאשר השניים חוזרים מסויר התשוקה שלהם, אומר יוסי לג'אגר: "תקפוץ לעמדה שלך ותבדוק שאף אחד לא מאונן". ג'אגר, כמו הצופה, מחייך בהנאה גלויה, כמי שיודע יותר מהאחרים. ההומוסקסואליזציה של הגבריות הצבאית ההטרסקסואלית מקבלת ביטוי בולט יותר בסצנה בחדר האוכל, כאשר ג'אגר שואל את אחד החיילים המכונה "פסיכו" (יובל סמו): "תגיד, פסיכו, מה אתה היית עושה אם הייתי אומר לך שאני מתרומם?", ופסיכו משיב: "אחי, אתה יפה כמו בחורה, ברור שהיינו מזיינים אותך". השימוש של פסיכו בלשון רבים – "היינו" ולא "הייתי" – מרמז על כך שהוא חושב שהוא אינו היחיד שיכול להעלות על דעתו לזיינן גבר, או אפילו שהוא מעלה על דעתו מין גברי קבוצתי שבו ג'אגר הוא הנחדר. הפריבילגיה האפיסטמולוגית שיש לצופה והעובדה שההומוסקסואליות של הגיבורים נותרת בסוד מאפשרות להחיל את ההומוסקסואליות על דמויות המסומנות לכאורה כהטרסקסואליות. באותה הסצנה מתלוננים החיילים על חוסר הפעילות הקרבתית ביחידה. אחד החיילים, סמוכה (יניב מויאל), אומר: "רק חסר שיביאו לנו איזה מלצרית משינקין שתגיש לנו איזה קפוצ'ינו קר ואנחנו כמו המתרוממים האלה משינקין". בתגובה פסיכו נושך את כתפו של סמוכה, שאומר בתאווה: "אח, חיה...". אם סמוכה ופסיכו חשודים בהומוסקסואליות, אז לבטח גם אדמס (חנן סביון), החייל המאמין בתורת הזן הבודהיסטית, שמגן בלהט על ה"מתרוממים משינקין" באומר לסמוכה: "היית מת לזיינן כמו המתרוממים האלה משינקין. הם מזיינים כמו שלא תזיינו כל החיים שלכם". בתגובה אומר לו פסיכו: "תגיד החטיפו לך, אה? באמת שמתי לב שאתה הולך עקום". הסרט מדגיש את אופיו האקסצנטרי והשונה של אדמס, שנראה כמי שחי בעולם פרטי וחשאי משלו, הנבדל מן העולם האלים והמאצ'ואיסטי של החבורה הצבאית. ייצוג זה מייצר קרבה סימונית בין

¹⁵ לדין מורחב בקטגוריה הביקורתית-פרשנית של ההומוחברתיות בסרטי צבא ישראליים בפרט, ראו יוסף 2001, ובשיח הצבאי הישראלי בכלל, ראו קפלן 1999; גרוס 2000.

אדמס לבין יוסי וג'אגר, המאפשרת לקרוא גם את אדמס כגבר הומו בארון. שונותו המזהרת של אדמס מודגשת במיוחד בסצנה שבה נראים החיילים רוקדים באקסטזה לצלילי מוזיקת טרנס, בעוד הוא שוכב במיטה ואוטם את אוזניו באוזניות הווקמן — אותן אוזניות שבהן שמע בסצנה מוקדמת יותר את שירו של אביתר בנאי "תבכי עלי", שאת מילותיו אפשר לפרש בהקשר זה גם כמבטאות את חוויית הבדידות בארון ("כמה שקשה/ אני תמיד מרגיש/ שזה עוד כלום/ שיש הרבה יותר נמוך/ אני נבהל ובורח/ אני לא יודע להיות שמח/ גם לא להיות עצוב").

שטוש הגבולות בין הומוסקסואליות להטרוסקסואליות וחילופי ההזדהויות המיניות מקבלים ביטוי מורכב יותר בעלילת המשנה של הסרט, המציגה יחסים דיאלקטיים ואמביוולנטיים בין אינטרסים הומוסקסואליים והטרוסקסואליים של הדמויות בסרט. כאמור, יעלי מאוהבת בג'אגר אך חוששת לגלות לו את רגשותיה. היא אינה יודעת דבר על זהותו המינית ועל הרומן שהוא מנהל עם יוסי. באחת הסצנות היא מבקשת מיוסי שיעץ לה כיצד לגשת אל ג'אגר. באופן פרדוקסי, יוסי הוא בעת ובעונה אחת האדם הכי מתאים והכי לא מתאים ליעץ לה כיצד לחזור אחרי ג'אגר. "אתה וג'אגר קרובים, נכון?" היא אומרת לו. "אתם זוג כזה, לא?", היא שואלת בתמימות, בלי לדעת על המשמעות הנסתרת והנפיצה הגלומה באמירותיה — משמעות הגלויה רק ליוסי ולצופה. יוסי, החרד פן ייחשף סודו, מגיב אף הוא בתמימות, אך בתמימות מעושה של הומו שיודע יותר מדי. "מה זאת אומרת?", הוא עונה לה, אך הוא נרגע כאשר הוא מבין את כוונותיה של יעלי. הסרט בונה אם כן קשר בין התשוקה ההומוסקסואלית של יוסי לבין התשוקה ההטרוסקסואלית של יעלי דרך דמותו של ג'אגר. אמירותיה של יעלי ותשובותיו של יוסי מהדהדים את הפנטזיות ואת החרדות של יוסי ביחס לג'אגר. הוא אומר לה: "את בטוחה שזה מה שאת מרגישה? לפעמים חיילות מתאהבות במפקדים שלהן אבל בעצם זה קצת אשליה. בגלל המדים, הדרגות, זה יכול להיות נורא מבלבל". אמנם יוסי הוא המפקד של ג'אגר, אבל הבלבול שיוסי חווה ביחס לזהותו המינית, המושלך לרתיעה ממחויבות ולחוסר ודאות ברגשותיו כלפי ג'אגר, גורם לו להאמין שאולי אהבתו לג'אגר גם היא בעצם "קצת אשליה". לכן דבריו ליעלי מהדהדים למעשה את פחדיו ואת תשוקותיו שלו עצמו וממקמים אותו, בתיווך התשוקה הנשית ההטרוסקסואלית, בעמדה של החיילת המאוהבת בקצין יפה התואר בעל הדרגות והמדים. אותו רעיון מודגש כבר בסצנה מוקדמת יותר, כאשר ג'אגר אומר ליוסי: "תפסת כבר קצין, מה אתה רוצה?". כאשר יעלי שואלת את יוסי "אתה יודע אם יש לו מישהי?", היא נותרת ללא מענה, אך הצופה יודע שיוסי הוא זה שאותה ה"מישהי". בניגוד ליוסי, יעלי אינה מטילה ספק ברגשותיה כלפי ג'אגר: "אין סיכוי שאני מבלבלת, אני בטוח מרגישה משהו אליו. מה, ג'אגר מקסים, לא? אל תיעלב אבל הוא לא כמו כל הגברים. זה לא בגלל שהוא חתיך ויפה והשפתיים שלו... טוב, זה גם בגלל זה, אבל זה לא רק זה... פשוט באמת יש בו משהו אחר". אכן, ג'אגר הוא "לא כמו כל הגברים" (ההטרוסקסואלים) ו"באמת יש בו משהו אחר" (הומוסקסואלי), והרי יוסי יודע זאת טוב מכולם, כך שדבריה של יעלי, עם

כל הספק שהם עוררו ביוסי, נוסכים בו בה בעת ביטחון ביחס למושא תשוקתו ("כנראה שפשוט יש לו את זה", הוא עונה לה).

ביטוי נוסף לאמביוולנטיות ולדיאלקטיקה המינית בין הטרנסקסואליות להומוסקסואליות מובא בדמותו של אופיר. אופיר מקנא בג'אגר מפני שהוא חושב שג'אגר מנהל רומן עם יעלי, שבה הוא מאוהב. בה בעת הוא מקנא בג'אגר בשל מערכת היחסים המיוחדת שלו עם יוסי, שמותירה את אופיר במעמד משני מבחינה מקצועית. במילים אחרות, אופיר היה רוצה להיות במקום של ג'אגר הן ביחסיו עם יעלי והן ביחסיו עם יוסי. במקרה הראשון התשוקה להיות במקום של ג'אגר היא בעלת אופי מיני (הטרנסקסואלי), ואילו במקרה השני התשוקה לכאורה אינה על בסיס מיני. אולם כאשר ג'אגר מורח את פניו של אופיר בצבעי הסוואה, רגע לפני יציאתם למארב, אופיר מסלק את ידיו בגסות ואומר: "תזיין אותי וזהו... מאז שאני מכיר אותך כולם חושבים שאתה כזה חמוד וכזה מקסים, שאתה חושב שמגיע לך הכל. אתה כל היום בתחת של יוסי". אופיר כועס משום שהוא חושב שג'אגר שוכב עם יעלי ("אתה מזיין את יעלי למרות שאני יודע שאתה לא שם עליה"). אולם האופי המיני של כעס זה ("תזיין אותי וזהו") ממקם אותו בעמדה הנשית של יעלי, שג'אגר נגע גם בפניה בסצנה מוקדמת יותר כאשר ניסה לעזור לה להרכיב את עדשת המגע. אופיר, שהציץ בסצנה הזו ממרחק, חשב בטעות שג'אגר מנשק את יעלי. אם כן, המגע הטרנסקסואלי של ג'אגר ביעלי עובר הומו-ארוטיזציה במוחו של אופיר, שכעת ג'אגר נוגע בפניו. העובדה שהקנאה של אופיר בג'אגר עוברת הומו-ארוטיזציה על ידי אופיר מעלה את האפשרות לפרש את חיזוריו הכפיייתיים של אופיר אחרי יעלי כהתקנה של תשוקתו ההומוסקסואליות המוכחשות לג'אגר. במילים אחרות, את התשוקה של אופיר להיות במקום של ג'אגר אפשר לקרוא כתשוקה להיות עם ג'אגר.

במובן זה, יוסי ואופיר מאכלסים עמדת תשוקה דומה כלפי ג'אגר. הקשר הסימוני בין השניים מקבל ביטוי גם דרך המטפורה של המראה השבורה: לפני צאתו למארב, אחרי שסירב להפצרותיו של ג'אגר לצאת מהארון, נראה יוסי צובע את פניו בצבעי קרב כשהוא מביט במראה שבורה המסמלת ומסמנת את זהותו המינית המפוצלת. בדומה, כאשר הוא פוקד על החיילים להתכונן למארב, נראה אופיר עומד ליד מראה שבורה המשקפת את דמותו החצויה. יתרה מזו, כיוון שהצופה יודע יותר מאופיר — כלומר יודע שג'אגר לא מזיין את יעלי אלא דווקא את יוסי (כפי שאופיר אומר בלי לדעת, "אתה כל היום בתחת של יוסי") — אפשר לקרוא את הערתו של אופיר כממקמת אותו בעמדה של יוסי, דרך דמותה של יעלי, כדי לזכות בג'אגר. מכאן שאת התשוקה המקצועית והלא מינית לכאורה של אופיר להיות קרוב ליוסי אפשר לפרש גם בהקשר מיני, כתשוקה הומוסקסואלית להיות כמו יוסי ביחסיו עם ג'אגר.

הבניית ההומוסקסואליות בסרט כסוד גלוי מאפשרת לצופה לקרוא את הסרט על פי הגישה האוניברסלית, הגורסת כי הומוסקסואליות היא יסוד מכונן בכל זהות מינית. כיוון שהצופה יודע יותר מהאחרים על זהותם המינית של הגיבורים, הוא שולט למעשה בייצוג של

ההומוסקסואליות בסרט. באופן זה הסרט מאפשר לצופה להחיל את ההומוסקסואליות על אמירות ועל דמויות הטרוסקסואליות מסוימות ולטשטש גבולות מיניים מסורתיים. אולם בעת ובעונה אחת הסרט גם מאפשר לצופה להכחיש את הנוכחות של התשוקה ההומוסקסואלית בחבורה הצבאית בכלל – לנתק את הרצף בין ההומוחברתי להומוסקסואלי – ולהותיר אותה כלואה רק בגופם של יוסי וג'אגר, ובכך להפריד בין אלה שהם הומואים "באמת" לבין אלה שאינם. כל עוד לא הוכח אחרת, ההומוסקסואליות של הדמויות הסטרייטיות מוגבלת למה שד"א מילר מכנה "התחום המעורפל של הקונוטציה" שהפכה "למסמן העיקרי של ההומופוביה" (Miller 1991, 125). כך שאפילו את אדמס, "החשוד העיקרי" בהומוסקסואליות, הצופה יכול לקרוא כסטרייט, במיוחד כאשר גולדי (חני פירסנברג), החיילת הזנותית של היחידה, תוחבת בארוטיות לפיו חטיף "במבה" בעוד הוא מלקק את אצבעותיה בהנאה. יוסי וג'אגר הם היחידים המסומנים בכירור כהומוסקסואלים. מהלך זה, המאפיין את הגישה המיעוטנית – שלפיה הומוסקסואליות שייכת רק לקבוצה ספציפית ונבדלת של אנשים – מתאפשר משום שההומוסקסואליות של הפרוטגוניסטים נותרת חבויה ארון, מובנית כסוד גלוי שנחשף אך ורק לצופה. במילים אחרות, התעקשותו של הסרט לייצג את הזהות ההומוסקסואלית של יוסי וג'אגר בארון הופכת את ההומוסקסואליות למדבקת ולנעדרת בעת ובעונה אחת.

כשדלתות הארון סגורות, צופים הטרוסקסואלים יכולים להציץ בהומוסקסואליות ללא חשש ולגלות סקרנות ואף אהדה. אולם בשל הפריבילגיה האפיסטמולוגית שיש רק להם, הם יכולים גם לא לדעת, כלומר לשמור את ההומוסקסואליות בסוד הידוע רק להם, ובכך להכיל את ההומוסקסואליות רק בגופם של אחרים. כך הצופה ההטרוסקסואל יכול לקרוא בהקשר הומוסקסואלי את אמירותיו של המג"ד, או לעשות הומוסקסואליזציה לזהות המינית של הדמויות הסטרייטיות בסרט – אבל בה בעת הוא יכול לא לעשות זאת, משום שרק הוא יודע על הזהות ההומוסקסואלית של הגיבורים. על כן הוא יכול להרשות לעצמו עמדה נוחה של אי-ידיעה על אודות ההומוסקסואליות. כליאתה של ההומוסקסואליות בארון מגנה על הטרוסקסואלים לא מפני הידע על הומוסקסואליות אלא מפני ההכרה ההכרחית בידע זה. באמצעות ייצור ההומוסקסואליות כסוד גלוי, הסרט מאבטח את הקוהרנטיות המינית של צופיו ההטרוסקסואלים ומועיד בסופו של דבר את מיניותם של גיבוריו ההומואים להיות כלואה בארון לעד. אם ההומוסקסואליות של הגיבורים היתה יוצאת מהארון, אזי היתה נלקחת מהצופה הפריבילגיה של אי-הידיעה ולצופים ההטרוסקסואלים לא היתה בררה אלא לקרוא את האמירות המיניות בסרט, ואת החבורה הצבאית בכלל, בהקשר הומוסקסואלי. כלומר, שחרור ההומוסקסואליות של הפרוטגוניסטים ממשטר הסודיות של הארון היה חושף את היסודות ההומוסקסואליים המודחקים של החבורה הצבאית ההטרוסקסואלית, ובכך היו מאתגרים הגבולות המיניים המקובלים הן של הדמויות הסטרייטיות בסרט והן של הצופה ההטרוסקסואל עצמו.

בעבור צופים הומוסקסואלים המעוניינים לחבור לקונצנזוס הלאומי ההטרוסקסואלי,

הסרט "מוכר" את הפנטזיה הנורמטיבית של להיות "כמו כולם", להיות מנורמלים, במחיר השארת המיניות ההומוסקסואלית של הגיבורים ושל הצופים בארון. הפריבילגיה האפיסטמולוגית שיש לצופים ההומוסקסואלים מאפשרת להם, כמו לצופים ההטרוסקסואלים, להזדהות עם הגיבורים ההומוסקסואלים ה"ארוניים", ובו בזמן ליהנות מעמדה נוחה של אידיעה השומרת בסוד את הזהות ההומוסקסואלית של יוסי וג'אגר ושלהם עצמם. כך ההומוסקסואליות ניתנת להכלה במסגרת החבורה הצבאית בלי החשש מפני קרבה מאיימת בינה לבין הטרוסקסואליות. באופן זה, צופים הומוסקסואלים שמרנים יכולים "לעבור" כהטרוסקסואלים ולהיטמע בחברה ההטרוסקסואלית ה"נורמלית" בלי שיידרשו לאתגר את הקיטוב המיני המבנה אותה.

עם זאת, אפשר לשאול אם הצופה ההומוסקסואל זוכה להנאות צפייה אחרות, "מעבר ללאומי". ג'ודית באטלר (2003, 331) טוענת כי "להיות 'בחוק' תמיד תלוי במידה מסוימת בלהיות 'בפנים', ומקבל את משמעותו רק במסגרת קוטביות זו. ולכן ה'מחוק' לארון' צריך לייצר את הארון שוב ושוב על מנת לשמר את עצמו 'בחוק'". כל שימוש בנרטיב היציאה מהארון לעיצוב זהות דורש חזרה בלתי פוסקת של דיכוטומיות מיניות של הומו/הטרו, שבאמצעותן ההטרוסקסואליות וההומוסקסואליות מבנות את עצמן. אפשר לטעון כי באמצעות הסרט יוסי וג'אגר – ואולי באמצעות סרטי יציאה מהארון באופן כללי – צופים הומוסקסואלים חוזרים לרגע היציאה שלהם מהארון, לא בהכרח כדי להצטרף לקונצנזוס הלאומי ההטרוסקסואלי, אלא כדי לאשרר את זהותם ההומואית. נוסף על כך, צופים הומואים עלולים גם להבחין כי קיימת בסרט דרישה מבנית להומוסקסואליות שנועדה לכונן באופן ניגודי את ההטרוסקסואליות, אף על פי שצורך מבני זה מוכחש באמצעות הפיגורה של הארון. לכן ההומוסקסואליות ביחס להטרוסקסואליות פועלת כיסוד מבני הכרחי, שכלול דרך הכחשתו בהיגיון האופוזיציונלי של הזהות ההטרוסקסואלית. דינמיקה מינית זו יכולה להניב הנאה לצופים הומוסקסואלים, שכן היא מאפשרת להם להזכיר לצופים הסטרייטים שהומוסקסואלים קרובים אליהם יותר מכפי שהם נוטים לחשוב, שהם לעולם לא יוכלו להבטיח לעצמם הפרדה מלאה מהומואים, ושהם אינם יכולים לדמיין עתיד נקי מהומואים בלי שיכחידו גם את עצמם.

עם זאת, נראה כי מטרתו המרכזית של הסרט היא לנרמל את ההומוסקסואליות. כמיהתו של הסרט לנורמליזציה של המיניות אינה מתבטאת רק בקידום דימוי ראוי ותקני של קציני צבא הומואים, אשכנזים יפי תואר ובעלי מראה סטרייטי. עצם ההבניה של הסרט את ההומוסקסואליות כסוד גלוי היא המאפשרת לכונן את הזהות ההומוסקסואלית כנורמלית. הבניה זו מאפשרת את הכלתה של ההומוסקסואליות במסגרת הצבאית, המקנה להומוסקסואלים את הילת המכובדות והנורמליות שהם כה כמהים לה. בה בעת היא אינה מערערת, ואפילו מחזקת ומנציחה, את הגבולות המיניים בין הומוסקסואליות להטרוסקסואליות, גבולות המעצבים את הסדר הלאומי ההגמוני שבתוכו הומוסקסואלים שמרנים שואפים להיטמע. יתר על כן, אין זה מקרי שהסרט מוחק לחלוטין כל התייחסות

להקשר הפוליטי שבמסגרתו מתרחש סיפור האהבה ההומואי. איננו יודעים דבר על הסיבות הפוליטיות והלאומיות של הפעילות הצבאית של החיילים בגבול לבנון. ניתוק המיניות מהקשר האזורי הוא הכרחי, שכן הסרט מבקש לחבור לקונצנזוס הלאומי. חשיפת מורכבות הסכסוך הישראלי-ערבי בלבנון היתה מאתגרת את השיח הלאומי שהסרט שואף לחבק. הבחירה של הסרט לייצר את ההומוסקסואליות כסוד גלוי וחוסר הנראות של ההקשר הפוליטי קשורים אפוא בקשר מבני הדוק עם הרטוריקה של הנורמלי המאפיינת את הסרט.

האפיסטמולוגיה של המין ההומוסקסואלי

כמיהתו של הסרט לנורמליות מובילה גם לדה-סקסואליזציה של הספקטקל של המין ההומוסקסואלי, ובמיוחד לדה-סקסואליזציה של מין אנלי בין גברים. לי אדלמן טוען כי פי הטבעת הוא פתח "טעון באופן פובי", שעל פי פרויד יש להתנכר לו באופן פעיל אם הסובייקט הגברי אמור להיכנע לחוק הסירוס ולצו ההטרוסקסואליזציה (Edelman 1991, 106). עצם הדימוי של משגל אנלי בין גברים נושא עמו פוטנציאל חתרני ביחס לזהויות מיניות המכוננות באמצעות הנרטיב ההטרוסקסואלי, דבר המסביר את החרדה הכפייתית מפני מיניות גברית הומוסקסואלית בשיח הגברי ההטרוסקסואלי. אדלמן קובע שהטראומה האמיתית של "סצנת מעשה הסדום" – המראה של חדירה אנלית בין גברים – קשורה ליכולת שלה להרוס את המיקומים המקובעים של ההבדל המיני, שנחנכים ונתמכים על ידי תסביך הסירוס. הוא מדגים את טיעונו באמצעות ניתוח של סצנה מהרומן פאני היל שבה הגיבורה, שמוצאת חור הצצה בקיר חדרה באכסניה, צופה בשני גברים המקיימים מין אנלי בחדר הסמוך: "כלי השנהב שלו בעל הכיפה האדומה, שעמד בקשיחות... הראה שאם הוא היה כמו אמו מאחור, הוא היה כמו אביו מקדימה" (שם, 105). משמעות המשפט היא שהנחדר הוא כמו אביו מקדימה (בעל פיץ זקור) והוא שרוי בתנוחה "נשית" כמו אמו, או שהאחוריים שלו הם כמו אמו מקדימה (וגינה). כלומר, מין אנלי הומוסקסואלי גברי מצביע על האפשרות להיחדר בלי להיות מסורס ולכן הוא מאיים לערער על עצם חרדת הסירוס שעליה מבוססת הזהות הגברית ההטרוסקסואלית. הנראות של מין אנלי בין גברים יכולה לפרק את ההיגיון הבינארי המשתמע מחרדת הסירוס, שבמסגרתו תנוחה "נשית" תמיד מסמנת סירוס.

רבות דובר על סצנת האהבה ההומוסקסואלית בסרט יוסי וג'אגר. מודעת הפרסום של הסרט, שבה נראים הגיבורים מחובקים ומתנשקים על השלג הצחור, עוררה בצופים ציפייה לחזות בספקטקל שערורייתי של מין הומוסקסואלי בין שני קציני צה"ל. הסרט בונה בהדרגה את המתח המיני בין הגיבורים הראשיים, הנראים כבר בסצנת הפתיחה כשהם מתווכחים על שליטה ועל סמכות: ג'אגר חושב שהחור באדמה שִׁפְרוּ החיילים כדי לטמון בו את הבשר המרקיב אינו עמוק דיו, בניגוד ליוסי שמזרז את תהליך הקבורה. חייל הלופת את גוף חברו מאחור וגורר אותו אל תחתית החור האפל מקנה לסצנה אופי הומוארוטי. מיד

לאחר מכן מזמין יוסי את ג'אגר לסיור בעמדות. "מה, לא עשיתם את זה בשבוע שעבר?", שואל אופיר את השאלה שעליה חוזר המג"ד בהמשך. מהשיחה בין אופיר ליוסי אנו מבינים שגם הפעם נזנח אופיר על ידי מפקדו, המעדיף את חברתו של ג'אגר. כלומר, הקשר הגברי ההטרסקסואלי נדחק הצדה לטובת קשר גברי הומוסקסואלי, הזוכה לקדימות נרטיבית. סצנת הפתיחה, אם כן, מציתה את התשוקה של הצופים לצפות במה שהובטח וייראה, כך אנו מקווים, בסצנה הבאה.

ואכן, בסדרת השוטים הבאים נראים הגיבורים רצים וזורקים בחיבה כדורי שלג זה על זה, כאשר ברקע נשמעת מוזיקה ענוגה במעין חיקוי של רומנטיקה הטרסקסואלית. יוסי משליך את ג'אגר על השלג הקפוא, גוהר מעליו ולופת בחוזקה את ידיו מאחור. "זה אונס, המפקד?", שואל ג'אגר בתאווה ובתקווה. יוסי פותח את רוכסן החרמונית של ג'אגר, חושף את גופו השרירי, שולח את ידו אל מפסעתו של אהובו וחש את אברו המתוח. "אני לא מאמין", אומר יוסי המופתע, וג'אגר מגיב: "מה לעשות, אני פרוע". אנו מצפים לחזות בסקס הומוסקסואלי גברי פרוע, ב"אונס" פורנוגרפי בין גברים, אך מיד לאחר נשיקה זכה וקצרה בין השניים המצלמה פונה בחדות לסצנה הבאה שבמרכזה מככבות יעלי, ובעיקר גולדי, המעכסת בחדווה על רקע שריקותיהם ומבטיהם הארוטיים של החיילים. כלומר, ההבטחה לחיזיון מערער וחתרני של מין הומוסקסואלי בין גברים אינה ממומשת ובמקומה הצופים מקבלים ספקטקל נשי המיועד למבט הטרסקסואלי גברי.

הסרט מכריז אם כן על הסיכוי לצפות בספקטקל של מין אנלי בין גברים, אך בסופו מכחיש ומכפיף אותו לנרטיב הסירוס ולצו ההטרסקסואליזציה. במקרה זה הארון, כפי שמילר טוען, צריך להיות מובן גם "כתשוקה הטרסקסואלית הומופובית להומוסקסואליות, ולא רק כמקום הטרסקסואלי הומופובי להומוסקסואליות" (Miller 1991, 132). הצופה הגברי מתאווה לראות את הסקנדל השערורייתי של חדירה מינית לפי טבעת גברי, אולם משום שדימוי זה מציב איום לכינונה של זהות הטרסקסואלית כפויה, הוא בו בזמן אינו יכול להרשות לעצמו לראותו. במילים אחרות, התשוקה לחזות במין הומוסקסואלי מסופקת על ידי הסרט, אך בעת ובעונה אחת היא חייבת להיות מסורבת כדי להבטיח את הקהרנטיות המינית של הצופה ההטרסקסואל ואת הפוליטיקה של הנורמלי, המדמינת הומוסקסואלים בלי סקס.

מהלך דומה של דה-סקסואליזציה של מיניות הומוסקסואלית גברית מוצג בסצנה הבאה. מיד לאחר הסצנה שבה יעלי וגולדי מגיעות ליחידה, המצלמה פונה בתפנית חדה בחזרה אל יוסי וג'אגר השכובים מסופקים על השלג, כבר אחרי האקט המיני, סוגרים את רוכסן החרמונית המסתיר את מה שרצינו לראות, אך כבר היה. אולם הסצנה מציעה סיכוי ל"סיבוב שני" של מין הומוסקסואלי כאשר יוסי שולח שוב את ידו אל חלציו של ג'אגר וחש בבליטה קשיחה. "מה, כבר?", הוא שוב מופתע, ומצית את תשוקתו המסורבת של הצופה לראות מה שהובטח בסצנה הקודמת. אבל גם הפעם הספקטקל של המין ההומוסקסואלי נותר מחוץ לשדה הראייה, כיוון שלא מדובר באברו הזקור של ג'אגר, אלא בטרנזיסטור שג'אגר החביא בכיסו וממנו בוקע שירה של ריטה, "בוא". כלומר, בדומה לסצנה הקודמת,

ההבטחה לחיזיון מיני אנלי חתרני מוכחשת ומשועבדת לטובת הספקטקל (הקולי) של האשה ההטרסקסואלית.

יוסי נרתע מאהדתו הגלויה של ג'אגר לשיריה של ריטה, הפופולרית במיוחד בקרב גברים הומוסקסואלים, ואומר: "אתה כזה הומו בטעם המוזיקלי שלך". במחווה קאמפית לשירה של הדיווה, ג'אגר פוצח בריקוד מתריס כלפי הערתו ההומופובית של יוסי, כשהוא מבליט את עכוזו ושר בגרסה משלו למילות השיר המפורסם: "ספר לי קצת על רגעי הפחד/ קל הרבה יותר לזיין בתחת". הפרודיה הקאמפית שמבצע ג'אגר לספקטקל של חדירה אנלית בין גברים גורמת לדה-סקסואליזציה של המין ההומוסקסואלי. ליאו ברסני טוען ש"פרודיה היא כיבוי ארוטי (erotic turn-off), וכל הגברים ההומוסקסואלים יודעים זאת. הרבה מהדיבור הקאמפי הוא פרודי וזה כיף אולי בשעת ארוחת הערב או במסיבה, אבל כאשר אתה רוצה להדליק משהו אתה מכבה את הקאמפ" (Bersani [1987] 1988, 208). ייתכן שגם הבמאי איתן פוקס יודע זאת, אבל הוא מעדיף להדליק את הקאמפ ולכבות את התשוקה המינית ההומוסקסואלית בשל הפוטנציאל המטריד הגלום בה, העלול להרוס את הבינאריות המינית הקשוחה המבנה את השיח הצבאי ההטרונורמטיבי שבתוכו הוא שואף להיות מוכל. הסרט מוציא את המין ההומוסקסואלי מהארון רק כדי לכלוא אותו שוב בארון המהוגנות ההומוסקסואלית. הסקנדל של מין אנלי יוצא מהארון רק כדי לנרמל אותו, לנטרל אותו מעוקצו החתרני ולעקר את המיני שבמין. חיבוק זה של הנורמלי באמצעות דה-סקסואליזציה של הומוסקסואליות הוא דוגמה לפוליטיקה האנטי-פוליטית של הסרט. באופן מפתיע – ואולי מתבקש לנוכח רטוריקת הנורמליות של הסרט – הסקנדל המיני, שבדמיון הפופולרי מזהה בדרך כלל עם מיניות הומוסקסואלית גברית, מותק אל ההטרסקסואליות המוצגת כתשוקה מינית פרועה וחסרת עכבות. כך, בדיוק לאחר סצנת הקאמפ הדה-ארוטית של הגבר ההומוסקסואל, המצלמה פונה בתפנית חדה שוב לחבורה הצבאית ההטרסקסואלית המנהלת שיחה ערה ומשחררת על מין. סמוכה מאוכזב מקלטות הווידאו המסורתיות שהביאה יעלי לחיילים ותובע לראות סרטים פורנוגרפיים: "מה עם 'מת לתקוע 2', 'שליחות חרמנית 3'?" את חרמנותם של סמוכה ושל החיילים האחרים מספקת גולדי בספורי הזימה שלה על טייס בשם עונג, שעמו קיימה יחסי מין: "עונג", היא אמרה לו, "אם אתה טייס אני מתרוממת". במקום חיילים הומואים "מתרוממים" בסצנת מין פרועה אנו מקבלים דווקא אשה הטרסקסואלית "מתרוממת". אפשר לקרוא את הייצוג המיני של הנשיות ההטרסקסואלית בסרט על פי התזה הפמיניסטית המפורסמת של לורה מאלוי, הגורסת כי מטרתו של הדימוי הפטישיסטי הארוטי של האשה בקולנוע הוא להגן על הסובייקט הגברי ההטרסקסואלי מחרדות הסירוס ומאובדן הסמכות הגברית (Mulvey [1975] 2000). אולם טיעון הטרזצנטרי זה משכפל את הנרטיב ההטרסקסואלי של הסירוס, שבאמצעותו מכוננות זהויות הטרסקסואליות המבוססות על נראות ההבדל המיני. בהקשר של הסרט יוסי וג'אגר, הנראות של הספקטקל המיני הנשי וההטרסקסואלי באה להכחיש את חוסר הנראות של ספקטקל אחר – זה של ארוטיות אנלית גברית הומוסקסואלית – שחייב להיות מודחק

ומסולק כדי לאפשר את כינונה המוצלח של הגבריות הפאלית.¹⁶ בניסוח אחר, הדימוי הנשי ההטרסקסואלי (בין שזו גולדי או ריטה) בא לכסות את הרקטום הפעור והמזמין בגופו של הגבר ההומוסקסואל כדי להבטיח קוהרנטיות של סובייקטיביות גברית הטרסקסואלית וייצוג קונפורמי של הומוסקסואליות שאינו מאתגר אותה. מין אנלי הופך למזוהה עם עצם המכניזם ההכרחי להגדרת הזהות ההטרסקסואליות ולאבטחתה. במילים אחרות, ארוטיות אנלית היא יסוד מבני מוכחש בעצם ההבניה של הסובייקטיביות הגברית ההטרסקסואלית. מין אנלי הומוסקסואלי הוא המודחק והמוקצה של הסרט, אבל באופן פרדוקסי הוא בדיוק הדבר שהפוליטיקה המינית של הסרט אינה יכולה בלעדיו. הוא מסמן באופן מיטונימי את ההכחשות ואת ההדחקות ההכרחיות של פוליטיקת הנורמליות של ההומוסקסואליות, תחת הלחץ של הקונפורמיות ההטרסקסואלית.¹⁷

הארון הלאומי

הפוטנציאל החתרני והמטריד של ההומוסקסואליות מגולם בסרט בדמותו של ג'אגר. מיניותו הכובשת והמטרידה תורמת ליצירת אמביוולנטיות ארוטית בין הדמויות. הוא מתווכ, מתערב ולעתים אף מפריע לכינון יציב וקוהרנטי של סובייקטיביות מינית הטרסקסואלית. הוא סולד משמרנות מינית בתשוקתו ל"אונס" מיני הומוסקסואלי פרוע ובתביעתו הבלתי מתפשרת מינסי לצאת מהארון. ג'אגר הוא הקוויר שמגדיר את עצמו, כפי שמייקל וורנר מנסח זאת, "על ידי התנגדות למשטרים של הנורמלי" (Warner 1993, xxvi), ובדיוק משום כך הוא מייצג איום כה גדול על הפוליטיקה של הנורמלי — הן של יוסי והן של הסרט עצמו. הסרט הוא שמעניק לג'אגר את כוחו הסימוני המערער, אולם בה בעת הוא מחויב לסלקו כדי לכונן דימוי ראוי ומכובד של הומוסקסואליות. באופן פרדוקסי, מיניות קווירית היא יסוד חתרני המחבל בהבניה של הזהות ההומוסקסואלית כנורמלית, אבל בו בזמן היא חיונית להגדרתה

¹⁶ טענה זו נשענת על מחקרים קולנועיים עכשוויים של תיאורטיקנים גברים הומוסקסואלים, המבקרים את היחסים בין מגדר לקולנוע שהציעו המודלים של לורה מאלוי ושל תיאורטיקניות פמיניסטיות קולנועיות אחרות בסוף שנות השבעים ובשנות השמונים. לטענתם, תיאוריות קולנועיות מגדריות אלה הסבירו את יחסי הצפייה בקולנוע כיחסי סובייקט-אובייקט גבר-אשה המבוססים על הגיון הסיורס, תוך כדי הכחשת התפקיד המבני שהאנליות מגלמת בייצורו של נרטיב הסיורס ההטרסקסואלי. בנושא זה ראו Edelman 1999; Hanson 1999; Miller 1999; Ohi 2001.

¹⁷ להכחשה של מין הומוסקסואלי גברי בסרט מתלווה גם הכחשה של מיניות לסבית. ביחסים בין גולדי ליעלי מופיעים רמזים לארוטיקה בין נשים. באחת הסצנות נראית גולדי חופפת את שיערה של יעלי. המוזיקה השקטה הנשמעת ברקע, התאורה העמומה, אדי המים החמים המיתמרים בחדר, והשיחה בין השתיים הנסובה על ענייני מין — כל אלה מקנים לסצנה אופי ארוטי מודגש. מאוחר יותר תאמר יעלי לגולדי: "אנחנו חייבות להיפגש באזרחות", וחברתה תשיב: "נדלקת עליי, אה?". אולם אינטימיות זו בין הנשים מופקעת ומנוכסת על ידי מבטו החודר והארוטי של אופיר, המציץ בשתיים תוך שהוא שולח את ידו אל מפסעתו במחווה אוטו-ארוטית. כלומר, הספקטקל הארוטי בין הנשים מיוצג בסרט כ"משחק מקדים" למין הטרסקסואלי.

העצמית. לכן הפוליטיקה המינית הקווירית אינה מסולקת באופן מוחלט מהפוליטיקה של הנורמלי, אלא מוכללת בתוכה על ידי הכחשתה. הגבולות המיניים של הנורמלי אינם יכולים להיות מכוננים בלי הקוויר וכלי הכחשה מתמדת שלו. הזהות ההומואית המנורמלת מייצרת את עצמה רק באמצעות של הכחשתה של הקוויריות. במילים אחרות, מיניות קווירית היא תנאי מכונן ויסוד מבני מוכחש ברטוריקה ההומוסקסואלית של הנורמלי.

כמו הדימוי המוכחש של מין אנלי הומוסקסואלי, ג'אגר הוא האחר המוקצה שחייב להישאר מחוץ לשדה המיני הנראה, להיות בלתי נראה, אבל בה עת להיות נוכח על ידי עצם הכחשתו, כדי שיוכל להיות מוטמע בפוליטיקה המינית הקונפורמיסטית של הסרט ובשיח הלאומי שאליו הסרט מבקש להצטרף. כדי לבצע מהלך זה הסרט חובר לאחד המיתוסים המרכזיים בתרבות הלאומית – המיתוס של המת-החי. הגוף הלאומי האידיאלי הוא גוף המת-החי – הלוחם שגופו הפיזי נעדר, מת, אך הוא חי ונוכח בתודעה הלאומית המדומיינת. חנן חבר (1986, 190) מבחין במיתוס של המת-החי בתרבות הישראלית: המיתוס של המת החי הוא בבחינת פתרון שמייצרת התרבות כדי לגשר על הפרדוקס החריף של חברה המקריבה את חיי בניה בשמם של ערכים קולקטיביים, אשר שמירת החיים וקיומם הוא מן המרכזיים שבהם. מיתוס זה מסתייע ביחיד שקיפד את חייו כדי לחזק את החישוקים האידיאולוגיים הקולקטיביים של חברה השרויה במאבק על עצם קיומה.

בסרט יוסי וג'אגר הפוליטיקה של המוות שזורה בפוליטיקה של הארון ההומוסקסואלי. רגע לפני צאתם למארב מנהלים הגיבורים הראשיים שיחה המסמנת משבר ביחסיהם. ג'אגר בוחן את מידת אהבתו של יוסי אליו: "תגידי יוסי, אתה תישאר אתי אם תיכרת לי רגל?... ומה עם הפרצוף שלי יישרף ורק עין אחת תישאר?... מה יותר עדיף, שאני אפצע ככה או שאני אמות? מה אם אני אמות ועוד לא אמרת לי היום שאתה אוהב אותי?". ג'אגר מדמיין את גופו מושחת כתנאי מקדים להודאתו הפומבית של יוסי באהבתם. יציאה מהארון מזוהה בהקשר זה עם הטלת מום, חידלון ואיון עצמי. בהמשך ג'אגר שר שוב את גרסתו לשירה של ריטה ("ספר לי קצת על רגעי הפחד/ קל הרבה יותר לזייין בתחת"), אך הפעם הוא מוסיף אנחות גסיסה בסיום כל משפט. מין הומוסקסואלי אנלי מזוהה הפעם עם מוות. הרקטום הופך לקבר – דימוי המהדהד את מראה הקבר שנראה בתחילת הסרט, שבו נטמן הבשר המרקיב, ושקיבל מטפוריקה הומוארוטית אנלית כאשר אחד החיילים גהר על חברו מאחור ומשך אותו לתחתית החור האפל. גם בשרו המרקיב של ג'אגר, המזוהה בסרט עם התשוקה למין אנלי, ייטמן בחור חשוך באדמה/בפי טבעת אפל – קברו של הגבר ההומוסקסואל. בסצנת מותו של ג'אגר בקרב נראה יוסי גוהר מעל גוף אהובו באותו אופן שבו גהר מעליו בסצנת ההתעלסות בשלג. גם הפעם הוא יפתח, בדיוק באותו אופן, את רוכסן החרמונית שלו ויחשוף את גופו השרירי, אך הפעם אין זה גוף התאב למין חתרני אלא גוף המכוסה בדם. במילים אחרות, גופו המיני של ג'אגר מסולק ומשועבד לא רק לנרטיב ההטרסקסואלי אלא גם לנרטיב של המוות הלאומי.

הזיהוי בין מוות לבין הארון ההומוסקסואלי מקבל משנה תוקף בהמשך סצנת היציאה למארב, כאשר ג'אגר תובע מיוסי שייצא יחד אתו מהארון ויבוא לפגוש את אמו, את אביו "ואפילו את הכלבה אם צריך". יוסי המאויס מסרב בתוקף: "אני מזכיר לך, אף פעם לא הבטחתי לך מתי זה הולך להיות אחרת. אז יש לך שתי אופציות: או שתחיה עם זה או שתצא לי מהחיים". במשפט זה האופוזיציות הבינאריות – מחוץ לארון ובתוכו – מזוהות בהתאמה עם הניגודים מוות וחיים. כדי שג'אגר יהיה מחוץ לארון הוא צריך "לצאת מהחיים" של יוסי – ביטוי לשוני המתממש הלכה למעשה עם מותו של ג'אגר בקרב. בעבור יוסי, יציאה מהארון משולה ליציאה לקרב – רעיון המומחש בצבעי הקרב שהוא מורח על פניו בשעה שהוא מביט במראה השבורה, המייצגת את זהותו המינית המפוצלת. בסצנה הבאה אומר יוסי לפקודיו: "תהיו מקצוענים ותהיו ערניים כי אין לי שום כוונה להכיר את האמהות שלכם בקרוב". יוסי, שסירב להכיר את אמו של ג'אגר קודם לכן, יפגוש אותה באופן אירוני רק כאשר אהובו ימות.

הסרט מבנה את כן את היציאה מהארון כדרמה טרגית ובלתי אפשרית בעבור הדמויות. זאת כיוון שדרישתו של ג'אגר לנראות מינית מעוררת חרדה לא רק ביוסי אלא גם בסרט עצמו. יציאתם של השניים מהארון היתה שוללת מהצופה (ההטרסקסואל וההומוסקסואל) את הפריבילגיה של אי-הידיעה והיתה מחייבת אותו להכיר בנוכחות הגלויה של הומוסקסואליות במסגרת החבורה הצבאית. מהלך זה מסכן את פרויקט הנורמליות המינית של הסרט ואת תשוקתו להכיל את ההומוסקסואליות במסגרת הקולקטיב הלאומי באמצעות השימוש בפרקטיקה של הסוד הגלוי. הסרט הוא שמצביע על החתרנות המינית של ג'אגר – על כמיהתו לנתן את משטר הסוד הגלוי – אבל הוא גם חייב לקעקע את עוקצה המערער בשל האיום שהיא מציבה לפוליטיקה המינית שלו. לכן הסרט בוחר בעבור גיבורו המרדן את האפשרות השנייה שמציע יוסי לג'אגר – לצאת מן החיים. הסתלקותו של ג'אגר מהזירה הדרמטית אינה יכולה להיות עזיבה נון-קונפורמיסטית המתריסה נגד הפוליטיקה המינית של הסרט, אלא היא חייבת להיות מוכלת בתוכה אגב נטרוליה. האפשרות שג'אגר יעזוב את הצבא וינהל סגנון חיים מיני חופשי הרחק מהחיים ה"ארוניים" שיוסי מציע לו אינה יכולה להיות מקובלת מבחינת הסרט, כיוון שאקט מעין זה ישליך אור ביקורתי על פוליטיקת הנורמליות של הסרט, הממומשת על ידי פרקטיקת הסוד הגלוי. אם כן, הדרת המיניות החתרנית של ג'אגר היא הכרחית, אולם היא חייבת להתבצע באופן שיצדיק את ההיגיון המיני הקונפורמיסטי המעצב את הסרט. לכן הבחירה לסלק את ג'אגר מהנרטיב באמצעות מוות לאומי אינה מקרית ואף מתבקשת. פוליטיקת המוות הלאומית מאשרת ומצדיקה את מות הלוחם בהעניקה לו משמעות טרנסצנדנטית גבוהה יותר. במותו ההרואי ג'אגר הופך לחלק מהקהילה הלאומית המדומיינת (אנדרסון 1999). הוא נעדר אך נוכח, מת אך חי בזיכרון הלאומי הקולקטיבי. אין זה מקרה שהדימוי של יוסי הגוהר מעל גופו השרוע והמדמם של ג'אגר מהדהד את האיקונוגרפיה של ה"פייטה" (Pietà) הישועית. בדומה לישו, שעבר במותו תהליך של טרנסצנדנציה מטפיזית-דתית, כך גם ג'אגר עובר

במותו מטמורפוזה ומסמן משמעות קולקטיבית-לאומית.¹⁸ ושוב, אולי אין זה מקרה שבאחת הסצנות האחרונות בסרט נראית מודעת אָבֶל החושפת בפנינו את שם משפחתו של ג'אגר — "עמיחי". הסרט מסלק את נוכחותו המטרידה של ג'אגר ובה בעת, באמצעות ייצוג בדמות המת-החי, הוא מצדיק את מותו בהעניקו משמעות לאומית כללית יותר למוות. כך מאפשר הסרט את הכלתו של ג'אגר בפוליטיקה המינית שלו ובשיח הלאומי שאליו הוא מבקש לחבור. ההומוסקסואליות נותרת אילמת, מושקת, קבורה עמוק בחשכת הארון — ארון המתים של ג'אגר, הארון הלאומי.

יוסי מתקשה להתאבל על מות אהובו. כאשר הוא ויעלי מגיעים יחד לנחם את הוריו האבלים של ג'אגר, נראה שיעלי מביעה את אבלה על מות אהובה יותר מיוסי. היא זו שמתקשה להיכנס לבית בשל צערה, בעוד יוסי מזרוז אותה. בניגוד ליוסי, היא גם זו שמודה שג'אגר היה בעבורה מושא של אהבה רומנטית, ובכך היא מכירה באובדנו. יוסי, לעומתה, ישוב מול אמו השכולה של ג'אגר, אינו מסוגל להזיל דמעה. הוא מתעטף בעצב מלנכולי — בחוסר היכולת להשלים את עבודת האבל. על פי פרויד, בדומה לאבל, מלנכוליה היא תגובה לאובדן מסוגים שונים ולמוות של אדם אהוב. אך בניגוד לעבודת האבל, שבה המתאבל משלים עם האובדן ומסתגל בכאב רב לעולם שבו המת אינו קיים עוד, המלנכולי מכחיש את אובדן אובייקט האהבה באמצעות הזדהות עמו והפנמתו בצורה של תוכחה עצמית. אדם השרוי במלנכוליה מפנה כעס כלפי האדם האהוב בעקבות עזיבתו או מותו, אולם משום שהמלנכולי מסרב להתאבל ולחוות את האובדן, הכעס מופנה כלפי פנים והופך לנזיפה עצמית. לדברי פרויד (2002, 11), "באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה מדובר באני עצמו הנעשה כזה". פרויד מוסיף כי "אובדנו של אובייקט האהבה הוא הזדמנות נהדרת על מנת להבליט ולחשוף את הדו-ערכיות השוררת ביחסי האהבה" (שם, 18). ייתכן שיוסי המלנכולי אינו בוכה משום שמותו של ג'אגר מעורר בו תחושות דו-ערכיות של אהבה ושנאה כלפי אהובו שנשט אותו — תחושת המחזקות את היחס ששרר ביניהם מלכתחילה על רקע שאלת היציאה מהארון. אולם פרשנות פרוידיאנית זו היא מוגבלת, משום שהיא מתעלמת מהעובדה שארון הוא מוצר של תרבות הטרנסקסואלית הומופובית שתפקידו לשלוט בחייהם של הומוסקסואלים ולדכאם. לכן ייתכן שהמלנכוליה ההומוסקסואלית של יוסי היא תגובה לאובדנו של אהוב הומוסקסואלי, שאי-אפשר להתאבל עליו במסגרת התרבות ההטרונטרית שאינה מעניקה לגיטימציה להתאבלות מעין זו. זוהי "המלנכוליה ההומואית" שעליה מצביעה ג'ודית באטלר, הזוכה לפוליטיזציה ולחשיפה

¹⁸ חנן חבר מצביע על כך שמיתוס המת-החי נשען על מסורת גברית מובהקת של קורבנות גברים, כמו יצחק שניצל מן העקדה וישו שנצלב וקם לתחייה, שבמותם עוברים תהליך של טרנסצנדנציה: "הסובייקט של הקורבן הוא תוצר של מנגנון טרנסצנדנציה, שממיר את העדר המשמעות של המוות הפרטי, הגופני, במשמעות חלופית, נעלה. בסופו של דבר ניצל הקורבן מן המיתה ודמותו עוברת מטמורפוזה. לאחר מותו הוא חוזר אל החיים בתהליך שיש לו צידוק אלוהי, מטפיסי, דתי או לאומי" (חבר 2001, 36).

ציבורית על ידי מוסדות וארגונים הומו-לסביים בפרויקטים שונים כמו "פרויקט השמות" של המתים מאידס, המתנגד להכחשת המוות ומכיר באובדן העצום. באטלר (2001, 54) כותבת:

כל עוד נותר האבל "בלתי ניתן לביטוי" עשויה ההכחשה רק להעצים את הזעם על האובדן. ואם גם עצם הזעם על האובדן ייאסר בציבור, האפקטים המלנכוליים של האיסור עלולים להגיע לממדים התאבדותיים. הופעתם של מוסדות אבל [הומו-לסביים] קולקטיביים חיונית לפיכך להישרדות, לשיקומה של הקהילה, לבחינה מחודשת של יחסי-שארות, לטווייה-מחדש של קשרי תמיכה. וכאשר מוסדות אלה עוסקים בחשיפה ציבורית ובדרמטיזציה של המוות — הם מבקשים מאתנו לקרוא אותם כמענה מחייב-חיים להשלכות הנפשיות הקשות הנלוות לסיכולו ולשלילתו של תהליך האבל על ידי התרבות.

אולם בניגוד לכך, הסרט יוסי וג'אגר אינו מתעל את המלנכוליה ההומואית ליצירת זעם פוליטי על האובדן ועל האיסור הציבורי להתאבל עליו. הסרט אינו מחייב אותנו לקרוא את המלנכוליה ההומואית של יוסי כהתרסה נגד השלילה של אובדן הומוסקסואלי בתרבות ההטרופנטרית, משום שיוסי נותר בארון. יוסי אינו יכול להתאבל על מות אהובו לא רק במסגרת התרבות ההטרופסקסואלית אלא גם, ואולי בעיקר, במסגרת הפוליטיקה המינית של הסרט המתנה את השתתפותה של ההומוסקסואליות בשיח הלאומי בכינונה כסוד גלוי. אם יוסי היה יוצא מהארון מול בני משפחתו האבלים של ג'אגר וחבריו ליחידה, אזי האבל שלו היה מקבל משמעות פרטית ולא לאומית-קולקטיבית. כך אפשר היה להפקיע מחדש את המוות ואת השכול מהתחום הציבורי לרשות היחיד ולמתוח ביקורת על חברה הומופובית המסרבת להכיר באובדן הומוסקסואלי. סירובו של הסרט למהלך זה מביא לדה-פוליטיזציה, מנקודת מבט קווירית, של המלנכוליה ההומואית. הסרט מעדיף לעסוק בדרמטיזציה של המוות הלאומי ולא בדרמטיזציה של המוות ההומוסקסואלי. בעקבות בחירה זו לא רק ההומוסקסואליות של ג'אגר נותרת קבורה בארון הלאומי, אלא גם המלנכוליה ההומואית של יוסי.

ולמרות זאת, יוסי אינו נותר אילם לחלוטין. הוא מצליח לספר לאמו של ג'אגר כי בנה, אהובו החשאי, אהב במיוחד את השיר "בוא" של ריטה. השיר מזוהה לא רק עם ג'אגר, אלא גם עם כמיהתו המסורבת לצאת מהארון. לכן השיר — המופיע גם בפסקול הסרט בביצועו של זמר הומו, עברי לידר — הופך למסמן מיטונימי לתשוקה שהסרט סירב לממשה. תשוקה זו רודפת את הסרט, כמו רוחו המתה-החיה של ג'אגר, ומצביעה על ההדחקות ועל ההכחשות של הפוליטיקה של הנורמלי.

חוקי התשוקה של עמוס גוטמן

בניגוד ליוסי וג'אגר, סרטיו של הבמאי עמוס גוטמן מציגים ביקורת חריפה על הנורמות הלאומיות והמיניות ועל הפוליטיקה של הנורמלי. גוטמן מת מאידס בפברואר 1993.

במסגרת הקריירה הקולנועית הקצרה שלו הוא ביים שלושה סרטים קצרים: פרמיירות חוזרות (1977), מקום בטוח (1977) ונגוע (1979). נגוע עובד לסרט באורך מלא ב-1983, ואחריו באו הסרטים בר 51 (1986), חימו מלך ירושלים (1987) וחסד מופלא (1992). ייצוגים של מיניות הומואית וסטרייטית בסרטיו אינם מציעים כל סוג של גאולה. גיבורי הסרטים לכודים במעגלים סגורים של ניצול מיני ורגשי שאין מהם כל דרך מילוט. הדמויות תלויות זו בזו מבחינה נפשית, כלכלית וחברתית – הן זקוקות למבט של הזולת למען עצם הגדרת קיומן – אולם אינן יכולות לשאת את ההתערבות של אחרים בחייהן. הן מדוכאות, נבגדות ומתופעלות, אך בה בעת הן מפעילות כוח ושליטה על אחרים. בגרסה הארוכה של הסרט נגוע, אילן (עמי טראוב) הוא גבר הומו נשוי השוכב עם אשתו רק משום שהוא מפחד להישאר לבד, ללא תמיכה כלכלית. על יחסי המין ביניהם הוא אומר: "אתה עוצם את העיניים וחושב על ההמנון". אולם בד בבד הוא לועג לחייל ששוכב אתו לילה אחד וש"מקבל זין בתחת ומיד מדבר על יחסים". בסצנה אחרת המתרחשת במועדון של הומואים, גיבור הסרט רובי (יהונתן סגל) עוקב אחרי גבר מושך בדרכו לשירותים בתקווה למגע מיני חפוז. לאחר שנדחה בקרירות הוא פונה לבצע מין אורלי בבחור אחר, שאינו מושך אותו, אך מיד מתעשת ודוחה את הגבר הצעיר כפי שהוא נדחה קודם לכן. במהלך הסרט רובי מגלה כי הגבר הזקן שהבטיח לו מימון לסרטו החדש הוא למעשה חסר פרוטה. רובי אומר: "הוא ביקש אותי לא לעזוב אותו בגלל שאין לו אף אחד. הוא ביקש ממני לשכב אתו. שכבתי אתו. אני לא יודע למה". בסרט חסד מופלא יונתן (גל הויברגר) מתאהב בתומס (שרון אלכסנדר), שתחילה דוחה אותו אך לבסוף שוכב אתו רק כדי להדביקו בנגיף האיידס לפני שהוא חוזר לבדו לניו-יורק. באותו הסרט, מיקי (אקי אבני), חייל עריק שמנסה להתאבד לאחר שאמו מסגירה אותו למשטרה הצבאית, אומר בעצבות: "מה שאני לא עושה אני תמיד נשאר לבד".

פסימיות בלתי נסבלת זו, הנושקת להתאבדות ולמוות, משולבת בסרטיו של גוטמן עם הבזקים של אופטימיות משולהבת ופנטזיות מיניות אוטופיות, שרוכן אינן ניתנות למימוש. גוטמן מתאר מצבים רגשיים מאיימים לצד רגעים של הקרבה עצמית ושל אהבה חסרת תנאים, באמצעות אסתטיציזם מודגש שהופך את הקיום הנפשי והחברתי לנסבל. ברוב סרטיו מוצגים ריטואלים של ריקוד המבטאים באופן דרמטי את יחסי הכוח הפועלים במין. בריטואלים אלה של כניעה ושליטה נראים גברים המאתגרים ומפתים זה את זה, נלחמים ונוגעים זה בזה, במעין משחק של כפיפות והטלת מרות, חולשה וכוח, תלות ושעבוד – משחק ההופך לאלגוריה על המכניזם של השליטה הגלום באקט המיני. בסרט נגוע רובי אוסף לביתו שני נערים ונערה שברחו מביתם ומשכנע אותם שייתן להם תפקיד בסרטו החדש אם יצייתו לו. הוא יושב על "כיסא הבמאי" ומצווה על הנערים להתפשט ולבצע מין אורלי זה בזה. בסצנה זו ההיררכיה והסמכות המאפיינות את מעשה הבימוי הקולנועי מזהות עם יחסי הכוח ועם נטישת האני שבמיניות עצמה. במילים אחרות, גוטמן דוחה את גרסת האשליה הגואלת של התשוקה המינית לטובת מה שליאו ברסני מכנה "הערך של

מין... כדבר שהוא אנטי־הילתי, אנטי־שוויוני, אנטי־מזין ואנטי־אוהב" (Bersani [1987] 1988, 215).

טיעון זה של ברסני הוא חלק מפרויקט רחב שאותו הוא מכנה "ההמצאה מחדש הגואלת של המין" ("The redemptive reinvention of sex"), פרויקט המבקר שורה ארוכה של תיאורטיקנים של המיניות כמו אנדראה דבורקין, קתרין מקינון, פט קליפיה, גייל רובין, סיימון וויטני, ג'פרי וויקס ומישל פוקו בכבודו ובעצמו. בעבור ברסני, "גוף הידע העצום של השיח העכשווי, הטוען לדמיון רדיקלי חדש של יכולת הגוף להנאה... מותנה בסירוב מסוים לקבל את המין כפי שאנו מכירים אותו, ובהסכמה סמויה על כך שהמיניות היא משהו מטריד פחות במהותו, מגרה פחות מבחינה חברתית, אליים פחות ויותר מכבד את האישיות" (שם). "מין כפי שאנו מכירים אותו", הוא טוען, מערב בתוכו "ניפוץ של המבנים הנפשיים עצמם שהם התנאי הראשוני ליצירת קשר עם אחרים" (שם, 217). בעקבות פרויד ודורד' בטאיי, ברסני מבקר את התפיסה ההומניסטית הרואה במין אקט המשלים את האני באחר, ותחת זאת הוא מציע שמין נותן ביטוי "לפירוק רדיקלי ולהשפלה של האני" (שם). לפי ברסני, "המיני עולה כ־jouissance (התענגות) של גבולות שהתנפצו, כסבל אקסטטי שלתוכו שוקע האורגניזם האנושי באופן זמני כאשר 'לוחצים אותו' אל מעבר לסף מסוים של סיבולת. מיניות, לפחות באופן שבו היא נוצרה, עלולה להיות טאוטולוגיה למזוכיזם" (שם).¹⁹ גרסה רדיקלית ופרובוקטיבית זו של מיניות מציבה קשיים רבים לתרבות הפאלוצנטרית, משום שחברה הנשלטת בידי גברים מכחישה את ערך חוסר הכוח הגלום במין: "דיכוי הנשים מסתיר תגובה גברית פחדנית לפיתוי שמציע הדימוי של חוסר כוח מיני" (שם, 221). מיניות בכלל, הוא טוען, חוגגת את הסיכון שבאובדן האני שעליו מבוססת התרבות הפאלוצנטרית, ומין הומוסקסואלי בפרט — ובמיוחד מין אנלי בין גברים — מאתגר את ההבניה הפנטזמטית של האני וטומן בחובו אפשרות של פירוק חברתי. אנליות הומוסקסואלית מזוהה בתרבות הפאלוצנטרית עם ויתור על כוח ועם מיניות נשית, ובעידן האיידס היא אף נחשבת למיניות רצחנית. גברים הומוסקסואלים שמחבקים באהבה את ההבנה התרבותית הזו של מין אנלי מבטאים תשוקה מסוימת לנטוש עמדות של שליטה, סמכות וקוהרנטיות של האני. "גבריות הומוסקסואלית", ברסני מסכם, "מפרסמת את הסיכון של המיני עצמו כסיכון של סילוק עצמי, של איבוד קשר עין עם האני" (שם, 222).

הפוליטיקה המינית החתרנית של גוטמן מודגמת בין השאר בסרט נגוע, ביחסים שבין רובי לשני גברים ערבים "טרוריסטים", כפי שסבתו מכנה אותם, שהוא מזמין לביתו. הוא נותן להם מזון, מטפל בפצעייהם (נרמז כי הם נמלטים מהמטרה) ואף מזמן זונה המספקת להם עונג המיני. באמצע הלילה הוא מעיר אחד מהם, גבר מושך ושרירי, נשען על הקיר,

¹⁹ ברסני מפתח את הרעיון הזה בספרו *The Freudian Body*, שבו הוא טוען שמיניות היא מזוכיסטית ושמזוכיזם משרת חיים ולא מוות, שכן הוא מאפשר ל"אורגניזם האנושי לשרוד... את הפער בין תקופה של ניפוץ מגרה [של האני] לבין התפתחות של התנגדות או של מבני אגו הגנתיים" (Bersani 1986, 39).

מפשיל את תחתוניו ומבקש מהערבי שיחדור אליו. רובי מוותר על עמדת השליטה שלו ומכפיף את עצמו לדומיננטיות של האחר הגזעי. הוא משתוקק לפירוק הגבולות הנפשיים של העצמי; הוא כופר בסמכותו כמדכא ישראלי, מכחיש את מעמדו הריבוני ומנסה להיות האחר ולא הקולוניאל.

החיזיון הקולנועי המיני האלים והמטריד המופיע בסרטיו של גוטמן מבקר את "ההמצאה מחדש הגואלת של המין" של התרבות ההטרסקסואלית הגברית הציונית,²⁰ וחותר תחת התביעה של הקהילה ההומו-לסבית לייצוגים "נורמליים" ו"מכובדים" של הומוסקסואליות. יאיר קידר (1993), עיתונאי המזוהה עם הפעילות התרבותית של הקהילה, כתב על סרטו של גוטמן חסד מופלא את הביקורת הבאה:

סרטו של גוטמן מציג עולם שבו מחמת החטא הראשוני, חטא האהבה לגברים, בא העונש הטראגי, הבלתי נמנע. גיבורי הסרט נידונים למוות או לבדידות משום שבחרו או נולדו לקיום אחר, המניח את המשוואה הומוסקסואליות=אידס=מוות, שהעוצמה הטרגית המהותית לו משתווה רק לאסתטיקה הדקדנטית שבו, *הכה קוסמת* (ההדגשה שלי).

נראה כי קידר מודע לקסם ולמשיכה של דימויי חוסר הכוח המיני שמציע גוטמן, אבל בסופו של דבר הוא מכחיש את הכוח המפתה של סבל מיני אקסטטי לטובת קריאה "גואלת" של מיניות. בנגוע, סרטו האוטוביוגרפי של גוטמן, אומר רובי: "אפילו אגודת ההומואים לא רוצה לשמוע על סרטיי הקצרים. הם לא סרטים חיוביים, הם לא מציגים את ההומואים באור הרצוי. הם לא הולכים לתת לי אגורה".

הקולנוע של גוטמן מציג תמונה עגומה של משפחה גרעינית הטרסקסואלית מתפוררת. אבות נעדרים מסרטיו (יוצא דופן הוא הסרט נגוע, שבו מופיע האב בסצנה קצרה "בפרץ של סנטימנטליות", כפי שרובי מתאר זאת), והגיבורים הגברים מזוהים עם אמהותיהם שהן לרוב דכאוניות או בעלות נטייה להתאבדות. הכוכבות הגדולות של הקולנוע — כמו אנה מניאני, מרלן דיטריך, גרטה גרבו, אסתר ויליאמס, אליזבט טיילור וג'ואן קרופורד — הן מקור להזדהות עם האמהי ועם הנשי. על פי קאג'ה סילברמן, באמצעות הסירוב להזדהות עם האב גברים הומוסקסואלים מוותרים על כוח ועל שליטה פאליים ומחבקים מאפיינים "נשיים" של חוסר (בקצרה, סירוס) שההבניה הפאלית של הגבריות מכחישה ומקרינה החוצה (Silverman 1992, 362). בעקבות סילברמן, ברט פרמר טוען כי גם אם

הסובייקט הגבר ההומו מזדהה באופן בסיסי עם ה"פסיכי" הנשי — על ידי אימוץ ייצוגים של סירוס המוגדר באופן תרבותי כנשי, או על ידי הזדהות עם הנשיות של דימויים אמהיים — הוא עדיין זקוק לשאת ולתת עם... הקטגוריה של הגבריות, הממלאת מעצם הגדרתה תפקיד מכריע בארגון של הומוסקסואליות גברית (Farmer 2000, 202).

²⁰ דניאל בוירין (2004) ומיכאל גלזמן (1997) עסקו בהרחבה בתביעה הציונית להטרסקסואליות יהודית.

במילים אחרות, גבריות פאלית היא יסוד מבני דחוי (repudiated) בגבריות ההומואית. ברסני אף מרחיק לכת וטוען כי "ההיגיון של התשוקה ההומוסקסואלית כולל את הפוטנציאל להזדהות אוהבת עם האויבים של הגברים ההומואים" (כלומר הזדהות עם גברים הטרוסקסואלים) (Bersani [1987] 1988, 208). התופעה של גברים הומואים המפנימים קודים תרבותיים של גבריות, ובמיוחד את סגנון המאצ'ו ההומואי, "היא בחלקה בעלת תפקיד מכונן בתשוקה הומוסקסואלית גברית, שכמו כל תשוקה מינית משלבת ומבלבלת דחפים לנכס ולהזדהות עם אובייקט התשוקה" (שם). לדברי ברסני, גברים הומואים מאמצים את הקודים הגבריים האלה משום ש"תשוקה מינית בעבור גברים אינה יכולה להיות רק סוג מסוים של משיכה תרבותית ניטרלית לאידיאה אפלטונית של הגוף הגברי; האובייקט של תשוקה זו כולל בהכרח הגדרה – שנקבעת ורווחת באופן חברתי – של מה פירוש הדבר להיות גבר" (שם, 208–209).

הצבר ההטרוסקסואל ההיפר-גברי מופיע בסרטיו של גוטמן כאובייקט תשוקה נאהב. גופו השרירי והאידיאלי הוא מוקד להתרגשות מינית בעבור הגיבורים ההומואים, שאינם מפסיקים לחוש כלפיו היקסמות ומשיכה בלתי נשלטת, על אף ניכורם מהחברה הגברית המאצ'ואיסטית ההטרוסקסואלית. גיבור הסרט מקום בטוח מביע חוסר עניין ברור להשתתף בשיעורי ההתעמלות בבית הספר. אפשר היה לפרש את חוסר העניין הזה כדחייה של תרבות הגוף הציונית ושל תביעתה הכפייתית לגבריות הטרוסקסואלית. אולם במלתחות הגיבור מפיך הנאה ארוטית ממגע בפרטי הלבוש הפטישיסטיים של חבריו לכיתה. הזדהות עם גבריות מאצ'ואיסטית מתקיימת גם בפנטזיות המיניות של הגיבורים, שבהן הגבריות הפאלית מופשטת, באופן פיגורטיבי ומילולי, מאונה ומעוצמתה, ונראית פסיבית, פגיעה ורכה. גיבור הסרט פרמיירות חוזרות הוא מפעיל תיאטרון בוכות, המדמיין כי הוא מניע את אברי גופו השרירי של שותפו הנחשק באמצעות חושים בלתי נראים. באחת הסצנות בסרט חסד מופלא נראה יונתן שכוב על מיטתו, מאונן ומפנטז על תמונה של דוגמנים גבריים ושריריים המופעים בפרסומת לתחתונים בעיתון. ברגע מסוים התמונה מתעוררת לחיים והדוגמנים נוגעים זה בזה ברכות ובחושניות כאשר יונתן ביניהם. הגבר ההומואי, אומר ברסני, "אינו מפסיק לייצג את הגבר הפאלי שהופנם כאובייקט אהוב תמיד של הקרבה" (שם, 222). הזדהות נפשית זו מוצגת בסרטים מקום בטוח ופרמיירות חוזרות, שבהם הגיבורים רואים בדמיונם את הגבר המאצ'ו הפאלי שוכב עירום, מואר בתאורת צללים, בתנוחה המזכירה את האיגונוגרפיה של סבסטיאן הקדוש. הגבריות הפאלית מופנמת בהבניה של הגבריות ההומוסקסואלית, אך הזדהות זו באה לידי ביטוי על ידי שלילה ופירוק של עמדות הכוח שעמן היא מזוהה. גבריות הטרוסקסואלית היא מקור להזדהות ולתשוקה של הגיבורים ההומואים בסרטיו של גוטמן, אך תשוקה זו מעוצבת על ידי אמביוולנטיות והתקה של הכוח הפאלי. גברים הומואים, טוען ברסני, "מכרסמים בשורשי הזהות ההטרוסקסואלית הגברית... מפני שמתוך הזדהותם המטורפת כמעט עם זהות זו, הם לעולם אינם מפסיקים להרגיש במשיכה ובקסם הטמונים בחילול שלה" (שם, 209).

בסרטיו של גוטמן, פנטזיות על כוח ועל שליטה במיניות מתחלפות בפנטזיות על ניפוץ אורגזמטי של הגוף, על השפלה של האני. ייצוגים של מין מדגישים את האקט המיני כהתגלמות סמלית של ויתור על שליטה, כתשוקה לנטוש את הזהות העצמית. באופן טרגי, עידן האיידס נתן ביטוי ממשי לפוטנציאל הפנטזמטי של מין הומוסקסואלי להתממש כמוות אמיתי. פרקטיקות מיניות הומוסקסואליות הוצגו במדיה ההטרסקסואלית כגורם למגפת האיידס.²¹ הקהילה ההומו־לסבית בישראל ניסתה בשנות השמונים והתשעים לנתק את הקשר בין איידס להומוסקסואליות, הן במסגרת המאמץ האסטרטגי לשנות את ההתייחסות ההומופובית של החברה בישראל למחלת האיידס והן מחשש שמא זיהוי זה לא יתרום לדימוי הנורמלי והחיובי של הקהילה. לי וולצר כותב:

מבחינה פוליטית, האיידס הציע לקהילה ההומואית שתי אפשרויות בחירה: להשתמש בו כאמצעי לחנך את הציבור ההטרסקסואלי הרחב על אודות הקהילה ההומואית, או לנתק את האיידס מדיונים על הומוסקסואליות. עד השנתיים האחרונות [עד 1998] הנהגת הקהילה בחרה באפשרות השנייה (Walzer 2000, 40).

למרכה הצער, התביעה של הקהילה ההומו־לסבית להיות "כמו כולם" הביאה, גם אם בלא כוונה מוצהרת, להכחשת חומריות האיידס והמוות. על רקע זה בולטת במיוחד הרדיקליות של גוטמן בייצוג מחלת האיידס. גוטמן מסרב לסלק את הדימוי של ההומוסקסואל שנגזר עליו גורל של מוות והוא מנסה להתמודד עמו. בסרט תיעודי על העשייה של חסד מופלא אמר: "מה שמאפיין את המחלה והופך אותה למחלה חברתית הוא הבדידות האיומה. אני יודע על חברים שלי שמתו רק בגלל שקראתי מודעות אבל בעיתון. אף אחד לא אמר לי. הם מתו כמו חיילים אלמוניים, בשקט ולבד". בדבריו גוטמן מקשר בין מיתוס "המת־החי" לבין המתים מאיידס באמצעות הדימוי הלאומי של החייל האלמוני. אנדרסון מצביע על התפקיד המרכזי שמגלם קבר החייל האלמוני בדמיון הלאומי. הרעיון של האומה כקהילה מדומיינת מבוסס על העובדה שחבריה אינם מכירים זה את זה באופן אישי, ולכן חוסר הקונקרטיות של גוף החייל האלמוני הוא שמייצר ומזין את הדמיון ואת ההזדהות הלאומיים (אנדרסון 1999, 39–42). את הערתו של גוטמן אפשר להבין גם בהקשר זה. המוות החומרי מנותק ומוכחש מגוף "החייל (ההומו) האלמוני" כדי לייצר קהילה לאומית (הומואית וסטרייטית) מדומיינת. בסרט חסד מופלא אמו של תומס (רבקה מיכאלי) מבטאת כאב על מוות משולש: כאב על מותו הקרוב של בנה מאיידס, כאב על ההיסטוריה של האובדן שלה עצמה כניצולת שואה וכאב על תרבות המוות הישראלית:

רציתי לשמור על מה שנשאר מהמשפחה שלנו... ניסיתי לדאוג לתומס כמה שאני יכולה. לא רציתי שהוא יעבור את הדברים שאני עברתי. בגלל זה רציתי שנבוא לישראל. אבל תמיד

²¹ על האופן ההומופובי שבו הוצגה מחלת האיידס במדיה הישראלית, ראו Walzer 2000, 39–40. ראו ציין כי הזיהוי בין הומוסקסואליות למוות קדם להתפרצות מגפת האיידס. ג'ף ננוקאווה מתאר היסטוריה ארוכה של ייצוג הגבר ההומוסקסואל כמביא מוות וכמסמנו (Nunokawa 1991).

משהו קורה כאן: מלחמה, מחלות חדשות... אבל זה כואב לי, אם אני חושבת על זה, שאני לא יכולה לעשות שום דבר בשבילו. אני לא יודעת איך אני יכולה לעזור לו. אני לא יודעת מה אני יכולה לעשות.

הכחשת המוות החומרי, הממשי והפרטי של יהודים בשואה, של חיילים בקרב ושל חולי איידס אפשרה את המצאת האומה הישראלית כקהילה מדומיינת. גוטמן, באמצעות דבריה של האם, מנכיח ומסמן את החומריות של סוגי המוות השונים המרכיבים את הלאומיות הישראלית, ובכך הוא חותר תחת משטור המוות בתרבות הלאומית.

ההמצאה מחדש הגואלת של המין בשיח הלאומי היא מושא לביקורת מתמדת בסרטיו של גוטמן. בנגוע נראית קבוצה של הומואים השרים שירי ארץ-ישראל בהולכם בשבילים האפלים של גן העצמאות בתל-אביב, מקום מפגש נודע של הומוסקסואלים בישראל. בסרט בר 51 גוטמן מבקר את השירה בציבור — אחד מסימני ההיכר המובהקים של התרבות הישראלית — ואת האופן שבו ריטואל קולקטיבי זה מייצר אשליה של קהילה לאומית הומוגנית. באחת הסצנות נראית מריאנה (סמדר קילצ'ינסקי) — נערה יתומה וחסרת בית המנהלת יחסי גילוי עריות עם אחיה — צופה בטלוויזיה בזמרת שרה'לה שרון, שזועקת בקול נלהב: "יש ימים שאתה חושב כל מיני מחשבות, ואתה רוצה לבכות, אבל במקום לבכות אתה שר, וכאשר שרים ביחד, אתה מרגיש טוב". בנגוע אומר רובי, "היתה מלחמה והדבר היחיד שפחדתי ממנו היה ששוב הם יתחילו לעשות סרטים חיוביים להעלות את המורל, ועוד הפעם לא יהיה מקום לסרטים שלי". סיקוונס הפתיחה של הסרט נפתח במונולוג של רובי המביט ישירות אל הצופה:

אם הסרט היה עוסק בבעיה חברתית, או לפחות אם הגיבור היה בעל מודעות פוליטית. הוא יכול להיות חייל, תושב עיירת פיתוח, חייל שמשרת על משחתת, חוזר בתשובה, אלמנת מלחמה. אבל אם אתה מוכרח לעשות אותו הומו אז לפחות שישבול. אסור לו ליהנות מזה. המדינה בוערת, אין זמן לחיטוט עצמי, יש מלחמה. תמיד יש כאן מלחמה. הוא עזב הצבא מרצונו, בלי סיבה. הקהל לא יקבל את זה. יותר מדי קרובים מתים. הוא לא נחמד, דוחה את האנשים שרוצים בטובתו. הוא אפילו לא אינטלקטואל רגיש ומיוסר. אז למה שאנשים יזדהו אתו? למה שהם יזדהו אתו?

על פי רובי/גוטמן להומוסקסואלים אין זכות לנראות, לא רק משום שהם אינם משרתים אינטרסים לאומיים (בניגוד לייצוג של הומוסקסואלים בסרט יוסי וג'אגר), אלא גם מפני שכאשר הם כן נראים הם חייבים להיות מוצגים כאנשים עצובים וסובלים.²² גוטמן כמובן אינו קורא כאן לפוליטיקה של מיניות נורמלית ואף לא ליצירת לדימויים "חיוביים" של הומוסקסואלים. נהפוך הוא, במונולוג הוא מותח ביקורת חריפה על גישה זו.

²² על הדימוי התרבותי של ההומוסקסואל כאדם צעיר וסובל, ראו Dyer 2002.

למעשה רובי/גוטמן טוען כי גברים הומוסקסואלים אינם יכולים להיות מאושרים כיוון שמין הומוסקסואלי הוא בלתי נסבל בתרבות הפאלוצנטרית בשל הפוטנציאל המאיים שלו לנתץ את גבולות האני. הומוסקסואלים חייבים לסבול – אסור להם "ליהנות מזה" – משום שתשוקה מינית בין גברים מאיימת לפרק את הזהות הנפשית ואת הזהות הלאומית שעליהן מבוססת ההטרסקסואליות.

בסרט חסד מופלא יונתן מפרסם וחוגג את הסיכון שבאיבוד גבולות האני בקיימו יחסי מין עם גופו החולה באיידס של תומס. באחת הסצנות הוא מדמיין את עצמו שוכב במיטה, חולה, ואמו של תומס מטפלת בו. יונתן מכפיף את עצמו לגזר דין מוות המגדיר באופן תרבותי את הסובייקטיביות הגברית ההומוסקסואלית. אולם באמצעות הקרבה עצמית זו הוא גם חומק ממנו. ברסני כותב: "אם הרקטום הוא הקבר שבו נקבר האידיאל הגברי של סובייקטיביות גאה, אזי יש לחגוג אותו ולשבחו על הפוטנציאל הגלום בו בכל הקשור למוות... ייתכן שברקטום של הגבר ההומו הוא הורס ומשמיד את הזדהותו עם השיפוט הרצחני נגדו" (Bersani [1987] 1988, 222). ברקטום, כמו בקבר, יונתן הורג את הזהות ההומוסקסואלית המסמנת מוות. בסצנה האחרונה של הסרט נראה יונתן שוכב על כיסא בגינה, קרן אור מאירה את פניו, והוא מחייך. יונתן מוצא jouissance (התענגות) בסבל אקסטטי של איבוד עצמי וחווה חסד של ניפוץ האני – חסד מופלא.

ביבליוגרפיה

- אלפר, אריק, 2002. "אפטר", הזמן הורוד (יולי 2002): 24–26.
- אנדרסון, בנדיקט, 1999. קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות והלאומיות ועל התפשטותה, תרגם דן דאור, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- באטלר, ג'ודית, 2001. קוויר באופן ביקורתי, תרגמה דפנה רז, רסלינג, תל-אביב.
- _____, 2003. "חיקוי ומרי מגדרי", מעבר למיניות: מבחר מאמרים בלימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית, ערכו יאיר קדר, עמליה זיו ואורן קנר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 329–346.
- בוירין, דניאל, 2004. "נשף המסכות הקולוניאליות: ציונות, מגדר, חיקוי", קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי, ערך יהודה שנהב, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, עמ' 358–386.
- גלזמן, מיכאל, 1997. "הכמיהה להטרסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", תיאוריה וביקורת 11 (חורף): 145–162.
- גרוס, אייל, 2000. "מיניות, גבריות, צבא ואזרחות: שירות הומואים ולסביות בצה"ל כמשקפיים השוואתיים", פלילים ט: 95–183.
- _____, 2004. "ביקורת על ספרו של עמית קמה, העיתון והארון: דפוסי תקשורת של הומואים", מגמות מג (3), אוקטובר 2004: 599–605.
- חבר, חנן, 1986. "חי המת ומת החי", סימן קריאה 19: 188–195.

- _____, 2001. פתאום מראה מלחמה: לאומיות ואלמוות בשירה העברית בשנות ה-40, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- יונאי, יובל, 1998. "הדין בדבר נטייה חד-מינית: בין היסטוריה וסוציולוגיה", משפט וממשל ד (2): 586–531.
- יוסף, רו, 2001. "הגוף הצבאי: מזוכים גברי ויחסים הומואירוטיים בקולנוע הישראלי", תיאוריה וביקורת 18 (אביב): 46–11.
- _____, 2004. "אתניות ופוליטיקה מינית: ההמצאה של הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי", תיאוריה וביקורת 25 (סתיו): 62–31.
- ליבר, ענת, 2003. "מ'כולנו בגאווה' ל'אין גאווה בכיבוש': אתגור קווירי של הפוליטיקה ההומו-לסבית ושיח האזרחות בישראל", הרצאה בכנס השלישי ללימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית בישראל, אוניברסיטת תל-אביב, 28–29 במאי 2003.
- סויברט, יובל, 2002. "גם סטרייטים עירומים ברחובות", עיתון ירושלים, 11.10.2002.
- פרויד, זיגמונד, 2002. אבל ומלנכוליה, תרגם אדם טננבאום, רסלינג, תל-אביב.
- קידר, יאיר, 1993. "מקרבן למקרבן: איידס ותקשורת", דבר, יג בתמוז תשנ"ג, עמ' 24.
- קליין, אורי, 2002. "הוא לא ידע את שמו", הארץ, 13.9.2002, עמ' 17, ד7.
- קמה, עמית, 2003. העיתון והארון: דפוסי תקשורת של הומואים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- קפלן, דני, 1999. דויד, יהונתן וחיילים אחרים: על זהות גבריות ומיניות ביחידות קרביות בצה"ל, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- Bersani, Leo, 1986. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. New York: Columbia University Press.
- _____, [1987] 1988. "Is the Rectum a Grave?" in *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, ed. Douglas Crimp. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 197–222.
- _____, 1995. *Homos*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- Creekmur, Corey, and Alexander Doty (eds.), 1995. *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. Durham and London: Duke University Press.
- Doty, Alexander, 1993. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. London and Minneapolis: Minnesota Press University.
- _____, 2000. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York and London: Routledge.
- Dyer, Richard, 2002. "Coming Out as Going In: The Image of the Homosexual as a Sad Young Man," in his *The Culture of Queers*. New York and London: Routledge, pp. 116–136.
- Edelman, Lee, 1991. "Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance, and the Spectacle of Gay Male Sex," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss. New York and London: Routledge, pp. 93–118.
- _____, 1999. "Rear Window's Glasshole," in *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, ed. Ellis Hanson. Durham and London: Duke University Press, pp. 72–96.

- Farmer, Brett, 2000. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. Durham and London: Duke University Press.
- Halperin, David, 1995. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Hanson, Ellis, 1999. "Lesbians Who Bite," in *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, ed. Ellis Hanson. Durham and London: Duke University Press, pp. 183–222.
- Miller, D.A., 1991. "Anal Rope," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss. New York and London: Routledge, pp. 119–141.
- , 1999. "Visual Pleasures in 1959," in *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, ed. Ellis Hanson. Durham and London: Duke University Press, pp. 97–128.
- Mulvey, Laura, [1975] 2000. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Feminism and Film*, ed. E. Ann Kaplan. New York: Oxford University Press, pp. 34–47.
- Nunokawa, Jeff, 1991. "'All the Sad Young Men': AIDS and the Work of Mourning," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss. New York and London: Routledge, pp. 311–323.
- Ohi, Kevin, 2001. "Devouring Creation: Cannibalism, Sodomy, and the Scene of Analysis in *Suddenly, Last Summer*," in *Key Frames: Popular Cinema and Cultural Studies*, eds. Matthew Tinkcom and Amy Villarejo. New York and London: Routledge, pp. 259–279.
- Phelan, Shane, 1989. *Identity Politics: Lesbian Feminism and the Limits of Community*. Philadelphia: Temple University Press.
- , 1994. *Getting Specific: Postmodern Lesbian Politics*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- , 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley and Los Angeles: California University Press.
- Silverman, Kaja, 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York and London: Routledge.
- Walzer, Lee, 2000. *Between Sodom and Eden: A Gay Journey through Today's Changing Israel*. New York: Columbia University Press.
- Warner, Michael, 1993. "Introduction," in *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, ed. Michael Warner. Minneapolis and London: Minnesota University Press, pp. vii–xxx.
- , 1999. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Yosef, Raz, 2002. "Homoland: Interracial Sex and the Israeli-Palestinian Conflict in Israeli Cinema," *GLQ* 8 (4): 553–580.
- , 2004. *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

