

כשצבעי הקשת (לא) מספיקים / לנערות. ים צבעוניות. ים

דראג כדרך להתמודדות של קהילת הלהט"ב עם דיכוי חברתי-אתני

עבודה סמינריונית בקורס

"מגדר ופמיניזם בתיאטרון" - 10928

מנחה : ד"ר נפתלי שם-טוב

מגישה : חני כבדיאל

תאריך : אוגוסט 2015

תוכן עניינים

3.....	מבוא
5.....	פרק א' – הכל הוחלט: על הצד הברה"מי של הדראג
6.....	א. 1. רקע היסטורי: על דראג כהתנגדות ועל ההגירה מברח"מ לישראל
7.....	א. 2. ניתוח נאמבר: "הכל הוחלט"
8.....	א. 3. על הדמות: גולאג-בוי והעמדות הפוליטיות מאחוריו
9.....	א. 4. דיון וסיכום
10.....	פרק ב' – חופשיה: על הצד המזרחי של הדראג
11.....	ב. 1. רקע היסטורי: דיכוי מזרחים בישראל ודמויות דראג מזרחיות
12.....	ב. 2. ניתוח נאמבר: "חופשיה"
13.....	ב. 3. על הדמות: קרולין והעמדות הפוליטיות מאחוריה
14.....	ב. 4. דיון וסיכום
15.....	פרק ג' – איחוד מאבקים והתנגדות
16.....	ג. 1. אחיות
17.....	ג. 2. סימבוליות וסמיוטיות
18.....	ג. 3. התנגדות
19.....	ג. 4. סיכום
20.....	סיכום
22.....	רשימה ביבליוגרפית

דראג בבסיסו הוא מופע בידורי, אך מעבר לזאת הוא פרפורמנס המייצר מרחב רדיקלי המייצר אפשרויות של שינוי ושל אילתור היוצרים שינוי מחשבתי של אלמנטים חברתיים וניכוס מחדש של מוטיבים מוכרים. אמניות מיצג פמיניסטיות ודראג קינגז/קווינז מחברות בין האמנות, לבין האקטיביזם על ידי חשיפה של גופן ושל חוויותיהן עבור ערעור תפיסות מגדריות וחברתיות. במשך עשרות השנים האחרונות, מופעי דראג נפוצים בעיקר בקהילת הלהטב"ק (אך לא רק), ככלי לפירוק הקודים המוסכמים ל"גבר" ו"אישה", תוך הגחכת תפקידי המגדר וביקורת עליהם. בספרה של באטלר 'צרות של מגדר' (באטלר, 1990) היא רואה בפרפורמנס של הדראג את הפרקטיקה המתאימה ביותר לחשיפת הקודים התרבותיים אותם אנו מחקים בחיי היום-יום, מכיוון שהגוף שלנו הוא לוח ריק עליו אנו מלבישים מסכות ובעזרתן מגדירים את זהותנו המגדרית בפני החברה. גם בספרה המאוחר יותר של באטלר 'קוויר באופן ביקורתי' (Batler, 2007) היא טוענת שזעם תיאטרלי (בדמות דראג) הוא סוג של התנגדות פומבית לבושה הכרוכה בזהות להטב"קית וטעינה מחדש של הפגיעות באמצעות החצנתם.

במאמרם של בן-כנען וקפלן (בן-כנען, נ. וקפלן, ד. 2000) על דראג בישראל בשנות התשעים, הם מראיינים את דני יאיר, דראג קווין ותיקה המוכרת בשם "דיווה D", המדבר על כך שדראג קווין מוצלחת צריכה לדעת להתחבר לשיר ממקום מאד אישי ועקב כך להיחשף מאד ורק כך הליפ-סינק נראה אמין, בגלל החיבור הרגשי, לא בגלל הדיוק בתנועות השפתיים. הוא מוסיף שההתעטפות בשמלות ובאיפור ובפאות ובחזה היא בעצם בכדי לאפשר את החשיפה הרגשית הזו. בן-כנען וקפלן ממשיכים בטענתו זו ועוסקים בכך שישנו פער בין החוויה האישית של המופיעה לבין ההשלכות החברתיות שהדראג יכול להביא אליהן עקב החשיפה הרגשית והחשיפה של שרירותיות המראָה הגברי/נשי ושיוכו למין הביולוגי. פער זה יכול להוות חוויה מטלטלת הן לצופה והן למציגה.

את הבמה המיינסטרימית תופסות דראג קווינז (גברים המציגים פרפורמנס נשי על הבמה) והן שולטות בשדה זה בהופעות ובתקשורת, לדוג', "פאות קדושות" הקיימות כיום, "בנות פסיה" שהתקיימה בשנות ה-90 ועוד. דראג קינגז (נשים המציגות פרפורמנס גברי על הבמה), כמעט ואינן קיימות בתודעה המיינסטרימית. אדריאן ריץ' (ריץ', 2003), במאמרה על ההטרסקסואליות הכפויה בתרבות שלנו, מונה שיטות בהן מתממש ונשמר הכוח הגברי. לפחות שתיים מהן - החנקת היצירתיות ומניעת גישה לאזורים של ידע והישגיים תרבותיים בחברה, רלוונטיות בעיני גם לכאן הן מבחינת יחסי גברים-נשים בחברה שלנו והן מבחינת יחסי הגמוניה לבנה-מיעוטים. במופעי דראג מיינסטרימיים, אם ישנו שיר מזרחי או רוסי, הוא לרוב מוצג על ידי אנשים שאינן מזרחיות או ברה"מיות (מהגרות מברית המועצות, דוברות רוסית) ומלעיג את השירים, את תוכנם ואת התרבות המזרחית או הברה"מית. כמעט ואין מלכות דראג מזרחיות ואין כלל מלכות דראג ברה"מיות, באותו האופן שבו דראג קינגז כמעט ואינם קיימים בדראג המיינסטרים. זאת, בנוסף לצורה בה מוגחכות נשים ברבות מהופעות דראג המיינסטרים, יוצרים את התחושה של הדרת הזהויות הללו.

לאחרונה אף עלתה ביקורת על כך בעקבות כנס דראג שיזם רו פול, דראג קווין אמריקאית מפורסמת, ובעקבות תוכנית הריאליטי שלו "Drag race" שעוררה תגובות על טרנספוביה, גזענות ומיזוגנייה. בכתבתו של גיל נווה (נווה, ג. 2015), מלכת הדראג הישראלית גלינה פור דה-ברה, הוא כותב על כך ומביא את דבריה של צפי סער, אשר טוענת שהשוני בין השחרת פניהם של שחקנים לבנים בקולנוע הקולוניאליסטי לבין דראג של גבר לאישה הוא בכך שהלבנים הם בהכרח בעלי הכוח ואילו הדראג מבוצע לרוב על ידי הומואים או אחרים הנרדפים בשל העדפותיהם המיניות או המגדריות. ד"ר יעל רוזין שכתבה דוקטורט בנושא מלכי דראג ומרואיינת אף היא בכתבה מוסיפה שכאמנות פרפורמנס, דראג בפני עצמו אינו מיזוגני באותו האופן בו ציור או פיסול אינם מיזוגניים מעצם היותם, אך יכול להיות דראג שהוא מיזוגני. היא רואה דראג מאשכנזי למזרחי ככזה המהווה הזדהות עם מיעוט מוחלש ומודר, כזה שההזדהות עמו היא 'שנמוך' המעמד. ככזה, הוא פרקטיקה של התנגדות חברתית ופוליטית.

בהמשך לביקורות אלו, העובדה שמהגרות ברה"מ ומזרחיות נדרשו להסתיר את מקורותיהן התרבותיים עם עלייתן לארץ וילהתיישרי אל התרבות האשכנזית, הופכת את מעשה הדראג של קבוצת ה"דראג ברה"מ-מזרחי" למעשה של חתרנות והתמודדות אל מול ההגמוניה האשכנזית והגברית. קבוצה זו קיימת מסוף 2013 והעלתה חמישה מופעים עד כה, תחת השם "ערב בלליקות וצהלולים – דראג מזרחי וברה"מי". מקימות הקבוצה הן חן קלר, סקיי ריקון, ג'ן שוקה וטניה רובינשטיין. הקבוצה אינה ממוסדת בצורה כלשהי, אלא פשוט קבוצה של חברות וחברים שהחליטו שהן צריכות לתת מקום לזהויות שלהן שאינן באות לידי ביטוי במופעי דראג מיינסטרימיים. בכל מופע יש 10-15 נאמברים (שירים המועלים על הבמה), חלקם מבוצעים על ידי מופיעה בודדת וחלקם מבוצעים בדואט או בקבוצת מופיעות. כל מופע כולל שירים אחרים ומוזמנות להופיע גם א-נשים שאינן חלק מהקבוצה עצמה, אך הן מזרחיות או עולות מברה"מ. כך שגרעין המקימות משתתפות בכל מופע ובנוסף, בכל מופע מצטרפות א-נשים נוספות. אל המופע מגיע קהל רב מגוונים רבים בקהילה בישראל והמועדון בו הן מופיעות מלא פעם אחר פעם.

גם העולים מארצות האיסלאם במהלך השנים וגם המהגרים מברית המועצות הושמו על ידי המדינה בפריפריה. כל ארבעת המקימות של הדראג הברה"מ-מזרחי מגיעות מן הפריפריה - טניה רובינשטיין (גולאג-בוי) גדלה באשדוד, סקאי ריקון (קרולין) גדל בעפולה, ג'ן שוקה (ג'אן דארק) וחוץ קלר (ג'ילורד רוטשילד) שתיהן גדלו בנתניה. בשלושת הערים הללו אפשר למצוא קהילות גדולות גם של מזרחים וגם של ברה"מים ושל אתיופים, שלושת האוכלוסיות היהודיות המדוכאות ביותר. בדומה לאופן שבו מלמדים נשים שהן האויבות אחת של השנייה ושנשים ושערכן נמדד בהשוואה לגברים ובהצטרפות אליהם (הוקס, ב. 1984), כך גם קבוצות מיעוטים אחרות כמזרחים וברה"מים למדו לשנוא, בעזרת ההגמוניה, האחד את השני ולהילחם על המשאבים הזעומים הניתנים להם, במקום להילחם על הגדלת הנתח עצמו. לפי יפתחאל וצפדיה (יפתחאל, א. וצפדיה, א. 2001) מצב זה משרת את ההגמוניה האשכנזית, מכיוון שהפרד ומשול זה יוצר חיכוכים יומיומיים בין מזרחים לברה"מים, לאתיופים ומיעוטים אחרים. דבר זה מעסיק את מתיישבי הפריפריה, את אוכלוסיית ערי הפיתוח, המנסים לשמור על כוחם בטריטוריה המצומצמת שלהם, בזמן שההגמוניה מחליטה את ההחלטות הגדולות והמשמעותיות במדינה.

החיכוך הגדול מתקיים בערי פיתוח ופריפריה בין מזרחים לבין מהגרי ברה"מ מכיוון שהם אלו ה'מאיימים' האחד על השני מבחינת דיור אזורי ותעסוקה, עקב כך שהמהגרים הברה"מים רכשו השכלה גבוהה עוד בברה"מ ובמציאות הפריאפריאלית בה אפשרויות התעסוקה מעטות, זהו יתרון גדול. זאת בזמן שהעולים מאתיופיה הושמו בקרוואנים בשכונות מצוקה ולא הייתה להם השכלה תיכונית ואקדמאית כלל עם עלייתם ולכן לא היוו איום.

בעבודה זו אבדוק, באילו אופנים משמש מופע "דראג" כדרך להתמודדות של קהילת הלהטב"ק בישראל עם דיכוי חברתי-אתני?

פרק א' – הכל הוחלט: על הצד הברה"מי של הדראג

בפרק זה אעסוק בהיבט הברה"מי. אבדוק כיצד ההגירה מברה"מ התקבלה בארץ ואילו סטריאוטיפים נוצרו כלפיה ואנתח נאמבר (קטע מתוך מופע) אחד של משתתפת אחת. הוא יכלול רקע היסטורי על ההגירה מברה"מ ועל דראג הקשור לברה"מ, ניתוח נאמבר של דמות הדראג 'גולאג-בוי', על הדמות ודיון וסיכום.

א. 1. רקע היסטורי: על דראג כהתנגדות ועל ההגירה מברה"מ לישראל

בתיאטרון האליזבתי היה זה דבר שבשגרה כאשר נערים שיחקו נשים בתיאטראות, עקב מעמדן החברתי של נשים באותן השנים. מאז השתנה הדבר, אך במאמרו של רחמימוב (רחמימוב, א. 2007), הוא בוחן תופעה שתועדה במחנות השבויים בברית המועצות במלחמת העולם הראשונה – העלאת מחזות ובתוכם דראג, עקב מחסור בנוכחות נשית במחנות השבויים. רחמימוב מספר כי לפחות חלק מאותם שחקני דראג, בחרו להמשיך להתנהג כמו נשים גם מחוץ לבמה. בסיכומו של המאמר, מצוין שעל אף שאחת מהסיבות להעלאת המחזות היא חיזוק הגבריות ותרבות אירופאית וכהתנגדות לשבי ולחוסר האונים, אחת מהתוצאות שלהם הייתה מרחב מגדרי לא-דיכוטומי ואיפשרה מידה של הומו-אירוטיות ואינטימיות בין השבויים.

בשנת 2013, נחקק חוק פדרלי ברוסיה תחת משטרו של פוטין, האוסר על "הטפה להומוסקסואלית בקרב קטינים". משמעות החוק הוא שדיבורים על נטייה מינית וזהות מגדרית, השתתפות במצעדי גאווה, התארגנות של קבוצות להט"ביות וקמפיינים לקידום זכויות להט"ב – כולם עבירה על החוק. הרשויות ברוסיה יוכלו להטיל קנסות של עד חצי מיליון רובל על פעילים ופעילות ועל ארגוני זכויות להט"ב באשמת "תעמולה והטפה להומוסקסואליות", ומפירי החוק אף עלולים לעמוד בפני עונשי מאסר. כהבעת התנגדות, נוצרו יוזמות רבות החל מהחרמה של וודקות רוסיות בפאבים בעלי אוריינטציה להט"בית כלשהי ועד סרטון יוטיוב קשה לצפייה שהעלתה דראג קווין ברלינאית בשם 'ברבי ברייקאאוט'. בסרטון, ברייקאאוט תופרת את שפתיה על מנת להמחיש לצופים את סתימת הפיות המתבצעת ברוסיה. תחילת הסרטון הוא ללא קול והיא פשוט תופרת את שפתיה עם חוט ומחט, תוך כדי שהדם נוזל על שפתיה. לאחר כמעט דקה של שקט ותפירה, קול גברי מסביר לנו על החוקים הלהט"בפובים שנחקקו ועל כך שהממשלה הגרמנית לא עשתה דבר כדי למנוע זאת, עד כה. כשברייקאאוט מסיימת לתפור את שפתיה, הקול הגברי מסיים במילים (בתרגום חופשי): "אל תיתן/י להם/ן לקחת לך את הקול. דבר/י. תפתחי את פיך." לפני סיום הסרטון יש עוד כמה שניות של שקט וצפייה בברייקאאוט מדממת ואינה יכולה לפתוח את שפתיה.

בסוף שנות השמונים החלה הגירה מסיבית מברית המועצות לישראל, עקב סגירת שעריה של ארה"ב למהגרים מברה"מ. הגירה זו נמשכה עד תחילת שנות האלפיים וכללה סך הכל כמיליון בני אדם, כאשר רובם היגרו כשברית המועצות כבר לא הייתה קיימת. עקב פעולות של הסוכנות היהודית ושל יהודי ארה"ב שעודדו את יהודי ברה"מ להגר לישראל, אלו ציפו לקבלת פנים חיובית, תעסוקה מקצועית המתאימה להשכלתם ולהמשך חייהם התרבותיים מברה"מ, כך מתואר במאמר (ליסיצה, ס. ופרס, י. 2000) העוסק בגיבוש הזהות ותהליכי האינטגרציה שעברו המהגרים מברה"מ. כביכול, זו הייתה אמורה להיות גם המציאות שכן ההגמוניה בישראל היא

אירופאית והמתיישבים הרוסים בעליות הראשונות היו רבים ולכן תרבותם ושפתם מוכרת בארץ. בדיעבד, מהגרים אלו נשלחו אל הפריפריה של המדינה – אשדוד, שדרות, קצרין וכד' ומצאו עצמם במציאות אחרת, קשה. רובם לא הצליחו להתקבל אל עבודות התואמות את כישורם ואת הידע שלהם, באזורים בהם מציאת עבודה קשה מלכתחילה. בנוסף, סירובם של מהגרים רבים מרוסיה להיכנס אל כור ההיתוך הישראלי, להיקרא 'עולים' ולזנוח את שפת אמם ואת התרבות עליה התחנכו, הכעיסה את ההגמוניה הישראלית. התנגדות זו גרמה לרבים לראות בהם נטע זר ולפתע עלו שאלות על מידת יהדותם ועלה 'צורך' בגיור מחדש של חלקם. במשך שנים רבות אחרי גל העלייה, ההגירה ממדינות אלו נחשבה מוצלחת אך בשנים האחרות מתגלות מסקנות אחרות, כך למשל בוועדת העבודה, הרווחה והבריאות של הכנסת לשנת 2015 (אנונימי, 2015), דווח על כך ש-55% מדרי הרחוב כיום הם יוצאי חבר העמים.

עם השנים נוצרו לא מעט סטריאוטיפים על מהגרי ברה"מ. הגברים תויגו כ'חננות', בהשראת משחקי השחמט וההשכלה הגבוהה, או כ'פושעים' בהשראת סרטים על המאפיה הרוסית ושתיית הוודקה האופיינית לאזור זה. הנשים תויגו כ'זונות', עקב מראן הבהיר והמזרח אירופאי והשיוך של נשות מזרח אירופה לזנות וסחר נשים ברחבי העולם או כ'קשוחות', עקב החינוך הנוקשה שנתנו לילדיהן. זהו גם טווח החיקויים של רוסים ורוסיות בטלוויזיה, בסטנד-אפ ובבדיחות. בקולנוע הישראלי הם פשוט אינם קיימים, ממש כאילו ההגירה מברה"מ מעולם לא התקיימה. כך גם בדראג המיינסטרימי בישראל, ייתכן כי כך הדבר בגלל ששירים ברוסית לא מוכרים כל כך למרבית האוכלוסייה בארץ.

א. 2. ניתוח נאמבר: "הכל הוחלט"

"הכל הוחלט" הוא במקור שיר פארודי שנכתב ומבוצע על ידי ולנטין סטריקאלו, סטנדאפיסט רוסי ומוקדש כביכול לדימה בילאן, זמר, שמעולם לא יצא מהארון כהומו.

בצד הבמה שני כיסאות. גולאג בוי עולה אל מרכז הבמה ובנוסף אליו גבר בטוניקה 'נשית' ומכנסיים מתיישב על כיסא אחד ואישה בחולצה משובצת מכופתרת 'גברית' ומכנסיים מתיישבת על הכיסא השני. בשני הבתים הראשונים גולאג בוי בעיקר שר אל הקהל ומספר את סיפורו, שפת הגוף שלו עצורה. הבית הראשון של השיר נשמע כמו שיר פרידה הטרוסקסואלי קלאסי, על האהבה שנגמרה: "אני לא יודע איך להתגבר על הכאב הזה / איך לגרום ללב שלי לחזור לפעום / לאן הלכה האהבה מבלי לתת לנו לעוף / ומבלי להצליח אפילו להתפייס". רק בבית השני מגיעה נקודה של משמעות חדשה תחת השינויים הפוליטיים ברוסיה כלפי להט"ב שיזם פוטין: "רחוק / רחוק / לארצות רחוקות רחוקות / רחוק / רחוק / אני אסע כדי לרפא את פצעיי" המשמעות עדיין אינה לגמרי ברורה כלהט"בית, אך בקריאה מעמיקה אחורנית אפשר להבין שרק רחוק מהארץ הזאת הוא יכול לרפא את פצעיו מכיוון שבארץ בה הוא נמצא אין אפשרות לאהבה כזאת. שורה זו מקבלת משמעות נוספת, כאשר מציגה אותה מהגרת מרוסיה אשר הוריה ברחו אל מדינה אחרת רחוקה. בוודאי כשברוסיה אקטיביזם להט"ב יוביל למאסר, ואילו תל אביב קיבלה לא מזמן את התואר "העיר הגאה בעולם". תואר שלא מעיד על האלימות המילולית והפיזית היומיומית אותה

חוות להט"ביות רבות, אלא בעיקר משרת את בעלי השררה – עיריית תל אביב, אליה מגיעים תיירים הומואים מכל רחבי העולם, אך בכל זאת מעיד על הבדל בין השתיים – מדינת המקור והמדינה אליה ברחו.

בבית השלישי, גולאג בוי פונה אל הדמות בטוניקה ומבהיר שהדמויות על הכיסאות מגלמות את הוריו וכאן מתחילה הפארודיה להרים את ראשה ומבהירה שמדובר על משהו שאינו נורמטיבי, אפשר אף להגיד סוטה: "את לבטח תשאל, אמא, למה אני בוכה בתקופה האחרונה / מאיפה יש לבני נשים בארון שלי / את תיאלצי להאמין / תיאלצי להאמין" ראשית, בתרבות המערבית גברים אינם אמורים לבכות. זו מוסכמה שאינה כתובה וחיברות מגיל צעיר לפיו ילדים-בנים צריכים להחניק את הכאב באם הוא פיזי או נפשי ולא לבכות. אם יבכו, בוודאי ישאלו אותם "מה אתה בוכה? אתה ילדה?" לפיכך אם הוא בוכה, משמע הוא נשי יותר ממרבית הגברים ושונה מהסביבה וכמובן שגם השורה על לבני הנשים מטרתה להקצין את נשיות הדובר. בפזמון, גולאג בוי מתחיל לרקוד ולהשתולל, שפת הגוף שלו פתוחה ומשוחזרת: "הכל הוחלט / אמא אני גיי / אבא אני גיי / אתם יכולים פשוט לשתוק / אתם יכולים לכעוס ולהשתולל / אני לא שם זין" בשלב הזה, בשיר המקורי, הקהל של ולנטיין נקרע מצחוק. במופע הדראג הברה"מי-מזרחי, זה השלב בו הקהל מוחא כפיים בסערה.

בבית הבא, הדמויות שיושבות על הכיסאות, שמות על פניהן מסכה מאופרת של פוטיין ומסביבו צבעי דגל הגאווה (אייקון מוכר במאבק של הקהילה הלהט"בית-רוסית ברוסיה). וגולאג בוי שר אליהם פונה אל הדמות בטוניקה ועם מסכה של פוטיין: "את לבטח תשאל, אמא, למה הפסקתי לחייך/למה תליתי פוסטר של ג'וד לאו/אמא, השלימי עם זה והרגעי/השלימי והרגעי". מחקרים מראים על קשר בין המצוקות המתקיימות בעת הסתרת הנטייה המינית לבין פיתוח תגובות פסיכולוגיות כגון דיכאון ודימוי עצמי שלילי (קמה, 2004), חיים של הסתרה והימצאות בארון מובילים למצב של דיכאון ולכן אותה דמות בשיר נהייתה עצובה, סגורה, מופנמת. ולאחר מכן נזרקה בדיחה על פוסטר של ג'וד לאו (שחקן קולנוע בריטי ידוע) כך שאותה דמות תלתה, ככל הנראה מכיוון שהיה מאוהב בג'וד לאו. ולאחר מכן מבקש מהאמא להשלים עם זה ולהרגע. כאשר הבקשה להירגע היא מאד מגדרית בתרבות המערבית וגם הרוסית ומצביעה על כך שנשים נחשבות היסטוריות (מקור המילה היסטוריה היא במילה הלועזית רחס "hystera") וגברים הם שקולים ורגועים. בפזמון החוזר, גולאג בוי מוציא דגל גאווה ומנפנף בו תוך כדי שהוא רוקד ושר להוריו-פוטיין המאופר שוב את המילים "הכל הוחלט / אמא אני גיי / אבא אני גיי / אתם יכולים פשוט לשתוק / אתם יכולים לכעוס ולהשתולל / אני לא שם זין". בסופו, גולאג-בוי יורד על ברכיו מול הקהל המוחא כפיים. כך שיר שהוא בדיחה על זמר מסוים כיוצא מהארון כהומו, הופך להיות תחת פירושה של טניה רובינשטיין, האישה שמגלמת את גולאג בוי, שיר חתרני נגד הממשל הרוסי ונגד ההבניות המגדריות בחברה וזאת תוך כדי שהיא מממשת סטריאוטיפים של רוסים אך בצורה שאינה מגכיחה.

א. 3. על הדמות: גולאג-בוי והעמדות הפוליטיות מאחוריו

טניה רובינשטיין, אשר משחקת את גולאג-בוי, חשבה על שם הדמות ועל הנאמבר הזה לעומק. גולאג-בוי נבחר מכיוון שהוא מגלם בתוכו עולם תוכן סובייטי מובהק ואף טראומטי, יחד עם ספין משעשע. רובינשטיין התלבטה האם זהו חוסר כבוד עבור אלו שעונו ומתו בגולאג, אך החליטה ששם זה יכול גם לעורר סקרנות לנושא. את השיר היא הכירה זמן רב לפני והבחירה בו לוותה בלבטים, מכיוון שזהו שיר סאטירי שלועג להומואים וליציאה מהארון וסטריאוטיפי כלפי הומואים. לבסוף היא החליטה לבצע אותו בדרכה, תוך כדי התאמת המופע לתפיסת עולמה. היה לה חשוב ששני הניצבים בו דוברי רוסית והיא מעידה שבחירה בכך כי ידעה שעבורם ההיפוך המגדרי ביניהם לא ישנה את ההבנה של התנהגות האב הרוסי הטיפוסי והאם הרוסייה הטיפוסית. רובינשטיין אומרת שחשוב לה לגלם דמויות שאינן מגחיכות את המוצא שלה ובנאמברים שאינם מגחכים, אלא כאלו וכאלו שמשמשים בסטריאוטיפים בצורה מכבדת שיוצרת ריקליימינג של הבגדים שהיא לובשת, למשל. היא בוחרת לגלם דמות של גבר שהוא אוּחֶץ ('הומו נשי'), הלבוש לפי סטריאוטיפ הלבוש הרוסי הנפוץ בארץ – שיערה מסורק הצידה (כמו תסרוקת של ילד טוב), מרכיבה משקפיים, שיער מודבק לפנייה בצורת שפם וזקנקן והיא לבושה בחולצת משבצות, ומכנסי גינס שחורים ומציגה לפנינו בחור שבחברה הישראלית בוודאי ייתקל בהצקות וצחוק על הלבוש שלו ועל איך שהוא נראה, אך במופע הוא בחור חזק שעומד על שלו, שמתנגד לדיכויים שהוא חווה ושיוצא מהארון מול הוריו, עומד על שלו מולם ומול פוטן שאוסר עליו לעשות זאת בפומבי ברוסיה עצמה.

רובינשטיין מעידה כי מאז שהיגרו לארץ היא בתהליך של אימוץ ודחיית הזהות הרוסית לסירוגין. בשנים הראשונות ניסתה להיות 'כמו כולם' ולהעלים את המבטא, עקב הקנטות ואף אלימות כלפי דוברות/י רוסית באותן השנים. לאחר מכן, כשעברו לאשדוד, לשכונה בה הרוב המוחלט דוברי/ות רוסית עברה תהליך הפוך של חזרה למקורותיה. כך שוב ושוב לאורך חייה, כתוצר של הסביבה בה היא נמצאת, הסתירה או הנכירה את המוצא שלה. זאת עד השנים האחרונות, בהן הבינה את החשיבות הפוליטית של הנכחת המוצא והמשמעויות הפוליטיות של הסתרתו שהוא גם שיתוף פעולה עם הדיכוי. אך הדור הרוסי המבוגר יותר עדיין מתנהל ברוסית וצורך את התקשורת הרוסית (בנוסף לזו הישראלית או תקשורת רוסית בלבד). כך קרה שאפילו שהקשר בין הקהילה הלהט"בית הישראלית לזו הרוסית כמעט ואינו קיים, הדור המבוגר המעורה במתרחש ברוסיה משאיר את הדור הרוסי הצעיר מעודכן במתרחש גם הוא, כך שהאיסורים הלהט"בפובים ברוסיה מגיעים לתודעתם של שני הדורות הללו ולכן עמידה מולם נחוצה ברמה הפוליטית עבור הקהילה הלהט"בית הישראלית וגם ברמה הסימבולית עבור קהילת הלהט"ב ברוסיה.

[א. 4. דיון וסיכום](#)

כאמור, ראשית ההגירה מברה"מ הייתה מלאה תקוות, אך תקוות אלו התבדו ואותם המהגרים מברה"מ מצאו עצמם בשוליים של החברה הישראלית, יחד עם אוכלוסיות מדוכאות אחרות. הילדים שהיגרו בגיל צעיר התכחשו בתקופות מסוימות לשפה ולתרבות הרוסית כשהם מחוץ לבית, המבטא נעלם ואוצר המילים התמעט. כיום, עקב חוסר ההתערות של מהגרים אלו בחברה הישראלית, ישנם ערוצי טלוויזיה ברוסית, כתוביות, תרגומים לרוסית והנגשה לדוברי רוסית גם

באתרים ממשלתיים וכד'. בנוסף, ישנה התעוררות של האוכלוסייה דוברת הרוסית בקהילות אקטיביסטיות והשיח על ייצוג רוסי ועל הדיכויים מהם האוכלוסייה הרוסית סובלת.

בנאמבר של גולאג-בוי, אפשר לראות מן הצד האחד חתרנות כלפי הלהט"בפוביה הרוסית – הכוללת את פניו של פוטין המתנוססים על הניצבים המייצגים את אביו ואמו של גולאג-בוי וכן את דגל הגאווה המתנופף בסיום. מן הצד השני חתרנות כלפי תפקידי מגדר – גם כיוון שהמציגה מזדהה כאישה ביסקסואלית המחופשת לגבר הומו, זאת אומרת היא 'משתדרגת' מאישה לגבר ומביסקסואלית (זהות שנתפסת פעמים רבות גם בקהילה עצמה כלא קיימת, או כבילבול) להומו (הזהות הפריבילגית ביותר בקהילה) וגם כיוון שהיא בוחרת להציב אישה בתפקיד האבא וגבר בתפקיד האמא. מהצד השלישי אנחנו רואים שימוש בסטריאוטיפ בצורה מעצימה – גם מהבחינה הרוסית, להתלבש בצורה סטריאוטיפית אך לבנות ולהציג דמות שעומדת על שלה, מכייפת על הבמה ומביאה ללקסיקון השירים של הקהל הישראלי שיר ברוסית, וגם מהבחינה הלהט"בית, הסטריאוטיפ ההומואי שמוצג בשיר עצמו ובא להגחך אותו, יוצא תחת ידיה של רובינשטיין כאקט פוליטי ומשמעותי.

כמו כן, ניתן לראות בנאמבר זה עקרונות של מימזיס פמיניסטי, כזה המודע לעצמו והמגלה לצופות את החיקוי, זאת מעצם השימוש בדראג כמאפיין המופע, אך גם בבחירת השיר הפארודי יש מן המימזיס הפמיניסטי הבוחן והמבקר את הפארודיה הראשונית של השיר, מנכס מחדש את המילים ואת המשמעויות שניתנו לו במקור. בנוסף, אפשר לראות בנאמבר זה גם עקרונות ברכטיאניים לפיהן ההיסטוריזציה של הדמות ושל המגלמת אותה – התשוקות, הפוליטיקה, מוצאה האתני וכו' – ניצבת בגלוי אל מול הצופים בתיאטרון (אהרונסון-להבי, 2013).

פרק ב' – חופשיה: על הצד המזרחי של הדראג

בפרק זה אעסוק בהיבט המזרחי. אבדוק מהם הסטריאוטיפים כלפי מזרחים ואנתח נאמבר אחד של משתתף אחד. הוא יכלול רקע היסטורי על הדיכוי של המזרחים בישראל ועל דראג מזרחי, ניתוח נאמבר של דמות הדראג 'קרוליין', על הדמות ודיון וסיכום.

ב. 1. רקע היסטורי: דיכוי מזרחים בישראל ודמויות דראג מזרחיות

'מזרחים' הם הכינוי הישראלי לכל היהודים שמוצאם מארצות האיסלאם, כאשר חלקם כלל לא מגיעים ממזרח, אלא מצפון אפריקה. כינוי זה נוצר כבר בשנות החמישים עם קום המדינה עם עלייתם של יהודים רבים מארצות אלו. מרבית העולים באותן שנים נשלחו אל מעברות ברחבי הארץ, אך כמעט רק עולי אירופה ואמריקה המשיכו משם אל ערים ואילו עולי ארצות ערב נותרו במעברות. יחד עם הדעות הקדומות עליהם – השכלה נמוכה, פרימיטיביות – מזרחים נחשבו אז וגם היום לעדות נחותות מהאשכנזים, בעיני ההגמוניה האשכנזית. במאמרו של קימרלינג על היווצרותה של ההגמוניה בישראל (קימרלינג, ב. 1999), הוא מתאר כיצד במחנות העולים, המדריכים גזרו את פאות העולים, עיברתו את שמם, חונכו מחדש לחילוניות ולימדו אותם הגיית עברית 'תקינה' בשם כור ההיתוך.

מאז ועד היום, קיימות דעות קדומות כלפי מזרחים כגון חמות-מוזג, אימפולסיביות ותוקפנות, וגזענות הנובעת מדעות אלו. בנוסף, אשכנזים חולשים על תפקידי מפתח רבים יותר ועל משאבים רבים יותר ומזרחים חווים אפליה וקיפוח (טור-כספא, מ. ושורצולד, י. 2003). בעוד שבעבר הבדל זה בין אשכנזים למזרחים נתמך בטענות שמזרחים פחות משכילים ולכן פחות מתקדמים אל תפקידי ניהול וכד', כיום אין סיבה לכך ובכל זאת כשמזרחים משכילים רבים מחפשים עבודה, הם חווים אפליה על רקע מוצאם. חוויות אלו של קיפוח ושל גזענות אינן חריגות בנוף הישראלי, זאת בזמן שההגמוניה הישראלית מתכחשת לכך שיש שוני ויחס אחר אל עדות שונות מכיוון שמטרתה של הציונות היא ליצור קיבוץ גלויות המגלם ישראליות אחת המשילה מעצמה את כל סממני הזהות העדתיים, כאשר בפועל סממני הזהות העדתיים שאינם מקובלים הינם אלו השייכים לעדתם של ההגמוניה – האשכנזית, השקופה (ששון-לוי, א. ושושנה, א. 2014). פער זה, בין התפיסה ההגמונית של המציאות העדתית בישראל, לעומת החוויות בפועל של העדות שאינן נחשבות אשכנזיות, עולה בשנים האחרונות אצל יוצרים/ות מזרחים/ות רבים/ות בשירה, במוזיקה, בקולנוע, בתיאטרון וכד', מיוצג בתחומים אלו ומעורר שיח תרבותי וגם התנגדות עזה מן הממסד ומן ההגמוניה שעליהם מועברת הביקורת.

בניגוד לדמויות דראג ברה"מיות שכלל אינן קיימות בתרבות המיינסטרים שלנו, דמויות דראג מזרחיות קיימות גם בבמות הדראג וגם בטלוויזיה. החל מדמותה של גלדיס שגולמה על ידי איציק כהן מבנות פסיה בשנות התשעים ועד דמותה של מירי פסקל, דניז ודמויות נשים נוספות אותן מגלם אילן פלד בסדרות ובפרסומות. מה שמשותף לכל דמויות הדראג המזרחיות במיינסטרים הוא שהן מוצגות כעילגות, טיפשות, קולניות וכד'. לעומתן, אפשר למצוא את חילבה בת סאלוף, שאף הופיעה באחד מערבי הדראג הברה"מי-מזרחי, היא דראג קווין מן המיינסטרים הלהט"בי. בניגוד למרבית מלכות הדראג האחרות ששמן לועזי-אשכנזי במובהק, שמה של חילבה בת סאלוף מבהיר שהיא תימניה, כמו גם הבגדים התימניים איתם היא עולה לבמה ופיאת שיער

המקורזל. היא אף מביאה אל הקהל בעיקר נאמברים הכוללים שירים של נעמי שמר ובנוסף הופיעה גם בנאמבר מתוך אופרת הרוק מאמי (מיטלפונקט, 1986) שמוחה על הדיכויים מהם סובלות אוכלוסיות השוליים בארץ ומקשרת ביניהם – מזרחים, פריפריה, דת, ערבים ועוד.

ב. 2. ניתוח נאמבר: "חופשיה"

"חופשיה" הוא שיר שכתב והלחין היוצר הנרי ושרה שרית חדד.

קרולין עולה לבושה חולצה מכופתרת, מכנסי ג'ינס קצרים, כובע על הראש כולם גבריים וסתמיים ועל פניה/ו איפור הנחשב נשי ומתחילה לשיר "עכשיו כשפתחו את הדרך אל הים / אני רוצה להצטרף אל כולם, / וללכת בלעדיך." בדומה למאמרה של הלן סיקסו 'ללכת לים/ללכת לאם' (Cixous, H. 1977), הים מסמל את מקור החיים, אליו הולכים בתקווה לעתיד חדש וכן כמסמל נשיות. כשקרולין מעבירה את ידיה/ו על הבגדים אותם היא/הוא לובשת, היא שרה: "אני רוצה להתעטף בכל הבגדים / שלא לבשתי שנים / לפתוח לרווחה תריסים חלודים / ולצרוח." המילים האלו נאמרות מפיו של גבר טרנס* שמגלם דמות דראג קווין ולכן המשמעויות הנלוות שלהן עמוקות אף יותר. זוהי מחאה על הבגדים שאי אפשר ללבוש כגבר ועל אלו שאי אפשר ללבוש כאישה, על המגבלה מעצם החלוקה המגדרית ועל האפרות להיות מי שאתה בגלוי.

פזמון השיר: "רוצה להיות חופשיה / לא תלויה באהבה / או בכסף או במקום / מילים שאמרת / קטנות ממני היום." תנועות הידיים המלוות את הפזמון הראשון מאד פתוחות, בטוחות בעצמן. כשהפזמון חוזר על עצמו, קרולין פותחת את כפתורי החולצה ומגלה מתחת בגד אדום, ומיד אחריו יורדות המכנסיים ומתגלה שמלה אדומה ארוכה. לאחר מכן, הכובע יורד ופאה של שיער גולש שחור מתגלה תחתיו. הידיים פתוחות וחוזרות אל הגוף ושוב נפתחות וחוזרות אל הגוף. ושוב, המילים מקבלות משמעויות נלוות. כל אמירה נשית על כך שהיא רוצה חופש להיות עצמאית ולא תלויה באחרים/ות, היא אמירה פמיניסטית, אך כשאומר זאת גבר טרנס*, יש כאן מורכבות אחרת לגמרי, "רוצה להיות חופשיה" של החופש לבחור במגדר בינארי או לא בינארי, "לא תלויה באהבה" של המשמעויות של יציאה מהארון כאדם טרנס* והאהבה והתמיכה המשפחתית או החברתית שיכולים להתערער, "או בכסף" של העלות הכספית של הורמונים וניתוחים (באם יש רצון בהם), "או במקום" של ערים יותר ידידותיות לטרנס* ומאפשרות תעסוקה וחיים עצמאיים וערים שבהן לא תהיה ל/ה זכות קיום.

הבית השני, מציג את הקשר של האישה עם גבר כלשהו, לאו דווקא קשר רומנטי. קשר בו הגבר אומר איך אישה צריכה להתנהג והאישה לא מתנהגת לפי כללים אלו. "הזמן שלי מתפזר. / אישה בימינו, תמיד אמרת, / צריכה להסתדר / ואם יש לי על מה להצטער / זה רק על זה שלא עשיתי / את זה מוקדם יותר" והדוברת בשיר מצטערת רק על כך שלא עשתה מוקדם יותר. מצטערת על – "שלא הסתכלתי לך בעיניים / שלא העזתי להגיד לך / אני ממשיכה." בשיר עצמו, ההמשכה הזו היא אי-הליכה בתלם. בנאמבר של קרולין, ההמשכה הזו היא חוסר הסכמה למיגדור בינארי, דיכוטומי. גם בבית זה ידיה של קרולין נעות בין החוץ אל הפנים, בין פתיחת הגוף והידיים לבין סגירתו של הגוף תחת הידיים. גם בית זה יכול להתפרש ברובד נוסף דרך הסתכלות על הטרנסיות.

לפיה, האופן שבו אישה צריכה להתנהג מכתובה את האופציה הטרנסית. זאת אומרת שברגע שאומרים איך אישה צריכה להתנהג, בפועל גם אומרים שמי שאינה מתנהגת כך אינה שייכת למגדר הנשי ולכן היא מחפשת את עצמה במקומות אחרים. בודקת מגדרים אחרים, במקרה הטוב או חווה דיספוריה מגדרית במקרה הרע. ככל הנראה בעולם נטול מגדרים בינארים לא היה צורך בטרנסיות.

הפזמון השני חוזר וגם בו קרולין מתנועעת מצד אל צד ובמשפט "רוצה להיות חופשיה", היא תופסת את שמלתה שעליה, לאחר מכן תנועות הידיים שלה הרבה יותר משוחררות, ונעות רק מחוץ לגוף, בתנועות רכות האופייניות לזמרות בבלדות. תנועות אלו קיימות גם לפני מעט, אך בשלב זה זה העיקר. עם תחילת הפזמון החוזר, קרולין מורידה את הפאה ונשאת כד – בשמלה אדומה, איפור ושיער קצר של האיש מאחורי הדמות, סקאי ריקון. וממשיכה לשיר כך. דבר זה קורא תיגר על הבינאריות שהייתה בהחלפת המגדר הקודמת. אם בתחילת השיר קרולין נתפסה כגבר ולאחר מכן כאישה, בהתאם לבגדים שעטו על עצמן/ם, את סופו מסיימת קרולין בשילוב גברי-נשי, ג'נדרקוויירי, שמפרק את המוסכמות המגדריות הדיכוטומיות בחברה.

ב. 3. על הדמות: קרולין והעמדות הפוליטיות מאחוריה

סקאי ריקון, המגלם את קרולין, מספר שלא בחר את דמותה של קרולין ואת מאפייניה, אלא שהדמות התעצבה מעצמה. הוא חושב שזה קשור לתהליך השינוי שעבר, שכן בתור בחורה הוא לא נראה כמו נערה מזרחית, היה לו קל להסוות את זה. למשל, היו לו גבות דקות ושיער שצבוע בכל מיני צבעים, דברים שלא מצופה ממזרחיות. ריקון מספר שהדימויים שהיו לו בראש לטרנסגינדרים, דימויים שנבעו מהתקשורת בעיקר, היו של אידיאל אנדרוגני, לבן, רזה. עם תחילת תהליך השינוי ולקחת ההורמונים, גילה שמאפייניו החיצוניים הנחשבים מזרחיים נהיו בולטים יותר כמו שיעור וגודל פיזי, ופתאום לא רק שהגבריות יצאה, גם המזרחיות יצאה והוא היה צריך להתמודד עם שני השינויים הללו וגם עם כך שהוא לא תואם את אותו האידיאל הטרנסי המוכר. לכן זה גם נוכח יותר בתודעה שלו ומתוך כך התעצבה דמותה של קרולין והפכה להיות דיווה. הנוכחות של הסממנים המזרחיים בדמותה, יחד עם התנהגותה הגדולה מהחיים יצרו כוכבת מזרחית. היה חשוב לו שעל אף שהדמות היא דיווה, הגינונים שלה לא יהיו מלעיגים וסטריאוטיפים, כמו גם המזרחיות שלה. ריקון אומר שנראה לו שאם בתור בחורה היה מחויב למעבר (PASSING) העדתי שלו, ככל הנראה כך הוא היה נראה.

בעוד שהחלפת מגדר תוך כדי הופעת דראג אינה אופיינית לדראג המיינסטרימי, בדראג הקוויירי/טרנסי היא דבר שכיח ואפילו הפך לבנאלי. ריקון מתייחס לזה כאל טריק זול של חשיפה שמרגש את הקהל, כמו גם הורדת הפאה בנאמבר והוא מודע אליו ומשתמש בו כדי לרגש את הקהל וליצור את החיבור שהוא רוצה אל הדמות של קרולין והוא רואה בזה חיבור לשיר עצמו שהוא שיר מרגש מבחינה מוזיקלית ומבחינת המלל. כדי להפוך את הנאמבר הזה ליותר ייחודי, הוא רצה להעביר על הבמה החלפה מגדרית של הדמות. זאת אומרת, קרולין היא זו שעוברת את השינוי המגדרי אל מול הקהל, בניגוד להחלפת המגדר הרגילה בדראג הטרנסי שבעצם חושפת את האדם שמאחורי הדמות. רק בסוף השיר, עם הורדת הפאה, נחשף ריקון עצמו כדמות שמאחורי

קרולין ולכן יש כאן היפוך כפול. ראשית השינוי של קרולין עצמה מגבר לאישה ולאחר מכן החשיפה של האדם המגלם את קרולין. מבחינתו של ריקון החיבור בין השיר של חדד שמדבר על אישה שמחליטה בעצמה ומרגישה טוב עם ההחלטה, לבין הביצוע שלו על הבמה של החופש המגדרי של הדמות ושלו עצמו להיות מי שרק ירצו, היה טבעי. אך הוא מניח שרוב הקהל התחבר מהמקום האישי והפרטי שלו שלא לרצות להיות תלויים בדברים חיצוניים ולרצות להיות חופשיים מהדברים החיצוניים שמעיקים עליהם ומקשים עליהם לעשות את הבחירות הנכונות להם.

ב.4. דיון וסיכום

כאמור, בדמותה של קרולין ככלל ובנאמבר זה בפרט היה רצון ליצור דמות נשית חזקה, גדולה מהחיים, מזרחית ועצמאית. יחד עם ההתעקשות על נתינת מקום למזרחיות ואף הדגשה חיובית שלה ריקון מערבב בין הזהויות המגדריות ומבצע שינוי מורכב - בחיים האמיתיים, מצד אחד, הוא מבצע שדרוג של המעמד מגדרי שלו מאישה לגבר והנמכת המעמד העדתי כמי שעבר כבחורה לא-מזרחית וכיום הוא עובר כגבר מזרחי. במופע, קרולין מתחילה את הנאמבר כגבר ואז הופכת לאישה, אך הגבר בתחילת המופע הוא לא גבר בעל פריבילגיות, שבטוח בעצמו, זהו גבר שרוצה להשתנות, שרוצה חופש לזנוח את הגיינס והצווארון ובמקום זאת ללבוש שמלה אדומה בוהקת ושיער ארוך ומבריק. מעשים אלו הם ניכוס מחדש של המגדר. בנאמבר הזה, השיר מקבל משמעות חדשה מעצם העובדה שגינדרקוויר מבצע אותו. כל אחת מהדרכים בהן שרית חדד מעוניינת להיות חופשיה מקבלת רובד נוסף של האפשרויות לשינוי מגדרי, לנזילות מגדרית, ליציאה מהארון הטראנסגי וכד'. כמו כן, בתרבות בה הגבר הוא ה'שקוף' והשאר הם האחר שנמדד אל מולו (יזרעאלי, ד. 1999), נאמבר כזה המציג את הגבר כמי שמוסתרת תחתיו אישה הזועקת לצאת ותחתיה ג'נדרקוויר הנותר בסוף כאותו אחד שמתוכו יצאו הגבר והאישה המוצגים, הוא אקט חתרני ושובר מוסכמות בנוגע למקום המגדר בעולמנו.

לעומת זאת, החוזק הנשי-מזרחי אותו שרית חדד מציגה בהרבה משיריה ואותו רוצה ריקון להעביר בדמותה של קרולין, בולט. זאת בניגוד לסטריאוטיפים הרווחים בהגמוניה ובדראג המיינסטרימי, שם דמויות של נשים מזרחיות הן בעיקר גדולות פיזית, מגושמות, מדברות עברית קלוקלת ומוגחכות בשפת הגוף שלהן ובחתך הדיבור שלהן. ריקון מציג דיווח מזרחית שהיא עדינה אך בטוחה בעצמה, שהמזרחיות שלה היא החוזק שלה. אין כאן ניסיון להסתיר את המזרחיות או לשטח אותה או ליצור דמות מזרחית 'משתכזזת', אלא רצון ליצור דמות מזרחית מהפנטת שנותנת שואו לקהל.

אפשר לראות בנאמבר הזה גם כן אלמנטים של מימיזיס פמיניסטי, כמופע החושף בפני הקהל את השחקן שמאחורי הדמות וגם מבליט את המשחק התיאטרוני במגדר ומתוך כך את המשחק והפרפורמטיביות שיש במגדר ככלל. בניגוד לנאמבר של גולאג-בוי שהיה עם שיר פארודי שעבר ביקורת והסתכלות מחדש, כאן אנחנו רואים שיר שהוא פמיניסטי בעצמו ומלכתחילה קורא להעניק לנשים חופש לעשות כרצונן, ובביצוע על הבמה של קרולין ישנו פירוק של המושגים מהם רוצה הזמרת חופש וכל אחד מהם מקבל משמעות עמוקה יותר ומורכבת יותר, עקב השינויים

המגדריים של הדמות ושל השחקן המגלם אותה. כמו כן, ריקון מצליח להביא ייצוג נשי אחר לבמה, שהוא גם ייצוג מזרחי אחר ממה שאנחנו רגילים לראות. אם נסתכל על כך מתוך דבריה של דיאמנד שמובאים על ידי אהרונסון-להבי בספר 'מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני' (אהרונסון-להבי, 2013) נוכל לראות את ההדהוד בין שתיים-שלוש ישויות בגוף המופיע, עליו היא מדברת בנאמבר הזה בו נמצאים השחקן והדמות אותה הוא מגלם וגם את זהותו האתנית והמעמדית.

פרק ג' – איחוד מאבקים והתנגדות

בפרק זה אעסוק בשיתוף הפעולה שיוצר הדראג בין ברה"מיות למזרחיות ובאופן בו שיתוף פעולה זה נאבק בהנחות היסוד כלפי אוכלוסיות אלו ובדיכוי שהן עוברות מבחינה אתנית ומבחינת נטייה

מינית/שוונות מגדרית. אבדוק ואדון באילו פעולות אקטיביות קבוצה זו נוקטת נגד כללי המגדר, תוך ניתוח של מבנה הקבוצה, מבנה המופע ושילוב ריאיונות בנוגע לחיבור בין שתי הקבוצות, ולאחר מכן אסכם.

ג.1. אחיות

על אף הניסיונות של ההגמוניה להפרד ומשול, כפי שהזכרתי מוקדם יותר, הדראג הברה"מי-מזרחי צמח מתוך חברות בין ברה"מיות למזרחיות. ארבעת היוזמות חברות באותן קבוצות אקטיביסטיות ומשתפות פעולה בנושאים רבים הקוראים לשיוויון וסובלנות כלפי האחרת. הנושא עלה בשיחה בין ריקון לקלר, שדיברו על המחסור בדראג מזרחי שאינו גזעני ובכלל על מחסור של מרחב המחבר בין זהויות מיניות או מגדריות לבין אתניות. לא הרבה אחר כך, הם דיברו על כך עם שוקה ועקב המחסור המוחלט בדראג ברה"מי, החליטו לקיים ערב המשלב את שתי האוכלוסיות ובשלב הזה גם רובינשטיין נכנסה לתמונה. הערב הראשון היה הצלחה מסחררת שמצד אחד לא הפתיעה אותן, כיוון שידעו שיש מחסור בעשייה להט"בית הקושרת להט"ביות למזרחיות או לברה"מיות ומכיוון שהבעיה העדתית והצורך בחיזוק תרבות המוצא מדוברת כעת בצורה גלויה יותר ברשתות החברתיות. מן הצד השני, מכיוון שלא הועלה אף פעם דראג כזה ולא ידעו אם ספציפית לסוג ערב כזה יהיה ביקוש. הקהל המגוון – גם עדתית, גם מגדרית, גם להט"בית/סטרטיטית וגם גילאית - הפתיע ועודד אותן ליזום ערבים נוספים כאלו.

בדיוק כפי שהוקס (הוקס, ב. 1984) במאמרה על אחיות, מסבירה שהתיאוריה הפמיניסטית תתחזק אם יוכנסו לתוכה גם פרמטרים של גזענות, שכן לדבריה הדברים שלובים האחד בשני – סקסיזם וגזענות, ועבור פמיניזם אפקטיבי ואחיות יש לשים לב לשונויות בין נשים ובאופן שבה הם גורמים לנשים מסוימות להסתכל על נשים אחרות, להכיר בזה ולא למחוק את החוויות האחת של השנייה בכדי לחוש סולידריות, כך גם בדראג הברה"מי-מזרחי. השוני בין שני הצדדים ברור, הן באופי הלבוש והן בסגנון השירים. המארגנות דואגות הן ליחס הוגן בין הנאמברים המזרחיים לאלו הברה"מיים והן לכך שהנאמברים לא יהיו גזעניים, שלא יכללו סטריאוטיפים פוגעניים כלפי ברה"מיים/ים, מזרחיות/ים או מיעוטים אחרים. בנוסף, הן מקפידות שהמשתתפות/ים יהיו ברה"מיים/ים או מזרחיות/ים, גם מתוך התפיסה שלאשכנזים/ות יש מקומות אחרים להופיע בהם ושהם/ן תופסות/ים מקום בערב שמוקדש לזהויות אחרות וגם מתוך מחשבה שכמעט בלתי אפשרי לעשות דראג של עדה אחרת בצורה שאינה פוגענית. ריקון מביא כדוגמה נאמבר דראג לשיר תל אביב של עומר אדם, בו המופיע שאינו מזרחי עשה לעצמו גבות עבות ומחוברות וזה יצר דמות מולעגת. הוא טוען שכשדראגיסטים/ות לובשים/ות את הלבוש, שיער הפנים, האיפור, של העדה שלהם הם/ן מתחברים/ות למשהו בתוכן/ם או למאפיינים שמייחסים/ות להן/ם, בעוד שכאשר עוטה את אותו הלבוש, שיער פנים או איפור, מי שאלו לא המטענים איתם היא/וא מגיעה, דומה הדבר לדראג מיזוגני.

בניגוד לדראג נטול הקשר עדתי, שמלבד הקומיות שבו משתמש בפרפורמנס מגדרי גם להעברת ביקורת ולאמירה פוליטית, דראג בעל הקשר עדתי דורש איזון עדין ורגישות. זאת מכיוון שבעוד שתפקידי מגדר וזהות מגדרית ניתנים לשינוי, העדה בה נולדת נחשבת כלא ניתנת לשינוי אלא רק

להשוואה. הקישור בין טרנסג'נדריות לטרנסגזעיות עלה לאחרונה עקב 'חשיפתה' של רייצ'ל דוליאל כאישה לבנה, בזמן שהציגה את עצמה כאישה שחורה ואף עמדה בראש ארגון אפרו-אמריקאי NAACP במדינת וושינגטון. ההשוואה בין השניים והשאלה האם בכלל אפשרית טרנסגזעיות ישארו במחלוקת עוד לא מעט זמן ככל הנראה, חשוב לשים לב למקום אותו תפסה דוליאל. היא לא רק הזדהתה כאישה שחורה אלא עמדה בראש ארגון אפרו-אמריקאי. אם הייתה עומדת בראש ארגון חברתי או אחר שאינו קשור לגזע, לא הייתה כזו התרעמות. ההשוואה בין טרנסג'נדריות וטרנסגזעיות והשאלה האם בכלל אפשרית טרנסגזעיות ישארו במחלוקת עוד לא מעט זמן ככל הנראה, אך שאלת המקום היא מהותית ובעיקר באוכלוסיות מדוכאות. 'השתכנוזות' של מזרחיות לא פוגעת באף אחד, גם לא 'ערסיות' של אשכנזי וגם לא טרנסיות הכוללת שינוי מין או שלא כוללת כזה. הבעיה היא כאשר ישנה פטרונות או לגלוג, כדוגמת דראג מיזוגני הצוחק על נשים או סטנדאפ גזעני הצוחק על מזרחים. זאת מכיוון שההגמוניה הגברית, לבנה, הטרוסקסואלית, סיסג'נדרית, פוגעת בנשים, מזרחים, ברה"מים, להט"בים, אתיופים, ערבים, זרים וכו' באופנים דומים ובסטריאוטיפים דומים וגם האלימות והאפליה המופנים כלפיהם דומה.

ג. 2. סימבוליות וסמיוטיות

כפי שציינתי בפרקים הקודמים, ההגמוניה הישראלית פעלה רבות למען יצירת כור היתוך תרבותי הדוחק את תרבויות ושפות המוצא הלא-אשכנזיות אל מחוץ למה שנחשב תרבות ישראלית. דבר זה גורם לכך שילדות להט"ביות למהגרות מוצאות את עצמן בקושי כפול – אחד הוא הקושי הקיים בתרבות שלנו של הפנמת הלהט"ביות של הלהט"ביות עצמה וגם אל מול המשפחה והחברות ביציאה מהארון. השני הוא הקושי של ההורים להבין את המושגים של מגדר, נטייה מינית וכו'. באוגוסט 2014, ריקון פירסם סטטוס בפייסבוק בו הוא מספר על הקושי להסביר לאמא שלו מה זה ג'נדרקווריר. הוא מתאר איך הוא אומר לה שהוא 'מתחארווד ג'נדר', על משקל ה'תחארווד ג'נדר' שאמא שלו אמרה לו כשהיה קטן, שפירושו הבלגן שנוצר בבטן כשאוכלים דברים שאינם קשורים האחד לשני. רק כך הוא יכול להסביר לה את ההרגשה שלו בגוף שלו ואת הצורך והרצון שלו להאריך ציפורניים ושיער פנים וגוף וההקפדה לצבוע אותם. המילה 'קווריר' לא אומרת לה דבר, לא משנה כמה יסביר לה על מקור המילה. אך בעצם מה שריקון ניסה להסביר הוא את הזהות שלו, את מי שהוא, בצורה בה אמו תבין אותו.

אבחנתה של קריסטיבה (Kristeva 1982), כי הסמיוטי שהוא מחוות הגוף, שתיקות וכדור', הוא תחומם של הנשים ואילו הסימבולי שהוא השפה והתרבות הינם תחומם של הגברים, וכי החברה הפטריארכלית דוחה מעליה את הסמיוטי עקב החתירה שלו תחת השפה והתרבות והקרקעים שהוא מבצע בהן עקב סוג התקשורת השונה, קשורה גם לאקט זה. ריקון משתמש כאן בתקשורת הסמיוטית שלו עם אמו, הוא מזכיר את החוויה, את הבלגן בבטן, כדי להתגבר על המכשול של השפה שנוצר ביניהם. זאת אפשר היה גם לראות באחת ההופעות האחרונות של הדראג הברה"מי-מזרחי, אז הגיעה אמה של רובינשטיין יחד עם חברה טובה לצפות בנאמבר שלה. הנאמבר היה פרובוקטיבי למדי, לפחות בקנה מידה סטרייטי, אך זה לא מנע מאמה של טניה להתרגש מאד

מצפייה בטניה על דראג לרקע שיר רוסי והיא אף ארגנה עבודה את התלבושת המיוחדת שנוקקה לה עבור נאמבר זה. אפשר לראות בדראג עצמו כסמיוטי, המולבש על השיר שהוא השפה והתרבות ובכך הוא מחבר בין האם לבת, אך גם עצם החיבור בין האם לבת דרך מופע הכולל את המורשת התרבותית, יוצר חיבור חתרני ופמיניסטי.

כמו כן, רובינשטיין מספרת על כך שהופיעה עם הנאמבר של 'הכל הוחלט', במסיבה קווירית שהתרחשה בתל אביב ולאחריו ניגשה אליה מישהי וברוסית נרגשת שיתפה אותה בתחושותיה, בהתרגשות העצומה שחוותה בנאמבר עקב כך שהשיר היה ברוסית והמקום שניתן לכך במסיבה שאינה קשורה בהכרח לברה"מיות. דבר זה מבהיר כמה חריג זה בנוף הישראלי בכלל והלהט"בי בפרט. האקן (Haaken 1998), באמצעות קריאה ביקורתית בסיפור לוט עומדת על השוני בטקטיקות אותן נוקטים/ות נשים וגברים בכדי להתמודד עם קשיים בעבר – גברים מדחיקים בעוד נשים הן אלו הנושאות את התכנים הקשים איתן. לדבריה, התרבות הפטריארכלית מדירה נשים מאקטים של עיצוב זיכרון קולקטיבי וניסיון נשי לקבע זכרונות אלו בזכרון הקולקטיבי יגרור למאבקים הנושאים עמם הקשרים של טאבו חברתי ותרבותי. כך אפשר לראות גם את הבאתן של המוזיקה המזרחית והרוסית, ככזו המנסה להעלות אל המודע ולהביא אל המרכז את תרבויות השוליים הללו, שנמחקו עם השנים.

ג.3. התנגדות

במאמרם של הרטל, דוד ופסקל (הרטל, ג. דוד, י. ופסקל, ל. 2014) הם מפרטים על תפקידם של מרחבים בטוחים בחברה הלהט"בית, קווירית ופמיניסטית, כפתרון לדיכוי והאלימות המופעלים כלפי אלו החורגים מההטרונורמטיביות. המרחב הבטוח משמש כמקום מקלט אליו אפשר לברוח מחוסר הביטחון היומיומי, כאשר אחת משתי הדרכים היא התייחסות למיקום מסוים וזמן מסוים כמרחב בטוח. המרחב הפיזי והמרחב הכרונולוגי. הדרך השנייה היא בהפעלת פרקטיקות שיהפכו את המרחב לבטוח, כך נוהגות יוזמות ערב הדראג בכל ערב שלהן, זאת החל בהכרזה על הערב כמרחב בטוח כבר באירועים שנפתחים בפייסבוק וגם עם תחילת הערב והסבר של האלמנטים המצופים במרחב בטוח זה, דרך מינוי אחראית אליה ניתן לפנות במקרה הצורך ועד סילוק אדם שיגרם להרגשה של מרחב שאינו בטוח. באותה המידה, הן גם דואגות לעדכן את הקהל לפני מופע אשר המוצג בו יכול להיות טריגר עבור נשים נפגעות אלימות למשל, או אם יש ערום בנאמבר מסוים, בכדי שמי שהדבר עלול לגרום לה חוסר נוחות תוכל לצאת החוצה או לא להסתכל.

במאמרה של יזרעאלי (יזרעאלי, ד. 1999) על מיגודר בעולם העבודה, היא כותבת על כך שלרוב, עובדים/ות מרוויחים/ות פחות במקצועות שנחשבים נשיים מאשר במקצועות הנחשבים גבריים, ובנוסף, ערכן של עבודות נשים רבות אינו נמדד בכסף, כמו עקרות בית, למשל. כמו כן, מצופה מנשים להתנדב למען מטרות שהן מאמינות בהן. כך, בפעם הראשונה בה התקיים הדראג הברה"מי-מזרחי ההכנסות היו תרומה לפרויקט גילה¹. עקב ההצלחה הרבה של הערב, יוזמות

¹ פרויקט גילה הינו פרויקט להעצמה טרנסית אשר צמח מתוך הקהילה הטרנסית ולמענה.

הדראג הברה"מי-מזרחי החליטו לערוך ערבים נוספים, אך בפעמים הבאות ההכנסות יתחלקו בין מארגנות הערב, המופיעות, הצלמת, המתקלטות במסיבה המתרחשת אחר כך וכד'. כל מי ששותפה בערב, מקבלת תשלום בהתאם לחלקה. כך המשתתפות מקבלות תגמול לא רק על הזמן שהן משקיעות, אלא גם על רכישת האביזרים הנדרשים למופע מגוון.

בנוסף, ישנם אקטים בולטים נוספים של שיוויון אתני ומגדרי. הן דואגות לכך שמלבד איזון בין שירים קצביים ומקפיצים לשירים איטיים ומרגשים או שחלק מהנאמברים יהיו סולואים וחלק דואטים או נאמברים קבוצתיים, יש איזון גם בין מופיעות ברה"מיות למזרחיות ורוב של נשים מופיעות. כמו כן, ישנם גם אקטים של התנגדות לתרבות ולחברה פוגעניים כלפי להט"ב, נשים, אתניות ומיעוטים אחרים. לדוגמה, סירובן של חברות הקבוצה לאשר נאמבר עם שיר של זמרים שהורשעו בעבירות מין או טקסטים שמשמשים בסטריאוטיפים פוגעניים כלפי כל אוכלוסיה מדוכאת. אקט נוסף הוא האופן בו הן בונות נאמבר קבוצתי – לרוב למישהי יש רעיון לשיר והיא שואלת בפורום די רחב של מופיעות מי מעוניינת להופיע איתה ואז אלו שמעוניינות לבצע את השיר בונות יחד את הנאמבר, כאשר בנאמבר קבוצתי, יכולות להשתתף גם ברה"מיות וגם מזרחיות. כל אלו הם אקטים של שיוויון אחת כלפי השנייה וכלפי אוכלוסיות אחרות. כמו כן, הן מזמינות בכל מופע לצרף אליהן משתתפות חדשות, משתתפות נוספות שהיו בעבר, כך שהמופע לא יכלול רק את ארבעתן במגוון שילובים. הן גם אינן מהוות את רוב המופיעות. גם בכך אפשר לראות מעשה חתרני-נשי, קבוצה המאפשרת ואף מזמינה אחרות להיכנס אליה ולו לפעם אחת ולהציג את שחשוב לה ולא להיסגר לחברות הקבוצה בלבד. בנוסף לכך, דמויות הדראג לרוב אינן משויכות למגדר מסוים – דראג קינג / דראג קווין – אלא בהתאם לנאמבר. כך כל דמות יכולה לעלות בשמלה בנאמבר אחד ובנאמבר מאוחר יותר באותו הערב לעלות במכנסיים וזקן, לא משנה אם השחקן/ית מאחוריה היא גבר או אישה או טרנס/ית או אחר. דבר זה מערער את הדיכוטומיות הקיימת בתרבות שלנו ובבסיסו של דראג המיינסטרים.

ג. 4. סיכום

החיבור של משתתפות הערב אחת אל השנייה ולפעמים גם אל אימותיהן, דרך המראָה, השפה והמוזיקה עליהם גדלו בביתן בשילוב הדראג המאפשר להן להמחזי את כל זאת ולחבר אליו גם את הקהל, הוא מעשה פמיניסטי שיוצר עשייה נשית כאשר הנאמברים מתפקדים כטלאים, מכיוון שהם מספר מופעים קטנים, אותן הן מחברות יחדיו אל שמירת הטלאים שהיא ערב הדראג כולו. זאת, יחד עם החיבור של להט"ביות לשונות אתנית, מזכירה את החיבורים הנעשים במחזה של אנטוזקאי שונגיי "למען נערות צבעוניות ששקלו התאבדות/ כשהקשת מספיקה" (Ntozake Shange, 1975). החיבור הנעשה במחזה בין התשוקות של הנשים בו לבין חוויות טראומתיות של האלימות, הניצול וכו' אותן הן עוברות ביום-יום דומה לחיבורים הנעשים בדראג זה. התשוקות המיניות, המגדריות, הפוליטיות של מופיעות הדראג מוצגות לעתים ללא מחסומים וטאבו, כוללות התפשטות או תנועות מגוונות וזאת כדי להתמודד עם הדיכויים הנכפים עליהן, אם עקב מגדרן שאינו נורמטיבי או נטייתן המינית השונה או צבע עורן וזהותן האתנית. החופש הניתן לכל

אחת מהמופיעות בנאמבר שלה, חופש הדואג לשמור על אוכלוסיות אחרות, יוצר מארג של זהויות ושל טראומות, המוצגות על הבמה.

בהצגה שכזו על הבמה הן יוצרות מופע פוליטי, המשלב את כל המשתתפות, ללא היררכיה מעמדית במופע. שותפות הגורל בין הברה"מיות למזרחיות, בין הלהט"ביות לשונות האתנית, יוצרת העצמה של אוכלוסיות אלו. זאת, יחד עם רגישותן של המארגנות לאוכלוסיות המדוכאות הנוספות שאינן נכללות בערב, הרגישות אל טריגרים ואקטים פוגעניים, הרווחים המתחלקים בין המופיעות, העובדה שיש רוב מפיעות ושהן מדברות על המופיעות בלשון נקבה, על אף שישנם גם גברים וכד', כל אלו מייצרים מופע פמיניסטי הפועל לפי אג'נדה נשית שיויונית, מתגמל את המופיעות ומפעיל את הקהל לחשיבה על אוכלוסיות נוספות, על רגישויות של אוכלוסיות מסוימות, על התנגדות להגמוניה, על ביקורתיות וקוויריות תוך הנאה ממופע הדראג עצמו.

סיכום

בריאיון שערכתי עם רובינשטיין שאלתי אותה לגבי אלמנט ההתנגדות הקיים בעצם קיום הדראג שמשלב ברה"מיות ומזרחיות, בתגובה היא צחקה ואז הבהירה שזה לא שההגמוניה מגיעה למופע ושואלת את עצמה שאלות ומתפרקת עקב כך. ההתנגדות מבחינתה היא המשמעות שנוצרת מהחיבור האחת אל השניה, מההעצמה שהן זוכות לה על הבמה, מהמרחב שהוא שלהן ונותן להן מקום וחופש להיות כמו שהן ולחקור בעצמן דברים, להתחבר אליהם מחדש. אחרי עוד קצת

מחשבה היא הוסיפה שאולי זה כן מפרק מעט את החומות שהגמוניה בנתה – בין לבין הזהות והתרבות שלהן.

החומות הנשברות, עליהן היא מדברת הן לא רק בנוגע לזהות האתנית אלא גם בנוגע לזהות הנשית או הנזילה, בנוגע ללהט"ביות, בנוגע לכל מה שהוא שונה מאותה הגמוניה, כל אותם הדברים הנחשבים פחות. החומות הללו נשברות בזכות הפרמטרים שהזכרתי:

איחוד מאבקים - עצם קיומו של הדראג הברה"מי-מזרחי הוא דרך של התנגדות והתמודדות בפני עצמו. קיומו של ערב זה מייצר שיתוף פעולה בין כמה קבוצות מדוכאות במקביל – להט"ב, מזרחים וברה"מיות, קבוצות אשר הרבה פעמים נהוג לראות בהן יריבות. נהוג לשמוע על השנאה בין מזרחים לרוסים, בדיוק כפי שנהוג לשמוע על הקושי לצאת מהארון בפני משפחה מזרחית או ברה"מית. אך כאמור, היריבות ביניהן נובעת מהדיכוי שהן סופגות ויש להן במשותף לא מעט נקודות דומות דרכן הן יכולות להתחבר וגם התפיסה לפיה למשפחות שאינן אשכנזיות קשה יותר לקבל את היציאה מהארון של ילדיהן, אינה אלא סטיגמה שקרית. ערב דראג זה תופס עבור עצמו, עבור המשתתפות והקהל, מקום ומרחב שלא מתאפשרים על ידי בעלי הכוח ויצירת קהילה מתוך אותו הקהל שמגיע אל ההופעות פעם אחר פעם, פעמים כקהל ופעמים אחרות כמשתתפות חדשות.

ניכוס מחדש – גם התרבות הרוסית וגם זו המזרחית, על שלל גווניהן, ספגו השתקה, זלזול ומחיקה. בתוכניות טלוויזיה קומיות, בסטנאדאפ ובדראג תרבויות אלו מולעגות ומוגחכות והסטריאוטיפים ממלאים אותם. בדראג הברה"מי-מזרחי המשתתפות מתחברות מחדש אל אותן התרבויות המושתקות. הן חוקרות אותן, יוצרות סביבן ומציגות אותן אל קהל המורכב משלל זהויות אתניות, מגדריות ומיניות. בנאמברים שלהן הן לא רק מתחברות אל התרבויות אלא גם אל המראה החיצוני המולעג, כאשר הפעם הן מציגות אותו בצורה מעצימה ומחזקת. לעתים ההצגה כוללת התפשטות, ערום מלא או חלקי, המייצרים אצל המשתתפות תחושה של שליטה מחדש בגופן, אי כניעה לטאבו חברתי וכד' ואצל הקהל מייצרות הרגשה של חשיפה רגשית גדולה. הרבה פעמים הופעות הדראג מחברות בין ה'מוחצנות' הלהט"בית לזו האתנית מהן ההגמוניה מזדעזעת והופכות אותה לגיטימית. בנוסף, הן בוחרות לא מעט פעמים בשירים המציגים ניכוס מחדש גם של מילות השיר עצמו מבחינת זהות מגדר או נטייה מינית המעניקים לשיר פרשנות חדשה ומורכבת.

פירוק ובנייה - במהלך חמשת הערבים של המופע הוצגו כוריאגרפיות לשירים המציגות נשיות בשלל גוונים, כמו גם גבריות מגוונת ונזילות בין המגדרים. כוריאגרפיות המציגות אפשרויות של ביסקסואליות או פוליאמוריה, שהתרבות שלנו מוחקת ומשתקה גם אותן. בנוסף, המשתתפות לא משאירות את דמותן בחלוקה הדיכוטומית הרווחת בין דראג קינג לדראג קווין, אלא מאפשרות את הנזילות ביניהן ואת הגיוון בתוכן, ומציגות דמויות המשתנות מנאמבר לנאמבר בהתאם לשיר. כל אלו הם מעשים החריגים בתרבות שלנו המקדשת את אותה הפרדה בין גבריות לנשיות, את ההפרדה בין הטרוסקסואליות לחד מיניות, ללא התייחסות לכל מה שקיים בין לבין.

איחוד המאבקים בין התרבויות, הניכוס מחדש של הסטריאוטיפים על להט"ביות, על ברה"מים ועל מזרחיות והפירוק והבנייה של שירים המציגים תבניות מגדריות, מונוסקסואליות ומונוגמיות, ויצירתן מחדש כמרחב המאפשר מגדריות שונה, ביסקסואליות ופוליאמוריות, בדיוק כשם שהמרחב הזה מאפשר פירוק של סטריאוטיפים אתניים מוגחכים והצגתם כמאפיינים יפים, מכבדים ומלאי עוצמה. פעולות אלו מממשות את האימרה כי 'האישי הוא הפוליטי', בעזרת הבאת תרבויות המקור שלהן יחד עם זהויותיהן המגדריות או נטיותיהן המיניות והצגתן בערב בידורי-פוליטי, לעתים תוך אקטים של התנגדות פוליטית למשטר כמו בנאמבר של גולאג-בוי, או תוך אקטים של התנגדות פוליטית לדיכויסומיה המגדרית כמו בנאמבר של קרולין, אך אלמנטים אלו קיימים בעוד נאמברים המבוצעים בדראג זה מלבד שני הנאמברים אותם ניתחת. כמו גם אלמנטים אחרים של משטור גוף, של משטור מיניות וכד'. כל אלו הם מעשים חתרניים ופמיניסטיים.

אלו מובילים לכך שהדראג הברה"מי-מזרחי הוא דוגמה לתיאטרון פמיניסטי המאפשר התנגדות לפטריארכיה דרך דמויות המשחקות אפשרות אחרת. זו הסיבה שקראתי לעבודה בשם שהוא פרפרזה על שם המחזה של אנטוזקאי שונגיי "למען נערות צבעוניות ששקלו התאבדות/ כשהקשת מספיקה". פעולות אלו, של הבאת התרבות המודחקת אל קדמת הבמה, של היחשפות רגשית והיחשפות זהויות כאלה ואחרות של השחקנית כחלק מההצגה שהן גם חלק ממשנתן של ברכט את התיאטרון הפוליטי. ראייתן של יוזמות הדראג הברה"מי-מזרחי את כל אותם הדיכויים והחיבור ביניהם הוא מעשה פמיניסטי של אחיות. בדיוק כפי שאיחוד מאבקים מהווה התנגדות, כך גם שיתוף הפעולה בין המדוכאות ושותפות הגורל ביניהן המוצגת על הבמה מהוות התנגדות לאותן העולות. התנגדות פומבית, מבוקשת וכל כך חסרה בנוף.

רשימה ביבליוגרפית

1. אהרונסון-להבי, שרון. *מגדר ופמיניזם בתאטרון המודרני*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012.
2. אתר הכנסת. (2015). *נחשף בוועדת העבודה: 55% מדרי הרחוב הם יוצאי חבר העמים, 65% מכורים לסמים ואלכוהול*. נדלה מ: <http://main.knesset.gov.il/News/PressReleases/Pages/press28715m.aspx>

3. באטלר, ג'ודית. *קוויר באופן ביקורתי*. מתרגמים דפנה רז. תל אביב: רסלינג, 2007.
4. בן-כנען, נמרוד ודני קפלן. "דראג בישראל: יכולת העמידה על עקבים." *במה: רבעון לדרמה* 159-160 (2000): 81-97.
5. הוקס, בל. "אחיות: סולידריות פוליטית בין נשים." *בללמוד פמיניזם: מקראה*. עורך דלית ושות' באום. מתרגמים דפנה עמית ו דלית באום. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006. 223-243.
6. הרטל, גילי, יוסי דוד וליטל פסקר. "מרחב בטוח." *מפתח: כתב-עת לקסיקלי למחשבה פוליטית* (2014): 97-124.
7. טור-כספא שמעוני, מיכל ויוסף שורצולד. "איום נתפס ודעות קדומות בשלושה מוקדי מתח בחברה הישראלית." *מגמות* (2003): 549-584.
8. יזרעאלי, דפנה. "המיגדור בעולם העבודה." *מין, מגדר ופוליטיקה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999. 167-216.
9. יפתחאל, אורן וארז צפדיה. "גיוס פוליטי בערי הפיתוח: מאבק המזרחים על "המקום". *פוליטיקה: כתב עת ישראלי למדע המדינה וליחסים בינלאומיים* (2001): 79-96.
10. ליסצה, סבינה ויוחנן פרס. "עולי חבר-העמים בישראל גיבוש זהות ותהליכי אינטגרציה." *סוציולוגיה ישראלית* (2000): 7-30.
11. נווה, ג. (2015). *כשהדראג חודר למיינסטרים*. נדלה מ: <http://www.haaretz.co.il/gallery/.premium-1.2634179>
12. קימלינג, ברוך. "מדינה, הגירה והיווצרותה של הגמוניה (1948-1951)." *סוציולוגיה ישראלית* (1999): 167-208.
13. קמה, עמית. "היבטים פסיכו-חברתיים וסיפוק צרכי מתבגרים הומו-לסביים." *קובץ מאמרים 1- ארגון נוער גאה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004.
14. רחמימוב, אלון. "קסמו המערער של ה"דראג": תאטרון חוצה-מגדר במחנות שבויים ברוסיה במלחמת העולם הראשונה." *זמנים: רבעון להיסטוריה* (2007): 106-117.
15. ריץ', אדריאן. "הטרוסקסואליות כפזיה והקיום הלסבי." *במעבר למיניות: מבחר מאמרים בלימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית*. עורך יאיר קדר, עמליה זיו ו אורן קנר. מתרגמים ישראל מאיר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003. 73-97.
16. ששון-לוי, אורנה ואבי שושנה. "השתכנזות: על פרפורמנס אתני וכישלונו." *תיאוריה וביקורת* (2014): 71-97.
1. Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: rouledge, 1990.
2. Cixous, Hélène. "Aller à la mer." *Modern Drama* 27:4 (1984): 546-548.
3. Haaken, Janice. *Pillar of Salt: Gender, Memory and the Perils of Looking Back*. New Jersey, London, and New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.
4. Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon Roudiez. New York: Colombia University Press, 1982.

