

הומולאומיות, אי־הזדהות ופרפורמטיביות קווירית

סרטוני הווידאו של ליין המסיבות ההומואי המזרחי "אריסה"

מילות מפתח: אריסה, זכויות להט"ב, מזרחים, אי־הזדהות, פרפורמטיביות קווירית, קולנוע ומדיה ישראליים

תקציר

מאמר זה מבקש לחקור את שיח זכויות הלהט"ב בקולנוע ובווידאו ישראליים. חלק מהסרטים הישראליים, דוגמת **הבועה ובננות**, מקדמים שיח הומונורמטיבי והומולאומי של זכויות להט"ב, המונחה על־ידי נרטיב פרוגרסיבי הנע ממסורתיות למודרניות, מבושה לגאווה, מהומופוביה ומן הסודיות של הארון לשחרור ולזהות מינית הומואית המבוססת על ערכים וקריטריונים מערביים. בניגוד לכך, סרטוני הווידאו של ליין המסיבות ההומואי המזרחי "אריסה" מותחים ביקורת על הנחות היסוד של פוליטיקת הזהות המינית המערבית, ההומונורמטיבית והומולאומית של הקהילה הלהט"בית בישראל. הם משתמשים בפרקטיקות של אי־הזדהות ושל פרפורמטיביות קווירית במסגרת התרבות הישראלית הדומיננטית, ובה בעת חותרים תחת הנורמות החברתיות שִׁמְשִׁטוּת זהויות לנורמטיביות לאומית, מינית, מגדרית ואתנית. סרטוני וידאו אלה מצייגים משא ומתן מורכב עם האידיאולוגיה הרשמית, ומציעים דרכים קוויריות מזרחיות חדשות של קיום בעולם, שאינן מבוססת על זהות לאומית או מינית משותפת.

מ

אז שנות ה־90 של המאה שעברה התמקדו המאבקים הפוליטיים של הקהילה הלהט"בית בישראל בנושאים הנוגעים לחברי הקהילה בלבד, כמו למשל – ביטול האפליה בצה"ל, השוואת זכויות והטבות בעבודה של בני־זוג חד־מיניים לאלה של בני־זוג הטרוסקסואליים, הכרה בהורות על ילדים לא־ביולוגיים, ומחאה נגד גילויי הומופוביה על־ידי דמויות ציבוריות (גרוס, זיו ויוסף, 2016). מוסדות הקהילה הלהט"בית נמנעו במכוון מלקחת חלק במאבקייהן של קבוצות מודרות אחרות בחברה הישראלית (למשל, פלסטינים, מבקשי מקלט, עובדים זרים, מעמדות כלכליים נמוכים, בעיקר של יהודים מזרחים ותושבי הפריפריה). הקהילה הלהט"בית בישראל ניסתה להציג דימוי "טבעי" ו"א־פוליטי" של הומואים ולסביות משכילים (בעיקר בעלי אתניות אשכנזית), בעלי מקצועות חופשיים, יוצאי צבא, המנהלים חיים זוגיים ומגדלים ילדים – כלומר, כאלה הקרובים באורח חייהם ובדימוי שהם מבנים לעצמם למודל ההטרוסקסואלי הדומיננטי (זיו, 2016; יוסף, 2016). בעשורים הראשונים של המאבק ההומו־לסבי בישראל היו אלה פוליטיקאים מהשמאל שתמכו בזכויות להט"ב. אולם אחרי הרצח בברנוער (מרכז הנוער הגאה בתל אביב) ב־2009, החלו פוליטיקאים מהימין לתמוך אף הם בקהילה בפומבי.¹

שניים מנושאי המאבק המרכזיים של הקהילה הלהט"בית – המאבק לשוויון בשירות הצבאי והמאבק על הזכות להורות – משקפים כמיהה לנורמליות ולהיטמעות בחברה. כמיהה זו באה לידי ביטוי בניסיון לחדור את המוסדות המזוהים ביותר עם התרומה לקולקטיב הלאומי: צבא עבד גברים (גרוס, 2000) ואימהות עבד נשים (קדיש, 2016). במילים אחרות, כפי שטענה ענת ליבר (ליבר, תשס"ו), במאבקה להרחבת אזרחותם של חבריה, הקהילה הלהט"בית לא קראה תיגר על שיח האזרחות בישראל ועל גבולות הקולקטיב הלאומי. להיפך, היא נלחמה להוכיח שחבריה מעוניינים ומסוגלים למלא את התפקידים המסורתיים שייעדה הציונות לגברים ולנשים יהודים, ולפיכך הם ראויים להיכלל בקולקטיב ובקונצנזוס החברתי.

זאת ועוד, בעשורים האחרונים, בעקבות ליברליזציה של היחס להומוסקסואליות באירופה ובצפון אמריקה, החלה לגיטימציה דומה בישראל, ונתפסה כהשתלבות עם המערב

1 לדיון נוסף על השפעת האירוע הטראומטי של הרצח בברנוער וכן הרצח של שירה בנקי במהלך מצעד הגאווה בירושלים ב־2016 על תנועות להט"ביות בישראל, ראו גרוס, 2016; הרטל ומשגב, 2012.

המתקדם. למשל, החלטת בית המשפט העליון הישראלי ב-2010 בנושא זכויות להט"ב נוסחה במושגים הממחישים את ניסיונה של ישראל להיות "מערבית" ו"מתקדמת", בניגוד לעוינות המסורתית של מדינות מזרח-תיכוניות כלפי הומוסקסואליות. כפי שכותב חוקר המשפט אייל גרוס בהקשר של פסיקה זו: "הפוליטיקה של זכויות להט"ב ושל חירות מינית בישראל באופן רחב יותר [...] באה לידי ביטוי בניסיון של ישראל למתג את עצמה כידידותית להומואים (gay friendly) ולכן גם כמדינה מערבית מתקדמת, דמוקרטית וליברלית, אל מול מדינות אסלאמיות וערביות המקיפות אותה במזרח התיכון [...]". הנתפסות כהומופוביות ולמצער פרימיטיביות" (גרוס, 2016, 186). הייצוג של הומוסקסואליות הפך לסגנון חיים המקושר עם "קדמה" מערבית, הן על-ידי דוברי הקהילה הלהט"בית הן על-ידי מתנגדיה. לכן, זכויות להט"ב מסמנות באופן קולקטיבי את ההתקדמות שעושה ישראל לקראת ליברליזם מערבי.

מגמות אלו קשורות באופן מובהק להתחזקותה של פוליטיקה מינית הומונורמטיבית והומולאומית בקרב הקהילה הלהט"בית בישראל (גרוס, 2016; Hartal & Sasson-Levy, 2018; הרטל, 2021). על-פי ליסה דאגן, ההומונורמטיביות היא פוליטיקה של "מיניות ניאוליברלית חדשה [...] שלא מאתגרת את ההנחות והמוסדות ההטרונורמטיביים הדומיננטיים אלא מאשרת אותם, תוך כדי שהיא מבטיחה את האפשרות של תרבות הומואים מופרטת, כזו שעברה דה-פוליטיזציה ומעוגנת בביות ובצרכנות" (Duggan, 2003, 50). בעקבות דאגן, ג'סביר פואר מתארת את ההומולאומיות כ"הומונורמטיביות לאומית", שבמסגרתה גופים הומואיים "מבויתים" מספקים תחמושת לחיזוק הפרויקט הלאומי. לדבריה, האומה כיום אינה רק הטרונורמטיבית, אלא גם הומונורמטיבית. פואר הצביעה על הקשר הקרוב בין קוויריות לבין לאומיות נורמטיבית בתקופה שבה זכויות להט"ב וקוויריות ליברליות התפתחו בתוך "שוק מלא כל טוב ובמרווחים הצרים של נדיבות המדינה" (Puar, 2007, xxvii). היא כותבת:

הומולאומיות היא באופן יסודי ביקורת על האופן שבו שדות שיח ליברליים של זכויות הומואים ולסביות מייצרים נרטיבים של קדמה ומודרניות שממשיכים לאפשר לאוכלוסיות מסוימות גישה לצורות תרבותיות וחוקיות של אזרחות במחיר של הדרה חלקית או מלאה של אוכלוסיות אחרות מזכויות אלה (עמ' 25).

הדיון על הומולאומיות מצביע על תהליך שבמהלכו הופך ההומוסקסואל ממי שנתפס כאיום על המדינה ועל ביטחונה למי שנחשב למשולב בתוכה, וגם – עבור מדינות

מסוימות, דוגמת ישראל – למבחין אותה ממדינות אחרות במידת הסובלנות או הקבלה המופנות אליו. הומונורמטיביות והומולאומיות הן גם תנאים מקדימים למה שזכה לכינוי "פינקושינג" ("pinkwashing"), כלומר: שימוש בזכויות של להט"ב בכלל, ושל הומואים בפרט, ככלי תעמולה בידי ישראל ומדינות אחרות. כפי ששרה שולמן מסבירה, "פינקושינג" ישראלי הוא "אסטרטגיה מכוונת להסתרת ההפרה המתמשכת של זכויות האדם של הפלסטינים מאחורי תדמית של מודרניות המסומנת על-ידי חיי ההומואים בישראל" (Schulam, 2011, A31).

מספר סרטים ישראליים הומואיים שהופקו בעשורים האחרונים עוקבים אחר פוליטיקה הומונורמטיבית הומולאומית ניאורליברלית מערבית זו ומקדמים אותה. לדוגמה, יצירתו הקולנועית של הבמאי הישראלי איתן פוקס דבקה בהשקפה חיובית זו על הזהות ההומו-לסבית הניאו-ליברלית.² סרטו של פוקס "הבועה" (2006) – שתסריטו נכתב בשיתוף פעולה עם גל אוחובסקי – מתמקד בסיפור אהבה הומואי בין חייל מילואים ישראלי לפלסטיני שהופך למחבל מתאבד בעקבות מאבקו האישי כהומו בחברה מסורתית. הרומן ההומואי הטרגי הזה אינו מכיל כל ייצוג של תהליך התבגרותו המינית של ההומו הפלסטיני בתוך החברה שלו. במסגרת שהסרט מציג לנו, החלופה המעשית היחידה לאורח החיים ההטרוסקסואלי השמרני של החברה הפלסטינית היא היכולת "לעבור" כהומו ישראלי יהודי שהתמערב, החי בתל אביב תחת השגחתם והדרכתם של הומואים ישראלים. זאת ועוד, התקפת המחבל המתאבד בסוף הסרט מוצגת לא כאקט מוסלמי פונדמנטליסטי קיצוני, כפי שפיגועים כאלה נתפסים בחברה הישראלית, אלא כמעשהו של אדם שנואש מכל אפשרות לחיות אי פעם כהומו גאה בחברה הערבית שממנה בא. בסרט זה נראה שאין כל חלופה לשחרור המערבי של הומואים.³

פוליטיקה הומולאומית זו מוצגת גם בסרטו של פוקס "בננות" (2013), שמתאפיין בסגנון קאמפי מלאכותי וסגנוני. הסרט מתאר מסע של שישה שכנים מתל אביב לפריז, כדי לייצג את המדינה בתחרות שירה בין-לאומית דמוית האירוויזיון. מסעם המשותף מצליח

2 לדיון נוסף בנושא זה דרך ניתוח הסרט "יוסי וג'אגר" (איתן פוקס, 2002), ראו יוסף, 2016.

3 לדיון נוסף בסרט זה, ראו Morag, 2013; Stein, 2010.

באורח פלא לפתור את כל הבעיות האישיות שלהם (או של בני־זוגם), במיוחד כשהם "יוצאים מן הארון" בדרכים שונות ולומדים להעז "להיות עצמם". אולם מתברר כי אף שהישראלים הליברלים מאמינים ב"להיות עצמם", בין היתר בחגיגת הזהות ההומו־לסבית הגלויה שלהם, בתחרות בפרזי מצליח דווקא הזמר הרוסי הראוותני לייצג את ארצו, עקב בחירתו "להישאר בארון" ולהציג "פרפורמנס" של זוגיות הטרוסקסואלית לצד "אשתו המקסימה". המתחרים הישראלים לועגים להטרוסקסואליות שלו, שהם מניחים כי היא מזויפת. אך בתחרות, דווקא ההטרוסקסואליות המבוצעת בפרפורמנס באופן בוטה של הזוג הרוסי מביסה את התל אביבים הנאמנים לעצמם, וזוכה במקום הראשון. כשהזמר הרוסי נראה מפלרטט עם הגבר ההומו הישראלי בקבוצה, הרוסי אומר שנדמה לו שהם מדברים באותה השפה. אולי הוא רומז שלא רק ששניהם גברים הנמשכים לגברים אחרים ולתחרויות שירה אקסטרווגנטיות, אלא גם לכך שהאג'נדה המערבית הניאו־ליברלית שאימצו הישראלים אינה שונה עד כדי כך מזו שלו, וששניהם, בסופו של דבר, משרתים את מדינותיהם וחוסמים אופציות ומסורות מיניות אחרות.

סרטים אלו מחבקים את ההיגיון ההומו־לאומי שמחבר לאומיות נורמטיבית עם שחרור הומו־לסבי מְעָרְבִי. הֶחְבֵרוֹת המתוארות בהם נתפסות דרך נקודת המבט של האינדיבידואליזם המערבי הניאו־ליברלי, ובפרט של שחרור הלהט"בים. בסרטים הללו, האפשרות שבחברות אחרות יכול להתקיים מגוון דרכים של תשוקות והתנהגויות לא־הטרוסקסואליות או צירופים שונים שלהן אינה עולה כלל הדעת. הם מציעים סיפורים של מימוש עצמי ושחרור של הומואים שהתמערבו או שמדריכים אחרים להתמערב – סיפורים המוצגים בדרך כלל כניגוד לטרגדיה של מי שאינם מסוגלים להתנתק מחברתם הדכאנית ולהשיג לעצמם זהות הומו־לסבית ניו־ליברלית מערבית. הֶחְבֵרוֹת הפלסטינית או הרוסית נתפסות כאטביסטייות וכהומופוביות. לכן, הפתרון האפשרי היחיד לאלה שהיה להם מספיק מזל לבחור בו, הוא לאמץ את הניאו־ליברליזם המערבי האינדיבידואליסטי – כולל זהות הומו־לסבית גאה.

אם כן, סרטים אלה עוסקים בזכויות ובזכויות של להט"ב, ובמיוחד בזיווגם עם תפיסה הומו־לאומית של "קדמה" היסטורית חד־כיוונית – מחברות מסורתיות למודרניות, מבושה לגאווה, מהומופוביה ומן הסודיות של "הארון" לשחרור מיני הומואי שעוקב אחר סטנדרטים מערביים. או כפי שאומר גיבור סרטו האחרון של פוקס, "סבלט" (2020) –

הומו ישראלי צעיר, סטודנט לקולנוע, הגר בתל אביב הליברלית – לתייר הומו אמריקאי מבוגר, המגיע לחקור את ישראל עבור טור שהוא כותב ל"ניו יורק טיימס" – "אנחנו במזרח התיכון, אבל רוצים שיתייחסו אלינו כאילו אנחנו במערב".⁴

במאמר זה ברצוני לבחון את סרטוני הווידאו שנעשו כדי לקדם את ליין המסיבות התל אביבי החודשי שנקרא "אריסה". סרטונים אלו, שמתמקדים בתרבות של מזרחים בישראל, מציעים גישה אלטרנטיבית לזהות להט"בית, שדוחה את פוליטיקת הזהות המינית ההומונורמטיבית והומולאומית.⁵ "אריסה" יוסד בידי הבמאים עומר טובי ויונתן פפו (אטואן, 2015). כדי לקדם את ליין המסיבות שלהם הם העלו סרטוני וידאו קצרים ומצחיקים, ואלה זכו להצלחה רבה ביוטיוב.⁶ "אריסה" גם יצא לסיבובי הופעות גלובליים בדרום אמריקה, באסיה ובאירופה, והוא מגדיר את המסיבות שלו כמזרחיות

4 בעשורים האחרונים הופקו סרטים ישראליים נוספים המציגים ייצוגים הומו-לסביים המקדמים תפיסות הומונורמטיביות והומולאומיות דומות. כך למשל, הסרט "הסודות" (אבי נשר, 2007), המספר על שתי צעירות דתיות שמתאהבות זו בזו; "עיניים פקוחות" (חיים טבקמן, 2009), המתאר רומן בין שני גברים בקהילה החרדית בירושלים; "עלטה" (מיכאל מאיר, 2012), העוסק בקשר בין עורך דין יהודי-ישראלי לסטודנט פלסטיני, שאחיו הוא מנהיג בכיר של חמושים בגדה המערבית. הפיתוי של הומואים פלסטינים לעזוב את הקברות ההומופוביות שלהם ולחפש עתיד טוב יותר במערב "הפרוגרסיבי", במיוחד באירופה, מוצג גם בסרטים התיעודיים "גברים בלתי נראים" (יריב מוזר, 2012) ו"אורינטד" (ג'ייק וויצנספלד, 2015). לדיון בסרטים אלה, ראו Hagin & Yosef, 2021.

5 לניתוח שונה של השיח ההומולאומי בסרטוני הווידאו של "אריסה", ראו Levon & Gafter, 2019; Milami, Levon, Gafter, & Or, 2018. בעוד מחקרים אלה, המתמקדים, בין השאר, בסרטון "פה זה לא אירופה" של "אריסה", טוענים יוצריו כי הווידאו "משכפל את שדות השיח הפופולאריים של ההומולאומיות הישראלית" (Levon, Gafter, & Or, 2018, 9), טענתי במאמר זה היא אחרת.

6 עבור "אריסה" היה יוטיוב פלטפורמה אידיאלית לשתף את הסרטונים הפרודיים שלה ולזכות בפופולריות בין-לאומית. הנרי ג'נקינס טוען כי יוטיוב מהווה "המרכז האפי של התרבות ההשתתפותית היום" (Jenkins, 2009, 110). יוטיוב מאפשר השתתפות ברמת ההפקה, הבחירה וההפצה בפלטפורמה אחת, וכן דמוקרטיזציה והעצמה, כיוון שהיא נגישה יותר ומפוקחת פחות מערוצי שידור אחרים. יתרה מזאת, יוטיוב, כפי שמראה דיויד גונטלט (Gauntlet, 2013), הוא פלטפורמה בעלת פוטנציאל משחרר, הנובע ממעורבות יצירתית במדיה החברתית. הוא עשוי להחזיר קבוצות מיעוטים, כגון קווררים מזרחים, "למושב נהג באמצעות סיפורים ויצירתיות" (עמ' 18). על הצלחה הבין-לאומית של "אריסה", ראו The Men of 2011: The Boys of Arisa, "ilbonito Blog 2007 <https://ilbonito.wordpress.com/2011/12/15/the-boys-of-arisa>; Viva Sarah Press, "The Face of Israel's Fabulous Nightlife Scene," Jerusalem Post, 27 August 2013, <https://www.jpost.com/lifestyle/uriel-yekutieli-the-face-of-israels-glamorous-nightlife-scene-324704>; Broulard, 2013.

והומואיות. כך שנראה כי מלכתחילה אין לחבריו כל בעיה בלהיות הומואים ולא-מערביים גם יחד.⁷

ברצוני להציע כי סרטוני הווידיאו של "אריסה" מציגים גישה לזהות המבוססת על מה שחווה אסטבן מוניוז מכנה "אי־הזדהות" ("disidentification"). מונח זה מתייחס לדרכים שבהן קבוצות מיעוטים, במיוחד קווירים אתניים וגזעיים, מנהלות משא ומתן על רעיון הזהות בעולם המתנער ומדחיק את השונה על־ידי הדרתם של אלה שאינם תואמים את התבנית הנורמטיבית. מוניוז מגדיר אי־הזדהות כ"אסטרטגיות של הישרדות שסובייקט של קבוצת המיעוט משתמש בהן כדי לנהל משא ומתן עם המרחב הציבורי הפובי שממשיך להרחיק או להעניש את קיומם של סובייקטים שאינם מאשרים את הפנטזיה של האזרחות הנורמטיבית" (Muñoz, 1999, 4). קווירים אתניים וגזעיים מנהלים משא ומתן עם התרבות הדומיננטית לא על־ידי היטמעות בתוכה ולא על־ידי דחייתה, אלא ביצירת שינוי שלה באופן שעונה על צורכיהם. כתוצאה מכך, הם מייצרים את מה שמוניוז מכנה, בעקבות ננסי פרייזר, "ציבורי־נגד" או "ציבורי־נגד מוכפפים" (subaltern counterpublics). על־פי פרייזר, ציבורי־נגד מוכפפים הם "זירות שיחניות מקבילות, שבהן חברי קבוצות חברתיות מוכפפות מציאים שיח־נגד ומפיצים אותם כדי ליצור פרשנויות אופוזיציוניות של זהויותיהם, של האינטרסים שלהם ושל צורכיהם" (Fraser, 1992, 123).

אני טוען כי סרטוני הווידיאו של ליין המסיבות ההומואי המזרחי "אריסה" מציאים ומפיצים שיח של ציבוריות־נגד באמצעות שימוש בפרקטיקות של אי־הזדהות בתוך התרבות הישראלית הפופולרית והסטריוטיפים של מזרחים – לעיתים גזעניים או מבישים – שמבנים אותה. בה בעת, הם מתנגדים לה, ומשתמשים באותם דימויים פוגעניים לצורכיהם שלהם עצמם, ובכך חותרים תחת הנורמות החברתיות שמסדירות

7 בשנת 2018 סגר "אריסה" את ליין המסיבות שלו והפסיק להפיק סרטוני וידיאו. יוצרי אריסה התבגרו וחיפשו קריירות בעלות הכנסה כלכלית מבטיחה יותר. אליעד כהן הפך מאז ליזם ולדוגמן בין־לאומי. הוא היה שותף בחברת Gay-Ville, שירות השכרת דירות נופש במקומות ידידותיים לגייז, במיזם האירוע העולמי Papa Party, בשיווק מותג של בגדי ים, ובעסקי נדל"ן במיאמי. אוריאל יקותיאל הצליח אף הוא מעבר לסרטוני "אריסה", והופיע, בין השאר, בסדרת הריאליטי הפופולרית "המרוץ למיליון" ב־2014. עומר טובי ביים ב־2021 את סדרת הטלוויזיה המצליחה "היורשת". עם זאת, "אריסה" היווה מקור השראה לליין חדש של מסיבות גייז מזרחיות, כמו למשל "אודרוב" (יוסף־ימין, 2023). הפרסונה האתנית הקאמפית של יקותיאל השפיעה על פרפורמרים קווירים מזרחים אחרים, כמו עדן דניאל גבאי, המחקה את אימו המזרחית בסרטוני וידיאו וקצרים ומצחיקים המופיעים ביוטיוב ובטיק־טוק תחת השם "דברים שאמא שלי עושה ואומרת". ראו <https://www.tiktok.com/@edendaniel.gabay/video/7121265594313264386?lang=he-IL>

זהויות לנורמטיביות לאומית, מינית ואתנית. באמצעות שימוש בפרפורמטיביות קווירית של קאמפ ובושה, סרטונים אלה מנהלים משא ומתן מורכב עם האידיאולוגיה הדומיננטית כדי ליצור עולם מזרחי קווירי חדש – דרכים קוויריות חדשות של קיום מזרחי בעולם, שאינן מבוססות על זהות מינית, אתנית ולאומית משותפת לכל חברי הקהילה הלהט"בית.

סטריאוטיפים של גברים הומואים מזרחים במדיה

מזרחים בישראל הם יהודים במדינה היהודית, אבל הם מוגדרים דרך מחיקה ושלילה של תרבותם הערבית. על־פי אלה שוחט, הציונות דבקה ברעיון שלפיו "הערביות והיהדות אינן כוללות האחת את רעותה" (Shohat, 1999, 11), וכך התכחשה לקיומה של זהות והיסטוריה יהודית־ערבית. יהודים שהגיעו מארצות ערב הוצגו בשיח הציוני כשייכים למרחב המקומי השָׂמי של ארצות האסלאם או של אגן הים התיכון, ובמקביל הם נתפסו כמתווכים בין העולמות הערבי והיהודי־עברי. כ"מקומיים" מזרח־טכנוניים הם קירבו את הלאומיות היהודית למרחב הערבי ונתנו לה לגיטימציה, אולם במקביל, היה עליהם להיות יהודים באופן בלתי־מתפשר, ולבטל ולמחוק את הערביות שבזהותם. לאחר שהופשטו מערביותם, הולאמו המזרחים באמצעות אידיאולוגיית "כור ההיתוך" לתוך מסגרת לאומית יהודית מודרנית וניטרלית כביכול, שנשאה למעשה אופי מערבי־אשכנזי מובהק. שוחט הייתה הראשונה שתיארה את התהליך שבו נמחק, או הוסתר, המקף המחבר בין היהודי והערבי ושבמסגרתו, לראשונה בהיסטוריה של יהודי ארצות האסלאם, "הוצבו ערביותם ויהדותם כאנטינומות, כהפכים המובילים למבוי סתום" (שוחט, 2001, 157).

הפרדת היהודי והערבי לשתי קטגוריות דיכוטומיות שאינן נפגשות בשיח הציוני המערבי נועדה להכחיש את האמביוולנטיות, ולכן את האיום שיצרה הזהות הממוקפת היהודית־ערבית. מאז שנות ה־80 המאוחרות ושנות ה־90 של המאה שעברה, בעיקר בעקבות עבודתה של שוחט, כמו גם של חוקרים אחרים (חבר, שנהב ומוצפי־הלר, 2002; שנהב, 2003; Raz-Krakotzkin, 2005), הפך המושג "יהודי־ערבי" עבור חלק מבני הדור השני והשלישי של מהגרים יהודים־ערבים בישראל למסמן תרבותי החותר תחת השאיפה הציונית ליצירת זהות ישראלית הומוגנית. חנן חבר ויהודה שנהב טוענים כי המונח "יהודי־ערבי" הפך להיות

מסמן של אוונגרד תרבותי ופוליטי. המעטים שאימצו כינוי זה משתמשים בו בדרך כלל כקטגוריית שיח ביקורתית במגמה לאתגר את הנחות היסוד ואת גבולותיו של השיח הציוני. באתגור זה הם מבקשים להראות שהייתה אפשרות, היסטורית ואפיסטמולוגית, לחבר בין יהודים לערבים בצומת היסטורי מסוים, אפשרות אשר סוכלה על ידי הנסיבות ההיסטוריות של הבניית האיבה כטבעית (חבר ושנהב, תש"ע, 15).

בשיח התרבות הפופולרית בישראל, מזרחים מקושרים לעיתים קרובות למעמד הפועלים, לימין פוליטי ולחיבור חזק יותר לדת. הם מוצגים כניגוד לאתניות אירופית אשכנזית ששלטה בחברה הישראלית בעשוריה הראשונים, ועדיין מחזיקה בעמדות סוציו-כלכליות ותרבותיות פריבילגיות במדינה. אשכנזים מקושרים בייצוגים תרבותיים עם פריבילגיה כלכלית, שמאל פוליטי, חילוניות, וקוסמופוליטיות מערבית.

במקרים רבים העדיפה הקהילה הלהט"בית המקומית בכללותה לשתוק בעניין הגזענות שהומואים ולסביות מזרחים נתקלו בה, בקהילה הגאה ומחוץ לה. ברוב הדימויים והמאבקים של הקהילה הלהט"בית בישראל שלטה פוליטיקה מינית של מעמד-בינוני אשכנזי והשקפות שאימצו את הזהות ההומו-לסבית האירופוצנטרית המערבית, ובד בבד התכחשו לסוגיית המוצא האתני בגיבוש הזהות המינית. כמו אצל הלבנים בצפון אמריקה ובאירופה, מוצא אשכנזי ברוב המקרים "אינו מסומן", ונתפס כ"אוניברסלי" או פשוט כ"ישראלי". סדרות טלוויזיה פופולריות וסרטי קולנוע ישראליים שביימו במאים הומואים אשכנזים בשנות ה-90 של המאה ה-20 צמצמו במקרים רבים את רפרטואר הדימויים של ההומו המזרחי לשני טיפוסים, שמתאימים לפנטזיות הקולוניאליות המערביות על גוף הגבר האוריינטלי: "פר ההרבעה" הגברי ההיפר-סקסואלי, והנער הנשי והעדין (יוסף, 2010, 137-143).

כך למשל, בסרטו הקצר של פוקס "בעל בעל לב" (1997), מופיע הסטריאוטיפ של הגבר המזרחי ההיפר-מיני באופן המשקף את החרדות והפנטזיות המיניות של גברים הומואים אשכנזים. הסרט מתאר את הפנטזיה של שני גברים הומואים אשכנזים, גור (צ'ק ברמן) ונאהב (אורי אומנותי), למצוא בעל, להתחתן, ולחיות באושר ועושר. גור רוצה להיות ארכיטקט, ונאהב חולם לרקוד עם מאהבו בתחרות השירה הקאמפית של האירוויזיון. עם זאת, שניהם משתוקקים למריטו (סמי חורי), גבר מזרחי כהה, שירי והיפר-מיני. באחת הסצנות נראה מריטו יושב על קצה המיטה, חושף את פלג גופו העליון השעיר והמסוקס, לבוש רק בתחתוניו, ואוכל בידיו אבטיח שעסיסו ניגר בחושניות משפתיו באופן המעורר את הפנטזיות, כמו גם את החרדות הארוטיות של ההומו האשכנזי. המבט ההומואי

האשכנזי של גור מחפיץ את גופו של מריטו, שעליו נחקקות פנטזיות קולוניאליות על אודות הטבע "הפראי" ו"החייתי" של המיניות המזרחית. באופן מפתיע, לכאורה, ביחסי המין שהשניים מקיימים, מריטו נוקט עמדה "פסיבית" מינית (bottom). רעיון זה נתפס בידי אוהדי הסרט כערעור על הקטגוריות המגדריות והמיניות של "גברי"/"נשי", "אקטיבי"/"פסיבי", "top"/"bottom". אולם מה שנתפס למראית עין כהערה "חתרנית" של הבמאי ההומו האשכנזי, הוא למעשה נדבך נוסף בשיח הגזעני של הסרט, המסמל את הכיבוש והנטרול של המיניות המאיימת והמושכת של הגבר המזרחי בידי ההומוסקסואל האשכנזי. מריטו מתפקד רק כאובייקט פנטזיה ארוטית של ההומו האשכנזי – אין לו היסטוריה או עתיד, ואפילו לא שם עברי (בניגוד לשמות העבריים "גור" ו"נאהב", השם "מריטו" מהדד פנטזיות רומנטיות של מאהב לטיני ולא את שורשיו היהודיים-מזרחיים). לכן, אין זה מפתיע שלאחר שהגשים את פנטזיות הכיבוש המיניות שלו עם הגבר המזרחי, ואחרי שהבין ש"חתן לא יצא לו" ממנו (אולי מפני שהוא "bottom" ולכן אינו מספק את הצרכים המיניים של ההומו האשכנזי), דוחה גור את ההצעה של מריטו לריקוד אחרון בנשף מקומי, ובמקום זאת פונה לרקוד עם חברו ההומו האשכנזי נאהב.

הסטריאוטיפ של הנער המזרחי הנשי מופיע בסדרת הטלוויזיה של פוקס "פלורנטיין" (1997), המתארת את סיפורם של ישראלים בני עשרים-זושה החיים בשכונת פלורנטיין ההיפסטרית בתל אביב. שני הגיבורים ההומואים הם איגי (אורי בנאי), הומו מזרחי נשי ומוחצן המצהיר על זהותו המינית, ותומר (אבשלום פולק), הומו אשכנזי שעדיין "נמצא בארון". כאשר תומר מתוודה בפני הוריו על העדפתו המינית, הוא הורס את אשליית ההרמוניה המשפחתית של המשפחה האשכנזית הבורגנית. אחרי שנדחה על-ידי אביו, הוא מוצא תמיכה בקרב חבריו מהשכונה. הנחת היסוד של נרטיב זה היא שכל ההומוסקסואלים "יוצאים מהארון" בדרך דומה, ושכל המשפחות דומות. הצגת הגבר ההומו המזרחי כמי שכבר נמצא "מחוץ לארון" מונעת מהסדרה מלהתמודד עם החוויה הייחודית של "יציאה מהארון" עבור הומואים מזרחים. ההנחה של הסרט היא שקיים נרטיב משותף של גיבוש זהות הומוסקסואלית, שבאופן מובלע הוא תמיד אשכנזי. כשאקטיביסטים להט"בים תמכו ב"יציאה מהארון" כטקס חניכה אוניברסלי במסגרת נרטיב של התבגרות מינית ועזיבת המשפחה, הם התעלמו כמעט לחלוטין מהתפקיד שיכול למלא אצל מזרחים הקשר עם המשפחה כמקור כוח נגד דיכוי אתני, מהתפקיד הכלכלי של הומואים ולסביות צעירים שעובדים ותומכים במשפחותיהם, וממאפיינים נוספים פרט להעדפה מינית הלוקחים חלק בהתגבשות הזהות של הומואים מזרחים בני מעמד הפועלים, ואולי אף חשובים יותר בעיניהם. בפרקיה הראשונים של הסדרה, התנהגותו ההומואית הראוותנית של איגי

מעוררת חרדה בתומר "הארוני", שמאוחר יותר – כאשר הוא מביט באיגי רוקד בחושניות לצלילי השיר "אינתה עומרי" של הזמרת המצרית אום כולתום – מתחלפת בקנאה. בהמשך, כשהוא נותר לבד בדירה, משמיע תומר את המוזיקה המזרחית "האקזוטית" ו"המפתה", המשחררת את מיניותו המודחקת של ההומו האשכנזי וחושפת אותו לממלכת חושים שמעולם לא חווה. זוהי פנטזיה אוריינטליסטית שבה הגוף והמיניות של הנער המזרחי הנשי מוצגים כאובייקט מחקר ותשוקה של ההומו האשכנזי. הזהות של הגבר המזרחי ההומו מופחתת לחומריותו הגופנית, למיניותו "הטבעית" ו"הלא־מתורבתת".

בושה מזרחית

סרטוני הווידיאו של "אריסה" חותרים תחת דימויים גזעניים אלו של הומואים מזרחים במדיה הפופולרית, כמו גם תחת הדיכוטומיות של יהודי/ערבי, מזרחי/מערבי, ומסורת/מודרני בשיח זכויות הלהט"ב בישראל.⁸ "אריסה" מציג עצמו כלין מסיבות עבור הומואים, המשמיע מוזיקה מזרחית. ליהודים־ערבים, פלסטינים ערבים ומעריצים אחרים שפוקדים את המסיבות הללו אין בעיה ליהנות מתרבות ערבית הומואית. רעיון זה ממוטט את ההבחנות הדיכוטומיות בין זכויות הומואיות, שנתפסות כמערביות באופן אקסקלוסיבי, וקורא תיגר על תפיסת המזרח התיכון כ"פרימיטיבי" ו"נחשל", שהובנה על־ידי השיח הפרו־הומואי הישראלי, קמפיינים של "פינקווינג" והמדיה הישראלית ההומואית, כמי שזקוק להצלתו של המערב מתרבותו ההומופובית.

לעיתים קרובות, סרטוני הווידיאו של "אריסה" משתעשעים בסטריאוטיפים האוריינטליסטיים המגדירים המזרחיים, ובייחוד בגבר מזרחי "גברי", בגילומו של הדוגמן השעיר והשרירי אליעד כהן, שעבורו "שרשר" ועליו תליון "חי" מיותר לבישת חולצה, והוא מסתפק בדרך כלל בעמידה שלווה ללא הבעת כל רגש; וכן דראג קווין מזרחית נמרצת בגילומו של אוריאל יקותיאל, המתרוצץ על עקבים גבוהים, לבוש שמלות שחושפות את חזהו השעיר, עושה "ליפ־סינק" (lip-sync) לזמרות מזרחיות ואינו טורח לגלח את שפמו.

8 סדרת רשת מוקומנטרית קווירית מעניינת אחרת, שמשחקת אף היא עם סטריאוטיפים מזרחיים, במיוחד אלה של יהודים ממוצא תימני, היא "עגילה בשכונה" (2019). בסדרה זו משחזר היוצר ניב מליחי בדראג סצנות מילדותו בשכונת שיכון עלייה בכפר סבא. ראו, <https://www.youtube.com/watch?v=027IHqOgRew>; עופר נחש, 2019.

סרטונים אלו מאתגרים את הנרטיב ההומונורמטיבי וההומולאומי – מבושה לגאווה – המוביל לזהות להט"בית מערבית. על-פי איב קוסופסקי סדג'וויק, רגש הבושה הוא אלמנט מכונן בזהות הקווירית. סדג'וויק טוענת כי בניגוד לניסיונות חסרי הסיכוי של אקטיביסטים לנכס מחדש את המונח "קוויר" – שבמקורו הוא כינוי גנאי לסובייקטים מגדריים ומיניים לא-נורמטיביים – כמונח של "גאווה", הרי שלא ניתן לנתק את הקוויר מהקשר שלו לבושה ולחוסר אונים מפחיד של ילדות בעלת מגדר חריג, הסובלת מסטיגמה שהוטלה עליה. כלומר, "קוויר" הוא מונח פוליטי רב-עוצמה בדיוק משום שהוא אינו מסוגל להתנתק מסצנת הבושה של הילדות, והוא "דבק בסצנה הזו כמקור בלתי-נדלה של אנרגיה טרנספורמטיבית" (Sedgwick, 1993, 4). זאת ועוד, עבור קווירים מזרחים, אתניות, והאסוציאציה שלה עם ערביות בתרבות הגזענית של ישראל, יכולה להיות מקור לבושה. "המזרחים", כותבת שוחט, "למדו להתבייש בעורם הכהה, בשפתם הגרונית, בסלסולי-קולם, במזויקת רבע-הטון שלהם ואפילו במסורת הכנסת-האורחים שלהם. ילדים שניסו נואשות להתאים עצמם לנורמה 'צברית' חומקנית, דחו את הוריהם ואת ארצות מוצאם הערביות" (שוחט, 2001, 187).

סדג'וויק טוענת כי הביטוי הלשוני "תתבייש/י לך" הוא מבע לשוני פרפורמטיבי, שכן הוא מטיל או מקרין את הבושה כלפי האחר, שהופך כעת לסובייקט מבוש. לכן, הסובייקט הקווירי הוא זה שהבושה הוטלה עליו והבנתה את זהותו. אף שלא ניתן להיפטר מן הבושה, והגם שהבושה מתווה את הזהות, היא אינה מגדירה אותה או מעניקה לה תוכן קבוע, משום שהבושה, על-פי סדג'וויק, ניתנת לשינוי או טרנספורמציה על-ידי פרפורמטיביות תיאטרלית. סדג'וויק טובעת את המושג "פרפורמטיביות קווירית" כ"כינוי לאסטרטגיה היוצרת משמעות וקיום מתוך יחס לרגש הבושה ולעובדה הקשורה והמאוחרת יותר של הסטיגמה" (Sedgwick, 1993, 11).

ברוב הסרטונים של "אריסה" יש שתי דמויות המנהלות מערכת יחסים רבת-תשוקה, שהולמת את שירי האהבה עתירי הרגש (הידועים במזיקה המזרחית כ"שירי דיכאון") שיקותיאל עושה להם ליפ-סינק. באחת ההפקות הנועזות ביותר, יקותיאל שר במבט עורג

9 ההבנה של סדג'וויק את המושג "פרפורמטיביות קווירית" נשענת, בין השאר, על תפיסתה של ג'ודית באטלר (Butler, 1990) את המגדר כביצוע, מופע, פרפורמנס (performance). היא מתארת את המגדר כתוצר של סימון גופני, סימן המורכב מאקטים ומחוות, שיוצרים את האפקט האשלייתי של גרעין מגדרי "אותנטי" פנימי. מגדר, על-פי באטלר, אינו מהות פנימית, אלא עשייה, תוצר אשלייתי המיוצר באמצעות פעולות סימון – פעולות סימון לשוניות ופעולות סימון של מחוות גוף.

אל כהן, המנפח ומקפיץ את שריריו ומכה את יקותיאל מכות רצח, בפרפורמנס קאמפי של הסטריאוטיפ המזרחי של גברים אלימים ונשים מזרחיות כנועות שממשיכות לאהוב את הגברים שמזכאים אותן.¹⁰ באמצעות פרפורמנס פארודי על דימויים אוריינטליסטיים, שהיו מקור לבושה ולדחייה חברתית ותרבותית עבור מזרחים, ובאמצעות הסבת תשומת הלב אליהם, כאשר מגיעה התגובה העוינת והגזענית, היא "מוזמנת", וכך מאששת את תחושת הסוכנות של המבצע. הסרטון מערבב צילומים ריאליסטיים של פציעות מאופרות עם לוגיקה של סרט מצויר, כולל הופעת תחבושות ופלסטרים כבמטה קסם. הסרטון מציג לראווה את הסטריאוטיפים המבישים באופן פרפורמטיבי וללא היגיון נרטיבי: כהן כגבר המתעלל מביט בשלווה אל המצלמה בזמן שהוא חובט ביקותיאל, או מציג ומנפח את גופו השרירי ללא סיבה או מניע ברורים, פרט לגילום הסטריאוטיפ השלילי. בסרטון מאוחר יותר, אולי כמענה למי שסרטון על נשים מוכות לא שעשע אותם, יקותיאל חובט בכהן עם מחבת וחוטף אותו. בסרטון זה, העלאת סטריאוטיפים מוקצים, שהיו מקור לבושה מזרחית, מתאפשרת בזכות הרחקה, וההיבט המגונן שבפרקטיקות הפרפורמטיביות. הפן המשחקי וההרחקה מן "האני האמיתי" מאפשרים לשחקנים לתת ביטוי לחלקים לא שגורים או מאיימים של העצמי.

סטריאוטיפ שלילי נוסף הוא של המשפחה המזרחית, שנתפסה בחלק מהייצוגים הדומיננטיים בתרבות הישראלית כפרימיטיבית, פטריארכלית והומופובית. בחלק מסרטי ז'אנר הבורקס – מלודרמות וקומדיות שזכו לפופולריות רבה מאמצע שנות ה־60 ועד שלהי שנות ה־70 של המאה הקודמת ועסקו בקונפליקט האתני בין מזרחים לאשכנזים בחברה הישראלית (שוחט, 1991, 119–178) – כגון "סלאח שבת" (אפרים קישון, 1964) ו"פורטונה" (מנחם גולן, 1966), האב המזרחי מדומיין כפטריארך עריץ ואף אלים, והאם המזרחית – כוולדנית בורה וכנועה. סרטון וידיאו מיוחד של "אריסה" הוקדש לאימהות מזרחיות, ושמו "מאמא דיאלי" ("אמא שלי" בערבית מרוקאית). ברוח המלודרמות האימהיות ההוליוודיות הקלאסיות, דוגמת "סטלה דאלאס" (קינג וידור, 1937 ["Stella Dallas"]) ו"מילדרד פירס" (מייקל קורטיז, 1945 ["Mildred Pierce"]), הווידיאו הקאמפי מרומם את דמותה של האם המזרחית החזקה והנחושה שמקריבה עצמה למען ילדיה, ורואה בה מקור להזדהות. יקותיאל מגלם בדראג אם מזרחית חד־הורית, הגרה בדרום העני של תל אביב. לאחר לידה, המוצגת בדרך מוגזמת וגרוטסקית על רצפת המטבח, היא מגדלת

10 במאמר זה, אני משתמש בהגדרה של ברט פארמר ל"קאמפי": "מהדגשה של ראיית המגדר כאונטולוגיה מהותנית, ביטוי מקובע של אמת פנימית, לראייה [של מגדר] כייצור פרפורמטיבי" (Farmer, 2000, 114).



תמונה 1. אליעד כהן (ימין) ואוריאל יקותיאל (שמאל) בפרפורמנס קאמפי של הסטריאוטיפ המזרחי של גברים אלימים ונשים כנועות שממשיכות לאהוב את הגברים שמדכאים אותן (באדיבות עומר טובי ויותם פפן)

במסירות ובגפה את בנה היחיד: היא לוקחת אותו לקניות בשוק, משחקת איתו ומכינה לו אוכל – יותר נכון חזה עוף ושייק חלבון – כדי שיהפוך בבגרותו לגבר שרירי, כפי שהוא אכן הופך להיות בדמותו של הדוגמן אליעד כהן. כשהוא עוזב את הבית ומתגייס לצבא, היא רצה אחריו בוכה, והמצלמה מלווה אותה ב"טראקינג-שוט" (tracking shot, צילום ארוך), המהדהד את שוט הסיום המפורסם של הסרט "סטלה דאלאס", שם נראית האם המלודרמטית עוזבת בעצב מהול בשמחה את בתה ויוצאת לחיים חדשים. באחת הסצנות בווידיאו, מגלה האם שבנה מקיים מערכת יחסים רומנטית עם אישה טרנסית (ג'ניפר קים), חברה ותיקה של האם, שגם עזרה לה ליילד אותו. האם מחייכת בטוב לב ומקבלת באהבה את מיניותו הלא-נורמטיבית של הבן. דויד הלפרין טוען כי ההומור הקאמפי מנכס את המלודרמה האימהית כדי "לחזור לסצנת הטראומה ולשחזר את הטראומה הזו בקנה מידה מוגבר ומגוחך" (Halperin, 2012, 224). קאמפ הומואי "מתעמת עם הפחד שרודף את הילדות של הומואים רבים ומותיר משקעים טראומטיים בחייהם הפנימיים של מבוגרים הומואים רבים: הפחד שהאם הנערצת עלולה לבטא – ולו מבלי לדעת, או למרות עצמה – את הסלידה הבלתי-יניתנת לכיבוש שלה לצאצאיה, הגועל שלה מכך שהולידה

וגידלה ילד סוטה" (שם). המחווה הקאמפית בווידיאו של "אריסה" למלודרמה האימהית מנטרלת את החרדה של הומואים מזרחים מדחייתה של האם את מיניותם הקווירית.

סרטון זה מציע גם סוג של שארות קווירית (queer kinship) מזרחית: צורה חדשה של שייכות, הזדהות ותשוקה לאם ולמשפחה המזרחית מעבר לאוטנטיות, לקשרי דם, לעקבות ביולוגיים, לגניאולוגיה אבהית, ולחשיבה המבנה של המשפחה ההטרורפטריארכלית. דוגמה נוספת לשארות קווירית הסוטה מלוגיקה של רבייה הטרוסקסואלית מופיעה גם בסרטון שחגג חמש שנים לליין המסיבות "אריסה". בסרטון זה מגלם יקותיאל, שוב בדראג, נערה מזרחית תמימה באחת השכונות הדרומיות של תל אביב, שנכנסת להיריון לא רצוי. לאחר לידה גרוטסקית – השואבת את השראתה מאסתטיקה של הטרואש של הבמאי האמריקאי ג'ון וטרס (Waters), שבה דם מלאכותי וגם זרנוק קונפטי ניתזים מבין רגליה של הנערה – היא יולדת כלב מסוג פומרניין, באופן שמזכיר את אמירתה של דונה הארוויי (Haraway, 2016, 103), "Make Kin, Not Babies!", הקוראת להבנה חדשנית של שארות שאינה מוגבלת לקשרים ביו־גנטיים ואף לא לקשרים בין בני אדם.

גוון העור הכהה הוא סימן נוסף של בושה עבור מזרחים בחברה הישראלית, שנותנת פריבילגיה לאסתטיקה המערבית של הלוֹבן. שוחט טוענת כי "בשל המראה החיצוני 'הערבי', נחשבו גברים מזרחים בטעות לפלסטינים, ושילמו על כך במעצר או מכות. מאחר שערביותם הובילה רק לדחייה ולבוז, מזרחים רבים הפנימו את 'המבט' האשכנזי עליהם והתנכרו לגופם" (שוחט, 2001, 187). תיאור זה מהדהד את דבריו של פרנץ פאנון, שטוען כי בחברה לבנה גזענית, מקור הניכור שחווים אנשים שחורים מעצם תחושת הווייתם נמצא בצבע עורם. הוא מתאר את התיעוב העצמי והבושה שהוא מרגיש בהינתן עורו השחור: "הבושה. הבושה והבוז לעצמי. הבחילה. כשאוהבים אותי, אומרים לי שזה למרות הצבע שלי. כששונאים אותי, מוסיפים שזה לא בגלל הצבע שלי... בין כה וכה, אני אסירו של מעגל התופת" (פאנון, 2004, 30–31). באחד מסרטוני "אריסה", בשם "שוקולד שלי" (*Mon Chocolat*), מודגשים הגוונים המנוגדים של שחור/לבן. אוריאל יקותיאל בדראג, לבוש בשמלת נוצות שחורה ושרשרת יהלומים גדולה, מבריקה ולבנה, בליפ־סינק על רקע לבן; הוא מלווה בקבוצת נשים מבוגרות עם שיער לבן ובגדים שחורים, ובגברים כהים, שריריים ומזרחים, שחושפים חזה שעיר ובוהים בנושגלנטיות במצלמה. יקותיאל מתרוצץ סביבם ושופך על גופם סירופ שוקולד, מלקק אותו בתאווה, בפרודיה החוגגת את צבע העור החום שנתפס כסימן מביש של מזרחיות, ולועגת להחפצה המינית של הזכר המזרחי הכהה. נוסף על כך, השימוש בסרטון זה בשוקולד, במטרה להכהות אף יותר את העור



תמונה 2. ערער התפיסה המהותנית הרואה בצבע העור סימן ביולוגי להבדל אתני: אוריאל יקותיאל שופך שוקולד על גופו של גבר מזרחי (באדיבות עומר טובי ויותם פפו)

המזרחי, מערער את התפיסה המהותנית הרואה בצבע העור סימן ביולוגי ו"טבעי" להבדל אתני, ומציגה אותו, במקום זאת, כקטגוריה מובנית וכאתר של משחקיות פרפורמטיבית.

אלו הן אסטרטגיות הישרדות ותצורות של ציבוריות-נגד, שמוניז מכנה "אי-הזדהות", ושיכולות להיות חשובות במיוחד עבור קווירים השייכים לקבוצות מיעוט אתניות וגזעיות, שזהותם נוצרת מסטריאוטיפים מרובים ומגוונים בתרבות המיינסטרים – הן סטריאוטיפים גזעיים/אתניים הן סטריאוטיפים מיניים/מגדריים. מוניז טוען כי התהליך של אי-הזדהות "מערבב ובונה-מחדש את המסרים המקודדים של הטקסט התרבותי" (Muñoz, 1999, 31) – כלומר, את הסטריאוטיפים התרבותיים – בדרך שחושפת את התוכן הפוגעני והמדיר שלהם שמוצג כאוניברסלי. אי-הזדהות ממחזרת את הדימויים הללו ומשתמשת בהם להעצמת זהויות והזדהויות של קבוצת המיעוט. חשוב לציין שאי-הזדהות אינה מסלקת את המרכיבים המבישים, המזיקים והפוגעניים שקיימים בתהליך ההזדהות שיוצר את זהותם של המיעוטים (כלומר, אי-הזדהות אינה מציגה דימוי "נקי", מתוקן, ו"ראוי"

של זהות המיעוטים). אי־הזדהות היא עיבוד מחודש של אותן אנרגיות ותשוקות שאינן מסלקות את המרכיבים הפוגעניים והסותרים שקיימים למעשה בכל זהות באשר היא. לפיכך, אי־הזדהות יכולה לכלול אלמנטים שיכולים להיתפס כ"שנאה־עצמית" וכתשוקה לייצוגים רעילים של העבר שכביכול איננו עוד.

לכן חשוב להדגיש כי סרטוני הווידאו של "אריסה" אינם מייצרים מרחב אוטופי בטוח. הפרקטיקות הקאמפיות, הסאטיריות והפארודיות של אי־הזדהות שהם משתמשים בהן יכללו בהכרח דימויים פוגעניים ואלמנטים הגמוניים. כלומר, ביצועים פרפורמטיביים קאמפיים של אי־הזדהות אינם "הזדהויות־נגד" (Muñoz, 1999, 22) מושלמות כנגד ההומונורמטיביות, ההומולאומיות, המרחב הציבורי ההגמוני והאידיאולוגיה הדומיננטית. התשוקות ואי־ההזדהויות בסרטוני הווידאו מבנים מחדש וכוללים בערבוביה ייצוגים שנראים כסותרים: אלמנטים של זהות מזרחית קווירית שדוכאו ושגרמו לבושה; שיתוף פעולה עם זמרים פופולריים; הדימוי הליברלי של תל אביב כפי שהוא מופיע בפרסומות לתיירים הומואים מערביים ובקמפיינים של "פינקווינג"; חיילים גבריים והיפר־מיניים; ומערכת יחסים מורכבת עם ממשלה ימנית וגזענית הנמצאת בשלטון בישראל, ושלעיתים העלתה על סדר יומה נושאים של ייצוג מזרחי ברטוריקה הפופוליסטית והאנטי־אליטיסטית שלה.

הסרטונים של "אריסה" בונים מרחבים משחקיים (באווירה של משובת נעורים) להתנסות במגוון זהויות, חיבורים תרבותיים ורגשיים, המערבים יהודים, תרבות ערבית, פטריוטיות ולאומנות ישראלית, שייכות ערבית, דת, שארות לא־ביולוגית, גופים קוויריים ומשיכה לבני אותו מין. נראה שהיוצרים אינם פוחדים להשתמש בסטריאוטיפים מזרחיים, לפגוע (במיוחד בהפגנת מיזוגיניה, הומופוביה וגזענות כלפי תרבויות מזרחיות), או לשלב מרכיבים "חסרי היגיון" ו"לא שייכים". הם נוקטים הומור חסר אחריות של נערים שובבים, שאפשר להבינו גם בהתייחס להתארכות תקופת ההתבגרות בתרבויות קוויריות, אשר כפי שהציע ג'ק הלברסטם (Halberstam, 2005, 175), יכולה להעיד על סירוב להתבגר ולהיכנס לחיי הבגרות ההטרונורמטיביים המשתמעים מתפיסות של התפתחות ובגרות, או, בהקשר האתני הישראלי – סירוב לקבל את "היציאה מהארון" כנרטיב התבגרות המוביל לזהות הומואית ניאור־ליברלית מערבית.

בתחילת דרכו ב־2011, הוקדש ליין המסיבות "אריסה" לרפרטואר המוזיקלי של זמרים מזרחיים שהודרו מן התרבות הישראלית הדומיננטית, שלא הופיעו באולמות גדולים בתל אביב אלא במועדונים קטנים בפריפריה, והיו מוקרים רק למעריצים מושבעים של

מה שנקרא "מוזיקה מזרחית כבדה" (למשל, הזמרות ליאת בנאי ורינת בר). במובן זה, "אריסה" סירב למה שהלברסטאם מכנה "הנרטיב המטרונורמטיבי" המוביל מהשוליים החברתיים המסורתיים, המסמנים את ההומופוביה, הבושה והסודיות של הארון, אל העיר, המסמנת גאווה, סובלנות, מודרניות מערבית ושחרור להט"בי.¹¹ בושה, טוענת סדג'וויק, היא רגש מידבק: הכאב, המבוכה, החולשה או הסטיגמה של אדם אחר, היחס הרע שהוא סובל מידי מישו, כל אלה עשויים להציף בבושה את מי שעבורו הבושה היא חוויה מכוננת (Sedgwick, 1993, 14). מכאן הקשר בין זהות קווירית שמבוססת על בושה ופוליטיקה של הזדהות. ליין המסיבות "אריסה" חזר אל המוזיקה המזרחית הפריפריאלית הדחוייה והמבושית מתוך תחושה של פגיעות וכעס על אפליה כדי ליצור הזדהות ומחויבות לתרבות המזרחית המנוודה והמודרת.

השימוש של סרטוני הווידיאו של "אריסה" בפרקטיקות פרפורמטיביות קאמפיות של בושה קורא תיגר על המגמה השמרנית בקרב הקהילה הלהט"בית בישראל, המבקשת לנסות להסיר את הסטיגמות מהזהויות ההומו־לסביות, ולנרמל אותן באמצעות פוליטיקה מינית הומונורמטיבית והומולאומית. כל ניסיון להסיר את הסטיגמות מהזהויות ההומו־לסביות מטיל את הבושה על קבוצות או יחידים שאינם יכולים או אינם מעוניינים לחבור ללב הקונצנזוס הישראלי – יהודים מזרחים, ערבים, הומואים "נשיים", לסביות "גבריות", אנשים טרנסקסואלים וכדומה – שאינם חלק מאותה קבוצה אקסקלוסיבית, שהורכבה בעיקר מהומואים ומלסביות יהודים אשכנזים ומבוססים כלכלית, שיכלו להתאים עצמם למודל האזרחות הנורמטיבי. אלה שאינם יכולים או רוצים להתנער מהבושה, נאלצו לשלם את מחיר הבושה של אחרים, שהוכחשה, ומצאו עצמם מודרים לא רק מהחברה ההטרסקסואלית אלא גם מהחברה ההומואית עצמה. הבושה משמשת אפוא אתר של סולידריות, שייכות והזדהות לכל אלה שאינם רוצים להשתייך לפוליטיקת הזהות הלהט"בית של הזרם המרכזי, ומאתגרת את שאיפתה לנורמליות מינית ולאומית.

11 תת־תרבויות, טוען הלברסטאם, מציעות חלופה טמפורלית ומרחבית לנרטיב ההגירה המטרונורמטיבי מהפריפריה לעיר, שבו "הסובייקט עובר למקום של סובלנות לאחר חיים מתמשכים במקום של חשד, רדיפה, וסודיות" (Halberstam, 2005, 36-37).

ברוכים הבאים למזרח התיכון

סרטוני הווידאו של "אריסה" מנהלים משא ומתן מורכב עם האידיאולוגיה הדומיננטית של כך למשל, "אריסה" אירח גם כוכבי מוזיקה מזרחית פופולאריים מן המיינסטרים של התרבות הישראלית המזדהים כסטרייטים ושמחים להופיע במסיבות ולקחת חלק בסרטוני הפרומו (למשל, הזמרים והזמרות היהודים מרגלית צנעני, עומר אדם וזהבה בן, הזמרת הערבייה-ישראלית שהתגיירה, נסרין קדרי, והזמר הדרוזי לואי עלי). אחת ההפקות הידועות ביותר של "אריסה" היא השיר הרשמי של מצעד הגאווה 2013. השיר נכתב במיוחד עבור האירוע, וביצעו הופקד בידי עומר אדם, זמר מזרחי והטרוסקסואל מוצהר. אף שהוא פועל במסגרת שיח הומונורמטיבי, הווידאו מערבב ומבנה מחדש אלמנטים בדרך המשבשת דיכוטומיות של פריפריה/מטרופולין, מסורתיות/קדמה, מזרח/מערב, מזרח תיכון/ישראל, המבנים את השיח ההומונורמטיבי וההומולאומי הישראלי. הסרטון מציג שיר מזרחי החוגג את תל אביב (העיר הכי "מערבית" ו"מתקדמת"), אך גם עושה שימוש בסלנג הומואי, שחלקו מגיע מן השפה הערבית. השיר, העוסק בעיקר ב"לירדיות" (חתיכות, סקס אפיל) המהממת של בני תל אביב, מספר בעברית על פגישה עם גבר גברי ועל התשוקה שהוא "ייקח אותי על הגמל". אז עובר השיר לפזמון באנגלית: "I'm your beauty, you're my beast; welcome to the Middle East", באופן המגחך על השקפות אוריינטליסטיות על המזרח התיכון ועל הפרא הגברי המזרחי ההיפר-מיני. בסרטון המלווה לשיר משתתפים לא רק הגמל (המצויז במערכת אזעקה עם שֶׁלט, נאמן להתעלמותם של הבמאים מן המתח הקיים לכאורה בין המזרח "הפרימיטיבי" לבין "קדמה"), אלא גם אוריאל יקותיאל, שמתחרה עם דראג קווין נוספת (נתנאל אטיאס) על אליעד כהן הגברי, שנהנה לצפות בתחרות. שתי הדראג קווינס מתקרבות לכהן, דוחפות אותו הצידה, ומתחילות להתנשק. נראה שהחליטו בסופו של דבר להיות זו עם זו, אחרי שנהנו, ואולי אף מיצו את ההנאות שבהופעה מול כהן "הסטרייטי", בצפייה בו ובפיתויו, ואת המשחק בפנטזיה אוריינטלית של חלוקה מגדרית ליפה וחייה, שנועדה לענג אותן. נראה כי לא השיר ולא הסרטון מעוניינים במיוחד לעשות סדר בערבוביית הנוכחות המשותפת של תרבות ערבית, מודרניות, תפיסות אירופוצנטריות של ה"אוריינט", ומגוון אלמנטים גבריים, נשיים, הומואים וסטרייטים. בעזרת גיחוך ולעג על סטריאוטיפים שליליים אתניים ומגדריים, וההצגה של גברים קווירים והומואים ערבים-יהודים שאינם זקוקים למושיע, מפלט, או "קדמה" מערביים, הסרטונים והשירים של "אריסה" מתעמתים עם ההנחות של הפוליטיקה ההומונורמטיבית וההומולאומית בישראל ומפריעים להן, אך הם אינם מכחישים את קיומם כמוקד של עיצוב זהות, כאובייקטים של תשוקה, וכאלמנטים של אי-הזדהות.

הסרטון הלעגני ביותר של "אריסה" הוא כנראה זה שמציג שיר מקורי בביצועה של הזמרת המזרחית מרגלית צנעני, ותוקף "היפסטרים" ישראלים צעירים שמנסים להציג פוזה של מערביים ואירופאים. ב־2011, שלוש שנים לפני יציאת הסרטון, יצאה צנעני בגינוי פומבי של משתתפי המחאה החברתית נגד אי־השוויון הכלכלי בישראל, וטענה שהם ילדים אשכנזים מפונקים ש"סבתא שלהם פשוט לא הורישה להם דירה בבזל [שכונה יוקרתית בתל אביב]". היא אמרה שהיא חשה כלפיהם שמחה לאיד, כי הם קראו לה "בכיינית" מקצועית ו"מזרחית מקצועית", כשהיא עצמה השתתפה בעבר בהפגנות "אותנטיות" בפריפריה. צנעני האשימה אותם שרצונם האמיתי הוא להחליף את השלטון ואת העומד בראשו, ראש הממשלה בנימין נתניהו (קצב, 2011). השיר של "אריסה" תוקף את "גברת רוטשילד" (בהתייחס לרחוב בתל אביב שסימל את המחאה) ואת "גברת היפסטר", שנסעו לפריז ולברלין, ועליהן להבין שהן חזרו לישראל, ופה זה "לא אירופה" אלא "בֶּלְגֵן", "מזרח תיכון ישן" (בהתייחס לחלמו השמאלני של שמעון פרס על "מזרח תיכון חדש" עם בוא השלום). השיר קובע כי גם את אלה שמנסים לעזוב את ישראל עדיין קל מאוד לזהות, וה"וודג" ("פנים" בערבית) שלהם – עדיין מבת ים.



תמונה 3. אוריאל יקותיאל בשמלה אריסטוקרטית ומבקשי מקלט אפריקאים בדרום תל אביב, בסרטון "פה זה לא אירופה" (באדיבות עומר טובי ויתם פפו)

השיר והסרטון הואשמו בהיותם תעמולה שמרנית של המיינסטרים הימני השליט, כמאששים את הסדר הקיים, תומכים בנתניהו הניאו-ליברל הימני ובמפלגת הליכוד, ומצדיקים את מדיניותם הכלכלית (ליפשיץ, 2014). אלא שהסרטון מסרב לכל היגיון דיכטומי. הוא מציג את יקותיאל בשמלה מפוארת מעוטרת בצווארון מלמלה לבן, מתענג מאכילת מעדן שוקולד "מילקי" (שמחירו היקר בישראל יחסית למוצר מקביל בברלין עורר רעש תקשורתי באותו זמן), כשהוא מוקף בצעירים שחומים בלבוש מינימלי, עוטי פאות לבנות אריסטוקרטיות, באזור תעשייה נטול כל זוהר בדרום תל אביב. בכך הוא יוצר חיבור צורם בין סטריאוטיפים מגוחכים של אצולת אירופה לפני מאות שנים לבין גופים שחומים של צעירים מזרחים בישראל. אלא שגם "אירופה" וגם "ישראל" אינן מוצגות כבעלות זהות או מוצא אתני מהותניים כלשהם. כשהשיר מזכיר את אמסטרדם, אנו רואים את אחד הגברים בתסרוקת ראסטות, חובש כובע ראסטות ומעשן ג'וינט, באופן שמייצג את הולנד באמצעות דת ג'מייקנית-אתיופית. בסצנות שמציגות את ישראל (שצולמו בדרום תל אביב), יוצר יקותיאל אינטראקציות רק עם גברים שחורים ועם ילד שחור. בתקופה שבה יצא הסרטון, דמויות אלה נקשרו בישראל עם קהילת מבקשי המקלט האפריקאים, שנוכחותם בשכונות הדרומיות של תל אביב לא התקבלה ברצון על-ידי האוכלוסייה המקומית; דברי ההסתה של פוליטיקאים ימנים לאומנים, ובמיוחד של שר הפנים אלי ישי מן המפלגה הדתית מזרחית ש"ס ושל מירי רגב מהליכוד, הזינו אירועי מחאה עם הדרה גזענית ובווש של האחר, שנאת זרים גלויה ומעשי אלימות. הייצוג היחיד של "ישראלים" בסרטון הוא של אותם מבקשי מקלט אפריקאים. הסרטון של "אריסה" מערבב אפוא תעמולה ימנית (שמחה לאיד כלפי אנשים להט"בים שנכשלו בניסיון לחפש עתיד הומונורמטיבי טוב יותר באמצעות אימוץ סטנדרטים אירופיים) ותיאור אנטי-מהותני רדיקלי של זהויות (הומו)לאומיות ולעג כלפי מושג ה"אותנטיות" – באופן שמעליב את כולם. הטקסט הקוירי הזה מפגין זלזול כלפי מחאות השמאל וגם כלפי גזענות הימין, ומסרב הן לכל תפיסה נוחה של זהות (הומו)נורמטיבית מערבית נזילה, הן לרעיון של זהות (הומו)לאומית מקומית טהורה, או כזו שאינה היברידית.

סיכום

סרטוני הווידאו של "אריסה" נאבקים אפוא בתוך ייצוגים הומונורמטיביים והומולאומיים וכנגדם. כפי שפואר מסבירה, יש לחשוב על ההומולאומיות לא כעל "האשמה", זהות, פוליטיקה גרועה", כעוד דרך "להבחין בין קוירים טובים לקוירים רעים", אלא כרעג

היסטורי – הצטרפות של פרקטיקות של המדינה, קפיטליזם ניאורליברלי, "התשלוּבת של תעשיות זכויות האדם" וגזענות (Puar, 2013, 337). בדומה לכך, הסרטונים של "אריסה" לעולם אינם יוצרים דיכוטומיה ברורה בין קווירים אנטי־מהותנים ואנטי־הומו־לאומיים "טובים" להומואים הומו־נורמטיביים והומו־לאומיים "רעים", שממצבת אותם בצורה בטוחה "טהורה" ו"אותנטית" בתוך המחנה הקודם. עם זאת, הם חוגגים את הסטייה הנוכחית על־ידי אימוץ מתריס של סטריאוטיפים שליליים, וכן בסירוב לוחמני לבניית פוליטיקה של זהות המבקשת לייצג אינטרסים הנובעים מזהות לאומית או מינית משותפת. הם מבקשים לקדם חוויה מזרחית קווירית ושיח של ציבוריות־נגד, המהווים לא רק בסיס להזדהות עם קבוצות מוכפפות אחרות, אלא גם כמקור לאנרגיה פוליטית חתרנית. הם מציעים קיום מזרחי קווירי א־הזדהותי המאפשר את הפוטנציאל לחיות אחרת בעולם – דרכים חדשות של חשיבה ותשוקה מעבר למשטרים של ההומו־נורמטיביות וההומו־לאומיות.

מקורות

אטואן, שחר (2015, 31 בדצמבר). "אריסה", ליין מסיבות הגייז המזרחי, התחיל לפני חמש שנים כהלצה היפסטריית וחולל מהפכה תרבותית. <https://www.haaretz.co.il/2015-12-31/ty-article-magazine/.premium/0000017f-dc84-d856-a37f-fdc4e2270000>

גרוס, אייל (2000). מיניות, גבריות, צבא ואזרחות: שירות הומואים ולסביות בצה"ל במשקפיים השוואתיים. פלילים ט, 95–183.

גרוס, אייל (2016). הפוליטיקה של זכויות להט"ב: בין (הומו)נורמטיביות ו(הומו)לאומיות. בתוך אייל גרוס, עמליה זיו ורז יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראלים**. תל אביב: רסלינג, 183–248.

גרוס, אייל, עמליה זיו ורז יוסף (2016). "אם יש סקס אחר הביאו לכאן ונדעהו": לימודים להט"ביים וקוויריים בישראל. בתוך אייל גרוס, עמליה זיו ורז יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראלים**. תל אביב: רסלינג, 11–52.

הרטל, גילי (2021). הומו־לאומיות והפוליטיקה של תנועות להט"ב בישראל. **עיונים: כתב עת רב תחומי לחקר ישראל** 36, תשפ"ב, 9–31.

הרטל, גילי, וחוץ משגב (2021). טראומה קווירית אורבנית. **מפתח: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית** 16, 55–85.

זיו, עמליה (2016). "לחצות את גבולות המגדר, לבגוד בגבולות הלאום": הפוליטיקה הפרפורמטיבית של "כביסה שחורה". בתוך אייל גרוס, עמליה זיו ורוז יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראלים**. תל אביב: רסלינג, 375-410.

חבר, חנוך, ויהודה שנהב (תש"ע). היהודים-הערבים: גלגולו של מושג. **פעמים** 1-18, 125-126. חבר, חנוך, יהודה שנהב ופנינה מוצפי-האלר (עורכים) (2002). **מזרחים בישראל - עיון ביקורתי מחודש**. ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.

יוסף-ימין, עידן (2023, 19 באפריל). יש לייך מזרחי גאה חדש בעיר: הכירו את אודרוב. **מאקו**, <https://www.mako.co.il/pride-culture/Article-136dba682589781027.htm>

יוסף, רז (2010). **לדעת גבר: גבריות, מיניות ואתניות בקולנוע הישראלי**. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים.

יוסף, רז (2016). הפוליטיקה של הנורמלי: מין ואומה בקולנוע של איתן פוקס ועמוס גוטמן. בתוך אייל גרוס, עמליה זיו ורוז יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראלים**. תל אביב: רסלינג, 2016, 93-126.

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

ליפשיץ, יואב (2014, 30 באוקטובר). שיר "המחאה" של מרגול יכול לשמש כג'ינגל של הליכוד. **הארץ**, <https://www.haaretz.co.il/magazine/the-edge/2014-10-30/ty-article/.premium/0000017f-dbaa-df9c-a17f-ffbabc710000>

נחש, עופר (2019, 19 בנובמבר). יו, פגרי: "עגילה בשכונה" היא הדבר הכי טוב שקורה עכשיו באינטרנט. **TimeOut**, <https://timeout.co.il/%D7%A2%D7%92%D7%99%D7%9C%D7%94-%D7%91%D7%A9%D7%9B%D7%95%D7%A0%D7%94>

פאנון, פרנץ (2004). ניסיונו הקיומי של השחור. תרגום: אבנר להב. בתוך יהודה שנהב (עורך), **קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי**. תל אביב: מכון ון ליר בירושלים והוצאת הקיבוץ המאוחד, 46-25.

קדיש, רותי (2016). לסביות ישראליות, זהות לאומית ואמהות. בתוך אייל גרוס, עמליה זיו ורוז יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראלים**. תל אביב: רסלינג, 151-183.

קצב, ספי (2011, 1 באוגוסט). מרגול: "זו מחאה של צפונבונים". **מאקו**, <https://www.mako.co.il/news-specials/social-protest/Article-18d1b712f358131006.htm>

שוחט, אלה (1991). **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה**. מאנגלית: ענת גליקמן. תל אביב: ברירות.

שוחט, אלה (2001). מזרחים בישראל: הציונות מנקודת מבטם של קרבנותיה היהודים. **זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב־תרבותית**. תל אביב: הוצאת בימת קדם לספרות, 140–205.

שנהב, יהודה (2003). **היהודים־הערבים: לאומיות, דת ואתניות**. תל אביב: עם עובד.

Broulard, Laure (2013). ARISA :la tendance gay-underground à Tel-Aviv. *Le Journal International Archives* 19, https://www.lejournalinternational.fr/ARISA-la-tendance-gay-underground-a-Tel-Aviv_a1589.html.

Butler, Judith (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Duggan, Lisa (2003). *The twilight of equality? Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Boston: Beacon Press.

Farmer, Brett (2000). *Spectacular passions: Cinema, fantasy, gay male spectatorship*. Durham: Duke University Press.

Fraser, Nancy (1992). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the public sphere*. Cambridge, MA: MIT Press, 109–142.

Gauntlett, David (2013). Creativity and digital innovation. In Gillian Youngs (ed.), *Digital world: Connectivity, creativity and rights*. New York: Routledge, 77–90.

Hagin, Boaz & Raz Yosef (2021). Fantasies of other desires: Homonationalism and self-othering in contemporary Israeli queer film and video. In Rachel S. Harris & Dan Chyutin (eds.), *Casing a giant shadow: The transnational shaping of Israeli cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 292–315.

Halberstam, Jack (Judith) (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.

Halperin, David M. (2012). *How to be gay*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Haraway, Donna J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Hartal, Gilly & Orna Sasson-Levy (2018). Re-reading homonationalism: An Israeli spatial perspective. *Journal of Homosexuality* 65(10), 1391–1414.

Jenkins, Henry (2009). What happened before YouTube. In Jean Burgess & Joshua Green (eds.), *YouTube*. Cambridge: Polity Press, 109–125.

Levon, Eerz & Roey Gafter (2019). "This is not Europe": Sexuality, ethnicity and the (re) enactment of Israeli authenticity. *Discourse, Context & Media* 30, 100287. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2211695818302447>

Milani, Tommaso M., Eerz Levon, Tommaso M. Milani, Roey J. Gafter, & Iair G. Or (2018). Tel Aviv as a space of affirmation versus transformation: Language, citizenship, and the politics of sexuality in Israel. *Linguistic landscape* 4(3), 278–297.

Morag, Raya (2013). Queering terror: Trauma, race, and nationalism in Palestinian and Israeli gay cinema during the second intifada. In Raz Yosef & Boaz Hagin (eds.), *Deeper than oblivion: Trauma and memory in Israeli cinema*. New York: Bloomsbury, 167–198.

Muñoz, José Esteban (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Press, Viva Sarah (2013). The face of Israel's fabulous Nightlife scene. *Jerusalem Post* 27, <https://www.jpost.com/lifestyle/uriel-yekutieli-the-face-of-israels-glamorous-nightlifescene-324704>.

Puar, Jasbir K. (2007). *Terrorist assemblages: Homonationalism in queer times*. Durham: Duke University Press.

Puar, Jasbir K. (2013). Rethinking homonationalism. *International Journal of Middle East Studies* 45, 336–339.

Raz-Krakotzkin, Amnon (2005). The Zionist return to the west and Mizrahi Jewish perspective. In Ivan Davidson Kalmar & Derek J Penslar (eds.), *Orientalism and the Jews*. Waltham: Brandeis University Press, 162–181.

Schulman, Sarah (2011). Israel and "pinkwashing". *The New York Times* 23, A31. <http://nyti.ms/19uZ6oD>

Sedgwick, Eve Kosofsky (1993). Queer performativity: Henry James's *The Art of the Novel*. *GLQ* 1(1), 1–16.

Shohat, Ella (1999). The invention of the Mizrahim. *Journal of Palestine Studies* 1, 5–20.

Stein, Rebecca L. (2010). Explosive: Scenes from Israel's gay occupation. *GLQ* 16, 517–536.

פילמוגרפיה

- "אריסה - Le Téléphone d'Amour" [בהשתתפות זהבה בן] (עומר טובי ויותם פפו, ישראל, 2011)
- "אריסה - מה עשית לי" (עומר טובי ויותם פפו, ישראל, 2011)
- "אריסה - מאמא דיאלי" (עומר טובי ויותם פפו, ישראל, 2011)
- "אריסה - שוקולד שלי" (עומר טובי ויותם פפו, ישראל, 2014)
- "אריסה - גאוה תל אביב 2013" [בהשתתפות עומר אדם] (עומר טובי ויותם פפו, ישראל, 2014)
- "אריסה - פה זה לא אירופה" [בהשתתפות מרגלית צנעני] (עומר טובי ויותם פפו, ישראל, 2014)
- "אריסה - חיים שלי" (עומר טובי ויותם פפו, ישראל, 2015)
- "אורינטד" ["Oriented", Jake Witzenzfeld] [ג'ייק וויצנפלד, ישראל ובריטניה, 2015]
- "בננות" (איתן פוקס, ישראל, 2013)
- "בעל בעל לב" (איתן פוקס, ישראל, 1997)
- "גברים בלתי נראים" (יריב מוזר, ישראל, 2012)
- "הבועה" (איתן פוקס, ישראל, 2006)
- "הסודות" (אבי נשר, ישראל, 2007)
- "יוסי וג'אגר" (איתן פוקס, ישראל, 2002)
- "מילדרד פירס" ["Mildred Pierce", Michael Curtiz] (מייקל קורטיז, ארה"ב, 1945)
- "סאלח שבתי" (אפרים קישון, ישראל, 1964)
- "סטלה דאלאס" ["Stella Dallas", King Vidor] (קינג וידור, ארה"ב, 1937)
- "עלטה" (מיכאל מאיר, ישראל, 2012)
- "פורטונה" (מנחם גולן, ישראל, 1966)
- "פלורנטיין" (איתן פוקס, ערוץ 2 טלעד, 1997-2000)



פרופ' רז יוסף, בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב.

דוא"ל: razyosef@tauex.tau.ac.il