

# מהומחולאומיות לבושה: הסרט הישראלי התיעודי "יונתן אגסי הציל את חייו"

רז יוסף\*

## תקציר

המאמר דן בתפקיד שמגלמת החוויה הרגשית של בושה בסרטו התיעודי של הבמאי הישראלי תומר היימן **יונתן אגסי הציל את חייו** (2018), העוסק בכוכב הפורנו ההומואיי הישראלי הבין-לאומי יונתן אגסי. ברצוני לטעון כי באמצעות הדגשת הבושה כאלמנט מכונן בזהות הקווירית של אגסי, הסרט חותר תחת הדימוי ההיפר-גברי הישראלי והמיליטריסטי של פרסונת הכוכבות שלו. סרטו של היימן, לפיכך, מסרב לתמוך במגמה השמרנית של קהילת הלהט"ב בישראל, המבקשת להסיר את הסטיגמות מזהויות הומואיות במסגרת הלוגיקה ההומונורמטיבית וההומולאומית של הפוליטיקה המינית של "גאווה". זאת ועוד, בסרט הבושה משמשת אתר של סולידריות בין אגסי להיימן, שחשף את הבושה ההומואית שלו כבר בסרטיו התיעודיים המוקדמים. הן אגסי והן היימן מתנגדים לפוליטיקה ההומואית הישראלית הדומיננטית ומסרבים לאמץ את הזהות המינית והזהות הלאומית שלוגיקה נורמטיבית זו דורשת. שאלת הזהות הקווירית בסרט מאורגנת סביב חוויית הבושה ומבוססת על יחס לאחרים. כך הסרט מייצר חברותיות קווירית ואתיקה קולנועית-תיעודית קווירית של בושה.

## חבוא

סרטו של הבמאי הדוקומנטרי הישראלי תומר היימן **יונתן אגסי הציל את חייו** - שזכה בפרס הסרט התיעודי הטוב ביותר לשנת 2018 בפסטיבל הקולנוע בירושלים ובטקס פרסי אופיר לשנת 2019 - עוסק בסיפור חייו של כוכב הפורנו ההומו הישראלי הבין-לאומי יונתן אגסי. אגסי נולד בשם יונתן לנגר בברוקלין, ניו יורק. כשהיה בן חצי שנה הוריו התגרשו, האב עזב לברלין והקים משפחה חדשה, ויונתן, אחיו ואחותו גדלו עם אימם בחולון. בשנת 2009 הודיע מייקל לוקאס (Lucas), שחקן ובמאי פורנו אמריקאי-ישראלי יליד רוסיה, על השקת **הגברים של ישראל** (*The Men of Israel*) - סרט

\* פרופ' רז יוסף, בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב  
(razyosef@tauex.tau.ac.il)



הפורנוגרפיה ההומואית הראשון שצולם באתרים שונים בישראל עם צוות שחקנים כל-גברי ישראלי. אגסי עבר בהצלחה את האודישנים וכיכב בשתי סצנות. הסרט זכה להצלחה כלכלית ולפרסום רב, ואגסי הוחתם בחברת "לוקאס אנטרטיינמנט" (Lucas Entertainment) והשתתף בשורה ארוכה של סרטי פורנוגרפיה נוספים. הסרט **הגברים של ישראל** הצמיח כוכבי פורנו הומואית ישראלים בין-לאומיים נוספים, כמו אבי דר, נאור טל, מתן שלו ומור פוקס, אבל אגסי הוא הידוע מכולם. אגסי צבר במהרה פופולריות רבה בקרב צרכני פורנו הומואית, זכה בשנת 2011 בפרס שחקן הפורנו הטוב ביותר בארצות הברית, והופיע במספר רב של כתבות בכתבי עת הומואיים כמו גם במדיה המיינסטרימית בישראל ובצפון אמריקה (Goldstein & Rainey, 2009). בסרטו של היימן, לוקאס מספר על אגסי: "הוא הביא אלמנטים חדשים של הופעה לכל סצנה. הוא לעולם לא חזר על אותה רוטינה. זוהי הסיבה מדוע אנשים רצו לראות אותו שוב ושוב". בסרטים הפורנוגרפיים, אגסי ברא לעצמו דימוי מאצ'ואיסטי ומיליטריסטי של גבריות ישראלית. דימוי זה משקף במידה רבה את התחזקותן של מגמות הומונורמטיביות והומולאומיות של "גאווה" בקרב קהילת הלהט"ב בישראל, ואת השימוש הגובר של המדינה בזכויות להט"ב כעלה תאנה לדמוקרטיה הישראלית - מעין חתונה בין הפוליטיקה ההומונורמטיבית לפוליטיקה הלאומית (גרוס, 2016).

אולם, **יונתן אגסי הציל את חיי** מציג לא רק את קריירת הפורנו המצליחה של אגסי, אלא גם את טראומות הילדות שלו; את הרתיעה והגועל שהפגינו חבריו לבית הספר כלפי מיניותו; את חייו בברלין כנער ליווי ופרפורמר בהופעות מין חיות; את הניצול שהוא חלק מתעשיית הבידור למבוגרים; את התמכרותו לסמים קשים (במיוחד קריסטל מת', או "טינה"); את יחסיו המעורערים עם אביו המנוכר; את הקשר המורכב שלו עם אחיו ואחותו; ואת הקרבה המיוחדת בינו ובין אימו. אגסי הוא שאומר בסרט את המשפט "יונתן אגסי הציל את חיי" ביחס להתעללות המינית ולהשפלה-בושה שחווה כילד קווירי מאביו ומחבריו לבית הספר. "יונתן אגסי" - הפרסונה ההומואית הפורנוגרפית שלו - היא שהצילה את יונתן לנגר, הילד ההומו הדחוי והמבוזש. או במילותיו: "הוא [יונתן אגסי] מבחינתי דמות שמתי שאני צריך משתלטת עלי ועוזרת לי. והוא תמיד לטובתי". במאמר זה, ברצוני לטעון כי הסרט מדגיש את הבושה כמרכיב מכונן בזהות הקווירית של אגסי ולכן חותר תחת הדימוי ההיפר-גברי והמיליטריסטי של כוכב הפורנו הישראלי - דימוי חופף במידה רבה לפוליטיקה המינית ההומונורמטיבית וההומולאומית של "גאווה". במקום זאת, אציע כי סרטו של היימן מייצר חברתיות קווירית (queer sociability) ואתיקה תיעודית-קווירית של בושה.

חלקו הראשון של המאמר יסקור בקצרה תאוריות של בושה ושל הומולאומיות שיהוו בסיס לדיון בסרט. החלק השני יעמוד על הפרקטיקות התיעודיות המאפיינות

את הקולנוע של היימן. החלק השלישי ידון באופן ביקורתי ביצירת הדימוי ההומולאומי בסרטי פורנו הומואי ישראליים, בעיקר אלה שאגסי כיכב בהם. שאר חלקי המאמר יראו כיצד הסרט **יונתן אגסי הציל את חיי** מדגיש את הבושה כמרכיב מרכזי בסובייקטיביות הקווירית של אגסי, ובכך מתנגד לדימוי ההיפר-גברי, הישראלי והמיליטריסטי של הפרסונה שנבנתה עבורו בסרטי הפורנו. הסרט מסרב, לפיכך, לתמוך בשאיפה לנורמליזציה של קהילת הלהט"ב הישראלית, המבקשת להסיר את הסטיגמה של השפלה-בושה מזהויות הומואיות במסגרת ההגיון של הפוליטיקה המינית ההומונורמטיבית וההומולאומית של "גאוה" (אמיר, 2008; הרטל, 2015; זיו, 2008, 2016). זאת ועוד, אטען כי הסרט לא רק מצביע על הבושה כֶּאֱפֶקט (affect) מכונן של הזהות הקווירית של אגסי, אלא אף מציע את הבושה כמעין מקלט, אתר של סולידריות ושייכות, הן עבור אגסי והן עבור היימן, הבמאי עצמו.

## בושה והומולאומיה

על פי איב קוסופסקי סדג'וויק (Sedgwick, 1993), רגש הבושה הוא מרכיב מכונן בזהות הקווירית. לטענתה, על אף ניסיונות השווא של אקטיביסטים לנכס מחדש את המונח "קוויר" - שבמקור שימש כינוי גנאי לסובייקטים מגדריים ומיניים לא-נורמטיביים - כמונח של "גאוה", לא ניתן לנתק את הקוויר מהקשר שלו לבושה ולחוסר אוניס מפחיד של ילדות שאופיינה במגדר חריג ושהוטלה עליה סטיגמה. כלומר, "קוויר" הוא מונח פוליטי רב-עוצמה דווקא בגלל חוסר האפשרות לנתק אותו מסצנת הבושה של הילדות, והוא "דבק בסצנה הזו כמקור בלתי נדלה של אנרגיה טרנספורמטיבית" (p. 4).<sup>1</sup> סדג'וויק גם טוענת כי הביטוי "תתבייש/י לך" הוא מבע לשוני פרפורמטיבי, שכן הוא מטיל או מקרין את הבושה על האחר, שהופך כעת לסובייקט מבויש. לכן, הסובייקט הקווירי הוא מי שהבושה הוטלה עליו והבנתה את זהותו.

בעקבות תאוריות של בושה - בעיקר של סדג'וויק, אך גם של כותבים וכותבות אחרים (Crimp, 2009; Leys, 2007; Probyn, 2005; Rose, 2003; Warner, 2000) - מאמר זה ידון בתפקיד שממלאת החוויה הרגשית (affective) של בושה בסרט **יונתן אגסי הציל את חיי**.<sup>2</sup> הפנייה לחקר רגשות שאינם כפופים לזהות מהותנית, ושנוצרים בתוך קשר וביחס לאחרים, מזוהה עם מה שכונה "המפנה האפקטיבי" (The Affective Turn) בלימודי הרוח והחברה, ובמיוחד עם ההגות של ז'יל דלז (Deleuze), בריאן מסומי (Massumi) וסדג'וויק, שפנתה לעיסוק בנושא בשלב מאוחר בקריירה שלה (אדלסבורג ובסן, 2019; זיו וגרוס, 2019). בספרה (Sedgwick, 2003) *Touching Feeling* (2003) חוקרת סדג'וויק בעיקר את רגש הבושה, תוך חיבור בין תאוריית המבעים הביצועיים של הבלשן ג'ל אוסטיין (Austin), עבודתה הפילוסופית של ג'ודית באטלר



(Butler) על פרפורמטיביות,<sup>3</sup> התאוריה הפסיכואנליטית של מלאני קליין (Klein), ובעיקר מחקר של הפסיכולוג סילבן טומקינס על בושה. טומקינס (Tomkins, 1995, p. 134) הבחין בשמונה אפקטים ראשוניים: בושה, סקרנות או עניין, שמחה, כעס, פחד, מצוקה, גועל ובוז (מאוחר יותר הוא הוסיף אפקט נוסף - דחייה). הוא הבדיל בין דחפים או יצרים, כמו רעב וצמא - הקשורים לאובייקטים מסוימים (מזון, נוזלים) ויש לספק אותם מהר יחסית כדי שהגוף לא ייקלע למצוקה - ובין אפקטים כמו שמחה או בושה, שיכולים להיקשר לאי־סוף אובייקטים, והקשר לאובייקטים הללו אינו מוגבל בזמן. סדג'וויק, כאמור, מתמקדת ברגש הבושה ובאופן שבו הוא מכונן את הזהות הקווירית. לדבריה, לא ניתן להיפטר מן הבושה והיא קובעת את הזהות. עם זאת, התוכן שהבושה יוצקת לתוך הזהות אינו קבוע, ולכן הבושה יכולה לעבור טרנספורמציה באמצעות פרפורמטיביות תיאטרלית. סדג'וויק טבעה את המושג "פרפורמטיביות קווירית" כ"כינוי לאסטרטגיה ליצירת משמעות והוויה ביחס לרגש הבושה ולעובדה הקשורה אליה, והמאוחרת יותר, של הסטיגמה" (Sedgwick, 1993, p. 11).

את פנייתו של הסרט **יונתן אגסי הציל את חיי** לרגש הבושה יש לבחון בהקשר של הפוליטיקה המינית המאפיינת את הזרם המרכזי של קהילת הלהט"ב בישראל. מאז שנות ה־90 של המאה שעברה התמקדו המאבקים הפוליטיים של קהילה זו בנושאים הנוגעים לחברה בלבד, כמו ביטול האפליה בצה"ל, השוואת זכויות והטבות הקשורות לעבודה בין זוגות הטרוסקסואלים לזוגות חד־מיניים, הכרה בהורות לילדים לא־ביולוגיים, ומחאה נגד גילויי הומופוביה מצד דמויות ציבוריות (גרוס ואח', 2016). מוסדות הקהילה נמנעו במכוון מהשתתפות במאבקייהן של קבוצות מודרות אחרות בחברה הישראלית. קהילת הלהט"ב בישראל ניסתה להציג דימוי "טבעי" ו"אפוליטי" של הומואים ולסביות משכילים (בעיקר בעלי אתניות אשכנזית), בעלי מקצועות חופשיים, יוצאי צבא, החיים עם בני זוג ומגדלים ילדים - כלומר, כאלה הקרובים באורח חייהם ובדימוי שהם מבנים לעצמם למודל הטרוסקסואלי הדומיננטי (זיו, 2016; יוסף, 2016). בעשורים הראשונים של המאבק ההומו־לסבי בישראל, פוליטיקאים מהשמאל היו אלה שתמכו בזכויות להט"ב. אולם, אחרי הרצח בברנוער (מרכז לנוער גאה בתל אביב) בשנת 2009, גם פוליטיקאים מהימין החלו לתמוך בקהילה בפומבי (גרוס, 2016; הרטל ומשגב, 2012). עם זאת, יש לציין כי בשנתיים האחרונות, בעיקר בעקבות עלייתן של מפלגות ימין קיצוני לשלטון בישראל וניסיונות ההפיכה המשפטית, המגלמת בתוכה הפיכה משטרית, חלה עלייה בדיווחים על אלימות נגד קהילת הלהט"ב ופגיעה בזכויותיה (גיל־עד, 2023; שילה, 2023; Gross, 2023).

שניים מהמאבקים המרכזיים של קהילת הלהט"ב - המאבק לשוויון בשירות הצבאי והמאבק על הזכות להורות - משקפים כמיהה לנורמליות ולהיטמעות בחברה (Kama,

Misgav, 2015; 2011). כמיהה זו באה לידי ביטוי בניסיון לחדור למוסדות המזוהים ביותר עם תרומה לקולקטיב הלאומי: צבא עבור גברים (גרוס, 2000) ואימהות עבור נשים (קדיש, 2016). במילים אחרות, כפי שטענה ענת ליבר (2006), במאבקה של קהילת הלהט"ב להרחבת אזרחותם של חבריה, היא לא קראה תיגר על שיח האזרחות בישראל ועל גבולות הקולקטיב הלאומי. נהפוך הוא - היא נלחמה כדי להוכיח שחבריה מעוניינים ומסוגלים למלא את התפקידים המסורתיים ששיעדה הציונות לגברים ונשים יהודים, ולפיכך הם ראויים להיכלל בקולקטיב ובקונצנזוס החברתי.

יתרה מזאת, בעשורים האחרונים, בעקבות הליברליזציה ביחס להומוסקסואליות באירופה ובצפון אמריקה, החל תהליך של לגיטימציה גם בישראל, אשר נתפס כהשתלבות עם המערב המתקדם. למשל, החלטת בית המשפט העליון ב־2010 בנושא זכויות להט"ב נוסחה במושגים הממחישים את שאיפתה של ישראל להיות "מערבית" ו"מתקדמת", בניגוד לעוונות המסורתית של מדינות מזרח תיכוניות כלפי הומוסקסואליות. כפי שכותב אייל גרוס (2016) 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 (עמ' 186).

הייצוג של הומוסקסואליות הפך לסגנון חיים המקושר עם "קדמה" מערבית, הן מצד דוברי קהילת הלהט"ב הן מצד מתנגדיה. לכן, זכויות להט"ב מסמנות באופן קולקטיבי את ההתקדמות של ישראל לקראת ליברליות מערבית.

מגמות אלו קשורות במובהק להתחזקותה של פוליטיקה מינית הומונורמטיבית והומולאומית בקרב קהילת הלהט"ב בישראל (גרוס, 2016; הרטל, 2021; Hartal & Sasson-Levy, 2018). לדעת ליסה דאגן (Duggan, 2003), הומונורמטיביות היא פוליטיקה של "מיניות ניאורליברלית חדשה [...] שלא מאתגרת את ההנחות והמוסדות הטרונורמטיביים הדומיננטיים אלא מאשרת אותם, תוך כדי הבטחת האפשרות של תרבות הומואים מופרטת, כזו שעברה דה־פוליטיזציה ומעוגנת בביות ובצרכנות" (p. 50). בעקבות דאגן, ג'סבי פואר (Puar, 2007) מתארת את הומולאומיות כ"הומונורמטיביות לאומית", שבמסגרתה גופים הומואיים "מבויטים" מספקים תחמושת לחיזוק הפרויקט הלאומי. לדבריה, האומה כיום אינה רק הטרונורמטיבית, אלא גם הומונורמטיבית. היא כותבת:



ביסודה, הומולאומיות היא ביקורת על האופן שבו שדות שיח ליברליים של זכויות הומואים ולסביות מייצרים נרטיבים של קדמה ומודרניות, אשר מאפשרים את המשך הגישה של אוכלוסיות מסוימות לאזרחות תרבותית וחוקית, במחיר הדרה חלקית או מלאה של אוכלוסיות אחרות מזכויות אלה (p. 25).<sup>4</sup>

הדיון על הומולאומיות מצביע על תהליך שבו הופך ההומוסקסואל ממי שנתפס כאיום על המדינה ועל ביטחונה למי שנחשב למשולב בה, ועבור מדינות מסוימות, דוגמת ישראל, ההומולאומיות גם מבחינה בין המדינה למדינות אחרות בהקשר של מידת הסובלנות כלפיו או הקבלה שלו. הומונורמטיביות והומולאומיות הן גם תנאים מקדימים למה שמכונה "פינקושינג" (pinkwashing) - שימוש בזכויות להט"ב בכלל, והומואים בפרט, ככלי תעמולה בידי המדינה. כפי שמסבירה שרה שולמן, פינקושינג ישראלי הוא "אסטרטגיה מכוונת להסתרת ההפרות המתמשכות של זכויות האדם של הפלסטינים מאחורי תדמית של מודרניות, המסומנת באמצעות חיי הומואים בישראל" (Schulman, 2022).<sup>5</sup>

## קולנוע תיעודי בגוף ראשון

רבות מיצירותיו הקולנועיות והטלוויזיוניות של היימן הן מה שמכונה יצירות תיעודיות "בגוף ראשון" (דובדבני, 2010; Renov, 2004; Lebow, 2008, 2012). אלו יצירות שבמרכזן נמצא היוצר, והן עוסקות בחייו, זיכרונותיו, משפחתו ובאינטראקציה שלו עם סביבתו. סרטים תיעודיים כאלו לובשים צורות שונות, כגון יומנים, אוטוביוגרפיות ודיוקנאות משפחתיים, ומשמשים להבניית הזהות ולאישור העצמי אל מול המשפחה והחברה. לעיתים הם מציגים את מערכות היחסים של היוצרים עם מוסדות חברתיים, וכך משלבים בין האישי לפוליטי. חוקרת הקולנוע התיעודי קתרין ראסל (2021) מגדירה את הסרטים הללו "אוטו-אתנוגרפיים". לדבריה, "אוטוביוגרפיה נעשית אתנוגרפית בנקודה שבה יוצרי הסרט מבינים שההיסטוריה האישית שלהם שזורה בתצורות חברתיות ובתהליכים היסטוריים גדולים יותר. הזהות אינה עוד עצמי טרנסצנדנטלי או מהותי שנחשף אלא, 'הצגה של סובייקטיביות' - ייצוג של העצמי כמופגע" (עמ' 224).

רבים מסרטיו התיעודיים של היימן משלבים בין סיפור בגוף ראשון לניתוח תרבותי-אתנוגרפי, בין ייצוג עצמי לביקורת תרבותית ופוליטית. למשל, הסרט **תומר והשרוטים** (2001), העשוי בסגנון יומן קולנועי, עוקב אחר תהליך היציאה של הבמאי מהארון כהומו בזמן ששימש מנחה נוער לקבוצת נערים מתבגרים בעיירה פריפריאלית בישראל. יחד הם מביימים הצגת תיאטרון ודנים בשאלות של אלימות, ניכור חברתי וזהות מינית; הסדרה והסרט **בדרך הביתה** (2009) ו**למלכה אין כתר** (2011) מתארים את יחסיו של היימן עם אימו וארבעת אחיו, תוך שימוש בסרטי 8 מ"מ ביתיים ישנים שבהם מתועדים

אירועים חשובים בחיי המשפחה, ומהרהרים על אובדן הבית והמשברים שחלו בחברה הישראלית; הסרט (2010 *I Shot My Love*) עוסק ביחסים של היימן עם בן זוגו הגרמני, המציפים קונפליקטים משפחתיים וחברתיים לא פתורים בין ישראל לגרמניה. היימן מרבה להופיע במרחב שבתוך הפריים (on-screen) גם בסרטים שאינם עוסקים ישירות בחייו, כגון הסדרה והסרט **בובות של נייר** (2004, 2006), העוקבים אחר שישה מהגרי עבודה פיליפינים, מטפלים בקשישים סיעודיים שהם גם חברים בלהקת דראג המופיעה בתל אביב; ו**עליזה** (2014), המורכב משיחות בין הבמאי לשחקנית הקולנוע והטלוויזיה עליזה רוזן.

בסרט **יונתן אגסי הציל את חיי**, היימן מאמץ את "המודוס האינטראקטיבי" (interactive mode) או "המודוס המשתתף" (participatory mode) של עשייה קולנועית תיעודית. חוקר הקולנוע הדוקומנטרי ביל ניקולס (2021א) טוען כי מודוסים אלה "מדגיש[ים] אינטראקציה בין יוצרי הסרט ובין המצולמים. הצילומים מתרחשים בפורמט של ראיונות או בפורמט ישיר יותר הנע בין שיחות לפרובוקציה". מודוסים אלה משולבים "לעיתים קרובות עם חומרי ארכיון מצולמים כדי לבחון שאלות היסטוריות" (עמ' 63). **יונתן אגסי הציל את חיי** מורכב בעיקר משיחות וראיונות של היימן עם אגסי ומשפחתו, וידויים של אגסי בפני המצלמה, ותיעוד שיחות ואינטראקציות של אגסי עם שחקנים חברתיים אחרים. בין השיחות והראיונות - שאינם נענים להיגיון של המשכיות מרחבית, אלא קופצים בין אתרים - הסרט שוזר דימויים ארכיוניים (תצלומים משפחתיים, סרטים ביתיים) המדגימים ומתארים את האמינות של הדברים הנאמרים.

עם זאת, בניגוד לרוב סרטיו התיעודיים בגוף ראשון, בסרט **יונתן אגסי הציל את חיי** קולו של היימן לא נשמע כמעט, אלא ברגעים קצרים ומעטים בלבד. במקום זאת, קולו של אגסי הוא שממלא את חלל הסרט. היימן נראה במרחב שבתוך הפריים רק בסצנה אחת, לקראת סוף הסרט, כאשר הוא נחלץ לעזרתו של אגסי המתמוטט בהשפעת סם שלקח. אגסי הוא שיוזם מפגשים עם אנשים קרובים אליו (למשל אביו), ומצלם חלק מהאירועים (למשל מפגשים מיניים עם לקוחותיו כנער ליווי), כמו גם וידויים אישיים בפני המצלמה ו־וידאו־בלוג עבור מעריציו.

אני מבקש אפוא להוסיף ולטעון שהבושה בסרט לא רק חותרת תחת השיח הדומיננטי של הפוליטיקה המינית ההומונורמטיבית וההומולאומית של "גאוזה", אלא גם משמשת אתר של סולידריות בין אגסי להיימן, שחשף את הבושה ההומואית שלו בסרטיו המוקדמים. שניהם מתנגדים לשיח הפוליטי ההומואי, המיינסטרימי, הישראלי הרשמי, ומסרבים לאמץ את הזהות המינית והלאומית שלוגיקה נורמטיבית זו דורשת.

שאלת הזהות הקווירית בסרט מאורגנת סביב חוויית הבושה ומבוססת על יחס לאחרים. בושה מוצגת כחיבור (connectedness) לאחרים, מקום שבו כולנו מובסים, מופקדים ומבוזים. אם כן, הסרט מייצר חברותיות קווירית ואתיקה קווירית-יעודית בבושה.

## פורנוגרפיה הומולאומית

סרטו של היימן נפתח בשוט של אגסי היושב מול מצלמה ללא חולצה, חושף גוף שזוף, שרירי ומקועקע. הוא נראה נרגש ואולי נבוך ממעמדו ככוכב פורנו בין-לאומי עולה, ופונה אל מעריציו באתר האינטרנט Queer PornNation: "תודה לכל המעריצים שלי. אני שמח לספק אתכם בכל דרך שאני יכול. כפי שאתם יודעים, אני אוהב מין. אני אוהב להשתתף בסרטי פורנו. אני מאחל לעצמי לעשות זאת עוד שנים רבות, כדי שתהיה לכם את חוויית האוננות הטובה ביותר". בשוט הבא, על רקע מוזיקת טכנו רועשת ואורות מהבהבים, המצלמה עוקבת אחריו אל מאחורי הקלעים של מופע סקס חי בברלין (בהפקת "לוקאס אנטרטיינמנט"). במאי המופע מסביר לשחקנים: "אנו בונים פנטזיה. זה לא מופע, זה סרט פורנו מומחז על במה. זה כמו תיאטרון". על הבמה, השחקנים מגלמים גברים הטרוסקסואלים ממעמד הפועלים העובדים במוסך בזמן הפסקת הצהריים. לאחר שסיימו לאכול את הכריכים שהכינו להם "רעיותיהם", הם מתנשקים, פושטים את סרבלי העבודה וחושפים גופים שריריים ופינים זקורים. אגסי נחדר מאחור עם דילדו כשהוא על ברכיו, ובהמשך מניף את רגליו באוויר ועושה סקס אנלי עם הפרטנר שלו. בבוקר שלמחרת אגסי הולך ברחובות ברלין, קורץ בחינניות ושולח נשיקה באוויר למעריצים המביטים בו בערגה מעבר לרחוב. הוא עולה לדירתו של חברו כריסטו, שמצלם אותו בעירום במגוון פוזות של גבריות יוונית קלאסית.

סצנות אלה מדגימות את הזהות שאגסי הבנה לעצמו ככוכב פורנו - זהות המערבת ידוענות, ספקטקל מיני, נרקסיזם ואקסהיביציוניזם. הסרט חושף ומדגיש את העבודה המושקעת בייצור התדמית של אגסי ככוכב פורנו באמצעות שוטים רבים שבהם אגסי עוסק באיפור ובבחירה קפדנית של פריטי לבוש מול המראה. לאלה נוסף גם מונטז' "מייקאובר" (makeover) של צילומים במילאנו - שבהם אגסי נראה בסדרה של דימויים גבריים סטראוטיפיים כשהוא לובש מעיל פרווה, בגדי עור וחליפה - המסמן את הטרנספורמציה הגופנית והנפשית שעבר מיונתן לנגר ליונתן אגסי. ההיפר-גבריות התיאטרלית של אגסי באה לידי ביטוי גם בסצנה שבה הוא מגיע באיחור אופנתי, עוטה תחפושת של גלדיאטור רומאי, למועדון HustlaBall בברלין כדי לקבל את פרס שחקן הפורנו הטוב ביותר. במלחמת הגלדיאטורים של הפורנו ההומואי הבין-לאומי, נראה כי אגסי ניצח.





**תמונה 1:** אגסי זוכה בפרס שחקן הפורנו הטוב ביותר (צילום: עדי רייס; באדיבות תומר היימן)

ביצוע הגבריות התיאטרלי של אגסי מדומיין בסרט גם במונחים לאומיים. באחת הסצנות, המתרחשת במועדון הומואים בתל אביב, נערך מופע סקס חי שהתמה המרכזית שלו היא ישראל, ובמיוחד הצבא שלה. במאי המופע מסביר לשחקני הפורנו הלא־מקומיים: "כל החברים שלי מחוץ לישראל [...] חושבים שישראלים תמיד משרתים בצבא; שהם גברים גבריים ומאצ'ואיסטים. זוהי פנטזיה". השחקנים השריריים לובשים מדי צבא ושכפ"צים, מצוידים ברובי פלסטיק ועל פניהם צבעי הסוואה. לקול תשואות הקהל הם נושאים את אגסי על אלונקה אל מרכז הבמה, שם הם מקיימים יחסי מין.

אכן, סרטי פורנו הומואי רבים שצולמו בישראל ניסו להבנות אותה כאוטופיה מינית מזרח תיכונית שמציעה לצופיה "טבעיות" אוריינטלית חשופה וגולמית (גברים אקזוטיים ומסוקסים, חופי פרא, מדבריות ואתרי עתיקות) לצד סגנון חיים מערבי ניאור ליברלי. זהו סגנון חיים שמתקיים בעיקר בתל אביב האורבנית והסובלנית - "העיר הכי הומואית בעולם" על פי מייקל לוקאס - ובגורדי השחקים המודרניים שלה, כאשר בחלק מהאפיוזות מקיימות הדמויות יחסי מין במרפסותיהם, או על הרקע המרשים שלהם. באתר הסרט **הגברים של ישראל**, שבו מככב אגסי, לוקאס מסביר כי הסרט הוא "אירוע פורץ דרך" ו"ציון דרך בהיסטוריה של ישראל ובהתפתחות הבידור למבוגרים", וכי יש לו שני יעדים: לייצג את הבחורים "המעוררים מינית", "החתיכים השזופים ומפוסלי השרירים" של ישראל, ש"הביצועים המיניים המחוספסים ומלאי התשוקה היו לגמרי טבעיים עבורם", וגם לאפשר לישראל "לשחק תפקיד חזותי ראשי, בתור ארץ בעלת היסטוריה עשירה ומגוון עצום של יופי טבעי" (Men of Israel, n.d.).

הטקסט באתר מבטיח ש"יש בישראל אתרים ויעדים רבים שבכוחם לפתות כל תייר להזמין טיסה". לוקאס מביע תקווה כי באמצעות ההערצה הכפולה שמבטא הסרט ליופיים הפראי של הגברים "בסביבה הטבעית המרשימה שלהם" ולישראל עצמה - המציעה לא רק פנטזיה אוריינטליסטית של תשוקה גברית פראית, אלא גם, לטענתו, "חברה רבת-תרבותית ומתקדמת של ממש" - הוא יצליח לתרגם את הצלחת הסרט לשגשוג התיירות בישראל, בדומה להשפעתה של חברת ההפקות לסרטי פורנו הומואי Bel Ami על התיירות במזרח אירופה (Hagin & Yosef, 2012).

כל המקומות וכל האנשים בסרטים הללו הם חלק מסגנון החיים הליברלי המערבי. לא משנה עד כמה "עתיקה" או "טבעית" הארץ, הפרוגרסיביות הרבת-תרבותית של ישראל לעולם אינה מוטלת בספק. נופי ישראל, שנבחרו בקפידה והונדסו עבור עיני צופים זרים, הם תערובת של גן עדן אוריינטליסטי לתיירים ונמל מבטחים מערבי פרוגרסיבי במזרח התיכון (הרטל וששון-לוי, 2019). למשל, הסרט **תל אביב לווהט** [*Too Hot in Tel Aviv*] (רועי רוז, 2007) כולל הופעת אורח של לוקאס, המוצג בשמו המלא ומגלם תייר מערבי שמתעד במצלמתו את הסמטאות העתיקות של יפו, אשר מבחין בחייל ישראלי חסר שם במדים ומקיים איתו יחסי מין. בסרט **בתוך ישראל** (*Inside Israel*, 2009), אגסי מגלם מדריך תיירים החושף בפני מבקרים מערביים את אתריה אקזוטיים של הארץ, שבהם ניתן לקיים באופן חופשי, בטוח וחסר בושה מין הומואי. המודרניזציה והליברליות המינית קיימות לא רק בתל אביב, אלא בישראל כולה, שכן בסרטים אלה אין כל זכר לתרבויות לא-מערביות; אין זכר לאורחות החיים של פלסטינים או יהודים מסורתיים, המחזיקים בערכי מוסר מיני שונים; ובפרט אין בהם שום זכר להומופוביה או לקשיי יציאה הארון. לדוגמה, כבר בתחילת **תל אביב לווהט** יוסי יוצא מהארון בפני אלעד, השותף ה"סטרייט" שלו לדירה התל אביבית, לאחר מכן הם שוכבים ולבסוף אף נוצר ביניהם קשר זוגי רומנטי; והסרט **היחידה הקרבית שלי** [*My Israeli Platoon*] (רועי רוז, 2009) הוא סיפור חניכה של צעיר ישראלי המספר בקריינות על תהליך גיבוש הזהות ההומואית שלו ויציאתו מהארון, תוך שחזור הרפתקאותיו המיניות בצה"ל, המוצג כצבא מתקדם וסובלני. צה"ל מיוצג גם **בהגברים של ישראל**, בסצנה שבה אגסי, לבוש במכנסי צבא ועונד דסקית צבאית, צופה מגבוה במשגל בין שני גברים בעודו מאונן. אף שדמות המציצן המאונן היא מוסכמה ידועה בסרטי פורנו הומואי (Dyer, 1985), הנוכחות של אגסי בסצנה זו מסמנת את התפקיד שממלא הצבא הישראלי בהגנה על אזרחים (הומואים) ישראלים. גם את נוכחותם הבולטת של מטוסים ומסוקים צבאיים, שחגים בשמים מעל משגלים הומוסקסואליים בסרט **תל אביב לווהט**, אפשר לקרוא כהפגנת כוח צבאי שנועדה להבטיח את שלומם של קווירים בישראל בסביבה העוינת של המזרח התיכון.



סרטי הפורנו שצולמו בישראל, וזה של לוקאס במיוחד, הם מקרים של הומולאומיות (רוגל, 2016; Evangelo, 2015). עבודתו של לוקאס הואשמה בתרומה ל"פינקווינג" של ישראל (Britt, 2015). למשל, העיתונאי והסופר האמריקאי מקס בלומנטל (Blumental, 2013) תיאר את לוקאס כ"אחד ממפיקי הפורנו ההומואי העשירים בעולם", אשר "מינף את כספו לייסוד חברה המעודדת תיירות הומואים לישראל". לטענת בלומנטל, אחת הסצנות בהגברים של ישראל "הציגה שני שחקנים מקיימים יחסי מין בתוך כפר פלסטיני שעבר טיהור אתני בידי הכוחות הציוניים ב-1948", בעוד לוקאס הציג טענה שקרית ש"הכפר ננטש לפני מאות שנים" (Blumental, 2013). אם כן, הדימוי הישראלי המאצ'ואיסטי והמיליטריסטי של אגסי עוצב בהקשר זה, של חיבור בין לאומיות נורמטיבית להומוסקסואליות. בסרטיו של לוקאס, ישראל מוצגת כדמוקרטיה ליברלית מערבית עבור קהילת הלהט"ב, בניגוד לעוינות של מדינות מזרח תיכוניות אחרות כלפי הומוסקסואליות. אין פלא שתפיסה זו משכה צופים רבים, הן מקומיים והן בין-לאומיים - מה שעשוי להסביר, בין השאר, את הצלחתם של סרטי הפורנו שצולמו בישראל ואת עליית כוכבות הפורנו הבין-לאומית של אגסי.

יש לציין כי לוקאס לא הסתפק בסרטים פורנוגרפיים, אלא יצר גם את הסרט התיעודי **מפשיטים את ישראל: הומואים בארץ המובטחת** [*Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*] (מייקל לוקאס ויריב מוזר, 2012). הסרט, המעוצב בבירור כיצירה פולמוסית שנועדה לחנך צופים זרים, נפתח בכיכר טיימס בניו יורק, כאשר מרואיינים מכל רחבי העולם משיבים לשאלה האם ההומוסקסואליות חוקית בישראל. רבים מאמינים שהיא לא חוקית וחושבים שהמצב אינו ראוי, ובתוך כך מודים שלמעשה אינם יודעים הרבה על ישראל. הסרט ממשיך בהפרכת האמונות המוטעות שלהם באמצעות סדרה ערוכה בקצב מהיר של הומואים ישראלים המוצגים בפורמט של "ראשים מדברים", וקטעים שבהם לוקאס נפגש עם כמה ישראלים בולטים, כגון חבר כנסת הומו מוצהר (ניצן הורוביץ), עיתונאי ערבי הומו (חאדר אבוסייף) ובמאי קולנוע הומו (איתן פוקס). הסרט אינו מותיר ספק באשר לחוקיות של ההומוסקסואליות בישראל, והוא חוזר ומשווה בין זכויות ההומואים בישראל ובין מצבם האומלל במדינות אחרות במזרח התיכון, וגם מעמיד אותן לעומת המצב החוקתי בארצות הברית. לוקאס, העונד שרשרת עם מגן דוד, פוגש מדריך כושר (אליעד כהן), שמסביר לו שהיה מחוץ לארון בעת שירותו הצבאי, פעילי זכויות הומואים וזוג הומואים שהביאו ילדים באמצעות פונדקאית (איתי פנקס, חבר מועצת עיריית תל אביב לשעבר, ובן זוגו יואב ארד), ומשתתף במצעד הגאווה בתל אביב ובחתונה של זוג גברים. בעיני לוקאס, ישראל היא נמל מבטחים עבור ניצחון לזכויות להט"ב (אם כי לעיתים נראה שמדובר בעיקר בתל אביב). לא זו בלבד שההומוסקסואליות חוקית בישראל, אלא שלטענתו ישראל

"מתקדמת הרבה יותר מארצות הברית", במונחי זכויות להט"ב. עיתונאי ערבי-ישראלי מודה בסרט שהוא אוהב את תל אביב ומספר על יחסן הברוטלי של משפחות ערביות מסורתיות לבניהן ההומואים, ומדבריו משתמע שישראל היא הפתרון לתלאותיהם של ההומואים הפלסטינים. **במפשיטים את ישראל** העתיד שהמערב מבטיח כבר קיים באוטופיה הישראלית. הומונורמטיביות והומולאומיות כבר הושגו, והמערב הוא שצריך לתקן את תפיסותיו השגויות כלפי ישראל ולסגור את הפער שנוצר במונחי זכויות פרוגרסיביות.<sup>6</sup>

## הפרפורמטיביות של הבושה

בניגוד לדימוי הישראלי, ההומולאומי, המיליטריסטי וההיפרגברי של אגסי בסרטי הפורנו, סרטו התיעודי של היימן מציג את הבושה כחוויה אפקטיבית (affective) מכוננת של הזהות הקווירית שלו. לטענת ג'ק (ג'ודית) הלברסטאם (Halberstam, 2005), "בושה היא צורה מגדרית של בוות (abjection) מינית: היא שייכת לנשי, וכאשר גברים מוצאים עצמם 'מוצפים' בבושה, פירוש הדבר הוא שהם כנראה עברו פמיניזציה בדרך זו או אחרת בניגוד לרצונם" (p. 226). על פי הלברסטאם, התביעה מחדש של הגבריות הדומיננטית מצד גברים הומואים באה לפצות על הפמיניזציה המבושית שלהם בילדות, כלומר הסטטוס הבוזי והמגעיל הקודם שלהם כילדים "נשיים". ואכן, בסרט מסופר כי אגסי חווה בילדותו סיטואציות כואבות ואכזריות של ביזוי ובושה-השפלה פומביים בשל חריגותו המגדרית והמינית. הוא יצא מהארון בגיל צעיר, מספרת אימו, וחבריו לכיתה קראו לו "הומו", איימו עליו בסכין וזרקו עליו צואה בגלל היותו "נשי" ומגעיל. יום אחד האם נקראה בדחיפות לבית הספר, כי בנה עמד על אדן החלון בעוד הילדים מעודדים אותו לקפוץ. הביטוי שצעקו הילדים, "נראה אותך קופץ, הומו", הוא מבע לשוני פרפורמטיבי שהפך את אגסי לסובייקט מבויש. אם כן, אגסי הוא סובייקט שהבושה הוטלה עליו וכוננה את זהותו. "הם קולטים שאני עובר לאקסטרים", הוא מספר בכאב, "אבל לא בגלל שאני רוצה את האקסטרים, אלא בגלל שאני רוצה לברוח". אגסי ואימו חושפים את הדברים הללו בפני המצלמה של היימן כשהם יושבים בחוף ים פסטורלי ביוון - דימוי העומד בניגוד חד לתוכן הטראומטי של האירועים המתוארים - בזמן צילומי אחד מסרטי הפורנו של לוקאס. ההיפרגבריות האקסהיביציוניסטית של אגסי ככוכב פורנו מסתירה את חוויית ההדרה והבושה-השפלה של הנער ה"נשי" שמעורר דחייה וגועל, ומפצה עליה, כפי שהעירה סדג'וויק: "בושה ואקסהיביציוניזם הם שני צדדים של אותו המטבע" (Sedgwick, 1993, p. 5). יתרה מכך, לבושה יש קשר מהותי להנאה ועניין באחר. טומקינס טוען כי "כמו גועל, [בושה] פועלת רק אחרי שהיו עניין או הנאה, ומדכאת אחד מהם או את

שניהם. מה שמפעיל באופן מובנה את הבושה הוא העובדה שהעניין או ההנאה לא הוכחדו לחלוטין" (Tomkins, 1995, p. 134). כילד קווירי, אגסי הביע עניין ותשוקה להיראות ולקבל הכרה וקבלה מחבריו לכיתה. כאשר הוא לא הצליח לעורר בהם עניין חיובי, הוא הוצף בבושה שכוונה את הסובייקטיביות שלו, ובה בעת הביאה את אותה הסובייקטיביות למצב של משבר, בשל הכישלון ליצור קשר. "בושה", כפי שכותבת אלספת פרובין (Probyn, 2005, p. 14), "מאירה את ההתקשרות החזקה שלנו לעולם, התשוקה שלנו להתחבר לאחרים, והידיעה שכבריות אנושיות לעיתים ניכשל בניסיונות שלנו לשמור על קשרים אלה". כלומר, בושה, לכן, היא חוויה אישית, מבודדת ומייחדת, ובה בעת היא גם צורה של תקשורת, של הושטת יד לאדם אחר. לדברי סד'גוויק, בושה פועלת ב"תנועה כפולה [...] לקראת ייחוד (individuation) כואב, לקראת יחסיות (relationality) בלתי נשלטת" (Sedgwick, 2003, p. 37).

אגסי אינו יכול להיפטר מהבושה המינית שלו, אבל הוא מנסה לבנות מחדש את הקשר הבין-אישי עם העצמי הצעיר המבויש שלו ולעשות טרנספורמציה לכאב המביש. הוא מחפש אחר תקווה (או תשוקה) בתוך כישלון, ומנסה לכונן מחדש את הקשר שנותק בעבר. בסרט כלולים סרטי וידאו משפחתיים ותמונות של אגסי בילדותו, בהם הוא נראה עם אימו, אחיו הבכור ואביו. באחת התמונות, שצולמה כשהיה בגיל ההתבגרות, הוא לובש בגדי נשים, חובש פאה בלונדינית, מאופר ונועל נעלי עקב גבוהות, בתצוגה ספקטקולרית של נשיות בסלון המשפחתי. "בגיל 15", הוא אומר, "הייתי בטוח שאני רוצה להיות אישה". בנוסף למראה השרירי, המיליטריסטי והקשוח של היפר-גבריות הישראלית, בהווה אגסי הבוגר אימץ לעצמו מראה קווירי ו"נשי", שמציע חשיפה, פגיעות וחדירות: הוא לובש לאירועים פומביים תחתוני חוטיני החושפים את פלחי ישבנו, גרבי רשת, ביריות ונעלי עקב גבוהות - פריטי לבוש שמהדהדים את התצלום מילדותו. בדומה לתצלום, הוא גם צבע את שערו בגוון בלונד פלטינה - מעשה שהביא לפיטוריו המיידיים מהפקת הסרט של לוקאס. לוקאס אומר: "אנחנו היינו מאד ספציפיים לגבי מה שאנו רוצים. יונתן הפר את החוקים והכללים שלנו כל הזמן". אגסי שבר את החוקים בכך שאימץ מראה קווירי המדגיש את הפרפורמטיביות של המגדר ונוטה לעבר חציה מגדרית שאינה הולמת את הדרישה של תעשיית הפורנו לדימוי של היפר-גבריות ישראלית מחוספסת. בסצנה אחרת בסרט אגסי מספר שהוא לא נמשך לשחקני הפורנו שעבד עימם בסרטים, שנראו לו שריריים מדי ומגולחים מדי. במקרה נוסף הוא הגיע מסומם לצילומים ולא הצליח להגיע לאורגזמה. ההפקה נאלצה לזייף את נוזל הזרע שלו ולכן הוא לא קיבל תשלום עבור השתתפותו בסרט. חוקרת הקולנוע לינדה ויליאמס (Williams, 1989) טוענת כי בפורנוגרפיה הארד-קור (Hard-core) - סוג של פורנוגרפיה המתמקדת במשגל עצמו ובאיברים המשתתפים



בו - מה שמכונה The money shot (כלומר, הנראות החזותית של השפיכה הגברית) הוא "ראיה ויזואלית ל'אמת' המכנית של הנאה גופנית שלכודה בעווית בלתי רצונית; הווידי האולטימטיבי והבלתי נשלט - אולטימטיבי כי הוא בלתי נשלט - של הנאה מינית בשיא האורגזמה" (p. 101). אי-היכולת של אגסי להגיע לאורגזמה הפרה את המוסכמה של הריאליזם הפרונגרפי וקראה תיגר על הייצוג ה"טבעי" וה"אותנטי" של הגבריות והעונג המיני הגברי. בעקבות אירועים מעין אלו, אגסי איבד את מעמדו ככוכב פורנו והפך לשחקן משנה בהפקות של לוקאס.

אגסי מפגין אפוא הנאה אקסהיביציוניסטית ומבצע פרפורמנס של מיניות המאורגן סביב בושה, ובכך הוא חותר תחת הדימוי הישראלי, המיליטריסטי, הגברי והמטובען של פרסונת הכוכבות ההומואית שלו, וגם תחת הלוגיקה ההומולאומית של דימוי זה. האפקט (affect) המכונן של הבושה הוא שהגיע את הפרקטיקה הפרפורמטיבית של אגסי ועיצב את צורתה. באמצעות הפרפורמנס של הבושה, אגסי מזמן בידועין את הלעג, ההשפלה והסנקציות המבישות שהוטלו עליו בהפקות הפורנו של לוקאס, וכך הוא חוזר אל סצנת הבושה המעצבת של הילדות. אם כן, הבושה שלו היא, כפי שסדג'וויק טוענת, "בושה טרנספורמטיבית", פרפורמנס, צורה של תקשורת, "תשוקה לכוון מחדש את הגשר הבינ-אישי" שנשבר בינו ובין הילד הנשי הדחוי והבזוי (Sedgwick, 1993, p. 5).

אגסי משחזר את סצנת הבושה המעצבת של הילדות - התצלום בבגדי נשים - גם מול משפחתו. באחת הסצנות המרכזיות בסרט הוא יוצא מחדרו בבית אימו בלבוש מינימלי הכולל מסכה ורתמה מעור, תחתונים וגרבונים מתחרה, ונעלי עקב גבוהות בסגנון המעצב אלכסנדר מקוויין, ועומד מול אימו היושבת בסלון. "זה יפה?" הוא שואל אותה. "זה יפה, זה מהמם!" עונה האם, אבל מוסיפה, "זה מוזר", ומנסה לשדל אותו ברוך לוותר על המראה זה ("אתה לא בברלין", היא אומרת לו). אגסי קורא גם לאחותו ושואל אותה, "זה יפה?" היא מביטה מהצד ואומרת, "וואו! זה חשוף!" מפטירה אנחת ייאוש ונעלמת שוב לחדרה. עבור האחיות, המראה החשוף וה"נשי" של אגסי מסמן פגיעות, חדירות ובזות ולכן מעורר בושה. הפרפורמנס הקווירי של אגסי שובר את ההלימה המצופה בין אנטומיה, זהות מגדרית ופרפורמנס מגדרי, ולכן חושף את המגדר כפרקטיקה של חיקוי ולא כמהות טבעית. כאשר אחיו הבכור נכנס לפתע לסלון, אגסי ממחר בחזרה לחדרו כשהוא מכסה בבושה את ישבנו החשוף בידו. אולם אגסי לא מוותר ושב לסלון, מסתובב במרחב המשפחתי הציבורי בנושלתניות ומעודד שוב את בני המשפחה להגיב לתצוגה הקווירית שלו. הוא שואל גם את אחיו, "זה יפה?" והאח עונה, "כן, זה יפה אבל... אני מצטער, קשה לי לראות אותך ככה, אני אוהב אותך בתור אח שלי אבל..." בתגובה, אגסי מחייך ומרים את עקב נעלו בהתרסה לעבר

אחיו. בסצנה זו, אגסי משחזר באופן פרפורמטיבי את הבושה של ילדותו, בושה שהיא הן אלמנט מכונן והן אלמנט מפרק של הזהות הקווירית שלו. הוא חוזר פעם אחר פעם על השאלה "זה יפה?" המזמנת את תגובתיהם של בני המשפחה, ובכך מביים מחדש בידועין את התשוקה שלו להכרה, תוך הסתכנות בכך שהיא תיכשל או שהוא ירגיש מבוכה שוב, כדי להקל על ההשפלה של חוויית הבושה בילדותו. הוא מנסה להמשיך את המבט ההדדי שנשבר בעבר ושכונן את הסובייקטיביות שלו, ובה בעת גם ממחזי מחדש את אובדנו של אותו מבט, עקב הצורך בהפוגה מהבידוד החברתי שיצרה הבושה. כאשר אגסי משחזר באופן פרפורמטיבי את סצנת הבושה של ילדותו הוא ממיר אותה באישור מעצים של זהותו הקווירית. אגסי מחבק באהבה את העצמי הצעיר המבויש שלו, כפי שמסבירה סדג'וויק, "הן למרות הבושה והן, באופן מפליא יותר, באמצעותה" (Sedgwick, 1993, p. 8).



**תמונה 2:** "זה יפה?": אגסי בפרפורמנס קווירי של בושה מול אימו בסלון הביתי (צילום: עדי רייס; באדיבות תומר היימן)

## בושת פנים

לפי סדג'וויק, בושה מופיעה בגיל שלושה עד שבעה חודשים, מיד אחרי שהתינוק לומד לזהות את פני הדמות המטפלת. לדבריה:

זה הרגע שבו נשבר מעגל ההשתקפויות של הבעות בין פניו של הילד ובין פניה המוכרים של הדמות המטפלת [...]: הרגע שבו פני המבוגר אינם יכולים או מסרבים



למלא את חלקם בהתמשכות המבט ההדדי. [...] הבושה מציפה ונוצרת בתור רגע, רגע של הפרעה, בתוך מעגל של תקשורת של הזדהות המכוננת זהות (Sedgwick, 1993, p. 5).

אחרי לידתו של אגסי בניו יורק, אימו סבלה מדיכאון ואביו נעדר מהבית מרבית שעות היום. "היית לבד בעריסה. לא קיבלת חיבוק של תינוק", מודה האב בסרט. אפשר שאין זה מקרי שדירתו של אגסי בברלין "מוצפת" במספר רב של מראות, והוא מביט בהשתקפות דמותו בהן, אולי כמעין ניסיון לשחזר ולכונן מחדש את הנרקיסים הראשוני שהתקיים בין הבן לאב, ולשקם את המשכיות מעגל ההשתקפויות שהופרע בילדות ולשמור עליו. בגיל מאוחר יותר, אגסי ואחיו נהגו להצטלם בסרטונים שאותם שלחו לאב שהיגר לברלין, אבל הוא מעולם לא טרח לענות להם. "אבא שלי", אומר אגסי, "היה נקודה אדומה בתוך המצלמה". לפיכך, את וידויו של אגסי הבוגר בפני המצלמה אפשר לקרוא כחיפוש אחר התגובה שלא התקבלה מאותה "נקודה אדומה" נעלמה המסמנת את האב. אגסי מספר כי באחד מביקוריו בברלין, כשהיה בן 11, האב ניסה להכריח אותו לשכב עם בת זוגו. כאשר סירב, האב קרא לעברו בלעג, "מה אתה, הומו?" בסרט נראה תצלום ישן של אגסי ובת הזוג של האב, בפנים מטושטשים, מתנשקים - ראייה חזותית להתעללות ולהשפלה המינית שחווה אגסי בתור נער הומו. בקריאתו "מה אתה, הומו?" האב סירב לשמור על התמשכות המבט ההדדי בינו ובין בנו והמעגל של תקשורת של הזדהות המכוננת זהות נשבר. אולי גם עצם הניסיון לתקשר עם האב - שלא הגיב, ובהמשך במקום לתמוך בבנו הוא סלד ממנו, נגעל ולעג לו, כמו חבריו לכיתה - הציף את אגסי בבושה. כפי שטוען טומקינס, בושה עשויה להיווצר כאשר:

מישהו מוזר מביט עליך, או [...] כשאדם רוצה להביט באדם אחר או לתקשר איתו, אבל פתאום הוא לא יכול לעשות זאת כי אותו אדם הוא מוזר, או שמישהו ציפה שאדם כלשהו יהיה מוכר אבל פתאום הוא נראה לא מוכר, או אם אדם התחיל לחייך לעבר אדם אחר ולפתע גילה שהוא מחייך אל זר (Tomkins, 1995, p. 135).

באחת האפיזודות בסרט, אגסי יוזם פגישה עם אביו בדירתו בברלין, וניכר כי הוא מתרגש מאוד לקראתה. הוא מנקה ומסדר את הסלון, מחליף את בגדיו, מנסה לשוות למקום ולגופו מראה נורמטיבי ככל האפשר. למרות הצורך שלו לשקם את זהותו העצמית המבושלת, בשיחה עם האב אין הוא מתמקד בסצנת הבושה של ילדותו אלא ביחס של אביו לאימו ובסיבות לגירושיהם. האב מספר שהאם נכנסה להיריון לא מתוכנן וסבלה מדיכאון משום שרצתה בת ולא בן. כלומר, הוא מאשים לא רק את האם אלא גם את בנו בכך שלא נולד למגדר הנכון. הבושה שהציפה את אגסי לא נובעת רק ממה שהוא עושה אלא גם, ואולי בעיקר, ממי שהוא - גבר הומו. "בושה", כותבת סדג'וויק, "היא



הרגשה רעה הקשורה לא למה שהאדם עושה אלא למה שהוא" (Sedgwick, 1993, p. 12). בהמשך הסרט, האם מספרת לבנה בשיחת סקייפ על הסיבות לדיכאונה: "הייתי בדיכאון בגלל שהייתי נטושה בניו יורק. סבלתי כל יום ובכיתי כל היום ולא היה לי עם אף אחד לדבר". לדברי ליו קונסטבל (Constable, 2004), סימון דה־בובואר הסבירה את המאפיינים הייחודיים של הבושה עבור נשים, השונים מההבנה של ז'אן פול סארטר את הבושה כתגובה למבט החודר של האחר: "עבור נשים, ביש קשור להיעדר **תגובה** מאחרים יותר מאשר למבטים החודרים המביישים שמתאר סארטר" (p. 677). הבושה הוטלה על אימו של אגסי בגלל ההתעלמות של בעלה מעצם קיומה. לשמע דבריה הכואבים, אגסי פורץ בבכי קורע לב. הוא בוכה לא משום שאביו שיקר לו, כפי שהוא מעיד בטעות כאשר הוא מפרש באופן שגוי את תגובתו, אלא משום שבתור מי שעברו ההשפלה־בושה היא חוויה מכוננת, הוא מוצף בבושה עקב הקשר שלו לכאב, לסטיגמה, לחולשה, לאשמה וליחס הרע שספגה אימו מצד הבעלה. אכן, בושה, כפי שמציינת סדג'וויק, היא רגש מידבק: הכאב, המבוכה, החולשה או הסטיגמה של אדם אחר, או היחס הרע שהוא סופג מידי מישהו - כל אלה עשויים להציף בבושה את מי שעברו בושה היא חוויה מכוננת (Sedgwick, 1993, p. 14). אגסי מתקשר עם הבידוד והבדידות שהולידה חוויית הבושה של אימו ושעיצבה את הסובייקטיביות שלה. הוא מכיר בקשר המיוחד שנוצר ביניהם דרך הפגיעות המשותפת שלהם לבושה.

בניגוד לסטראוטיפ האם השיפוטית של הגבר ההומו, המעוררת בו אשמה ובושה על "בחירותיו בחיים", אימו של אגסי היא רגישה, מבינה ומקבלת, מדברת אל בנה ברוך, אוהבת ומחבקת את פגיעותו. יש ביניהם קשר קרוב, פתוח וחם: הוא מבקש ממנה לשלוח בשמו גלויות למעריציו; מראה לה בגאווה את סרטי הפורנו שבהם כיב (למרות שהיא אינה מסוגלת לצפות בסצנות ה"הארד־קור") ואת פריטי הלבוש הנועזים שלו; והיא מתפעלת ממנו ("יונתן אגסי, סופרסטאר", היא אומרת), ורק מבקשת שיקנה לעצמו מעיל חם - לא כדי להסתיר את בושתו, אלא כדי להגן עליו מפני האלימות של החברה ההומופובית. הוא לוקח אותה לחופשה ביוון, שם הם שוכבים מחובקים על חוף, באופן שעלול להיראות לצופה מהצד או לצופה בסרט כהתנהגות מוזרה ולא נורמטיבית של אם ובן, תצוגה אקסהיביציוניסטית, מביכה ולכן מבישה. אולם, על אותו החוף הם נזכרים יחד במצוקותיו של אגסי בילדותו, מספרים עליהן בכאב ובוכים. אגסי ואימו מפגינים בפני המצלמה של היימן תשוקה לתקשר, תוך כדי הסתכנות בכך שההצגה העצמית או הפרפורמנס האקסהיביציוניסטי של הבושה שלהם ייתקלו בסירוב מבטו של הצופה, אבל בדרך זו הם גם מכוננים את זהותם. שאלת הזהות שלהם מבוססת על **הקשר** שלהם עם אחרים ו**היחס** כלפיהם.



## אתיקה קווידית-תיעודית של בושה

בסרט **יונתן אגסי הציל את חיי**, הבושה של השחקנים החברתיים (הדמויות או הסובייקטים בקולנוע התיעודי) מכוננת באופן ספקטולרי. הם מתבוננים ביודעין במצלמה, בבמאי ובצופים. אגסי במיוחד מבצע באופן פרפורמטיבי את הבושה שלו כשהוא מתיר למצלמה של היימן לצלם - וגם מצלם את עצמו - כמעט בכל רגע אינטימי בחייו, כולל שימוש בסמים קשים, הזרקת חומרים ממריצים לאיבר מינו, שמאפשרים זקפה ממושכת, ואקטים מיניים שהוא מבצע עם לקוחותיו כנער ליווי. רות לייס (Leys, 2007) מתארת את הבושה כ"אָפֶקט ספקטולרי המובנה באמצעות נראות וחשיפה" (p. 128). בניגוד לאשמה שנותרת בתודעת היחיד, בושה מחייבת הכרה של היחיד בהיותו נראה בידי האחר. כלומר, בושה מחייבת יחסיות (relationality). המעשים של אגסי לא היו יכולים להיות מבישים ללא קהל, שכן במקרה כזה היו אלה פעולות פרטיות שהוא מבצע עבור עצמו בלבד, גם אם הוא עשוי להרגיש אשמה בעקבותיהן. ג'קלין רוז (Rose, 2003) טוענת כי "בושה מחייבת קהל. בניגוד לאשמה, שיכולה לבעבע בשקט בתוכך, בושה מתעוררת רק כאשר מישהו יודע, או חושש, שהוא נראה. בושה מבוססת על אמנות החשיפה, גם אם חשיפה היא הדבר שהיא [הבושה] הכי שונאת והכי נאבקת בה במיליטנטיות" (p. 1). דרך ההכרה של אגסי בכך שהוא נראה - באמצעות היחס שלו לצופים (המעריצים, היימן או הצופים בסרט) - נוצרת הבושה שלו.

בכל יצירותיו הקולנועיות והטלוויזיוניות, היימן אינו מתבונן באירועים ובשחקנים החברתיים ממרחק אלא מעורב ומשתתף באופן אינטראקטיבי עימם. בסרט **יונתן אגסי הציל את חיי**, היימן מוסר את המצלמה לאגסי כדי שזה יצלם את הבושה שלו. בה בעת, המצלמה של היימן אינה מסיטה את מבטה מאגסי, אינה ממצמצת, גם לא בסצנות מטרידות וקשות לצפייה, ומאפשרת לו לבצע באופן פרפורמטיבי את הבושה שלו. היימן נוכח עם אגסי בכל רגע בסרט, אבל בניגוד לשאר סרטיו התיעודיים, ברוב המקרים הוא מחליט לא להתערב ולא להראות או להנכיח את עצמו חזותית במרחב התיעודי.

בשתי סצנות בסרט, אגסי מצולם כשהוא חווה התמוטטות בעקבות צריכת סמים. ההתמוטטות הראשונה מתרחשת בדירתו של כריסטו. היימן עוצר את הראייון ואנו שומעים אותו שואל את אגסי אם הוא בסדר. כריסטו אומר להיימן שמצבים כאלו מתרחשים לעיתים קרובות כאשר אגסי מדבר על ההיסטוריה הפצועה שלו, ובמיוחד על אביו. כריסטו מרים את אגסי, מערסל אותו כמו תינוק ומשכיב אותו ברכות על המיטה. הסצנה השנייה, המתרחשת לקראת סיום הסרט, היא קיצונית יותר: באמצע היום, ברחוב ברלינאי, אגסי מתמוטט ונשכב חסר אונים על מכסה המנוע של מכונית

חונה. סצנה מזעזעת זו מעלה שאלות אתיות בסיסיות של קולנוע תיעודי: האם ובאיזה שלב חובתו המוסרית והאנושית של הבמאי כלפי הסובייקט המצולם מתנגשת עם פעולת התיעוד עצמה? האם קיים רגע שבו יוצר הקולנוע צריך להפסיק לצלם, ומדוע? (ניקולס, 2021). אני טוען כי היימן מודע לסוגיות האתיות הללו. הוא לא מפסיק את פעולת הצילום, ונכנס בפעם הראשונה בסרט למרחב התיעודי, שואל את אגסי אם הוא רוצה מים ועוזר לו לקום ולחזור לדירתו. היימן אינו מצלם את אירועי הברזות וההשפלה הללו ממרחק ואינו מכונן יחסים היררכיים בינו ובין הסובייקט המצולם, אלא מתקרב עם מצלמתו ואף נכנס לפריים כדי לסייע לאגסי. היימן מכיר בכך שהוא משתתף בסרט, יחד עם הסובייקט המצולם בדינמיקת הכוח של העשייה הקולנועית התיעודית. הוא חושף ומדגיש את האינטראקציה האינטימית בין יוצר הקולנוע לסובייקט המצולם, ומעלה בסרטו באופן ישיר סוגיות הקשורות לאחריות האתית של הבמאי כלפי השחקן החברתי.



**תמונה 3:** המצלמה של היימן לא מפסיקה לצלם: אגסי מתמוטט על מכונית חונה בברלין (צילום: עדי רייס; באדיבות תומר היימן)

זאת ועוד, החלטותיו של היימן בסרט מצביעות על המודעות שלו לשאלות אתיות לא רק כיוצר קולנוע תיעודי אלא גם כגבר הומו. שיח האתיקה של הדימוי בקולנוע התיעודי, טוענות חוקרות הקולנוע ג'נט ווקר ודיאן ולדמן (Walker & Waldman, 1999), "נוטה לזנוח סרטים תיעודיים שיזמו במשותף סובייקטים ויוצרי קולנוע, שמגיעים פעמים רבות מאותה סביבה חברתית, ושמבקשים לבטא באמצעות הצורה של הקולנוע הדוקומנטרי את עמדתם המשותפת בעולם" (p. 15). בסרטיו התיעודיים,



היימן חושף לעיתים קרובות את הבושה ההומואית שלו עצמו - את הפגיעות והקשיים הנוגעים לזהותו המינית ולתהליך היציאה מהארון מול הוריו וסביבתו החברתית; וכן את מאבקו נגד ההומופוביה של החברה והלאומיות הישראלית בכלל. לכן, היימן, כמי שגם עבורו הבושה היא חוויה מכוננת זהות, מביע סולידריות כלפי אגסי, ולא רחמים, ועל בסיס חוויה של בזות ומוקצות משותפת הוא יכול לתקשר עם האחר, להתגייס למענו ולהציע לו כבוד קווירי (queer dignity), או מה שמייקל וורנר (Warner, 2000) מכנה "אתיקה קווירית של כבוד בבושה" (p. 27). וורנר מבקר את הניסיונות של התרבות הלהט"בית העכשווית לנורמליזציה והיטמעות בקונצנזוס ההטרונורמטיבי. בניגוד לפוליטיקה של גאווה, הוא קורא לפוליטיקה של בושה, החושפת באופן ביקורתי את יחסי הכוח של הכלה והדרה בקרב קהילת הלהט"ב ואת כמיהתה לנורמליות מינית, וגם עוסקת ביחסים של בושה ובזיכרון הבושה כאָפּקט־רגש מכונן בזהות הקווירית, וכבסיס לאתיקה קווירית. על פי וורנר, אתיקה קווירית בבושה היא:

צורה מיוחדת של חברתיות שמאחדת את התרבות הקווירית [...] בושה היא סלע יסוד. קווירים עשויים להיות פוגעניים, מעליבים ושפלים זה כלפי זה, אבל מכיוון שבזות מובנת כמצב משותף, הם גם יודעים כיצד לתקשר באמצעות אחוה מרגשת וצורת בלתי צפויות של נדיבות [...]. הכלל הוא: תתעלה מעל עצמך. שים פאה לפני שאתה שופט (p. 35).

בניגוד לפוליטיקה המינית ההומונורמטיבית וההומולאומית של קהילת הלהט"ב בישראל, המבוססת על נרטיב פרוגרסיבי של "מבושה לגאווה", סרטו של היימן קורא לפוליטיקה של בושה. בסרטיו התיעודיים, היימן מראה לנו שכל ניסיון לסלק ולהרחיק את הסטיגמות מזהויות הלהט"ביות משליך את הבושה על קבוצות ויחידים שאינם יכולים, או אינם מעוניינים, להצטרף לקונצנזוס הישראלי הלאומי - עובדי תעשיית המין, שחקני פורנו, מכורים לסמים, מלכות דראג, טרנסג'נדרים, מהגרי עבודה, זרים לא יהודים או ילדים קווירים. כל אלה מככבים בסרטיו של היימן, ואף אחד מהם אינו שייך לקבוצה האקסקלוסיבית, שמורכבת בעיקר מגברים ונשים יהודים, של בעלי הפריבילגיה היכולים להתאים את עצמם למודל האזרחות הישראלי הנורמטיבי. אלה שאינם יכולים, או אינם רוצים, להסיר את הבושה, נאלצים לשלם את מחיר הבושה המוכחשת של אחרים, ובסופו של דבר מודרים לא רק מהחברה ההטרנסקסואלית הישראלית אלא גם מהקהילה הלהט"בית עצמה. אותם יחידים וקבוצות בחברה הישראלית המודרים אל השוליים, המבוזים, החשופים והפגיעים חברתית זוכים לנראות ומוצבים בקדמת הבמה בסרטיו התיעודיים של היימן. היימן מכיר בחוויה המשותפת של היות בזוי ודחוי בעולם של נורמות מוסר כוזבות מעצם בחירתו לעסוק בקולנוע שלו, דרך הסיפור של יונתן אגסי ודומיו, בחוויה של הבושה. הוא מראה לנו שהחוויה האפקטיבית של הבושה משחקת תפקיד מרכזי ביחסים שלנו עם גופנו ועם



גופם של האנשים הסובבים אותנו, כולל גופו של היוצר הדוקומנטרי עצמו. במובן זה, יונתן אגסי הציל גם את חייו של היימן.

## סיכום

בושה היא חוויה רגשית מורכבת. מצד אחד היא מבודדת את הסובייקט הקווירי, מרחיקה ומנכרת אותו מזהותו; היא אפקט שנוצר עקב חוסר במבט הדדי ובקשר עם העולם. אולם, מצד שני, כפי שסדג'וויק כותבת, "כמו הסטיגמה, גם הבושה עצמה היא צורה של תקשורת" (Sedgwick, 1993, p. 5) ובעלת ממד יחסותי. את הבושה יכול להרגיש האדם המבויש עצמו, אבל גם מישהו אחר יכול לחוש בושה עבור הסובייקט שבויש. במקרה האחרון, בושה עשויה לייצר הזדהות (בושה עבור מישהו כמוני או מישהו בעמדה המבוישת שלי) או אמפתיה (סולידריות או סימפתיה כלפי הבושה של אדם אחר). כפי שהתאוריה הקווירית וסרטו של תומר היימן מלמדים אותנו, רגש הבושה - שבעבר נתפס כרעל שיש לנקז מקהילת הלהט"ב - יכול להוות בסיס לצורות אלטרנטיביות של פוליטיקה. לדברי וורנר, בושה יכולה לשמש בסיס ל"יחס לאחרים" בחוגים קוויריים, ש"מתחיל בהכרה בכל מה שעלוב ולא מכובד בעצמי" (Warner, 2000, p. 35). הבנה זו של ביזוי משותף, שלה גם שותף הסרט **יונתן אגסי הציל את חיי**, חותרת תחת היררכיות חברתיות. בושה הופכת אפוא לצורה של חברתיות, או מה שדאגלס קרימפ (Crimp, 2009) מכנה "קולקטיבים של בושה" (p. 72).



# הערות

- 1 התרגום כאן ובכל הציטוטים שבמאמר שלי, אלא אם כן צוין אחרת, ר"י.
- 2 למחקרים נוספים על בושה קווירית שמתבססים על עבודתה של סדג'וויק, ראו למשל: Crimp, 2012; Love, 2009, 2021; Stockton, 2006.
- 3 כתביה העשירים של סדג'וויק על פרפורמטיביות נעים מעיסוק בפרקטיקות ביצועיות תיאטרליות, כמו המקרה של מלכת הדראג דיוויין (Divine), ועד לדיון במבעים ביצועיים לשוניים של יציאה מהארון. היא טוענת כי "בושה היא הרגש האופף את הסף שבין התכנסות להחצנה, בין היבלעות לתיאטרליות, בין פרפורמטיביות לפרפורמטיביות" (Sedgwick, 1993, p. 6). מדובר בשני מובנים של פרפורמטיביות הנידונים בספרה המשפיע של ג'ודית באטלר (Gender Trouble (Butler, 1990) - הן הופעה תיאטרלית והן מבע ביצועי לשוני.
- 4 במאמר אחר, פואר מבהירה כי יש לראות בהומולאומיות לא "האשמה, זהות, פוליטיקה גרועה" ודרך נוספת "להבחין בין קווירים טובים לקווירים רעים", אלא רגע היסטורי - שילוב בין פרקטיקות של המדינה, קפיטליזם ניאורליברלי, "התשלוּבּת של תעשיות זכויות האדם" ואסלאמופוביה. לדבריה, עלינו "לעסוק בה בראש ובראשונה כנתאי שיאפשר פוליטיקה לאומית וחוצת-לאום" (Puar, 2013, p. 337).
- 5 שיח ההומולאומיות בישראל נמשך גם במאה ה-21. אולם, כפי שמראה גילי הרטל (2021), כעת הוא משולב בניהורליברליזם אשר הוביל להפרטת תנועות חברתיות להט"ביות, שחדרו למרחבים שהיו קודם לכן בשליטת המדינה. הרטל מכנה את הזיקה העכשווית בין ניהורליברליזם להומולאומיות בשם "פוסט-הומולאומיות" - עידן שבו מבנים פוליטיים ומבני שיח "יוצרים דרכים חדשות לכינון שינוי, ובו בזמן הם חוסמים את אפשרויות הפעולה ואת היכולת לחולל שינויים מרחיקי לכת, ובעיקר הם משמרים את המצב הנוכחי של קהילות להט"ביות בישראל" (עמ' 27).
- 6 "פינקווישינג", כפי שמסביר בלומנטל בנוגע לסרטיו של לוקאס וכפי שהגדירה אותו שרה שולמן, מתאר היבט חשוב במדיניות של ממשלת ישראל, של שימוש בזכויות הלהט"ב במדינה להשגת יתרון הסברתי, כאשר הן מוצגות בהשוואה להפרת זכויות האדם של להט"בים במקומות אחרים במזרח התיכון. עם זאת, אף שאין לי כל ספק שזו אכן כוונת הממשלה, ולוקאס אף מצהיר עליה בפירוש בסרט **מפשיטים את ישראל**, אני מאמין שמדיניות זו לא משיגה תמיד את מטרתה, וכי לעיתים השימוש בתפיסת ה"פינקווישינג" מניח ראייה פשטנית מדי של התקשורת כחיקוי של המציאות, המציגה מציאות בלתי מתואמת שאותה אפשר לייצג בצורה נכונה או לא נכונה. רעיון זה משקף למעשה את הביקורת של לוקאס עצמו על ייצוגה השגוי של ישראל בתקשורת העולמית, ואת הטענה הנפוצה בחוגי הימין הישראלי, כי ייצוג הסכסוך הישראלי-פלסטיני במדיה אינו מידתי לעומת הפרות חמורות בהרבה של זכויות אדם באזורנו וברחבי העולם, שאינן מדווחות באותה אופן או אף זוכות להתעלמות. כל אלה מאמינים שאפשר להביא מרפא לסבל באזור בעזרת חתירה לייצוג מושלם ושלים יותר של המציאות הבלתי מתואמת כביכול. הם מייחסים כוח עצום ליצרני הייצוגים, ולעיתים אף מניחים שגורמים אפלים רבי-כוח פועלים מאחורי הקלעים במטרה להשפיע על התקשורת (יהודים עשירים ומקושרים,

מוסלמים מסתוריים שמוכנים להשקיע את ההון שהרוויחו מנפט בדמוניזציה מאורגנת של ישראל, או אנטישמים מושבעים). תפיסות כאלה אינן מייחסות סוכנות או תחכום לצרכני התקשורת, ואינן משאירות מקום רב לתפקידה המורכב של המדיה כחלק ממציאות העולם וכסיבה לשינוי.

## רשימת המקורות

אדלסבורג, ח' ובסן, א' (2019). הדרך שבה אנחנו קוראים, כאן ועכשיו: הקדמה. **אות: כתב עת לספרות ותיאוריה**, 09, 5-16.

גיל-עד, ה' (2023, 19 במרץ). שיא בדיווחים על אלימות נגד להט"ב - וגם באפליה בבתי עסק. [Ynet. https://www.ynet.co.il/news/article/h1jhvu4e3](https://www.ynet.co.il/news/article/h1jhvu4e3)

גרוס, א' (2016). הפוליטיקה של זכויות להט"ב: בין (הומו)נורמטיביות ו(הומו)לאומיות לפוליטיקה קווירית. בתוך א' גרוס, ע' זיו ור' יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראלים** (עמ' 183-245). רסלינג.

דובדבני, ש' (2010). **גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל**. כתר.

הרטל, ג' (2015). **פוליטיקה של גאווה ובושה בפעילות להט"ב בישראל** [עבודה לשם קבלת תואר דוקטור]. אוניברסיטת בר אילן.

הרטל, ג' (2021). הומולאומיות והפוליטיקה של תנועות להט"ב בישראל. **עיונים: כתב עת רב-תחומי לחקר ישראל**, 36, 9-31.

הרטל, ג' ומשגב, ח' (2021). טראומה קווירית אורבנית. **מפתח: כתב עת לקסיקלי למוחשבה פוליטית**, 16, 55-85.

הרטל, ג' וששון-לוי, א' (2019). אתניות ומיניות: סובייקטיביות מזרחית-הומואית חדשה ותיירות גאה בתל אביב. **סוציולוגיה ישראלית**, כ, 34-58.

זיו, א' (2008). בין הכפפה להתנגדות: הדיאלקטיקה של מנגנוני הבושה. **תיאוריה וביקורת**, 32, 99-128.

ליבר, ע' (2006). **בין "יחד בגאווה" לבין "אין גאווה בכיבוש": דילמות של אזרחות, זהות וקוויריות בשיח הפוליטי של הקהילה ההומו-לסבית בישראל בין השנים 2003-1996** [עבודה לשם קבלת תואר מוסמך]. אוניברסיטת בן גוריון בנגב.

זיו, ע' (2016). 'לחצות את גבולות המגדר, לבגוד בגבולות הלאום': הפוליטיקה הפרפורמטיבית של 'כביסה שחורה'. בתוך א' גרוס, ע' זיו ור' יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראלים** (עמ' 375-410). רסלינג.

זיו, ע' וגרוס, א' (2019). אמנות הקריאה הקווירית של איב קוסובסקי סדג'וויק. **תיאוריה וביקורת**, 37, 275-283.



יוסף, ר' (2016). הפוליטיקה של הנורמלי: מין ואומה בקולנוע של איתן פוקס ועמוס גוטמן. בתוך א' גרוס, ע' זיו ור' יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראליים** (עמ' 93-126). רסלינג.

מירב, א' (2008). לא רק גאווה: הבושה בשיח הקווירי. **תיאוריה וביקורת**, 32, 243-253.

ניקולס, ב' (2021א). כיצד להגדיר קולנוע תיעודי? בתוך א' לנדסמן ול' מלמד (עורכים), **אמת או חובה: מבחר מאמרים על קולנוע תיעודי** (תרגום: ת' רובין) (עמ' 37-72). עם עובד.

ניקולס, ב' (2021ב). אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי. בתוך א' לנדסמן ול' מלמד (עורכים), **אמת או חובה: מבחר מאמרים על קולנוע תיעודי** (תרגום: ת' רובין) (עמ' 413-448). עם עובד.

קדיש, ר' (2016). לסביות ישראליות, זהות לאומית ואמהות. בתוך א' גרוס, ע' זיו ור' יוסף (עורכים), **סקס אחר: מבחר מאמרים בלימודים להט"ביים וקוויריים ישראליים** (עמ' 151-182). רסלינג.

ראסל, ק' (2021). אוטראתנוגרפיה: מסעות העצמי. בתוך א' לנדסמן ול' מלמד (עורכים), **אמת או חובה: מבחר מאמרים על קולנוע תיעודי** (תרגום: א' אטינגר וא' זהבי) (עמ' 223-264). עם עובד.

רוגל, א' (2016). **פורנוגרפיה קולנועית הומואית בישראל: בין הומולאומיות לטמפורליות קווירית** [עבודה לשם קבלת תואר מוסמך]. אוניברסיטת תל אביב.

שילה, ג' (2023, 20 בפברואר). ההפיכה המשטרית, זכויות להט"ב ובריאות נפשית. **הזירה**. <https://www.hazira.sites.tau.ac.il/post-ההפיכה-המשטרית-זכויות-להט-ב-ובריאות-נפשית>

Blumenthal, M. (2013). Israel cranks up the PR machine. *The Nation*, 16. <http://www.thenation.com/article/israel-cranks-pr-machine/>

Britt, B. R. (2015). Pinkwashed: Gay rights, colonial cartographies and racial categories in the pornographic film *Men of Israel*. *International Feminist Journal of Politics*, 17(3), 398–415.

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

Constable, L. (2004). Unbecoming sexual desires for women becoming sexual subjects: Simon de Beauvoir (1949) and Catherine Breillat (1999). *MLN*, 119(4), 672–695.

Crimp, D. (2009). Mario Montez, for shame. In D. M. Halperin & V. Traub (Eds.), *Gay shame*, (63–75). University of Chicago Press.

Crimp, D. (2012). "Our kind of movie": *The films of Andy Warhol*. MIT Press.



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

Dyer, R. (1985). Male gay porn: Coming to terms. *Jump Cut*, 30, 27–29.

Evangelo, T. (2015). The new ‘porn wars’: Representing gay male sexuality in the Middle East. *Psychology & Sexuality*, 6(1), 93–110.

Gross, E. (2023, January 19). The populist constitutional revolution in Israel. *Verfassungsblog*. <https://verfassungsblog.de/populist-const-rev-israel/>

Hagin, B. & Yosef, R. (2012). Festival exoticism: The Israeli queer film in a global context. *GLQ*, 8(1), 161–178.

Halberstam, J. J. (2005). Shame and white gay masculinity. *Social Text*, 23(3–4), 219–233.

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

Kama, A. (2011). Parading pridefully into the mainstream. In G. Ben-Porat & S. T. Turner (Eds.), *The contradictions of Israeli citizenship: Land, religion and state* (180–202). Routledge.

Lebow, A. S. (2008). *First person Jewish*. University of Minnesota Press.

Lebow, A. S. (2012). *The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary*. Wallflower Press.

Leys, R. (2007). *From guilt to shame: Auschwitz and after*. Princeton University Press.

Love, H. (2009). *Feeling backward: Loss and the politics of queer history*. Harvard University Press.

Love, H. (2021). *Underdogs: Social deviance and queer theory*. University of Chicago Press.

Men of Israel (n.d.). *Homepage*. Lucas Entertainment. [www.menofisraelxxx.com](http://www.menofisraelxxx.com)

Misgav, C. (2015). With the current, against the wind: Constructing spatial activism and radical politics in the Tel-Aviv Gay Center. *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 14(4), 1208–1234.

Goldstein, P. & Rainey, J. (2009, July 22). ‘Men of Israel’: The new box-office stud? *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/blogs/the-big-picture/story/2009-07-22/men-of-israel-the-new-box-office-stud>.

Probyn, E. (2005). *Blush: Faces of shame*. University of Minnesota Press.

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

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

Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.

Rose, J. (2003). *On not being able to sleep: Psychoanalysis and the modern world*. Princeton University Press.

Schulman, S. (2022, November 22). Israel and ‘pinkwashing.’ *The New York Times*, A31. <http://nyti.ms/19uZ6oD>

Sedgwick, E. K. (1993). Queer performativity: Henry James’s *The Art of the Novel*. *GLQ*, 1(1), 1–16.

Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.

Stockton, K. B. (2006). *Beautiful bottom, beautiful shame: Where “black” meets “queer”*. Duke University Press.

Tomkins, S. (1995). Shame-humiliation and contempt-disgust. In E. K. Sedgwick & A. Frank (Eds.), *Shame and its sisters: A Silvan Tomkins reader* (133–178). Duke University Press.

Walker, J. & Waldman, D. (1999). Introduction. In D. Waldman & J. Walker (Eds.), *Feminism and documentary* (1–36). University of Minnesota Press.

Warner, M. (2000). *The trouble with normal: Sex, politics, and the ethics of queer life*. Harvard University Press.

Williams, L. (1989). *Hard core: Powers, pleasure and the “frenzy of the visible”*. University of California Press.

