

פנטזיות של אבדן: מלנכוליה ואתניות בקולנוע ישראלי-מזרחי חדש*

רז יוסף

יהודי ארצות-ערב נקלעו לסיטואציה בה לא הורשו לטפח את זיכרונות השתייכותם לארצות שמעבר לנהר הירדן, מעבר להרי הלבנון, ומעבר למדבר סיני ותעלת-סואץ [...] ארצות מוצאם המוסלמיות-ערביות היו למקומות אליהם אין ביכולתם לנסוע, או לשהות בהן תקופה ממושכת, ובוודאי שלא לחלום על שיבה אליהן – הטאבו האולטימטיבי [...] את איסורה של תשוקה זו אל "שיבת הגלות" אפשר לנסח באירוניה מלנכולית כהיפוכו של הביטוי המקראי: "על נהרות ציון, שם ישבנו גם ככינו בזוכרנו את בבל".

(אלה שוחט)¹

מאמרה של אלה שוחט "זיכרונות אסורים והרהורים גלותיים" הוא קינה מלנכולית על עבר אבוד בבבל, על תשוקתם המסורבת של היהודים המזרחים בישראל לזכור את אבדן התרבות היהודית-ערבית. הציונות עימתה את היהודי והערבי כשני קטבים מנוגדים, וכך התכחשה לקיומן של זהות ושל היסטוריה יהודית-ערביות. יהודים שמוצאם בארצות ערב הוצגו בשיח הציוני כשייכים למרחב המקומי השמי של ארצות האסלאם או של אגן הים התיכון, ובמקביל הם נתפסו כמתווכים בין העולמות הערבי והיהודי-עברי. כ"מקומיים" מזרח תיכוניים, הם קירבו את הלאומיות היהודית למרחב הערבי ונתנו לה הכשר, אולם בה בעת היה עליהם להיות יהודים באופן בלתי מתפשר ולבטל ולמחוק את הערביות שבזהותם.² לאחר שהופשטו מערביותם, הולאמו המזרחים באמצעות אידאולוגיית כור ההיתוך לתוך מסגרת לאומית יהודית, מודרנית וניטרלית כביכול, שנשאה למעשה אופי אשכנזי מובהק. כך, כותבת שוחט, לראשונה בהיסטוריה של יהודי ארצות האסלאם, "הוצבו ערביותם ויהדותם כאנטינומיות, כהפכים המובילים למבוי סתום".³ מהלך זה סיכל מראש את האפשרות להיזכר ולהתגעגע אל הבית והמולדת הערביים. זיכרונות מסוג זה הפכו לטאבו – לזיכרונות אסורים. נאסר על המזרחים להתאבל בפומבי על זהות יהודית-ערבית אבודה, לבצע טרנספורמציה, כפי שניסחה זאת אן הלין צ'אנג, "מאבל לאבלות, מלסבול פציעה של ממש לדיבור היוצא כנגד פציעה זו" (from grief to grievance, from suffering) "injury to speaking out against that injury".⁴ זהו טעם כתיבתה המלנכולית של שוחט שיוצאת כנגד האיסורים התרבותיים והפוליטיים של מדינת האום הציונית לקונן על טראומת העקירה ואבדן הערביות של מזרחים בישראל.

* מחקר זה (מס' 133/10) נמתך על-ידי הקרן הלאומית למדע.

במאמרו החשוב "אבל ומלנכוליה" מ־1917, פרויד מבחין בין שני מצבים נפשיים קרובים אלו. בדומה למלנכוליה "האבל הוא באופן קבוע תגובה לאבדן של אדם אהוב או של אובייקט מופשט שהוצב במקומו, כגון: מולדת, חירות, אידאל. בנסיבות דומות מופיעה אצל אנשים אחדים מלנכוליה במקום אבל, ולפיכך הם חשודים בעיינו כבעלי רגישות חולנית".⁵ לפי פרויד, מלנכוליה היא פתולוגית משום שבניגוד למתאבל המשלים עם האבדן ומסתגל בכאב רב לעולם שבו המת אינו קיים עוד, המלנכולי מכחיש את אבדן מושא האהבה ומתנגד להחליפו באחר: "באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה מדובר באני עצמו הנעשה כזה".⁶ אבל פרויד מתאר את המלנכוליה גם כסוג של הזדהות:

התקיימה בחירת אובייקט; התקיימה התקשרות של הליבידו לאדם מסוים; הזיקה הזו לאובייקט התערערה בזכות השפעתה של פגיעה או אכזבה ממשית שנגרמה על ידי אדם אהוב. בניגוד לתוצאה הצפויה של משיכת הליבידו חזרה מאותו אובייקט והתקנתו אל אובייקט חדש, התקיימה כאן תוצאה שונה מהצפוי [...]. הליבידו הפנוי לא הותק אל אובייקט אחר, אלא הושב בחזרה אל האני [...]. [ו]שימש ליצירתה של הזדהות האני עם האובייקט הנטוש. צלו של האובייקט נפל, אם כן, על האני.⁷

בתהליך לכאורה פתולוגי זה, שבו המלנכולי מזדהה עם האובייקט האבוד, האבדן הוא מרכיב הכרחי בכינונו של האני. אין זה ברור במאמר הזה של פרויד אם האני קודם למלנכוליה, כיוון שהאני מכונן כאובייקט נפשי רק לאחר ש"צלו של האובייקט נפל" עליו. במילים אחרות, האני מעוצב באמצעות הזדהות עם רוח הרפאים של האחר – האובייקט האבוד. ג'ודית באטלר טוענת כי מלנכוליה "מייצרת את האפשרות לייצוג של חיי נפש".⁸ על פי באטלר, בדיווחו הראשוני על המחלה, פרויד מנגיד את המצב הפתולוגי של מלנכוליה לנורמליות של עבודת האבל. אולם, מאוחר יותר, ב"האגו והאיד", הוא משנה את הבחנתו הקודמת בין אבל ומלנכוליה כאשר הוא נוכח לדעת שהאני עצמו מורכב מאובייקטים נטושים שהופנמו כהזדהויות מכוננות. היא כותבת: "פרויד בעצמו הכיר בכך שמלנכוליה, התהליך הלא-גמור של האבל, היא מרכזית בעיצוב הזדהויות שבוונות את האני. אכן, הזדהויות שנוצרות מאבל לא-גמור הן האופן שבו האובייקט האבוד מופנם ונשמר באופן פנטסמטי בתוך האני".⁹ אם האני מורכב מסדרה של היקשרויות אבודות, אזי הוא עצמו אינו יכול להיווצר ללא הפנמה מלנכולית של אבדן. היוצא מכך הוא שאת תהליך ההיווצרות של האני ניתן לקרוא כסדרה של אבדנים. או במילים אחרות, מלנכוליה אינה מסמנת אבדן אלא יחסים מורכבים עם אבדן.

פרויד מוסיף כי "אבדנו של אובייקט האהבה הוא הזדמנות נהדרת על מנת להבליט ולחשוף את הדו־ערכיות השוררת ביחסי אהבה".¹⁰ כלומר, כאשר רגשות האהבה שהופנו בעבר אל האובייקט האבוד חוזרים אל האני, חוזרים גם רגשות של אשמה וזעם – רגשות שהיו מופנים אל האובייקט ושבעקבות הסתלקותו מופנים אל האני בצורה של תוכחה, נזיפה והענשה עצמית. לכן ההזדהות עם האובייקט מלווה באמביוולנטיות: לא רק אהבה ונוסטלגיה, אלא גם זעם וכעס. הכעס והתוכחה הם כלפי האובייקט האבוד, אולם ניתן לומר כי התלונות אינן מופנות כלפי הסובייקט או האובייקט כי כעת שניהם כבר ממוזגים ומוטמעים יחד. המלנכולי חייב לסלק ולהכחיש את האובייקט האבוד כדי ליצור מצב או

מבנה של "אבדן-לא-אבדן".¹¹ כלומר, המלנכולי חייב תחילה להכחיש את האבדן כדי לייצר את האשליה שמעולם לא איבד דבר. שנית, המלנכולי חייב לוודא שהאובייקט האבוד לעולם לא יחזור משום ששיבתו של האובייקט תסכן את פרויקט ההפנמה וההזדהות. הזדהות מלנכולית זאת מייצרת יחסי קרבה ואינטימיות עזים יותר מאשר כל מערכת יחסים ממשית אחרת. לכן, הדעת נותנת שהמלנכולי ירצה בחזרתו של האובייקט האהוב האבוד, אבל האני שלו אינו יכול לאפשר שיבה מעין זו. דילמה זו של המלנכולי מחריפה את יחסו האמביוולנטי אל האובייקט האבוד.

חווית ההגירה של המזרחים בישראל מבוססת על מבנה של אבל ומלנכוליה. כאשר אדם עוזב את מולדתו הוא חייב להתאבל על קשת רחבה של אבדנים כמו משפחה, שפה, זהות, מעמד בקהילה, קניין ועוד. סילוק ערביותם של יהודי המזרח והטמעתם אל תוך הנרטיב הלאומי האשכנזי הפכו את האבל והאבלות לאסורים ובלתי נראים והובילו ל"מלנכוליה אתנית". המלנכוליה של המזרחי היא כפולה: הסובייקט המזרחי אולץ לשלול ולמחוק את זהותו הערבית, אבל גם הוכרח להזדהות מחדש עם אבדן זה משום שנשללה ממנו הכניסה המלאה אל האידאל הלאומי האשכנזי. רבדים אלה של אבדן צונזרו, נאסרו והושקו בתרבות הישראלית.

רק בשנים האחרונות זכו אבדנים אלו לנראות תרבותית בישראל על ידי במאי קולנוע מזרחים בני דור שני בסרטים עלילתיים, כמו שחזור (חנה אזולאי-הספרי ושמואל הספרי, 1994) העוסק בהתמודדות של ילדה צברית בת 13 עם המסורת של משפחתה המרוקאית בעיר הדרומית באר-שבע של שנות השבעים; חזולה אהבה משיכון ג' (שבי גביזון, 1995) המתאר את הכמיהה המלנכולית של הגיבור המזרחי ללובן האשכנזי המיוצג בדמותה של בחורה אשכנזייה שבה הוא מאוהב; כיכר החלומות (בני תורת, 2001) המביא את סיפור אהבתם האבודה של תושבי שכונה מזרחית לקולנוע ההודי; המנג'ליסטים (דוד אופק ויוסי מדמוני, 2003) המגולל את סיפור היחסים המורכבים בין דור שני מזרחי בישראל לבין דור ההורים המנותק מההוויה המקומית והנצמד לעבר ולנעורים בעירק; וכן בסרטי תעודה כמו טקאטים (דוקי דרור, 1999) וצ'לרי בג'דד (אייל חלפון, 2002) המאירים את המורשת המוזיקלית המפוארת והלא-מתועדת של נגנים ומוזיקאים יהודים במדינות ערב ואת התקבלותם בישראל; פנטזיה שלי (דוקי דרור, 2001) המגולל דרך עיניו של הבן הבמאי את סיפורו המודחק של אביו ששהה שנים רבות ואבודות בכלא העירק; סינמה מצרים (רמי קמחי, 2002) שבו יוצא הבמאי לבדוק את עברה היהודי-ערבי של אמו במצרים; רוח קדיים: כרוניקה מרוקאית (דוד בן שיטרי, 2002) שהוא סיפורה של יהדות מרוקו בישראל דרך שש דמויות מהדור השני המספרות סיפור אנושי נוקב על תהליך הקליטה של יהודי מרוקו שלוהו בגזענות ובדיכוי; אמא פאיזה (סיגלית בנאי, 2002) המתמקד ביחסים הטעונים בין הזמרת היהודייה-ערבייה פאיזה רושדי שזכתה להצלחה רבה במולדתה מצרים, ומאוחר יותר התפרסמה ככוכבת האגדית של קול ישראל בערבית, לבין בתה השחקנית ילדת ישראל, יפה תוסיה כהן; ועוד סרטים רבים אחרים.

במאמר זה אתמקד בסרטים סינמה מצרים של קמחי וכיכר החלומות של תורת. באמצעות טקסטים קולנועיים אלו ברצוני לנתח ולבדוק כיצד מהגרים מזרחים מתמודדים עם

אבדניהם. מהו היחס בין הדור השני המזרחי לבין האבדן התרבותי של ההורים? כיצד דור זה יורש את האבדן ומתמודד עמו? דיוויד אנג ושינייה האן טוענים כי "הגירה והיטמעות מאפיינים תהליך שכרוך לא רק באבל או מלנכוליה אלא במשא ומתן בין-דורי בין אבל ומלנכוליה"¹². באופן זה, נערכת דה-פתולוגיזציה למלנכוליה על ידי מיקומה כחושפת את וכתוצאה של תהליך האבל, תוך הדגשת האבדן הכרוך בחוויית ההגירה. אם האבדנים שסבלו בני הדור הראשון של המזרחים אינם באים על פתרוןם ואין מתאבלים עליהם בתהליך ההיטמעות – או במילים אחרות, אם הליכוד אינו מתחדש באמצעות השקעה באובייקטים חדשים – אזי המלנכוליה שנובעת ממצב זה עלולה לעבור לדור השני. האבדן שחוו ההורים בעקבות מחיקת זהותם האתנית, ובו-זמנית אי-היכולת להיטמע באופן מלא בחברה הישראלית, הוא אבדן המועבר לילדים שמתמודדים אתו דרך סרטיהם. ברצוני לטעון כי סרטים אלו הם פנטזיות של אבדן שדרכן מנסים בני הדור השני המזרחי "לפתור" את האניגמה של מקור ההזדהות והזהות המלנכוליות שלהם ושל הוריהם. דרך הפנטזיה של הקולנוע, הבנים מביימים-מחדש (restaging) את האבדן של ההורה שעמו הזדהו כדי להתחקות אחר התשוקה האבודה, לדבר את האהבה שהודחקה, ובאופן זה לנסות ולהגדיר מחדש את זהותם המזרחית.

בסרטים של קמחי ותורתי ההעברה המלנכולית הבין-דורית מתבטאת ביחסים בין אם לבניה. הבנים אינם משיבים את אובייקט התשוקה "המקורי" לאם ולו רק משום שאינם מסוגלים לעשות זאת. עבור האם, המרחק בין העבר להווה, בין "שם" ל"כאן", הפך את האובייקט האבוד לרחוק בזמן ובמרחב ולכזה שניתן לחזור אליו רק דרך פעולת הדמיון. זיכרון העבר המזרחי הוא מקום שאליו אין דרך חזרה, אפילו אם ניתן לבקר בטריטוריה הגאוגרפית שנראית כמקום של "מקור". "בית" הוא מקום מיתי של תשוקה בדמיון של המהגר המזרחי. כבני דור שני שנולדו בישראל, אין הבנים יכולים לתבוע לחזקתם מחדש את העבר המזרחי שמעולם לא היו חלק ממשי ממנו ושאתו רק הזדהו דרך המלנכוליה של האם. לדור השני אין שורשים (roots) ברורים ביחס למורשת עברם ולכן הם מייצרים נתיבים (routes) תרבותיים שלוקחים אותם, דרך הפנטזיה של הקולנוע, אל מקומות ואל מפגשים עם אנשים שמעולם לא הכירו. מהלך זה מכונן יחסים בין עבר, הווה ועתיד שאינם מאפשרים מעבר המשכי של זמן ומרחב. הוודאות האוטנטית של השורשים המזרחיים מוחלפת בסרטים באקראיות של נתיבי הפנטזיה.

הכינון המחודש של הזהות המזרחית בטקסטים קולנועיים אלו הוא של זהות מזרחית גברית הטרוסקסואלית. הסרטים הם פנטזיות אדיפליות של גברים מזרחים בני דור שני המביימים מחדש את האבדן של האם באמצעות לקיחת מקום האב וניסיון לרפא את חסרונותיו כדי לברוא עצמם מחדש. המסע הפנטסמטי של הסרטים אל העבר המזרחי האבוד מונחה לכן על ידי אידאולוגיה פאלוצנטרית והטרוצנטריסטית, שבעייתית בעיקר במה שנוגע לנשים ולהומוסקסואלים. אולם בעוד סרטו של תורתי כיכר החלומות מתחקה אחר מקורותיו המלנכוליים ולבסוף נוטש אותם כדי לבסס זהות גברית מזרחית פאלוצנטרית, סרטו של קמחי סינמה מצרים מסרב לוותר על הזדהותו המלנכולית, מחבק את האבדן ומציע אופציה אחרת של סובייקטיביות גברית אתנית חדשה.

המלנכוליה של המזרחים

בסרטו התיעודי סינמה מצרים מגולל הבמאי רמי קמחי את סיפור הגעתה של אמו, הנרייט עזר, ממצרים לישראל בשנות החמישים. באמצעות תמונות משפחתיות, סרטים תיעודיים על מצרים ועל עליית המזרחים לישראל, סרטי עלילה מצריים ישנים, תמונות סטילס וסרטי וידאו שהבמאי צילם במצלמתו האישית במצרים של היום, קמחי – שקריינותו מלווה את הסרט לכל אורכו – יוצא עם אמו למסע אל העבר היהודי-ערבי. האם שרויה בדיכאון מתמשך שהשפיע לרעה על בריאותה. כילד נהג קמחי להגיד למתעניינים בשלומה: "לאמא כואב הלב". מהי סיבת דיכאונה של האם? היא גדלה בעיירה מיטגמאר בזמן השלטון הקולוניאלי האירופי במצרים. הטראומה המוקדמת ביותר שחוותה הייתה הפרידה מביתה ומאביה שאהבה והעריצה, שהיה גבר פטריארכלי וסמכותי. עוד לפני שמלאו לה שבע הוא אילץ אותה לעזוב את עיירת מולדתה כדי ללמוד צרפתית במנזר ולא ערבית שלמדו בבית ספרה. אבל היא סירבה להסתגל ללימודים במנזר. "רציתי את הבית", היא אומרת. הזיכרון החיובי המשמעותי ביותר שנותר לה משנות ילדותה הם הסרטים הערביים שבהם נהגה לצפות בבית הקולנוע היחיד בעיירה שנקרא "סינמה מצרים". חלון חדרה היה סמוך לחדר ההקרנה של בית הקולנוע, ובלילה הייתה נרדמת לקולם של השירים הערביים של הסרטים: "שירים ליריים כאלה, עצובים, אהבתי אותם". בסופו של דבר נשלחה הנרייט לאח הסב באלכסנדריה הממוערבת, ושם התרחקה מכל מה שהוא ערבי. כך אפוא, עוד כילדה נותקה הנרייט מאביה ומהתרבות הערבית שהייתה ערש הולדתה.

לאחר שעלתה לישראל ונישאה לאיש, התיישבה עם בעלה בבנימינה שרוב אוכלוסייתה הייתה אשכנזית. בבית הקולנוע המקומי לא הקרינו סרטים ערביים והיא מיעטה לפקוד אותו. התרבות הערבית נדחקה לשוליים ונשכחה כמעט לגמרי: "היה דבר חדש, ודבר חדש משכיח את הדבר הישן", היא מספרת. "יהודי המזרח", טוען יהודה שנהב, "שיתפו פעולה עם פרויקט המודרניזציה והדה-ערביזציה הישראלי בשל מעמדה השלילי של הערביות בציבוריות הישראלית-ציונית"¹³. לכן אין פלא שמודל הגבריות החדש של הנרייט הפך להיות, כפי שהיא מציינת בעצמה, דמותו הקולנועית הציונית של פול ניומן כארי בן-כנען בסרט אַקְטוּדוּס. יצא אפוא שהקולוניאליזם במצרים, ולימים הציונות בישראל, פעלו שניהם להכחיד את הזהות התרבותית הערבית של האם. קמחי נזכר כי "אתנו הילדים אמא הקפידה לדבר רק עברית. צרפתית הייתה השפה של הגדולים. לדינו הייתה השפה של סודות, ומתחת לכל אלה שכנה הערבית, שפה שאף פעם לא דוברת בבית – שפת החלומות". המלנכולי, אומר לנו פרויד, יודע "מי אבד לו, אך לא מה אבד לו ביחס אליו"¹⁴. הנרייט יודעת שהיא איבדה את אביה, אבל התכחשה לדבר שהיה מזהה עמו ושאותו איבדה בתוכה – זהותה הערבית.

ככל שעברו השנים בבנימינה החרף דיכאונה של הנרייט. נישואיה לאביו של קמחי נכשלו, אך היא מעולם לא התגרשה ממנו והם חיו בנפרד שנים רבות. קמחי גדל עם אמו, ואחיו הצעיר חי עם האב: "אני זוכר את אמא עצובה. מסתובבת בחדרים הריקים של הבית ללא מטרה". באחת הסצנות שואל קמחי את אמו אם אביו היה דומה לאביה והיא עונה בשלילה גמורה. בעלה, מורה לאנגלית נמוך קומה ואפור, לא יכול

להשתוות לעולם לדמותו הקשוחה והסמכותית של אביה. הוא היה אובייקט חיזור ולא מספק שלא יכול לתפוס את מקום האב הפטריארכלי ולהחזיר לה את אשר איבדה. הוא הבטיח לה בית עם גינה בבנימינה, אך קצרה ידו מלהשיגו. הבעל, שהיגר אף הוא מאלכסנדריה, לא הזדהה עם האבדן של אשתו. הוא הצליח לחדש את הליבידו באמצעות השקעה באובייקט חדש – האידיאל הציוני-אשכנזי. הסצנה המרכזית המוקדשת לו בסרט מתארת את הטקס שערכה לכבודו עיריית בנימינה כהוקרה על פועלו המסור כמורה. כאשר קמחי מקרין לאמו קטע וידאו שצילם בבית הקפה "אנטינאוס" באלכסנדריה, היא נזכרת בנוסטלגיה בפגישה רומנטית שהתקיימה באותו מקום לפני שהכירה את בעלה. שם הכירה גבר צעיר שחיזר אחריה, אך היא דחתה אותו בשל היותו קרוב משפחה רחוק, ועל כך היא מצטערת: "הייתי טיפשה. יכלו להיות לי חיים אחרים היום [...] הצטערת על כך אחרי שהתחתנתי". תיאורה את הבחור המצרי האידיאלי מהדהד את דמותו הנערצת של אביה. בפנטזיה שלה, המחזר הרומנטי יכול היה, אולי, לתפוס את מקום האב, להשיב לה את אבדנה, להעניק לה "חיים אחרים". אלה הם אבדנים שמעולם לא סיימה להתאבל עליהם, שמעולם לא שכחה, שקיבעה בתוך האני שלה. הכעס, שבמקור הופנה כלפי האב על שגזל ממנה את עצמו ואת זהותה הערבית, הופנם כדיכאון מלנכולי.

האם שתקה את אבדנה, כשם שנותרה אילמת בעקבות הדיכאון שנפל עליה, במיוחד לאחר פרידתה מבעלה. באטלר כותבת:

המלנכולי היה אומר דבר מה אילו היה יכול; אבל הוא לא עשה זאת, ועתה הוא מאמין בכך שהקול הוא בעל הכוח לאשר ולהתמיד [sustaining power]. לשווא, המלנכולי אומר עכשיו מה שהיה אומר אז, הוא עצמו הנמען היחיד, כמי שכבר התפצל מעצמו אך כמי שכוחו להיות הנמען של עצמו תלוי בתשלום קנס זה של ויתור על עצמו [self-forfeiture]. כך, המלנכולי חופר מאורה בכיוון המנוגד לכיוון שבו עשוי היה למצוא שריד [trace] טרי יותר של האחר האבוד; הוא מנסה להתיר את האבדן באמצעות תחליפים נפשיים, ובעודו עושה זאת מכפיל את האבדן בשיעור עולה.¹⁵

את השתיקה המלנכולית של הנרייט מעוניין קמחי להפוך לדיאלוג חיצוני בינו לבינה, בין אם לבנה. הוא מבקש לדובב את קול תשוקתה האבודה ולא רק עבור אמו אלא גם עבור עצמו, שכן הוא מזדהה עם האבדן המלנכולי של ההורה. הוא אומר: "אני עושה את הסרט הזה כדי להזדהות, להבין אותה [...] אני רוצה להחזיר אותה למקום של הילדות, למקום של האהבה". קמחי מזדהה עם היגון הלא-גמור של אמו. המלנכוליה משוחזרת בידי הילד שמנסה להתמודד אתה עבורו ועבור אמו. בפתח הסרט הוא מספר על אמו: "קראו לה הנרייט, שם צרפתי. אני הצבר תמיד חשבתי שקוראים לה אוריינט. כך סירסתי לה את השם הרבה שנים והיא אפילו לא טרחה לתקן". הבן דמיון את אמו כשייכת לזמן ולמקום אחר, זרה לדימוי הזהות הישראלית האשכנזית שאימץ לעצמו. היא מעולם לא סיפרה לו מה איבדה כילדה במצרים; הוא לא ידע דבר על עיירת מולדתה, על ההיסטוריה הערבית המוכחשת שלה. קמחי חש אשמה

על סירוס זהותה של אמו על ידי שיבוש שמה. כילד הוא ביקר ושפט אותה. האשמה והתוכחה העצמית שקמחי חש היום הן, למעשה, נזיפות שהיו מופנות במקור כלפי האם וכלפי הערביות המזוהה עמה. הוא מספר שבילדותו התבייש במוצאה של אמו. פעם שאלו את אחיו הצעיר מהיכן הגיעו הוריו והוא ענה בחוסר חשק: "אמא מקהיר ואבא מאלכסנדריה". "אבל אתה לא נראה", היו משיבים לו כמחמאה. מדי יום שישי בערב הקרינה הטלוויזיה הישראלית סרטים מצריים ישנים – הסרטים שהיו שירי הערש של אמו במיטגמאר. לעתים היו צופים בהם יחד, ובסיום הייתה האם שואלת אותו בחרדה אם הסרט טוב בעיניו. כסטודנט יהיר לקולנוע באוניברסיטה שהתחנך על ברכי התרבות האירופוצנטרית, הוא היה עונה בקרירות כי הסרטים גרועים ומטופשים. "עכשיו אני יודע", הוא מספר בחרטה, "שאמא חשפה בפני את רגשותיה הפגיעים ביותר, את אהבות ילדותה שנאלצה להפנות להן עורף כל אותן שנים, שניסתה בהססנות להיעזר בי כדי להשתחרר". האבדן שעליו מעולם לא דובר בבית – הערביות – נעקר באופן מלנכולי מהעולם החיצוני אל העולם הפנימי. הזעם שחש כלפי האובייקט האבוד הופנם כדיכאון שלו עצמו.

בסרטו, מנסה קמחי להיענות לקריאתה האילמת של האם לתת דרור לתשוקתה המודחקת. בית הקולנוע "סינמה מצרים" במיטגמאר כבר נסגר, וכתחליף מחדש קמחי את ימיו של קולנוע "ארמון" בחולון, עיר הולדתו, שם, בתקופת נעוריו, הוקרנו בין השאר סרטים ערביים וטורקיים. טכנולוגיית ההקרנה של הקולנוע משמשת את קמחי בהתמודדות עם המלנכוליה האתנית שלו ושל אמו: בעוד המלנכולי מקרין את הדימוי של האבדן אל תוך האני, הקולנוע מקרין את הדימוי האבוד החוצה אל המסך, בחזרה אל התודעה. בבית הקולנוע הוא מקרין לאמו את קטעי הווידאו שצילם במיטגמאר, באלכסנדריה ובקהיר – נופי נעוריה של האם – ובמיוחד קטעים מתוך הסרט המצרי "לילה בת הכפר" (1941). הסרט מספר את סיפורה של לילה, נערה תמה ורגשנית, שמשדכים לה חתן עשיר שאתו היא עוקרת לעיר הגדולה. שם מזלזלים בבת הכפר הענייה, וגם בעלה מפנה לה עורף עד שהיא מאמצת חזות מערבית כדי להשיב את אהובה בעלה אליה. לכל אורך הסרט שוזר קמחי ומקביל בין סיפורה של לילה לסיפורה של אמו.

הבחירה בסרט "לילה בת הכפר" אינה מקרית. אין זה עוד סרט מצרי. הסרט בוים על ידי אחד הבמאים המצליחים במצרים, טוגו מזרחי, יהודי-מצרי, ובתפקיד לילה מככבת לילה

מורד, אחת משחקניות הקולנוע והזמרות הגדולות של מצרים, שאף היא הייתה יהודייה (מאוחר יותר היא התאסלמה). קמחי, אם כן, לא רק מקשר בין סיפורה של אמו לבין סיפורה של לילה הקולנועית, אלא גם ממחזי מחדש את ההיסטוריה של אמו בהקשר של התרבות היהודית-ערבית האבודה.¹⁶



כרות הסרט סינמה מצרים (2002).
באדיבות רמי קמחי.

בדומה לסינמה מצרים, גם במרכז סרטו העלילתי של בני תורתי, כיכר החלומות, ניצבת דמותה המלנכולית של האם המזרחית. סניורה (יונה אליאן) היא אלמנה המתגוררת בשכונה אלמונית בפאתי תל-אביב עם שני בניה, נסים (ניר לוי) וג'ורג' (שרון רג'ניאנו). בצעירותה, עוד לפני נישואיה, היא ניהלה רומן סודי עם גבר צעיר, אברהם מנדבון (מוחמד בכרי), שמשפחתו הייתה בעלת בית הקולנוע היחיד בשכונה. השניים היו נפגשים בחשאי, בעיקר בבית הקולנוע, לצפייה לילית רומנטית משותפת בסרט ההודי סנגם (1964) בכיכובו של השחקן המפורסם ראג' קאפור. היחידים שידעו על הרומן הסודי היו מקרין בית הקולנוע, אהרון (אורי גבריאלי), וישראל ההודי (יוסף שילוח) שהיה מציץ מהגג בשניים וצופה עמם בסרט עד אור הבוקר. אולם סיפור האהבה נקטע באבו כאשר שידכו את סניורה בעל כורחה לאחיו של אברהם, מוריס, שלא ידע על הרומן שמנהל אחיו עם כלתו לעתיד. אברהם הבטיח לסניורה שיספר לאחיו על אהבתם, אך לא אזר אומץ, ובאישון לילה עזב את השכונה. סניורה חיכתה לו כל הלילה, עד הזריחה, אבל הוא לא חזר. בלב שבור נאלצה להתחתן עם מוריס וילדה לו שני בנים. כשגילה מוריס את סודה הוא סגר את אולם הקולנוע ונדר ששעריו לא ייפתחו לעולם. סניורה אהבה את בעלה, אך מעולם לא התגברה על האבדן של האוהבה הראשון שנטש אותה. היא מעולם לא התאבלה על הסתלקותו, מעולם לא סיפרה לאיש על כאבה ואבדנה. עטופה במלנכוליה היא גזרה על עצמה שתיקה. זיכרון תשוקתה האבודה נותר נוכח רק בלבה השבור, נעול מאחורי דלתות בית הקולנוע האטומות, מאובק וקרוע כמו רצועות הצלולואיד הפזורות על רצפת חדר ההקרנה.

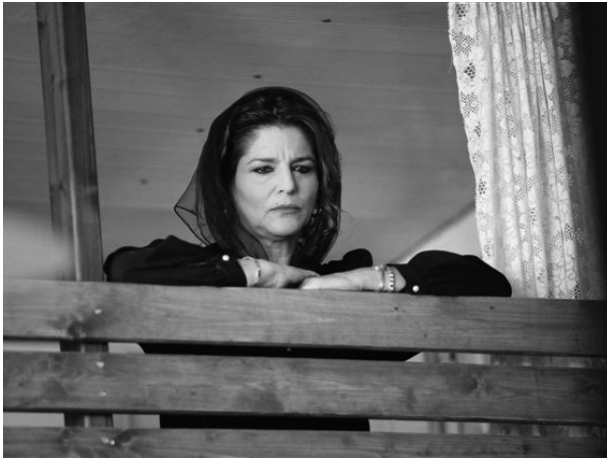
הסרט מקשר בין האבדן הרומנטי של סניורה לאבדן התרבות המזרחית באמצעות הזיהוי בין הרומן של סניורה ואברהם לסרט סנגם. סרט זה – כמו סרטים הודיים וטורקיים רבים אחרים – היה פופולרי מאוד בקרב קהלים מזרחיים בשנות השישים.¹⁷ סרטים אלו, שהוקרנו בעיקר בבתי קולנוע בשכונות ובעיירות מזרחיות, היוו תחליף לגיטימי יחסית לתרבות הערבית האסורה, וכך יצרו חלופה לאירופוצנטריות של ההגמוניה התרבותית האשכנזית בישראל.¹⁸ סנגם מספר על שני חברים קרובים, גופל וסונדר, המאוהבים שניהם בראדה, עם שהאחד אינו יודע על אהבתו של השני. כאשר גופל מגלה כי גם סונדר אוהב את ראדה, הוא מחליט לוותר עליה לטובת ידידו. כיכר החלומות מקביל ומקשר בין משולש האהבים של אברהם-סניורה-מוריס לזה של גופל-ראדה-סונדר. סגירתו של בית הקולנוע, כלומר סילוקה של התרבות המזרחית, מקבילה לקטיעת סיפור האהבים בין סניורה ואברהם. באחת הסצנות אומרת סניורה, "הסוף כבר היה" – סוף הרומן, אבל גם סופה של התרבות המזרחית בשכונה. בסצנה אחרת אומר אברהם בערבית: "אללי פאת מאת" – "העבר מת".

הסרט גם מדגיש את הרעיון כי המלנכוליה הרומנטית והתרבותית של סניורה אינה מייצגת רק אבדן אישי אלא גם אבדן קהילתי. חוזה אסטבן מונוז טוען: "אבל קהילתי, מעצם טבעו, הוא טקסט מורכב מאוד לקריאה, כיוון שאין מדובר באבל רק על אובייקט אבוד אחד או אחר, אלא גם מתאבלים כשלם" – או, בניסוח אחר, כאוסף זמני אפשרי של פרגמנטים שחווה אבדן בחלקיו.¹⁹ לאחר סגירת בית הקולנוע ירד עצב כבד על כל תושבי השכונה. הקולנוע, כמו סניורה, הפכו לאובייקט תשוקה אבוד עבורם ("כולם היו מאוהבים באמא

שלכם", מספר אהרן לנסים באחת הסצנות). הכיכר המרכזית בשכונה – שנקראה "כיכר החלומות" ושהייתה מקום של התכנסות והווי תרבותי קהילתי מזרחי – הסבה את שמה ל"כיכר המיזאשים" והפכה לשוממה ומיותרת. אף כי רק אהרון וישראל ההודי ידעו את הסיבה האמתית להיעלמותו של אברהם ולסגירתו של בית הקולנוע על ידי מוריס (השמועה הייתה כי האחים הסתכסכו ביניהם על בית הקולנוע), אבדנה הלא-ידוע של סניורה הפך בעקיפין לאבדן של כולם משום שהוביל לחיסולה של תרבות הקולנוע המזרחית בשכונה. כאשר התושבים בכו בחתונתה (אחד מהם מספר: "אני זוכר את החתונה הזאת. כולם היו עם דמעות ובכי"), הם הזדהו באופן לא ישיר עם הטרגדיה האישית שלה שנכרכה עם הטרגדיה הקהילתית שלהם. במילים אחרות, הקהילה המזרחית כולה חלקה עם סניורה את אבלה.

מכל תושבי השכונה בולטת במיוחד דמותו המלנכולית של ישראל ההודי שהיה שותף לסיפור אהבתם של סניורה ואברהם כאשר הציץ עליהם מגג בית הקולנוע. הוא זה שריסס את הכתובת "כיכר המיזאשים" לאחר סגירת בית הקולנוע. חבוש פיאה בסגנון ראג' קאפור ולבוש בגדים צבעוניים לפי אפנת שנות השישים, משוטט לו ישראל ההודי בשכונה על אופנוע סירה ישן, טיפ נייד מחובר לכידונו, והוא שר שירים מסרטים הודיים ישנים. ישראל חי בראוותנות את הפנטזיה של האבדן. הוא מכחיש ומסרב לקבל את הסתלקותו של האובייקט האהוב, חוגג את ניצחונו עליו באופן מלנכולי שנים רבות אחרי היעלמותה של התרבות המזרחית מהשכונה. פרויד מתאר בדרך שלילית למדי את אי-היכולת של המלנכולי להתגבר על האבדן. אבל הוא גם אומר לנו כי בדרך זו "חמקה האהבה מסילוקה"²⁰. ישראל מפגין סירוב מלנכולי מיליטנטי לאפשר לאובייקט האהוב להיעלם אל תהום הנשייה. בניגוד למתאבל שמרוצה לחלוטין מההריגה של האובייקט ומכריז עליו כמת בתוך נפשו, ישראל המלנכולי מתנגד להשמדתו על ידי הפיכת עצמו לאובייקט האבוד, על ידי הזדהות טוטלית עם האבדן. למעשה, גם תושבי השכונה האחרים חיים את הפנטזיה של האבדן. על אף גילם המבוגר הם עסוקים במשחקים ילדותיים (למשל, משחקי קלפים שטותיים; הם קושרים את אחד מחברייהם לעמוד ובוועטים כדור לעברו; הם מתווכחים מי יעשה לאחת הבנות קוקיות בשער; הם בונים עגלת עץ כדי לאסוף קרשים למדורת ל"ג בעומר) ובחיקויים של דמויות קולנועיות כמו הרקולס ומצ'יסטה, ושל שחקני קולנוע כמו לי ואן קליף וג'וליאנו ג'אמה, שכיכבו בסרטי פעולה איטלקיים ישנים שגם הם היו פופולריים בקרב הציבור המזרחי בישראל בשנות השישים. דמויות אלו מורדות בסילוקם של האובייקטים האהובים מהמרחב התרבותי הישראלי; הן מתייצבות פנים מול פנים מול האמת החברתית של היעלמותם ומסרבות בתוקף להכחישם. כמלנכוליות, הן מלמדות אותנו, כפי שטען פרויד, כי "כמוצא אחרון אנו חייבים להתחיל לאהוב כדי שלא נחלה"²¹. במובן מסוים, המלנכוליה המתריסה של הדמויות בסרט הופכת לסוג של אקטיביזם קהילתי, הזדהות קולקטיבית עם אבדן, סירוב מיליטנטי לנטוש את האובייקט האבוד. אכן, דרך אבדן קהילתי מצביע הסרט כיכר החלומות על הפוטנציאל הפוליטי של המלנכוליה.²²

הדור השני המזרחי – בניה של סניורה – הפנים את המלנכוליה של האם. הסרט נפתח בחלום שנסים חלם מספר ימים לפני האזכרה השנתית למותו של אביו. בחלומו הופיע האב וביקש ממנו "להתיר את הנדר" – לפתוח את בית הקולנוע בשכונה. באותו היום בדיוק אברהם חוזר



סניורה (יונה אליאן), האם המלנכולית בכיכר החלומות (2001).
באדיבות י"ר מורד ובני תורת

במפתיע לשכונה לאחר היעדרות של 25 שנה. הוא לא נכח בלווייתו של אחיו, אבל כעת הוא מגיע לומר קדיש לזכרו. תושבי השכונה נדהמים לראות את רוח הרפאים מהעבר ("הוא לא השתנה, הוא נשאר אותו דבר", אומר אהרון המקרין). שיבתו של אובייקט האהבה האבוד של סניורה מקבילה לחזרת אבדן של התרבות המזרחית, שכן שברשותו של אברהם נמצא העותק

היחיד של הסרט סנגם. עבור סניורה, שיבתו של האובייקט האבוד מלווה ברגשות של זעם וכעס המבליטים את יחסה האמביוולנטי אליו. היא מסרבת להיפגש ולשוחח עמו, שונאת אותו על שנטש אותה. הכעס שהיא חשה כלפיו הופנם על ידה כדיכאון מלנכולי. אהרון מפציר בה שתדבר אתו; "על מה נדבר", היא שואלת; "על החיים", הוא עונה; "חיים של מי?", היא משיבה במרירות. מאז לכתו של אברהם לא היו לה חיים. זוהי הסיבה לכך שהיא מתנגדת לרעיון של נסים וג'ורג' להקרין את הסרט סנגם בערב הפתיחה החגיגי של בית הקולנוע. רתיעתה מאברהם מקושרת לדחיית הרעיון להציג מחדש את הסרט ההודי. כאשר מתגלה לנסים הרומן של אברהם ואמו הוא מסרב לאפשר לו לומר קדיש על אביו בבית הכנסת. נראה כי יותר משהוא זועם על כך שאמו הייתה מאוהבת באברהם ולא באביו, מזדהה נסים עם המלנכוליה של אמו ועם כעסה כלפי האובייקט האבוד. אבל בדיוק בגלל הזדהות מלנכולית זו עם האם, הוא וגם ג'ורג' אחיו, מתעקשים להקרין את סנגם ולא שום סרט אחר. הם מבקשים להקרין החוצה (project) ולא להקרין פנימה (introject) את הדימוי של האבדן כדי לכונן מחדש את התשוקה האבודה.

הבימוי המחודש של פנטזיית האבדן

בשני הסרטים, דמות האם היא המסמן של האבדן – הזהות המזרחית – והיא עצמה אבודה עבור הבנים. בדומה לאם, הדור השני יודע "מי אבד לו אבל אינו יודע מהו הדבר אשר אבד לו בתוכו". יש להם שברי זיכרונות וחלומות, אבל אין להם היסטוריה. לאם יש היסטוריה אבל היא מסרבת להיזכר. הן עבור ההורים והן עבור הבנים, האבדן מופיע כסיפור, קרעים של זיכרונות, שברים של חיים וחוויות, שמרוחקים מחייהם בהווה. האבדן נחוה עבורם דרך סרטים ישנים, חלומות, פנטזיות. אבל פנטזיות אלו הן מקורות חיוניים שיכולים לשמש עבורם נקודות ציון כדי לפלס דרך אל העתיד.

בניגוד להבנה הפופולרית של הפנטזיה כאשליה, כאנטייתזה למציאות, הפסיכואנליטיקנים ז'אן לפלנש וז'אן-ברטרן פונטליס טוענים, בעקבות פרויד, כי הפנטזיה היא מציאות עבור הסובייקט – מציאות נפשית – כמו העולם האמיתי, שמעצבת את הקיום שלו כמו כל כוח "חיצוני" אחר. הם מבטלים את ההבחנה בין פנטזיות לא מודעות לבין פנטזיות מודעות (כמו חלום בהקיץ) ומצביעים על ההמשכיות הקיימת ביניהן. הם מבחינים בשלוש פנטזיות – הסצנה הראשונית, פיתוי וסירוס – ומכנים אותן פנטזיות "ראשיתיות"; ראשיתיות במובן שהן כרוכות עם ההיסטוריה והמקורות של הסובייקט:

כמו המיתוסים, הן חותרות להגיש ייצוג ו"פתרון" למה שנראה בעיני הילד כחידות כבירות. הן מציגות כרגעי הבלחה, כראשיתו של סיפור, את אשר נראה לסובייקט כמציאותו של טבע הדורש הסבר, הדורש "תיאוריה" [...] [לכן, הסצנה הראשונית] זהו מקור הפרט הלוכש צורה; בפנטזיות הפיתוי, זוהי ראשיתה, הופעתה, של המיניות; בפנטזיות הסירוס, זוהי ראשית ההברל בין המינים.²³

פנטזיות ראשיתיות אלו קודמות לסובייקט ומעצבות את ייצור הפנטזיה שלו, אבל הן אינן מהוות מבנה טרנסצנדנטלי, אלא טרום-מבנה שמועבר דרך הפנטזיות ההוריות. הבחנה זו חשובה עבור דיון העוסק ביחסי דורות. הפנטזיות הראשיתיות קודמות לפנטזיות האינדיבידואליות שלנו – הן נפוצות בתרבות שאליה אנו נולדים – אבל בה בעת הן נשענות, מופעלות ומעוצבות על ידי הפנטזיות של ההורים, על ידי דיסקורסים היסטוריים ספציפיים, "התולדות, או האגדה של ההורים, של הורי ההורים, של האבות, האמא או הדעש המשפחתי, שיח מדובר או נסתר זה, הקודם לסובייקט, ובו שומה עליו להתקיים ולהתמצא".²⁴

לפלנש ופונטליס מתמקדים פחות בתוכן של הפנטזיה ויותר בתפקיד המבני שלה, בפונקציה המכוננת שלה, בהגדרת תהליכים נפשיים. עבורם, פנטזיה היא לא סתם הגשמת משאלה, חלל מדומיין שבו הסובייקט מביים את התשוקה שלו. ההפך הוא הנכון: הפנטזיה היא זו שמביימת את התשוקה של הסובייקט בכך שהיא נותנת לה צורה. דרך הפנטזיה אנו ממחיזים את התשוקה שלנו. פנטזיה היא מכאניזם שדרכו התשוקה מכוננת, משוחקת ומגולמת:

הפנטזיה איננה אובייקט האיווי – היא סצנה.²⁵ למעשה, בפנטזיה הסובייקט איננו מכוון לאובייקט מסוים או סימן שלו, אלא הוא מדמה עצמו נתון ברצף של דימויים. הוא איננו מציג לעצמו את האובייקט הנחשק, אלא מוצג כנוטל חלק בסצנה, בלא שניתן יהיה, בצורות הקרובות ביותר לפנטזיה הראשיתית, לייעד לו מקום [...] עם כל זאת שהוא תמיד נוכח בפנטזיה, הסובייקט יכול להימצא בה בצורה לא-סובייקטיבית, כלומר בתחביר עצמו של הרצף המדובר.²⁶

במילים אחרות, הפנטזיה אינה מייצגת את השגתו של האובייקט הנחשק, אלא מספקת את "המיזנסצנה של התשוקה". ההשקעה הליבידינלית של הסובייקט היא בתסריט כולו ולא באובייקט מסוים, והזהויותיו עשויות לנדוד בין עמדות ודמויות שונות.

סינמה מצרים חוקק מחדש את הפנטזיה של הסצנה הראשונית שבה הילד מביט בהיסטוריה שלו, בתהליך היווצרותו, ברומן המשפחתי הפרוידיאני של החזרה למקורות. כאשר קמחי מקרין בפני אמו סרטים ערביים ישנים, ובמיוחד את הסרט "לילה בת הכפר שהוא שוזר ומקביל להיסטוריה שלה, הוא מביים מחדש באמצעות הקולנוע את זיכרון ילדותה שבו האזינה ממיטתה לשירים הערביים הבוקעים מחדר המקרין בבית הקולנוע במיטגמאר. אותו אירוע שהוא ספק-חלום-ספק-מציאות (הממד הפנטסטי של אותו אירוע מודגש גם כאשר הנרייט מתארת את "המוזיקה החלומית" ששמעה בעבר) מובנה כסצנה ראשונית של האם:²⁷ היא צופה בתהליך היווצרותה, במלודרמה הערבית של הרומן המשפחתי שהופכת להיות לשלה, למיזנסצנה של התשוקה שלה. היא רואה את עצמה בתוך המיזנסצנה הקולנועית, לכודה ב"רצף של דימויים" מזוהה ומזדהה עם דמותה של לילה בת הכפר ב"צורה לא-סובייקטיבית", כפי שלפנש ופונטליס כתבו, "בתחביר עצמו של הרצף המדובר". בדרך זו קמחי מנסה "להחזיר אותה למקום של האהבה", לאתר של הפנטזיה הראשונית שלה, שכונן ושעיב את תשוקתה. באמצעות שחזור הפנטזיה, הבן מאפשר לאמו ללמוד להשתוקק שוב, לאהוב שנית את אשר הדחיקה וקברה בדיכאונה. דרך ההמחזה של האבדן בפנטזיה מיוצרת מחדש התשוקה של האם.

הפנטזיה של האם, שהבן משחזר, "היא אותו שיח מדובר או נסתר זה, הקודם לסובייקט, ובו שומה עליו להתקיים ולהתמצא". שחזור ההיסטוריה של האם מאפשר לקמחי לגלות את מקור התשוקה האבודה שאֵתה הזדהה בתהליך ההעברה המלנכולי הבין-דורי. למעשה, הסרט סינמה מצרים עצמו הוא פנטזיה ראשונית של קמחי, ודרכו הוא מנסה לפתור את האניגמה של מקור האבדן של אמו ובעיקר את אבדנו שלו-עצמו. הוא מדמיין את עצמו ואת אמו צופים יחדיו בפנטזיה שלה שהיא למעשה גם שלו כמחבר שלה. הפנטזיה הראשונית של האם משתלבת עם זו של הבן, הסרט "לילה בת הכפר נשזר עם הסרט סינמה מצרים. שילוב זה מופיע כבר בסיקוונס כותרות של הסרט כאשר שמה של אמו של קמחי – הנרייט עזר – מופיע לצד שמה של לילה מורד כשתי הכוכבות הנשיות המרכזיות בפנטזיה הקולנועית של הבן. כך גם הבן, הלכוד "ברצף של דימויים", מופיע "בתוך הסצנה" של הפנטזיה שדרכה גם הוא מכונן כסובייקט משתוקק. קמחי אינו מגשים את התשוקה האבודה של אמו ושלו – משום שהיא איננה בת הגשמה ולא ניתן לספק במלואה – אלא הוא יוצא עם אמו לחיפוש הססני אחריה. "המימוש של התשוקה" מתבטא באמצעות העתקתה אל תוך הפנטזיה, אל תוך מצב שייצר את האבדן המכונן את התשוקה.

בתוך הפנטזיה, ההזדהויות של הסובייקט המזרחי אינן קבועות אלא נזילות ומשתנות. בפנטזיה שלו מזדהה קמחי במקביל עם אמו ותרבותה היהודית-ערבית ועם התרבות הישראלית שהוא חלק ממנה. כבן הדור השני הוא מזדהה, בעת ובעונה אחת, עם בית הקולנוע "סינמה מצרים" ובית הקולנוע "ארמון", עם מיטגמאר וחולון, עם ישראל ומצרים. כבמאי ישראלי הוא מזדהה עם הקולנוע הישראלי, בעיקר עם ז'אנר סרטי ה"בורקס" ומסורת הייצוג שלו את הדמות המזרחית. בבית הקולנוע "ארמון" הוא תולה מחדש את כרוזת סרטי הבורקס כמו עליזה מזרחי (מנחם גולן, 1976) מלכת הכביש (מנחם גולן, 1971), צ'רלי וחצי (בועז דוידזון, 1974). במקביל, הסרט מסיים בשוט

(shot) של כרזה בשפה העברית של הסרט לילה בת הכפור שגם אותה הוא תולה בבית הקולנוע. כך, אפוא, במסגרת הפנטזיה שהסרט מבנה מתאפשרים יחסי ההזדהות של קמחי עם ישראל והמזרח התיכון, עם יהודיות וערביות – הזדהות שהנרטיב הציוני דיכא והדחיק אצל המזרחים, ושמתאפשרת כעת דרך הפנטזיה של הקולנוע. בניגוד להדחקה אובייקט התשוקה – השפה הערבית – מהמרחב הפרטי של ביתו בפרט, ומהמרחב הציוני בכלל, בסרט שומעים בלי הרף את השפה הערבית, בעיקר דרך הסרט לילה בת הכפור. הבמאי בוחר לא להצמיד כותרות תרגום לסרט המצרי, אלא מתרגם ומספר את סיפור הסרט בעצמו לצופים. הסרט מדגיש לכל אורכו את עצם הנראציה הקולנועית, את עצם הנראציה של התשוקה המזרחית האבודה – לא את השגתו של האובייקט האהוב, אלא את עצם ההמחזה הפנטסמטית המחודשת של מקור האבדן באמצעות הקולנוע המבנה את התשוקה.

גם את הצפייה של סניורה ואברהם בסרט סנגם, שעלילתו מקבילה לרומן שלהם, ניתן לראות כגרסה סימבולית לסצנה הראשונית של המקור: יחד הם צפו בדרמת־צניחה קולנועית של המפגש הרומנטי שלהם, בהיסטוריה שלהם, ברגע היוצרות תשוקתם. הפנטזיה של המלודרמה של הרומן המשפחתי היהודי היא שנתנה צורה לתשוקתם ובכך כוננה אותה. הם ראו את עצמם "בתוך הסצנה", הזדהו "בצורה לא־סובייקטיבית" עם דמויותיהם של ראדה וגופל. תשוקה זו, שעוצבה על ידי הפנטזיה של סרט, אבדה עם סגירת בית הקולנוע והופנמה על ידי סניורה כדיכאון מלנכולי. במקביל, כמו הילד בסצנה הראשונית הפרוידיאנית הצופה במעשה האהבה של הוריו, כך גם אהרון המקרין וישראל ההודי צפו בספקטאקל של התשוקה של ראדה וגופל ושל סניורה ואברהם שנשזרו יחדיו. גם הם, ולמעשה תושבי השכונה כולם, נלכדו "ברצף של דימויים", הזדהו דרך הפנטזיה שעיצבה את תשוקתם ושאבדה והופנמה באופן מלנכולי כאשר ננעלו שערי בית הקולנוע. המרחב הקולנועי מתפקד כאתר אידאלי לבימוי של הסצנה הראשונית, שכן עצם הצפייה הקולנועית, כפי שכריסטיאן מץ טוען, משחזרת עבור הצופה את החוויה האינפנטילית של סצנת המקור.²⁸ בהקשר זה יש להבין את משאלתו של אהרון לחזור "לחלומות של פעם", את סירובו הבלתי מתפשר של ישראל לוותר על הפנטזיה הקולנועית, ואת הילדותיות של כל תושבי השכונה – לחזור ולצפות שוב באירוע הפנטסמטי האינפנטילי שבו כוננה תשוקתם.

החלום של נסים שבו אביו מבקש ממנו לפתוח את שערי בית הקולנוע, הוא ביטוי קולנועי נפלא לטענה של לפלנש ופונטליס כי הפנטזיות של ההורים מעצבות את הפנטזיות של הדור השני. דור זה מיוצג בסרט לא רק על ידי נסים וג'ורג' אלא גם על ידי הבמאי עצמו (בהקדשה המופיעה בסוף הסרט כותב תורתו במפורש: "לדור ההורים באהבה"). ההקרנה החגיגית של סנגם שמארגנים הבנים משקפת באופן רפלקסיבי את המעשה הקולנועי של תורתו. דור שני מזרחי זה לכוד בסיקוונס של דימויים של הפנטזיות של ההורים שעיצבו את תשוקתם וזהותם. הוא מבקש להמחזיז מחדש את המיזנסצנה של תשוקת ההורים על מנת לאפשר להם לאהוב שוב את הדבר אשר אבד ושאתו הזדהו בתהליך ההעברה המלנכולי הבין־דורי. ואכן תושבי השכונה מתאספים להקרנה המחודשת, נלכדים שוב בפנטזיה של הסרט ההודי שעיצבה את תשוקתם. היחידים שאינם מגיעים להקרנה הם

סניורה ואברהם, שנותרים ספונים בביתם, שומעים את המוזיקה המופלאה של הסרט, מאזינים ממרחק לסצנת המקור שלהם. רק מאוחר יותר, כשהקהל יתפזר, הם יגיעו בנפרד אל בית הקולנוע הריק, ואהרון יקרין, להם ורק להם, את הפנטזיה של האבדן שכוננה את תשוקתם. עמם גם ישראל ההודי, לא יותר ויציץ מהגג בפעם האחרונה בסצנה הראשונית של המקור, בהמחזה של האבדן שכונן את אהבתו האבודה. הסרט כיכר החלומות, אם כן, הוא פנטזיה של דור הבנים היוצא למסע פנטסמטי אל העבר של האם על מנת לחפש את מקורות הזדהותיו וזהותו המלנכוליים. דרך הפנטזיה הקולנועית מומחז מחדש האבדן שמכונן את התשוקה האבודה של שני הדורות. במסגרת הפנטזיה שהסרט מעצב מתאפשרות הזדהויות שחוצות גבולות בין דורות ובין תרבויות, בין האישי לקהילתי, בין הנפשי לחברתי. ולכן אין זה מקרה שבהודית משמעות המילה "סנגם" היא מפגש.

הקרנתם המחודשת של הסרטים לילה בת הכפר וסנגם אינה מייצגת ערגה לעבר אידילי של האם, כמיהה ל"ימים הטובים ההם" של "הבית" המזרחי "האותנטי". סרטים אלו אינם הופכים לפטיש נוסטלגי של תרבות "המקור" המזרחית, אלא הם מומחזים מחדש על מנת לשנות את ההווה, לייצר עמדה מזרחית המאפשרת נקודות מרובות של הזדהות עם ובין יהודיות וערביות, ישראל ומדינות ערב, מערב ומזרח. קמחי ותורת, במילותיו של הומי באבא, "ממחזים מחדש את העבר [restaging the past]", "ותהליך זה מסכל על דרך ההזרה כל ניסיון של התקרבות מידית לזהות מקורית ולמסורת נתונה".²⁹ ה"כאן" וה"שם", העבר וההווה, מצטלבים יחד בפנטזיות קולנועיות של הבמאים ובכך הם חותרים תחת ההפרדה הציונית בין מערב יהודי למזרח ערבי, כמו גם מתנגדים לתביעה ההגמונית למחיקת האחרות הערבית.

המלנכוליה של הגבריות המזרחית

בספרה שמש שחזרה מציעה ז'וליה קריסטבה תאוריה של מלנכוליה שלפיה אבדן האם עבור התינוק מגלם תפקיד מרכזי.³⁰ בניגוד לפרויד ולמלאני קליין המתמקדים באבדן האם עבור הילד בשלב הסימבולי (כלומר, לאחר שהתינוק למד לדבר ולהבחין בין סובייקט לאובייקט), קריסטבה מתרכזת באבדן האם עוד כאשר התינוק נמצא בשלב הפרה-אדיפלי, הדמוני, או מה שהיא מכנה "החורה הסמיוטית" (the semiotic chora), הקודם לשפה ולתרבות. למלנכוליה הנובעת מאבדן זה, שמתרחש עוד לפני שהתינוק מסוגל להבחין בינו לבין אמו, היא קוראת "דיכאון נרקסיסטי" (בניגוד לדיכאון אובייקטיבי [objectal depression]) והוא מתאפיין בשתיקה, באי-רצון, או אפילו באי-יכולת לדבר. לכן מלנכוליה עבור קריסטבה היא יגון שלא ניתן לתקשר אותו. המלנכוליה חש פגוע, לא שלם, עטוף לבדו בעצב שלו, חסר יכולת לחלוק אותו בתחום הסימבולי של השפה. במצב זה הילד אינו יכול לנקוב בשם הדבר שהוא איבד, אינו מסוגל לבטא במילים את אבדו. קריסטבה טוענת כי ביטוי אמנותי יכול להציע דרך למלנכוליה להתקדם הלאה, להפוך את העצב שלו לאובייקט סימבולי, לחלוק אותו בקהילה של סובייקטים מדברים אחרים. קריסטבה טוענת שכדי שהמלנכוליה (הגבר) יתגבר על צער הוא צריך

להשלים את פרידתו מהאם ולהזהרות עם האב. במילים אחרות, התאוריה המלנכולית של קריסטבה היא הטרופצנטריסטית.

קמחי ותורתי, כמו במאים מזרחים אחרים בני הדור השני בישראל, מנסים להחזיר לאם את קולה החנוק, להפוך את שתיקתה לדימוי סימבולי באמצעות סרטיהם. דור הבנים מזדהה עם המלנכוליה של האם ומנסה להתמודד ולעבד אותה באמצעות הקולנוע. הסרטים כיכרו החלומות וסינמה מצרים הם פנטזיות מלנכוליות אדיפליות של גברים מזרחים הטרופסקסואלים בני דור שני, הממחזים מחדש את האבדן התרבותי של האם באמצעות ניכוס דמות האב. האב המזרחי מופיע בסרטים של קמחי ותורתי כמי שששל או שמנע מהאם את תשוקתה האבודה. הכינון המחודש של תשוקת האם באמצעות ההמחזה של הפנטזיה של האבדן היא גם בהכרח תפיסת מקומו של האב ותיקון עוולותיו ההיסטוריים.

תשוקה אדיפלית זו יש להבין בהקשר הרחב יותר של ייצוג דמות האב בשיח המזרחי (הגברי) בישראל. בשנות השבעים קראה תנועת "הפנתרים השחורים" המזרחית – שהורכבה בעיקר מגברים – למרד ולהרס של הממסד האשכנזי המדכא ולהכרה בזכויותיהם הלגיטימיות של המדוכאים בחברה הישראלית. בד־בד היוותה תנועת "הפנתרים השחורים" גם מרד בהורים המזרחים, במיוחד בדמות האב המזרחי, שנתפס כפסיבי, מושפל ומובס על ידי ההגמוניה האשכנזית. "הפנתרים השחורים" – ופעילים חברתיים מזרחים גברים עד עצם היום הזה – הבנו את הנרטיב של האב המזרחי הכנוע והמסורס על מנת לכונן את התנגדותם לעליונות האשכנזית ולייצר דימוי של גבר מזרחי הטרופסקסואלי חדש. הכמיהה לגבריות מזרחית פאלית נתפסה כקריאת תיגר על ההגמוניה האשכנזית, אולם היא הייתה מבוססת על אידאולוגיה בעלת מאפיינים דכאניים, בעיקר כלפי נשים והומוסקסואלים.³¹

הפנטזיה האדיפלית של לקיחת תפקיד האב בסרט כיכרו החלומות מתכתבת עם פוליטיקה מינית מזרחית פאלוצנטרית זו. זוהי תשוקה של הבנים לשחזר ולתקן את רגע היווצרותם, להיוולד מחדש, לקחת אבהות על עצמם, כדי לכונן את עצמם מחדש כגברים מזרחים הטרופסקסואלים נורמטיביים. לכל אורך הסרט נסים וג'ורג' מאמצים תפקיד אבהי לא רק ביחס לאמם, שהם דואגים לה ושומרים על כבודה, אלא גם ביחס לתושבי השכונה האחרים (למשל, הם מגינים על אחת השכנות מפני גנב המנסה לקחת ממנה את בלוני הגז; משקיפים מהצד בסמכות פטרנלית על המשחקים הילדותיים של בני השכונה ומפייסים ביניהם כשהם מתקוטטים). אף כי האחים מיוצגים כבוגרים יותר מתושבי השכונה, הם עדיין נתפסים כמי שלא נכנסו באופן מלא לסדר האדיפלי הגברי ההטרופסקסואלי. רעיון זה מודגם בסצנה המתרחשת במועדון הלילה השכונתי: ג'ורג' נכשל בחיזוריו אחר גילה המלצרית (איילת זורר) שדוחה אותו בעקביות. לגבי נסים, הסרט אינו נותן לנו שום מידע על מצבו הרומנטי. ההתייחסות היחידה לסובייקטיביות המינית שלו מופיעה בסצנה, שבה הוא נראה חרד מה"זקפה" המאיימת של דוד (ליאון הספר), המשוגע של השכונה, שתוחב גרב ניילון נשית מעוצבת בצורת פיץ אל מפשעתו. במהלך ריקוד יווני שבו הוא שובר צלחות על רחבת המועדון, דוד מפנה את "אברו

הזקוף" אל פניו הנדהמות של נסים. בתגובה אלימה והומופובית, נסים מגרש אותו מהמועדון.

בהקשר זה יש להבין את הופעתו של האב המבקש ממנו לפתוח את בית הקולנוע בחלומו של נסים. זוהי פנטזיה אדיפלית של הבן המבקש, באמצעות לקיחת תפקיד האב הכושל, "לפתור" את מקור זהותה המלנכולית של האם ואת מקור הזהות הגברית המלנכולית שלו-עצמו כדי לברוא אותה מחדש. בהקרנה המחודשת של הסרט סנגס, הבנים ממחיזים מחדש את הפנטזיה של המקור של האם, את המיזנסצנה של התשוקה, מאפשרים לה לאהוב שנית ובכך מתקנים את עוולת אביהם. הופעתו של אברהם, אובייקט האהבה האבוד של סניורה, היא הכרחית עבור ייצורה המחודש של תשוקת האם, אבל אברהם גם מהווה מכשול בפני הבנים לתפוס את מקום האב. זוהי הסיבה שאברהם וסניורה אינם מגיעים להקרנתו המחודשת של הסרט ההודי. אם היו מגיעים להקרנה, נסים וג'ורג' היו צופים בתשוקתה של אמם לגבר זר, כלומר במעין סצנה ראשונית שבה לאביהם אין כל תפקיד. הדרתו המוחלטת של האב מהפנטזיה אינה אפשרית כיוון שאז היה נשלל גם עצם קיומם, והבנים לא היו יכולים לשחזר את הנרטיב האדיפלי ולהבנות את זהותם הגברית ההטרסקסואלית. הסרט מחייב את סניורה ואברהם להיעדר מהאירוע כדי לאפשר לבנים לאמץ את עמדת אביהם. מאותה סיבה בדיוק הסרט מחייב את אברהם לעזוב את השכונה בסיום. אם היה מחדש את הרומן שלו עם סניורה הוא היה מעמיד איום לדומיננטיות הגברית של נסים וג'ורג'. הוא חייב לפנות את מקומו על מנת שהבנים ינכסו את מקום האב.

הסרט, אם כן, מוותר בסופו של דבר על הזדהות מלנכולית אתנית של הבנים עם האם לטובת הזדהות עם הסמכות הפטרנלית. הזדהות זו של נסים וג'ורג' הכרחית לביסוס זהותם הגברית ההטרסקסואלית. לא רק סניורה ואברהם מודרים מבית הקולנוע אלא גם דוד, הקוויר הפרוורט, שמגורש על ידי חבריו מהאולם לאחר שהפריע להם לצפות בסרט. גירוש האלים (בפעם השנייה בסרט) מסיר את האיום המיני שהוא מייצג לא רק עבור נסים, אלא גם עבור תושבי השכונה הגברים הילדותיים, וכך מבסס ובונה מחדש את הסובייקטיביות ההטרסקסואלית שלהם. גם הזהות הגברית ההטרסקסואלית של ג'ורג' מאושררת כאשר בסיום הקרנת הסרט, באופן אולי לא מפתיע, נענית גילה להצעת הנישואין שלו. סרטו של תורת, אם כן, הוא פנטזיה של דור מזרחי, גברי והטרסקסואלי היוצא למסע כדי לגלות את מקורות הזדהויותיו וזהותו האתניים המלנכוליים וכדי לכונן, בסופו של דבר, סובייקטיביות גברית מזרחית, פטריארכלית והטרוצנטריסטית.

גם רמי קמחי בסרטו סינמה מצרים לוקח את תפקיד האב – אביה של אמו ואביו שלו עצמו – וממחזי מחדש את אבדן האם שמייצר את תשוקתה האבודה. זוהי ללא ספק פנטזיה אדיפלית של הבן החליף את דמות האב שכשל. אולם בניגוד לתורת, ההזדהות המלאה של קמחי עדיין שמורה לאמו. כינונה המחודש של תשוקת האם מעלה בעיני רוחה גם את דמותו הרומנטית של המחזר המצרי הצעיר שפגשה בבית הקפה באלכסנדריה. למשמע דבריה של האם שהיא מצטערת שלא נענתה לחיזוריו של הגבר המצרי הצעיר

"יכלו להיות לי חיים אחרים"), קמחי נפגע ומסיט את מבטו ממנה. בחיים האלו, שעליהם היא מפנטזת, לאביו של קמחי ולו עצמו אין מקום. אבל, למרות הכאב, קמחי אינו מסיט את הזדהותו מהאם ומכיל את האבדן המלנכולי בתוכו. בפנטזיה הקולנועית שלו הוא מוותר על הזדהות עם כוח ושליטה פאלית, המאפיינים את השיח המזרחי הגברי משנות השבעים ועד היום, לטובת הזדהות מלנכולית עם האמהי. ואולי אין זה מקרה שבסיום הסרט קמחי, במחווה ילדותית, שואל את אמו כמעט בחשש: "אמא, אפשר לתת לך נשיקה?".

אוניברסיטת תל-אביב

הערות

- 1 אלה שוחט, "זיכרונות אסורים והרהורים גלותיים: קולומבוס, פלסטין ויהודים-ערבים", זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רבת-רבותית, מאנגלית: יעל בן-צבי, תל-אביב: בימת קדם – הוצאת ספרים, 2001, עמ' 328, 331, 333.
- 2 טענות אלו נוסחו על ידי חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי-האלר, ראו "מנגנוני כינון וייצור הידע הקאנוני על מזרחים בישראל", ח' חבר, י' שנהב ופ' מוצפי-האלר (עורכים), מזרחים בישראל - עיון ביקורתי מחודש, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 272-288.
- 3 שוחט, "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת מבטם של קרבנותיה היהודים", זיכרונות אסורים, הערה 1 לעיל, עמ' 157.
- 4 Ann Ahlin Cheng, *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation and Hidden Grief*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2001, p. 3 (כל התרגומים מאנגלית הם שלי אלא אם צוין אחרת, ר"י).
- 5 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה; פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל-אביב: רסלינג, [1907] 2002, עמ' 8.
- 6 שם, עמ' 11.
- 7 שם, עמ' 15 (ההדגשות במקור).
- 8 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 177
- 9 שם, עמ' 132.
- 10 פרויד, הערה 5 לעיל, עמ' 17-18.
- 11 Cheng, הערה 4 לעיל, עמ' 9.
- 12 David L. Eng and Shinhee Han, "A Dialogue on Racial Melancholia", D. L. Eng and David Kazanjian (eds.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2003, p. 353 (ההדגשות במקור).
- 13 יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל-אביב: עם עובד, 2003, עמ' 109.
- 14 פרויד, הערה 5 לעיל, עמ' 11 (ההדגשות במקור).
- 15 Butler, הערה 8 לעיל, עמ' 182.
- 16 טוגו מזרחי ולילה מורד היו חלק מקהילה תרבותית יהודית-ערבית עשירה שפעלה במצרים עד סוף שנות החמישים. קהילה זו כללה מוזיקאים מפורסמים כמו זכי מורד (אביה של לילה

- מורד), דאוד חוסני וסעיד דרוויש שהחיה את המוזיקה המצרית בתחילת המאה והיה אחראי לאופרה המצרית הראשונה לילות קליאופטרה ב־1919. בנושא זה ראו: Ted Swedenburg, "Sa'idea Sultan/Danna International: Transgender Pop and the Polysemiotics of Sex, National and Ethnicity on the Israeli-Egyptian Border", Walter Armbrust (ed.), *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2000; pp. 88-119; ענבל פרלסון, שמחה גדולה הלילה: מוסיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית, תל-אביב: רסלינג, 2006.
- 17 הסרט סוגם, סרטו הצבעוני הראשון של ראג' קאפור, שגם ביים אותו, היה הפופולרי מכל הסרטים ההודיים שהוקרנו אי-פעם בישראל, והתחרה בפופולריות של סרט ה"בורקס" המצליח סלאח שבתי (אפרים קישון, 1964).
- 18 בנושא זה כותב סמי שלום שטרית ברשימתו על סרטיו של בני תורתי: "אימצנו אל לבנו תחליפים הודיים ויווניים לתרבות הערבית שלנו [...] עד כדי כך [שהם הפכו חלק מחיינו [...] משטרת התרבות הציונית האשכנזית אפשרה לנו להרטיב ממחטות בסרטים הודיים ולנפץ צלחות בריקוד יווני סוער, כל עוד המשכנו בנאמנות למחוק את הערביות שלנו" (סמי שלום שטרית, "הניאור־דאליזם' של בני תורתי", הכיוון מזרח 2 |מאי 2001|, עמ' 24). עוד לפני שטרית כתבה גם אלה שוחט: "מבחינות רבות הפכה המוסיקה היוונית עבור המזרחים בישראל למעין תחליף למוסיקה הערבית המוחרמת, המנודה" (אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, מאנגלית: ענת גליקמן, תל-אביב: ברירות, 1991, עמ' 166). ראו גם סיגל מורד אשר, "להתיר את הנדר, לפתוח את הקולנוע", יגאל נזרי (עורך), חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי, תל-אביב: כבל, 2004, עמ' 97-108.
- 19 Jose Esteban Munoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 73
- 20 פרויד, הערה 5 לעיל, עמ' 26.
- 21 Sigmund Freud, "On Narcissism: An Introduction", James Strachey (trans. and ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, London: Hogarth Press, 1953, p. 85
- 22 על הפוטנציאל הפוליטי של המלנכוליה ראו: Butler, הערה 8 לעיל; Douglas Crimp, *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2002.
- 23 ז'אן לפלנש וז'אן-ברטרן פונטליס, פנטזיה ראשיתית, פנטזיות על אודות הראשית, ראשית הפנטזיה, מצרפתית: גלית דודון, תל-אביב: רסלינג, 2004, עמ' 55 (ההוספה בסוגריים היא שלי, ר"י).
- 24 שם, עמ' 55 (ההדגשות במקור).
- 25 במקור הצרפתי לפלנש ופונטליס משתמשים במונח "מיזנסצנה" (mise-en-scen), שהוא גם מונח קולנועי המתייחס לכל האלמנטים (אביזורים, תאורה, תלבושות, איפור, התנהגות הדמויות) הממוקמים לפני המצלמה ומצולמים על ידה.
- 26 לפלנש ופונטליס, הערה 23 לעיל, עמ' 77. התאוריה הקולנועית העכשווית הצביעה על האנלוגיה בין תאורטיזציה זו של הפנטזיה לבין תהליך הצפייה הקולנועי, תוך הדגשת המונחים הקולנועיים בהם משתמשים לפלנש ופונטליס כמו "סצנה", "מיזנסצנה", "סיקוונס של דימויים".

- James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*, London: BFI: למשל: ראו, 1989; Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, pp. 81-148; Elizabeth Cowie, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. 123-165
- 27 זיכרון זה של הנרייט מהדהד את זיכרון הפנטזיה הראשונית של "איש הזאבים". פרויד כתב: "חלמתי שזה לילה ושאני שוכב במיטתי". זו הייתה תחילת הייצור של הסצנה הראשונית". ראו Sigmund Freud, "From the History of an Infantile Neurosis", *Three Case Histories*, New York: Collier Books, 1963, p. 228
- 28 מץ מייצר אנלוגיה בין הסצנה הראשונית לתהליכים הנפשיים הכרוכים בחוויית הצפייה הקולנועית: כמו הילד המביט פסיבי ומרותק לספקטאקל של משגל ההורים, כך הצופה יושב מבודד באולם הקולנוע החשוך ומוכרח להסתכל לכיוון המסך. הוא מציץ בייצוג של אנשים נעדרים שמתעלמים ממנו ושנמצאים במרחק ממנו (בקולנוע קיימת "הפרדה של חללים" [of spaces segregation], מרחק בין הצופה לספקטאקל). ראו: Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 64
- 29 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, p. 2
- 30 ז'וליה קריסטבה, שמש שחזרה: דיכאון ומלנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, תל-אביב: רסלינג, 2006.
- 31 בנושא זה ראו רו יוסף, "אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי", תיאוריה וביקורת 25 (2004), עמ' 31-62.