

התקשרויות מלנכוליות: פזורה, אתניות ומיניות בקולנוע הישראלי העכשווי

רז יוסף*

תקציר. מאמר זה חוקר את ההצטלבויות בין פזורה ולאומיות, אתניות ומגדר, הטרוסקסואליות וקוויריות בקולנוע הישראלי העכשווי. ברצוני לטעון כי הסרטים "שלוש אימהות" (בבימויה של דינה צבי-דיקלים, 2006) ו"חתונה מאוחרת" (בבימויו של דובר קוסאשווילי, 2001) מציעים ביקורת רדיקלית על נרטיבים לאומיים ופזורתיים הנשענים על אילן יוחסין פטריארכלי, המובנה על ידי נישואין הטרוסקסואליים ורבייה, ושמשלבים מיניות ותשוקות לא-הטרונורמטיביות. הסרטים חושפים ומאתגרים את הפוליטיקה של הארגון האדיפלי ושל יחסי השארות הנורמטיביים ומשתמשים במבנים של מלנכוליה כדי לדמיין ולהרכיב מחדש צורות של הזדהות ושייכות למרחבים של הבית והמשפחה, הפזורה והאומה, שבאופן מסורתי התכחשו לקיום לא-הטרונורמטיבי. בניגוד לסרטים ישראליים אחרים העוסקים בטרואמה של ההגירה, טקסטים קולנועיים אלה מקשרים בין האובדן של העבר האתני הפזורתי לאובדן עמוק וחבוי של קשרים משפחתיים אנטי-הטרונורמטיביים - אשר משניהם אין החלמה, רק אכל לא גמור.

מבוא

"שלילת הגלות" הוא רעיון יסודי של הציונות, שעל פיו התנאים הפוליטיים, הכלכליים, החברתיים והתרבותיים שאפיינו את הפזורה - שהובנתה תמיד באופן שלילי כ"גלות" - סיכנו את הקיום הרוחני והפיזי היהודי. ואולם, מאז סוף שנות השמונים של המאה הקודמת, השיח הפוסט-ציוני ביקר את רעיון "שלילת הגלות" וטען כי הדחייה של תרבות הפזורה היהודית הובילה, בין השאר, לאדישות הציונות לסבל ולהשמדה של יהודים בתקופת השואה, לשלילת זהותם הלאומית של הפלסטינים ולהפרת זכויותיהם כאינדיבידואלים, ולמחיקת מורשתם התרבותית של היהודים המזרחים בישראל ולהבניית שוליותם הכלכלית והחברתית.¹ ביקורת רדיקלית זו קידמה את רעיון

* החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל אביב.

מחקר זה (מס' 10/133) נכתב על ידי הקרן הלאומית למדע.

1 לביקורת "שלילת הגלות" בהקשר של ניצולי השואה ראו גוטוויין, 1998; צוקרמן, 1993; שגב, 1991. בהקשר הפלסטיני ראו אופיר, 2001; בוירין, 1994; דר-קרוצקין, 1993, 1994. בהקשר של היהודים המזרחים ראו חבר, שנהב ומוצפי-הלר, 2002; שוחט, 1991; שנהב, 2003.

הפזורה כצורה היברידית, גמישה, משתנה ואנטי-מהותנית של זהות תרבותית יהודית ויצאה נגד התפיסה הקודמת של הפזורה שהונחתה על ידי הרעיון המארגן של "מגולה לגולה" והובנתה על ידי טלאולוגיה של מקור, פיזור ושיבה. הגישה המסורתית לרעיון הפזורה כוננה קשר אורגני לארץ הקודש ודמינה שיבה סימבולית ומעשית למולדת היהודית. בניגוד לכך, הגישה הפוסט-ציונית התמקדה בהתקה ובעקירה עצמה, סירבה להיות מקובעת בקטגוריות של לאומיות, גזע או אתניות והדגישה את החשיבות של נתיבים (routes) ולא של שורשים בהגדרת הזהות היהודית.

במחקרים אלו, המונח "פזורה" מתייחס למה שסטיארט הול (Hall, 2003) קרא לו "תפיסה של זהות המתקיימת עם ודרך - לא למרות - הבדל; באמצעות היברידיות" (ibid, p. 244). ואולם, לצד רעיון אנטי-מהותני זה של זהות תרבותית, שנמצא בלב ההגדרה המחודשת של הפזורה, קיימת במקביל, כפי שהול בעצמו מציין, "תפיסה של פזורה המביטה לאחור".² תפיסה זו דבקה במיתוסים של טוהר ומקור גזעי-אתני ולאומי ובהיגיון ההטרונורמטיבי המבנה של מגדר ומיניות.³ לכן ניתוח פוסט-ציוני שלם יותר חייב גם לכלול דיון ביקורתי בפוליטיקה המינית ההטרונורמטיבית של הלאומיות והן של הפזורה.

במאמר זה ברצוני לרדן בהצטלבויות בין פזורה ולאומיות, אתניות ומגדר, הטרונורמטיביות וקוויריות בקולנוע הישראלי העכשווי, ובעיקר בסרטים "שלוש אימהות" (בבימויה של דינה צבי-ריקליס, 2006) ו"חתונה מאוחרת" (בבימויו של דובר קוסאשווילי, 2001). אף שסרטים אלו עוסקים ברומנים הטרונורמטיביים, ברצוני לטעון כי הם מציעים ביקורת רדיקלית על נרטיבים הטרונורמטיביים לאומיים ופזורתיים הנשענים על אילן יוחסין פטריארכלי, המובנה על ידי נישואין הטרונורמטיביים ורבייה, ושמשלמים מיניות ותשוקה לא-הטרונורמטיבית. "שלוש אימהות" ו"חתונה מאוחרת" משתייכים לקבוצת סרטים בקולנוע הישראלי החדש הדנים באובדנים המלנכוליים הכרוכים בחוויית ההגירה של מזרחים ושל קבוצות אתניות לא-אשכנזיות בישראל. בעקבות התיאוריה של קאזה סילברמן (Silverman, 1988) על "תסביך אדיפוס השלילי" והתיאוריה של ג'ודית באטלר (Butler, 1997) על הטרונורמטיביות כתוצר מלנכולי של האיסור התרבותי שנכפה מראש על תשוקה הומוסקסואלית, אראה כיצד סרטיהם של צבי-ריקליס וקוסאשווילי מזהים בין האובדן המלנכולי של העבר האתני הפזורתי ובין אובדן מלנכולי קדום וסמוי יותר של בחירת אובייקט הומוסקסואלית. בכך, הסרטים חותרים תחת ההיגיון ההטרונורמטיבי המבנה הן את שיח הלאום והן את שיח הפזורה. בחלקו הראשון של המאמר אבחן באופן ביקורתי, בעקבות התפתחויות עכשוויות בתיאוריה הקווירית, את התפיסה המינית ההטרונורמטיבית של האומה והפזורה. בחלק השני אדון ביחסים בין פזורה, מלנכוליה ומיניות בתיאוריה ובקולנוע הישראלי העכשווי. לאור הטענות התיאורטיות והקולנועיות שאפרוש בפרקים הראשונים, אנתח בשני חלקיו האחרונים של המאמר את הסרטים "שלוש אימהות" ו"חתונה מאוחרת", ואטען כי טקסטים קולנועיים אלו חושפים ומאתגרים את

2 גם חאצ'ינג טולויאן (Tölölyan, 1991) טוען כי בעוד פזורות יכולות להיות אתרים של התנגדות למדינת הלאום, הן יכולות גם לתפקד כ"בעלות חברית שלה, הלובי שלה, ואפילו, כמו במקרה של ישראל, מבשריה" (ibid, p. 5).

3 אני מתבסס על הגדרתם של לורייין ברלנט ומייקל וורנר (Berlant & Warner, 1998) למושג ההטרונורמטיביות: "המסורת, המבנים הקונספטואליים והמגמות המעשיות שאינן רק הופכות את ההטרונורמטיביות ללכידה ומאורגנת כמיניות אלא גם לפריבילגית" (ibid, p. 561).

הפוליטיקה של הארגון האדיפלי ויחסי השארות הנורמטיביים ומשתמשים במבנים של מלנכוליה על מנת לדמיין ולהרכיב מחדש צורות של הזדהות ושייכות למרחבים של הבית והמשפחה, הפזורה והאומה, אשר באופן מסורתי התכחשו לקיום לא־הטרונורמטיבי.

לאומיות, פזורה ומיניות הטרונורמטיבית

כפי שהראו מחקרים אחדים (בוירין, 1997; גלזמן, 1997), המשימה הציונית לשחרור העם היהודי והשאיפה להיות אומה כשאר אומות העולם היו כרוכות בהמצאת הטרנסקסואליות יהודית חדשה המבוססת על סילוק דמות הגבר היהודי הפזורתי, שזוהה בשיח האירופי הרפואי־מדעי ובשיח הציוני של סוף המאה ה-19 עם נשיות והומוסקסואליות. אכן, הטרנסקסואליות עומדת ביסוד האופן שבו האומה מדמינת את עצמה גם משום שביולוגיה ורבייה הן אלמנטים מבנים שלה. ג'קי אלכסנדר (Alexander, 1996) כותבת:

האומה נתפסה תמיד כהטרנסקסואלית מאחר שביולוגיה ורבייה פועמים בלבה. מנגנון האזרחות אף הוא ממוקם כאן, במובן שהדרישות המוקדמות לאזרחות טובה ולנאמנות לאומה הן בה־בעת מיניות והיררכיות ומובנות לתוך מעמד של אזרחים טובים, נאמנים והטרנסקסואליים־רבייתיים, ומנגד לתוך מעמד של לא־אזרחים מוכפפים המודרים אל השוליים (ibid, p. 84).

במילים אחרות, האומה דורשת הטרנסקסואליות כתנאי מוקדם ל"אזרחות טובה" מאחר שהיא תלויה במשפחה כיחידה רפרודוקטיבית שדרכה נשמרים יציבות התפקידים המגדריים וההיררכיות. בשיח זה, מיניות לא־הטרונורמטיבית הופכת לדבר עברה, או שהיא מוכחשת ונמחקת, נתפסת כאיום ליחידה הלאומית ומורחקת מחוץ לגבולות האומה, הבית והמשפחה.

ג'ודית הלברסטם (Halberstam, 2005) מנתחת את ההבניה ההטרונורמטיבית של המיניות, המשפחה והאומה במונחים של זמן. הלברסטם טוענת כי מכיוון שאנו מניחים שהזמן מתאר צורה של התקדמות טבעית, אנחנו לא רואים כיצד הוא מובנה חברתית. היא מאפיינת שלוש צורות שבהן טבעיות זו של הזמן מובנית כדי לשמר צורות חיים נורמטיביות: הזמן המשפחתי, זמן הרבייה וזמן הירושה. הזמן המשפחתי מתייחס לקביעה נורמטיבית של לוחות הזמנים של חיי היומיום המלווה את גידול הילדים. לוח זמנים זה מוכתב לפי מה שנתפס כצורכי הילדים, בריאותם ואופייה של הסביבה שבה ילדים צריכים לגדול. זמן זה מתאפיין בסדירות גבוהה, חלוקה ברורה של זמני פעילות, השכמה מוקדמת והליכה מוקדמת לישון. זמן הרבייה הוא לוח הזמנים שמכתיב את הזמן שבו יש להביא ילדים לעולם. זמן זה מוכתב על ידי השעון הביולוגי עבור נשים ועל ידי "חוקים בורגניים של מכובדות" עבור זוגות. זמן הירושה מבוסס על מבט בין־דורי; במסגרת זמן זה הון, ערכים, טובין ומוסר מועברים באמצעות קשרי משפחה מדור אחד למשנהו. הלברסטם טוענת שזמן זה "מחבר את המשפחה לעבר

ההיסטורי של האומה, וליציבות עתידית של המשפחה והלאום" (ibid, p. 5).⁴ הפוליטיקה ההטרונורמטיבית של השיח הלאומי משוכפלת ומופעלת גם ביחס לפזורה.⁵ למשל, שלטונות הגירה מודרניים משתמשים באמות מידה הטרונורמטיביות של מיניות על מנת לשלוט בכניסה ובהתיישבות של כאלה שאינם אזרחים ולהסדיר אותן. זאת ועוד, סטנדרטים הטרונורמטיביים מופעלים לא רק על אלה הנחשדים בהומוסקסואליות, או על סובייקטים אחרים בעלי נטיות "פרוורטיות" או "לא מוסריות" שלעיתים באופן מוצהר נאסרת עליהם הגירה חוקית, אלא גם נישואין הטרנסקסואליים ואיחוד משפחות ממשיכים להיות הדרכים המבטיחות ביותר להגירה חוקית מסביב לעולם, כאשר "משפחה" מוגדרת ברוב המקרים כתא גרעיני של זוג הטרנסקסואלי וילדיהם הביולוגיים. שליטה בהגירה קשורה לכן באופן מכריע לפרויקטים לאומיים של ניהול והסדרה של מיניות נורמטיבית ושל התנהגות פרודוקטיבית של אזרחים (Luibhéid 2008); (Luibhéid & Cantú, 2005; Manalansan, 2004).⁶ יתרה מזאת, עצם המונח "פזורה" מובנה על ידי תפיסות הטרונורמטיביות ופטריארכליות. סטפן הלמרייך (Helmreich, 1992) טוען כי קיים קשר אטימולוגי קרוב בין המילה "פזורה" (diaspora) למילה "זרע" (sperm) שנובעות שניהן מהמילה היוונית speriein, שמשמעה לזרוע או לפזר:

המשמעות המקורית של פזורה מזמנת את הדימוי של זרעים מפוזרים [...] זרעים הם מטפוריים ל"חומר" גברי שמותיר עקבות בהיסטוריות גנאלוגיות. המילה "זרע" מקושרת באופן אטימולוגי לפזורה. היא מגיעה מאותו שורש של "חומר גנרטיבי או של זרע של בעלי חיים זכריים". פזורה, במובנה המסורתי, מובילה אותנו אפוא למערכת של שארות הנאמדת דרך גברים ומציעה שאלות של לגיטימיות של אבהות שמעלה הפטריארכליות (ibid, p. 245).

במילים אחרות, עצם הקונספט של "פזורה" מרמז על הגדרה הטרנסקסואלית, גברית ופטריארכלית של היחסים בין הקהילה הפזורתית ובין שורשיה, ולכן באופן מסורתי אין הוא שונה מהפוליטיקה המינית של השיח ההגמוני. אכן, אידיאולוגיות הטרנסקסואליות ונרטיבים של קשרי שארות ביולוגיים עומדים לעתים קרובות בלב השיח התרבותי של קהילות גזעיות-אתניות ומשמשים אמצעי להעצמה גזעית וגברית. בהקשר של התרבות השחורה בארצות הברית טוען פול גילרוי (Gilroy, 1993):

4 לדיין נוסף בהטרונורמטיביות של המשפחה ראו Rodríguez, 2009; Freeman, 2002; Edelman, 2004.

5 במאמר זה אני משתמש בהגדרתו הרחבה של טולוילן (Tölölyan, 1991) למושג "פזורה": "היום אנן משתמשים בפזורה באופן זמני כדי להצביע על האמונה שלנו שהמונח אשר תיאר פעם את פיזורם של היהודים, היוונים והארמנים, כעת חולק את משמעותו עם תחומים סמנטיים רחבים יותר הכוללים מילים כמו מהגר, גולה, פליט, עובד אורח, קהילה גולה, קהילה מעבר לים, קהילה אתנית" (ibid, p. 4).

6 סינדי פאטון ובנג'ט סאנצ'ז-אפלר (Patton & Sánchez-Eppler, 2002) מצביעים על קשר נוסף בין פזורה להטרנסקסואליות באמצעות סיפור הגירוש מגן עדן של אדם וחוה כמיתוס המכונן של הטרנסקסואליות: "הסימולטניות של הגירוש מגן עדן ושל הבניית הטרנסקסואליות מציעה כי השיחים המיניים והפזורתיים המערביים קשורים יחדיו באופן יסודי אם כי מעורר חרדה" (ibid, p. 2).

השיח של גזע כקהילה, כמשפחה, נולד מחדש בניסיונות עכשוויים לפרש את המשבר של הפוליטיקה והחיים החברתיים השחורים כמשבר של גבריות שחורה בלבד [...] גזע אינו אלא צבירה של משפחות. המשבר של הגבריות השחורה יכול אפוא להיות מתוקן [באמצעות] התערבות במשפחה על מנת לפצות ולבנות מחדש את הגזע על ידי כינון צורות ראויות של גבריות ושל סמכות גברית (ibid, p. 204).

כלומר, חרדות פזורתיות סביב סוגיות של שימור והמשכיות גזעית וגברית מתמקדות לעתים קרובות על רבייה ביולוגית ומונחות על ידי הצורך לשלוט במיניות. במסגרת שיחים מיניים אלה, סובייקטיביות ותשוקות אנטי-הטרונורמטיביות נותרות בלתי אפשריות ואבודות בכך שהן מודרות ומסולקות הן מהמרחב של האומה והן מהמרחב של הפזורה ופשוט אינן יכולות להיות מדומיינות. התיאוריה הקווירית העכשווית הציעה את המושג "פזורה קווירית" כמתודולוגיה ביקורתית להערכה של תצורות גזעיות-אתניות פזורתיות על פני מספר רב של צירים של הבדלים והביטוי הגלובלי והמקומי שלהם. מונח זה מבקש, כפי שכותבת גופינאט (Gopinath, 2005), "לאתגר נרטיבים פזורתיים פוסט-קולוניאליים שמדמיינים את הפזורה והאומה דרך דימויים של בית, משפחה וקהילה, שמאורגנים בהכרח סביב סמכות הטרונורמטיבית פטריארכלית" (ibid, p. 68), ולאפשר "ביקורת בוז-מנית של הטרנסקסואליות ושל תצורת הלאום בעוד הוא מפוצץ את האופוזיציות הבינאריות בין אומה ופזורה, הטרנסקסואליות והומוסקסואליות, מקור והעתק" (ibid, p. 11). הן המונח "פזורה" והן המונח "קוויר" מערערים ודורשים חשיבה מחדשת על הפוליטיקה של הבית - אובדן בית/מולדת עבור הפזורה, והבית כ"מקור" הטרנסקסואלי אבוד עבור הקוויר. עבור הסובייקט הפזורתי הקווירי, הזכות והתביעה לבית נותרת מוטלת בספק שכן הבית מושהה בין "כאן" ל"שם", בין "בפנים" ל"בחוץ", בין מקור ליעד ובין פרטי לציבורי. בעוד נרטיבים לאומיים ופזורתיים רבים מבקשים להעניק לגיטימציה ונטורליזציה להשתייכות חברתית ולהדרה גזעית באמצעות הלוגיקה של יחסי שארות והזדהות ההטרנסקסואליים, המתודולוגיה של הפזורה הקווירית, כפי שכותב דיוויד אנג (Eng, 1997), מבצעת דה-נטורליזציה "לכל התביעות על האומה-מדינה והבית כפונקציות בלתי נמנעות של הטרנסקסואליות" (ibid, p. 35), ומפנה את תשומת הלב לצורות אחרות של משפחה ויחסי שארות, להסברים אחרים של סובייקט וסובייקטיביות וליחסים אחרים של תשוקה ושייכות המנוגדים לתפיסות המסורתיות של פזורה ושל מדינת הלאום. בה בעת, גישה ביקורתית זו מבקשת להעלות סוגיות של גזע, גזענות והשתייכות לאומית ופזורתית שהפוליטיקה הקווירית הלבנה נמנעה מלדון בהן. "אם 'פזורה'", כותבת גופינאט (Gopinath, 2005, p. 11), "זקוקה לקוויריות על מנת להינצל מן ההשלכות הגנאלוגיות, קוויריות אף היא זקוקה לפזורה על מנת להפוך לגמישה יותר ביחס לשאלות של גזע, קולוניאליזם, הגירה וגלובליזציה". לכן התיאוריה של הפזורה הקווירית חורגת מעבר לדיון בייצוגים של תשוקות ופרקטיקות מיניות של אותו המין בתרבויות פזורתיות אל ניסיון לעשות "קוויריזציה" לפזורה ולאומה ובמקביל לבצע "דיאספוריזציה" של הקוויר (Puar, 1998). כפי שאראה בהמשך, הסרטים "שלוש אימהות" ו"חתונה מאוחרת", אף שלמראית עין הם עוסקים באהבה הטרנסקסואלית, מערערים על הסמכות והדומיננטיות של הנרטיב האדיפלי ושל

מבנה השארות ההטרונורמטיבי ומבקשים להציע אפשרויות חדשות וחתרניות של שייכות, תשוקה והזדהות קווירית עם האתרים של האומה, הפזורה, הבית והמשפחה.

פזורה, מלנכוליה ומיניות בקולנוע הישראלי העכשווי

כאמור, "שלוש אימהות" ו"חתונה מאוחרת" הם חלק מגל חדש של סרטים בקולנוע הישראלי העכשווי העוסקים במלנכוליה הנובעת מטראומת ההגירה של קבוצות אתניות לא־אשכנזיות בחברה הישראלית. במאמרה "זיכרונות אסורים והרהורים גלויים", כותבת אלה שוחט (2001) קינה מלנכולית על תשוקתם המסורבת של היהודים המזרחים בישראל לזכור את אובדן התרבות הפזורתית היהודית-ערבית. הציונות עימתה את היהודי והערבי כשני קטבים מנוגדים, וכך התכחשה לקיומה של זהות והיסטוריה יהודית-ערבית. לראשונה בהיסטוריה של יהודי ארצות האסלאם, טוענת שוחט, "הוצבו ערביותם ויהדותם כאנטינומיות, כהפכים המובילים למבוי סתום" (שם, עמ' 157). מהלך זה עיקל מראש את האפשרות להיזכר בפזורה הערבית ולהתגעגע אליה. זיכרונות אלו הפכו לטאבו – זיכרונות אסורים.

על פי פריד (2002, 8), בדומה למלנכוליה "האבל הוא באופן קבוע תגובה לאובדן של אדם אהוב או של אובייקט מופשט שהוצב במקומו, כגון: מולדת, חירות, אידיאל. בנסיבות דומות מופיעה אצל אנשים אחדים מלנכוליה במקום אבל, ולפיכך הם חשודים בעינינו כבעלי רגישות חולנית". עבור פריד, מלנכוליה היא פתולוגית משום שבניגוד למתאבל המשלים עם האובדן ומסתגל בכאב רב לעולם שבו המת אינו קיים עוד, המלנכולי מכחיש את אובדן אובייקט האהבה ומתנגד להחליפו באחר: "באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה מדובר באני עצמו הנעשה כזה" (שם, עמ' 11).

כפי שטענתי במקום אחר (יוסף, 2010), חוויית ההגירה – ובעיקר זו של המזרחים בישראל – מבוססת על מבנה של אבל ומלנכוליה. כאשר אדם עוזב את מולדתו הוא חייב להתאבל על קשת רחבה של אובדנים כמו משפחה, שפה, זהות, מעמד בקהילה, קניין וכדומה. סילוק ערביותם של יהודי המזרח והטמעתם לתוך הנרטיב הלאומי האשכנזי הפכו את האבל והאבלות לאסורים ובלתי נראים והובילו למלנכוליה אתנית. המלנכוליה של המזרחי היא כפולה: הסובייקט המזרחי אולץ לשלול ולמחוק את זהותו הערבית, אבל גם הוכרח להזדהות מחדש עם אובדן זה משום שנמנעה ממנו האפשרות לכניסה מלאה אל האידיאל הלאומי האשכנזי. שכבות אלה של אובדנים צונזרו, נאסרו והושקו בתרבות הישראלית.

רק בשנים האחרונות זכו אובדנים אלו לנראות תרבותית בישראל בסרטים עלילתיים של במאי קולנוע מזרחים בני דור שני, ביניהם "שחור" (חנה אזולאי-הספרי ושמואל הספרי, 1994), "כיכר החלומות" (בני תורתי, 2001), "המנגליסטים" (דוד אופק ויוסי מדמוני, 2003), "ולקחת לך אישה" (רונית ושלומי אלקבץ, 2004), "בלדה לאביב הבוכה" (בני תורתי, 2012); וכן בסרטי תעודה כמו "פנטזיה שלי" (דוקי דרור, 2001), "סינמה מצרים" ו"שפת אב" (רמי קמחי, 2002, 2006), "רוח קדים: כרוניקה מרוקאית" (דוד בן שיטרי, 2002); ועוד סרטים רבים אחרים. בסרטים אלו

מבקשים הבמאים בני הדור השני לבדוק את יחסם לאובדנים התרבותיים של ההורים. הם מנסים לחשוף את השכחת הפזורה המזרחית בתרבות הציונית, את טראומת ההגירה וההיטמעות ואת הקונפליקטים הבין-דוריים שהיא ייצרה. דיוויד אנג ושינייה האן (Eng & Han, 2003) טוענים כי "הגירה והיטמעות מאפיינות תהליך שכרוך לא רק באבל או במלנכוליה אלא משא ומתן בין דורי בין אבל למלנכוליה" (ibid, p. 353, ההדגשות במקור). באופן זה נערכת דה-פתולוגיזציה למלנכוליה על ידי מיקומה כחושפת את תהליך האבל וכתוצאה שלו, תוך הדגשת האובדן הכרוך בחוויית ההגירה. אם האובדנים שסבלו בני הדור הראשון של מזרחים אינם באים על פתרונם ואין מתאבלים עליהם בתהליך ההיטמעות, אזי קיימת אפשרות שהמלנכוליה שנובעת ממצב זה תועבר לדור השני. בקולנוע הישראלי העכשווי, במאי הדור השני להגירה המזרחית מנסים להתמודד עם המלנכוליה שלהם ושל הוריהם. הם מזדהים עם היגון המושק והלא פתור של ההורים ומנסים לביים מחדש את אובדן זיכרון הפזורה המזרחית כדי לחפש אחר תשוקה לעבר נשכח, לייצג אהבות קודמות שהודחקו, ובאופן זה לנסות ולהגדיר מחדש את זהותם האתנית.

מלנכוליה פוסטקולוניאלית זו אינה מבטאת ניסיון לשחזר באופן נוסטלגי עבר פזורתי אבוד - מעין היצמדות פתולוגית לאובייקטים "מקוריים" נשכחים של מולדת ותרבות שנותרו מאחור - אלא היא מתריסה נגד הדרישה התרבותית והפוליטית של מדינת הלאום הציונית לוותר על אובייקטים נטושים אלה, או כפי שמנסחת זאת אן הלן צ'אנג (Cheng, 2001, p. 3): לבצע טרנספורמציה "מיגון למחאה על עוול" (from grief to grievance). ברצף הזה, שבין פציעה אתנית לדיבור היוצא נגדה, שבין אבל למלנכוליה, מתכוננת זהות אתנית פוסטקולוניאלית חדשה החושפת באופן ביקורתי את כישלונה של אידיאולוגיית "כור ההיתוך" הציונית ואת עוולותיה באמצעות סירוב פוליטי מיליטנטי לשכוח חיים פזורתיים קודמים.

ואולם, הזהות הפוסטקולוניאלית המלנכולית המעוצבת בחלק מסרטים אלו היא בעיקר זהות אתנית-מזרחית גברית הטרנסקסואלית המשכפלת תפיסות הטרנורמטיביות מסורתיות של פזורה ולאומיות. סרטים אלו מאורגנים ברובם על פי היגיון נרטיבי אדיפלי גברי שבמסגרתו דור הבנים מנסה "להחלים" את פצעי ההגירה, להשיב ולעבד את האובדן המלנכולי של ההורה שעמו הזדהו, על מנת לברוא עצמם מחדש כגברים נורמטיביים. בסרט "כיכר החלומות" למשל, דור הבנים מבקש לפתוח את שעריו של בית הקולנוע השכונתי ולהקרין מחדש את הסרט ההודי "סנגם". בית הקולנוע נסגר לפני שנים רבות על ידי אביהם המנוח של הבנים כאשר גילה כי אשתו לעתיד מנהלת רומן עם אחיו. ההקרנה המחודשת של הסרט לא רק מחזירה לתושבי השכונה העצובים והמיואשים את אהבתם הנשכחת לקולנוע ההודי, אלא אף משיבה לאמם המלנכולית את מאהבה האבוד, שברשותו נמצא העותק היחיד של הסרט. באמצעות תיקון עוולות האב וניכוס מקומו בסדר המשפחתי הנורמטיבי, הבנים "פותרים" את מקור זהותה המלנכולית של הקהילה המזרחית ובמיוחד של אמם, ובכך מרפאים את הגבריות המזרחית המלנכולית הפצועה שלהם כדי לכוון לעצמם עמדת סמכות וכוח גברית הטרופטריארכלית. במילים אחרות, השבת האובדן האתני לדור ההורים המלנכולי מבוססת על גנאלוגיה משפחתית פטריארכלית הטרנסקסואלית, ובמובן זה השיח הפזורתי המזרחי של הסרט אינו שונה מהתפיסה הטרנורמטיבית של השיח הלאומי הדומיננטי. בניגוד לכך, הסרטים "שלוש אימהות" ו"חתונה מאוחרת" חותרים תחת הסמכות

ההטרונורמטיבית הפטריארכלית של שיח הפזורה המסורתית ושל שיח הלאום בכך שהם מקשרים בין האובדן המלנכולי של הפזורה לאובדן עמוק וחבוי יותר של קשרים מיניים משפחתיים אנטי-הטרונורמטיביים – ומשניהם אין החלמה, רק אבל לא פתור, היינו מלנכוליה.

ג'ודית באטלר (Butler, 1997) דנה ביחסים בין מלנכוליה למיניות בביקורת שלה על ההטרונורמטיביות. על פי באטלר, האיסור על הומוסקסואליות קודם לאיסור על גילוי עריות, שיוצר את תסביך אדיפוס החיובי, משום שאדיפוס החיובי כבר מניח מראש את קיומה של התשוקה ההטרונורמטיבית כתשוקה יחידה. לכן, בצורתו השלילית של תסביך אדיפוס, התשוקה של הילד/ה היא תשוקה של הבת לאמה ושל הבן לאביו. באטלר טוענת שכמו אובייקט התשוקה בנרטיב האדיפלי החיובי, גם אובייקט התשוקה של הנרטיב האדיפלי השלילי הוא אובייקט אבוד. ואולם, משום האיסור על הומוסקסואליות, בניגוד לאדיפוס החיובי, האובדן של אובייקט התשוקה של אדיפוס השלילי הוא אובדן שאי אפשר להכיר בו ולהתאבל עליו. בהתבסס על הטענה של פרויד, שמלנכוליה נובעת מאובדן שאי אפשר להכיר בו ולעבדו, באטלר גורסת שהאובדן של אובייקט התשוקה האדיפלי השלילי (האם כאובייקט תשוקה אבוד עבור הבת והאב כאובייקט תשוקה אבוד עבור הבן) הוא אובדן מלנכולי. כאשר אין שיח ציבורי שאפשר באמצעותו להתאבל על אובדן מלנכולי זה (בגלל הטאבו על הומוסקסואליות), אובדן אובייקט תשוקה זה משומר על ידי הזדהות אתו, ועקבותיו הופכים לחלק מהאני של הסובייקט. לפי באטלר, מכיוון שההתכחשות לאובדן התשוקה לבן אותו המגדר אינה מאפשרת התאבלות על אותו האובדן, הסובייקט מנציח את הפנטזיה לגבי דמותו באמצעות הזדהות מגדרית מודגשת. לכן הזהות המגדרית ההטרונורמטיבית היא אפקט, או תוצר לוואי, של הזדהות מלנכולית זו. במילים אחרות, זהות הטרונורמטיבית נרכשת על ידי הזדהות מלנכולית עם אובייקט התשוקה האסור, עם האהבה שאליה היא מתכחשת. הסובייקט ההטרונורמטיבי מנציח על גופו את אובייקט התשוקה האבוד, אשר עליו הוא לא יכול להתאבל. האישה הנשית והגבר הגברי ההטרונורמטיביים, כותבת באטלר, הם "השריד הארכיאולוגי [...] של אבל בלתי פתור" (ibid, p. 133). "שלוש אימהות" ו"חתונה מאוחרת", אני אטען, נותנים ביטוי ציבורי לאובדנים הטרונורמטיביים אלו. הם חושפים וקושרים בין מלנכוליה אתנית למלנכוליה הטרונורמטיבית ובמובן זה מאתגרים את ההטרונורמטיביות הכפויה הן של השיח הלאומי והן של השיח הפזורתי.

הכול אודות אימא: "שלוש אימהות"

הסרט "שלוש אימהות" מגולל את סיפורן של פלורה, יסמין ורוז חכים שנולדו כשלישייה למשפחה יהודית אמידה באלכסנדריה, מצרים, בשנת 1942.⁷ לידת שלישייה הייתה אירוע כה יוצא דופן, עד שהמלך פארוק בכבודו בעצמו, שהאם הייתה המיילדת הראשית בארמונו, בא לברך את האחיות. הסרט נפתח בסדרת תצלומי תקריב פוטוגניים המציגים את ההכנות לקראת ביקורו של המלך: קערת

7 את האחיות פלורה, יסמין ורוז מגלמות בצעירותן, בסדר הזה, השחקניות ריימונד אמסלם, דנה זילברשטיין ומירי מסיקה, ובבגרותן השחקניות רבקה רו, טריסיי אברמוביץ וגילה אלמגור.

כסף מעוטרת שעליה מונחים פירות יבשים; כלי קריסטל ממולא בשקדים; מעדנים אוריינטליים מסודרים בקפידה על צלחת; האב (יורם חטב) מטפח את הופעתו; זוג ידיים תופרות שקית בד קטנה מקושטת בחמסה, שמונחת בעריסת התינוקות להגנה מפני עין הרע; האם (נטלי עטיה) עונדת את עגיליה ומבשמת בעדינות את צווארה. זהו תיאור סמלי קצר של סגנון החיים והמנהגים של התרבות העשירה של היהודים-הערבים במצרים. ביקורו ההיסטורי של המלך בבית משפחת חכים הונצח בצילום שבו הוא נראה לצד ההורים הגאים המחזיקים בזרועותיהם את התינוקות. האם אף אמרה לבנות שברכת המלך הפכה אותן למלכות. דימוי זה של האחיות כבנות מלוכה מרגיש את ייחוסן המשפחתי ואת השפע המלכותי שהיה להן במצרים ושארך להן כעבור 16 שנה, כאשר היגרו למציאות הפוכה בישראל בעקבות מות האם מטיפוס, ההפיכה הצבאית ומלחמת ישראל-מצרים של 1956 (מבצע קדש). כל שנותר לאחיות העצובות והאבלות הוא צילום המשפחה עם המלך - מעין אובייקט מלנכולי לעבר נשכח בפזורה.

בהרהורי על צילום אמו המנוחה, רולאן בארת (1988) טוען שהצילום עצמו הוא מדיום מלנכולי משום שהוא נתפס על ידי הצופה כרישום של נוכחות בשל זיקתו הישירה, האינדקסיאלית, אל המציאות, ובר-בזמן הוא מצביע על היעדרות של אנשים שמתו או שעוד ימותו. הצילום, שמקפא רגע שחלף, אומר לנו לא רק שמישהו או משהו היה קיים בעבר, או התרחש בעבר, אלא מביא את העבר אל ההווה. ב"שלוש אימהות" הצילום המשפחתי עם המלך המצרי - שרודף את האחיות לאורך השנים והדורות ומופיע מספר פעמים בסרט - אינו מזכיר את העבר ואינו מחזיר את הזיכרון; הוא אינו מסמל נוסטלגיה לעבר אבוד או מתפקד כאמצעי עזר לזיכרון, אלא חוסם את הזיכרון ואת עבודת האבל משום שהוא הימצאות והתגלמות של העבר בהווה; הצילום, שחונט את הזמן שעבר, הוא הדימוי החי של המת - נוכחות רפאים של אובדן המולדת והזהות הערבית ואובדן האם בחיים הלאומיים החדשים, ולכן הוא מבטא סירוב מלנכולי לעזוב את המוות לטובת זיכרון שאפשר לעבדו.

הסרט מזהה לכל אורכו בין הפזורה הערבית ובין דמותה של האם. למשל, באחת הסצנות מקשרת יסמין באופן ישיר בין אובדן האם לאובדן המולדת המצרית: "קצת אחרי שאימא מתה, המלך נפל. הכול השתנה במצרים אחרי המהפכה. בהתחלה לקחו לנו את החנות, ואחר כך את הבית. אבא הספיק לשלוח לכאן כמה דברים. עזבנו הכול, אבל כאן כלום כבר לא היה אותו דבר. רק הים נשאר אותו ים". הקשר האבוד עם הפזורה הערבית מיוצג באמצעות הים. בתפיסה הציונית, כפי שטוען חנן חבר (2000, עמ' 183, 182): "הים הוא השלב שיש לעוברו ולהיפטר ממנו" בשל "היותו מוכפף ליעד הנסיעה - ארץ ישראל". בניגוד לכך, ב"שלוש אימהות" הים של המדינה היהודית נמצא ברצף מרחבי עם המולדת הערבית שממנה האחיות ממאנות להתנתק, ובכך הן כופרות בחלוקה הדיכוטומית הציונית בין מערב למזרח, בין יהדות לערביות. באופן מקביל ובמידה שווה, האחיות גם מסרבות להתנתק מהקשר עם אמן. זהותן הבוגרת כנשים מבוססת על הזהות מלנכולית עם האם כאובייקט אבוד של תשוקה: פלורה הפכה למיילדת כמו אמה, יסמין התחתנה ונושאת ברחמה יותר מתינוק אחד, ורוז הפכה לזמרת ששיריה המלנכוליים מבטאים רגשות של אהבה נטושה וזיכרון אבוד. לדוגמה, אלה מילותיו של השיר "סיפור של אהבה" (Histoire d'un Amour) שמבצעת במקור הזמרת המצרית דלילה: "אהבה היא אצלי כל הסיפור / הכאב ששורט

שני לבבות / עוד רומן כמו שהכרתם / כמו עוד אלף שזכרתם / ולעד ימשיך להיות". או השיר העברי "איך היינו": "כמה זיכרונות השארנו מאחור / כמה מקומות שלא ידענו איך לשמור / אדם תמיד מתגעגע לעצמו / לילדותו, למשפחתו, לחלומו". שירים אלו הם פטישים אורליים המבטאים ערגה לעבר אבוד במצרים, הנשלט על ידי זיכרונה של האם, שהאחיות ינסו לכלל אורך הסרט לתבוע אותו מחדש. גם את השיר הרומנטי-הטרוסקסואלי הידוע "דבר אליי בפרחים", שרוו שרה באחת בהופעותיה, אפשר לקרוא ככמיהה לאהבה אימהית, שכן האם העניקה לבנותיה את השמות - פלורה, יסמין ורוו - שהם שמות של פרחים בערבית. הסרט מעצב מחדש את השיר של האהבה ההטרוסקסואלית לכיוון של תשוקה ארוטית קווירית של הבנות לאמן, המזוהה עם ארץ האם הערבית, ובכך מצביע על קשר אחר, דחוי ומושתק, בין תשוקה לא-הטרונורמטיבית ובין פזורה. תשוקתן של הבנות אל האם אינה נוסטלגיה או רגרסיה לשלב פרה-אדיפלי של אי-הבדלה אלא כמיהה פוסט-אדיפלית ופוסט-הבדלה, הקשורה למה שקאז'ה סילברמן (Silverman, 1988) כינתה, בעקבות פרויד, "תסביך אדיפוס השלילי". על פי סילברמן, הכניסה לשלב הסימבולי - לסדר של השפה - משמעה קץ האחדות המדומינת בין האם לבת. האובדן וההפרדה שנוצרו בעקבות רכישת השפה מובילים את הילדה להפנות את תשוקתה לאם בתסביך אדיפוס השלילי.⁸ בשלב זה של ההתפתחות הפסיכולוגית, הילדה מעצבת את זהותה דרך הפנמה של דימוי האם: היא מזדהה ומשתוקקת לאם, מבקשת לנכס אותה ולהיות האם. לעומת זאת, האב בשלב זה נתפס לא כאובייקט תשוקה או כאובייקט של הזדהות אלא רק כ"דיב טורדן", כפי שפרויד ניסח זאת בעצמו (ibid, p. 153). צורת נפטיזם של תשוקה זו - שסילברמן מכנה "פנטסמטי הומוסקסואלי-אימהי" (ibid, p. 125) - יכולה להתבטא באופן ישיר במיניות לסבית או באופן עקיף בקשר אחווה נשית. סילברמן גורסת כי תסביך אדיפוס השלילי יכול להתרחש רק לאחר השלב הפרה-אדיפלי משום שמרחק מהאם הוא הכרחי להפיכתה לאובייקט ארוטי עבור הבת. לכן סילברמן מגדירה מחדש את התשוקה הנשית עבור הבת כתשוקה אדיפלית באופן מלא (בניגוד לרעיון המהותני של ז'וליה קריסטבה למשל, על איחוד פרה-אדיפלי של האם והילד, שפועל רק ככוח שמתנגד לסימבולי), כלומר כנוצרת בתוך הסדר הסימבולי, במסגרת השפה והמשמעות. רק לאחר משבר הסירוס - לאחר גילוי ההבדלים בין המינים - הילדה נאלצת לנטוש את תסביך אדיפוס השלילי ונכנסת לשלב האדיפלי החיובי, שבו היא לומדת להפנות את תשוקתה לאב. למשך כל שארית חייה, הסובייקט הנשי תיוותר חצויה בין התשוקה לאם ולאב. עבור סילברמן, תסביך אדיפוס השלילי טעון בפוטנציאל חתרני פוליטי משום שזו צורה של תשוקה שמנוגדת ומתנגדת לתשוקה ההטרונורמטיבית לאב ולמיקום האישה בתפקיד המובנה תרבותית של סבילות.

הסרט "שלוש אימהות" מבטא רעיון זה של תסביך אדיפוס השלילי - שבו הבת מבקשת לכבוש את האם לעצמה כאובייקט תשוקה ולהיפטר מהאב - באופן ברור כאשר האחיות מגרשות את אביהן מחדרן לאחר שהוא מכה את רוו ומנסה למנוע ממנה לשיר ולהאזין למוזיקה ושובר בכעס את התקליט של דלירה. מאוחר יותר, ידירו האחיות את בעליהן שביקשו למנוע מהן להמשיך ולשמור על האיחוד הפוסט-אדיפלי עם האם. הסצנה שבה רוו יולדת את בתה היא דוגמה בולטת לרעיון זה: האחיות רוכנות מעל מיטתה של רוו שמחזיקה את התינוקת. פליקס, בעלה של רוו (יחזקאל לזרוב), נכנס לחדר ובידו פרחים, אך האחיות כלל אינן מבחינות בו או מתייחסות אליו בתחילה.

8 תסביך אדיפוס השלילי מתקיים גם במסגרת יחסי בן-אב (Silverman, 1992).

"למי היא דומה?" שואלת יסמין, ורוז עונה: "לאימא". האב הטרי מבקש לראות את התינוק שלו אבל הן משיבות שמדובר בתינוקת, ושהן החליטו לקרוא לה, שלא במקרה, על שם אמן - "רוחה". התהוות המשפחה ההטרסקסואלית מואפלת, אם כן, על ידי התשוקה של הבנות לאם.

לאורך כל הסרט הגברים נותרים חסרי אונים מול הכמיהה חסרת הגבולות של הבנות לזיכרון אמן שאינו מניח להן לתפקד כרעיות נורמטיביות. "כלום הן לא יודעות לעשות", מתלונן גבריאל (יורם טולדנו), בעלה של פלורה, על כישלונן של האחיות בניהול משק הבית. ומנשה (עמוס תמם), בעלה של יסמין, משיב: "נו, ככה זה, מלכות". הדרת הגברים אל מחוץ לאיחוד של הבנות-אם מתבטאת גם ויזואלית במיזנסצנה הקולנועית המופיעה מספר פעמים בסרט: המצלמה עומדת לצד האחיות המתגודדות יחדיו כשלישייה, והגבר, או הגברים, ניצבים נפרדים לכד בקצה השני של הפריים. למשל, בסצנת הפיקניק בסרט נראות האחיות כשהן יושבות יחדיו ליד השולחן ומשחקות בקלפים, משתהות בהכנת הארוחה ועוסקות יותר בהתכוננות חודרת וחקרנית על קבוצת הגברים היושבת במרחק מהן ומאוימת ממבטן. מנשה אומר לגבריאל, "תזוהר גבריאל, אתה חדש, הן בודקות אותך. עוד מעט הן יעשו ישיבה ויחליטו אם אתה מתאים לפלורה", וגבריאל משיב: "איזה פחד!" ההתייחסות של הגברים אל האחיות כגוף אחד מלוכד מצביעה לא רק על חדרה מפני ביטול האינדיבידואליות והסמכות שלהם, אלא מהווה גם מעין הודאה בקשר הלא-הטרונורמטיבי בין האחיות עצמן.

אכן, הסרט מציע איחוד אנטי-הטרונורמטיבי לא רק בין הבנות לאמן אלא גם בין האחיות, כאשר האם, והתרבות הפוזרית המזוהה עמה, היא הפטיש המארגן אותן לכדי קהילה הומוחברתית נשית. באחת מהופעותיה של רוז למשל, יושבות יסמין ופלורה בקהל כשהן מביטות זו בזו באהבה ולחלופין שולחות מבט חם ומזדהה עם אחותן המסתכלת עליהן בחזרה בחיוך. רוז מבצעת על הבמה את שירה של דלידה המסמן בסרט את התשוקה לעבר פוזרתי אימהי נטוש. דלידה נזכרת מחדש בסרט לא רק באמצעות פטישיזציה של שירה אלא גם של הדימוי הוויזואלי שלה: רוז לבושה בפאה שחורה ובשמלת ערב דרמטית המזכירים את המראה של הדיווה המצררית מסוף שנות החמישים. יסמין ופלורה שרות וצוחקות בהנאה, מתעלמות במופגן מהגברים הרבים היושבים לידן, ואחות אחת בידי רעותה ורוקדות יחדיו, כאשר קולה וגופה של אחותן, כפטישים מותקים של תרבות האם המצרית, מתווכים ביניהן. באפיוודה זו, זיכרון הפזורה האימהי האבוד עובר פטישיזציה, מפורק לסימנים המנותקים מהקשרם "המקורי", וכך הופך לנוכח עבור האחיות ומציע אפשרות של תשוקה, הנאה, והזדהות אנטי-הטרונורמטיבית ביניהן. בסצנת אחרת, יסמין ופלורה נכנסות למועדון במהלך הופעתה של רוז, ועוד לפני שהן פונות לבעליהן הישובים בצד, הן מנופפות לאחותן שמסתכלת לעברן ושרה בחיוך את המילים "אהבה שאינה מתחרטת על כלום" מתוך השיר "איך היינו", שגם הוא מבטא געגוע לבית פוזרתי אבוד. בסצנות אלה, הקשר האנטי-הטרונורמטיבי בין האחיות לא רק חותר תחת הדומיננטיות ההטרסקסואלית, אלא גם קורא מחדש את המרחב של הפזורה כמרחב קווירי היוצא נגד תפיסות לאומיות והטרופטריארכיות של פזורה.

היריבות בין האחיות מעידה אף היא על קשר הומוחברתי נשי. לא פעם בסרט רוז מביטה בתשוקה אל מנשה, בן זוגה של יסמין. אחותה מעירה על התנהגותה, אך רוז מכחישה את משיכתה, מאשימה את מנשה בכך שהוא עוגב עליה ואומרת: "תגידי תודה שזו אני ולא מישהי אחרת שלא אכפת לה ממך". בעקבות הנוסחה של איב קוסופסקי סדג'וויק (Sedgwick, 1985) על משולשים

ארוטיים, הקשר ההומוחברתי בין רוז ליסמין הופך להיות קריא דרך יחס משולש של תשוקה לגבר. יתרה מזאת, על פי רוז, גבר יכול לשמש באופן פוטנציאלי אובייקט חליפין של תשוקה כל עוד נשמרת ההומוחברתיות הנשית של האחיות. רעות נשית אנטי-הטרונורמטיבית זו היא בגדר איום על הגברים בסרט. פליקס, הסובל מקוצר נשימה, אומר: "כל פעם שאני רואה אותן ביחד אני נחנק". דבריו הם נבואיים, שכן כאשר פליקס יגלה שרוז בוגדת בו ויפקוד עליה להגר אתו למיאמי, האחיות יסתירו את המשאף שלו בשעה שהוא חוטף התקף אסתמטי ויביאו למותו. האחיות הן "אדיפות" רצחניות - בנות בוגרות המסלקות באלימות את הגברים - "האבות" - המבקשים להפריד ביניהן ולחסום אותן מלהמשיך ולקיים את התשוקה האדיפלית השלילית החורגת מהנורמות ההטרונורמטיביות של יחסי אם-בת בפרט ושל יחסים בין נשים בכלל.

תשוקתן האובססיבית של האחיות לתבוע מחדש את הקשר האבוד עם האם ואת הזיכרון הפזורתי מגיעה לשיא במעשה הרדיקלי של יסמין, המוסרת, בתמיכת אחיותיה ולמרות התנגדותו הנחרצת של בעלה, את אחד מתאומיה לאחותה פלורה חשוכת הילדים, שבעלה נפצע בתאונת עבודה שהותירה אותו נכה וחסר יכולת להעמיד צאצאים. החלפת ילדים היא מרכזית הן לתיאוריה האנתרופולוגית של השארות של קלוד לוי-שטראוס (Levi-Strauss, 1969) והן לתיאוריה הפסיכואנליטית של תסביך אדיפוס של פרויד (Freud, 1963), אף שמדובר בהן בהחלפת בנות ולא בנים. בשתי התיאוריות, החלפת הבנות היא רגע מכריע בכינון התרבות והיא תוצאה של הטאבו על גילוי עריות. לוי-שטראוס מתאר את השארות כמערכת חברתית המבוססת על החלפת נשים (בנות ואחיות) על ידי גברים (אבות ואחים) בין קבוצות שארות שאינן קשורות בדם באמצעות מוסד הנישואין. במקרה של פרויד, הבת מחליפה את אובייקט האהבה המקורי שלה - האם - באב ובכך מקבלת את כפיפותה המגדרית הנשית כחסרת פין ותומכת בכלכלה הפאליה. פרויד טוען כי התינוק (הזכר) שהבת יולדת מאוחר יותר לבעלה הוא פיצוי ותחליף להיעדר הפאלוס שלה. בתיאוריות אלה, כפי שטענה גייל רובין (Rubin, 1975), זיווגה של הבת עם גברים מחוץ למשפחה (אקסיוגמיה) משרת את האינטרסים החברתיים של גברים ולא של נשים.

בניגוד לתיאוריות אלו, המשמרות את המבנה הפטריארכלי וההטרונורמטיבי של המשפחה, ובהשלכה - של הפזורה והאומה, הסרט "שלוש אימהות" אינו עוסק בהחלפת בת בין גברים אלא בהחלפת ילד זכר בין נשים המשרתת אינטרסים של נשים. יסמין מוסרת את תינוקה לפלורה כדי לאפשר לה להיות אם, ובכך לשמר את התשוקה וההזדהות האדיפלית השלילית של האחיות עם האימהיה ואת ההומוחברתיות הנשית המבוססת עליה. על פי הסרט, זכרים - בין שמדובר בבעל ובין שמדובר בילד - יכולים לשמש אובייקטים של חליפין בין נשים כדי לשמר את ההומוחברתיות האנטי-הטרונורמטיבית של האחיות. הילד בסרט אינו פטיש לפאלוס הנעדר של הבת. הילד בסרט הוא פטיש לאובדנים של האם ושל העבר הפזורתי היהודי-ערבי ולתשוקה של האחיות לנכס אותם מחדש. לשמע סירובו של בעלה למסירת הילד יסמין אומרת: "במצרים כולם עשו את זה", והוא משיב לה, "פה זה לא מצרים!" אולם יסמין נחושה להמשיך ולקיים את קשר האחוה הלא-הטרונורמטיבי בין האחיות ואת הכמיהה הבלתי אפשרית לאיחוד מחודש עם האם ועם ארץ המוצא הערבית. לא בכדי בוחרת יסמין להודיע לבעלה על מסירת הילד בחדר שינה - האתר של התשוקה ההטרנסקסואלית - כשדיוקנה המצולם של האם עומד בגאון על השידה. הסרט חושף

את התשוקה הנסתר והאבודה המניעה את הדרמה המשפחתית ההטרסקסואלית - התשוקה האדיפלית השלילית להתקשרות אבודה עם האם.

"שלוש אימהות" אינו עוסק בתשוקה אדיפלית אלא בתשוקה פוסט-אדיפלית של הבנות לאמן. הסרט אינו חוזר על הארכיטיפ ההטרסקסואלי שלפיו הילד הוא פטיש לפאלוס החסר של הבת, אלא מזכיר יותר את התיאור של באטלר (Butler, 1993) לפאלוס הלסבי "מקומו המבני אינו נקבע עוד על ידי יחס לוגי של סילוק הדדי שמתאפשר על ידי הגרסה ההטרסקסואלית של הברל מיני שבמסגרתה נטען שלגברים 'יש' פאלוס ונשים 'הן' הפאלוס" (ibid, p. 88). פאלוס זה מפריע לנומיה ההטרסקסואלית ומתפקד כמסמן שהפריבילגיה שלו מתערערת והמשמעות והמבנה שלו מגוונים הרבה יותר ממה שהסכמה הפסיכואנליטית המסורתית מסוגלת לטעון. ב"שלוש אימהות", הילד, כפאלוס, מנותק מן האב ומהכוח הפטריארכלי, מוחלף ומועבר בין נשים ומקבל משמעות חדשה הן במונחים ארוטיים והן במונחים אתניים, על מנת לגלם את התשוקות הבלתי אפשריות של הבנות לאמן ולחיי העבר שלהן בפזורה - תשוקות מלנכוליות אבודות, שעדיין אין להן הכרה רשמית בשיח הציבורי הישראלי ושהסרט מנסה לתת להן ביטוי.

הכמיהה של האחיות לתבוע לעצמן מחדש את האם ואת ארץ-האם היא לכאורה בעלת פוטנציאל להתגשם באופן מעשי עם ביקורו של נשיא מצרים אנואר סאדאת בישראל ב-1977 וחתירת הסכם השלום ישראל-מצרים ב-1979. האחיות, בעליהן וילדיהן מתאספים לצפות בנאומו של הנשיא המצרי בכנסת המשודר בשידור חי בטלוויזיה. הסצנה נפתחת בדימוי של דברי מתיקה ומאפה אוריינטליים המסודרים בקפידה בכלים נאים. דימוי זה דומה לסצנת הפתיחה שתיארה את ההכנות לביקורו של המלך פארוק ומסמן את תשוקתן של האחיות לביים מחדש את עברן המפואר והנשכח במצרים. אכן, האחיות אומרות שהן מקוות לחזור למצרים ולבקר את קברה של האם ומביטות זו בזו בהתרגשות. פלורה, יסמין ורוז יושבות עם הילדים ומצולמות בשוט נפרד מן הגברים, שכן מדובר בפנטזיית התשוקה שלהן בלבד שבה לגברים אין מקום. האחיות מתרגמות מערבית את דבריו המרגשים של הנשיא לבעליהן ולילדיהן. השפה הערבית, שהורחקה על ידי התרבות הציונית והישראלית ההגמונית, היא אובייקט תשוקה מלנכולי אבוד עבור המזרחים. לקראת ביקורו של סאדאת, רוז - שמאז הגעתה לישראל לא שרה בערבית - נותנת ביטוי פומבי לאובדן זה כאשר היא כותבת ומבצעת שיר המשלב עברית וערבית, שמילותיו מבטאות את תשוקתן של האחיות לתבוע מחדש את מעמדן החברתי במצרים ("האור נופל על אלה שבירך אותן המלך") ואת אהבתן המטורפת לאמן ("נשיקה של אם אהבת"). הכאן והשם, העבר וההווה, האישי והציבורי, הארוטי והאתני, מצטלבים בשירתה של רוז, ובכך השיר חותר תחת ההפרדה הציונית בין מערב יהודי למזרח ערבי ומתנגד לאיסור ההטרונורמטיבי על תשוקה של בת לאמה.

ואולם, הסרט אינו עושה אידיאליזציה ליחסי האם-בנות או "לימים הטובים ההם" של "הבית" המזרחי "האותנטי" ותרבות "המקור" היהודית-ערבית, אלא מבקש לבטא באופן מלא את הכמיהה המלנכולית העמוקה של האחיות לאובייקטים נטושים של אהבה שלא ניתנה להם הכרה רשמית ושאי אפשר להתאבל עליהם במסגרת השיח הלאומי ההטרונורמטיבי הישראלי. הפנטזיה של האחיות להתקשרות מחודשת עם אובדנים ארוטיים ואתניים נקטעת באכזריות על ידי הסדר הלאומי והפטריארכלי: נציגה של שלטונות המדינה מופיעה בדלת במהלך נאומו של סאדאת

וטוענת כי הילד של פלורה אומץ באופן לא חוקי ולוקחת אותו ממנה לצמיתות; מבטו המושפל של פליקס מסגיר אותו כמי שהלשין על החלפת הילד בין האחיות.

אובדן הילד מותיר את האחיות עצובות ומיואשות, והן בוחרות לייצר שארות נשית אלטרנטיבית אוטונומית: הן מתנתקות מגברים ומהעולם החיצוני של החברה הישראלית ומתגוררות בדירה קודרת, שרק התמונות של האם ושל מונומנטים מצריים היסטוריים התלויות על הקירות מהוות שרידים מלנכוליים אחרונים לתשוקה בלתי אפשרית. אם אינן יכולות להשיג את האם, הן כעת חייבות להיות אימהות בעצמן - שלוש אימהות - המטפלות יחדיו ברוחה, בתה של רוז. אימהות בסרט אינה מובנת בהכרח כקטגוריה ביולוגית אלא כאפקט של הזדהות מלנכולית אדיפלית שלילית עם האימה. גם הביקור במצרים, שהאחיות עורכות כעבור שנים אחדות בעקבות השתלת הכליה של יסמין, אינו מצליח להשיב להן את תשוקתן האבודה. בשעה שהן נוסעות במונית ברחובות ילדותן באלכסנדריה הן מביטות על ארמונו הנטוש של המלך פארוק ודמעות של געגועים עזים מציפות את עיניהן. "מאיפה אתן?" שואל נהג המונית. חשות שייכות אך בה בעת זרות ממולדתן הן משיבות: "מפריז". האיחוד עם האהבות האבודות לאם ולמולדת הערבית מתגשם רק עבור יסמין, אם כי מאוחר מדי, כאשר מושתל בגופה איבר של תורם מצרי (היא מפנימה את האובדן במובן המילולי של המושג), והיא רואה בעיני רוחה, רגע קצר לפני מותה, את אמה ניגשת אליה, מלטפת את מצחה ונושקת לה. הסרט "שלוש אימהות" מבקש לתת לנו להרגיש, ולו רק לרגע אחד, את התשוקה והקרע שבין האחיות לאמן ולעברן התרבותי היהודי-ערבי, אהבות מלנכוליות אבודות שננטשו בתרבות הישראלית.

"שלוש אימהות" מציג כמיהה נשית לאהבת אם נטושה ולעבר פזורתי מזרחי אבוד לא רק של בנות הדור הראשון להגירה המזרחית, אלא גם של הדור שני שהזדהה עם המלנכוליה של האימהות. למעשה, הסרט מורכב מסדרה של פלאשבקים של כל אחת מהאחיות המאורגנים מנקודת מבטה של רוחה הבוגרת (טלי שרון). כל אחת מהאחיות מציגה בפני רוחה את גרסתה לסיפורן המלודרמטי של בנות משפחת חכים. רוחה עובדת במכון שנקרא "חיים שכאלה", המתעד עבור אנשים את סיפורי חייהם, ומצלמת בוידאו את העדויות של האחיות. באופן אירוני למקום עבודתה, לרוחה עצמה אין זיכרון מילדותה. באחת הסצנות היא אומרת לבעלה: "גם אם החיים שלי היו תלויים בזה לא הייתי יכולה לזכור"; והוא משיב לה: "טוב, את אף פעם לא זוכרת כלום". לאורך הסרט רוחה נראית חיוורת ומלנכולית מסיבה שאינה מוסברת. ייתכן שעצבותה קשורה למות אביה, פליקס, או אולי לקושי שלה להרות. אך העדויות של האחיות יחשפו אותה לאובדן עמוק ונסתר יותר שהדחיקה: האובדן של התשוקה לאם ולזהות תרבותית מזרחית נשכחת.

למעשה, כבר בילדותה איבדה רוחה את אמה, רוז, שנטשה אותה כדי להתמיד בקריירה שלה. הסרט בונה ניגוד ויזואלי חד בין המראה העגמומי והאפרורי של הבת ובין הדימוי הזוהר והנרקסיסטי של האם. רוחה נוטרת טינה לאמה על נטישתה, והגילוי המאוחר על בגידתה של האם באביה אף מעמיק את הקרע ביניהן. ואולם, המלנכוליה של רוחה חורגת מעבר לעצב נורמלי אפילו - או אולי במיוחד - כשהיא נמצאת בנוכחות אמה. כילדה, רוחה הייתה עדה לרצח אביה על ידי האחיות, שסירבו להיפרד מרוז לאחר שבעלה כפה עליה להגר לארצות הברית. זמן קצר לפני האירוע סיפרה פלורה לרוחה על מורשת העבר הפזורתי שאליה גם היא שייכת והפקידה בידיה

את הפטיש של העבר האבוד - הצילום של משפחת חכים עם המלך פארוק. זיכרון זה, שנשכח ממנה, נחשף בפניה מחדש על ידי אמה, שמספרת לה, כמו שסיפרו לה דורותיה, על האובדנים המלנכוליים שלהן כמהגרות, כבנות, כאחיות וכאימהות ועל הקרבתן ותשוקתן חסרת הגבולות זו אל זו. רוז אומרת: "חזרנו לבית של אבא, בלי גברים, כמו פעם [...] היינו אחיות יותר טובות מאשר אימהות". אין זה מקרה שהעדויות היחידה שהבת אינה מצלמת בווידיאו היא העדות של אמה. זאת משום שזהו בדיוק זיכרונה של הבת עצמה, שהודחק על ידה ושעיצב את זהותה הנשית המלנכולית, ושכעת משוחזר בפניה על ידי האם. האחיות מבקשות את סליחתה של רוחה, ובאחת הסצנות היא חוזרת לביתה ופורצת בכבי. רוחה מבינה את הסיבות שבעטיין איבדה לעד את אמה כאובייקט תשוקה. עבור רוחה, כמו עבור שלוש אימהותיה, כבר בלתי אפשרי ומאוחר מדי להשיג ולתבוע את האם מחדש. כמו אימהותיה, היא מפנימה את האם בכך שהיא הופכת בעצמה, בסוף הסרט, לאם לתאומים. כבת הדור השני המזרחי, רוחה מזדהה עם הזיכרון של האהבות המלנכוליות האבודות של אימהותיה לאם ולהיסטוריה פזורתית נשכחת כחלק מזהותה, מנכסת אותו ואף מורישת אותו הלאה. היא מאתרת את אמנון, בן האובד של יסמין ופלורה, ושולחת לו את התקליטור עם סיפורי האחיות שעליו היא כותבת "שלוש אימהות", ומסיימת את הסרט במשפט: "אימא שלך תמיד אמרה שהמלך עשה אותן מלכות. אז אותנו הוא עשה נסיכים ונסיכות".

זרע הפורענות: "חתונה מאוחרת"

בפתיחת הסרט "חתונה מאוחרת" נראה גבר מבוגר ישוב באמבטיה, בפיו סיגריה, והוא מפזם בנחת בשעה שאשתו חופפת את שיער ראשו ומסבנת את גבו. "מה את מלטפת? תשפשי חזק!" הוא קורא בשפה הגרוינינית ומניף את ידו באגרסיביות במעין ניסיון נואש לבסס סמכות גברית. אשתו מתלוננת על כאב בכתפה, והוא אומר: "במקום לקפוץ פנימה, את בוכה לי כמו זקנה". "על מי אתה עושה רוח?" היא לועגת לאונו הגברי, "ראינו אותך טרזן!" הגבר נוהם, מגדף, חוטף מיד אשתו את שפופרת המקלחת ומבקש להסיר סבון שנכנס לעיניו. "מה אתה בוכה כמו תינוק?" היא גוערת בו וחובטת קלות בראשו. "אין לך מה לעשות חוץ מלהתעלל בי?" הוא מתלונן. הגבר יוצא מן המקלחת, נשען על מקל הליכה ומנסה, ללא הצלחה, להתלבש בכוחות עצמו.

הסרט מציג דימוי של גבריות פזורתית במשבר: גבריות מוכה, מושפלת וכושלת, המצולקת על ידי חוסר והיעדר גופני ומיני - המסמל אובדן של עמדת כוח ושליטה גברית הטרופטריארכלית - שנגרם בעקבות משבר ההגירה וכישלון ההיטמעות בגוף הלאומי. דירת המהגרים הקטנה של הזוג בפריפריה הישראלית מעוצבת בסגנון שנות השבעים (זמן העלייה הגדולה הראשונה של יהדות גיאורגיה לישראל), ועל קירות החדרים תלויות תמונות ישנות ודהויות של קרובי משפחה ושל הזוג עצמו בנעוריו בגיאורגיה. הסרט עצמו מורכב, לכל אורכו, משוטטים סטטיים, ללא תנועת מצלמה אחת, המייצרים קצב קולנועי אטי, והאירועים הדרמטיים מתרחשים ברובם בחללים סגורים וקלסטרופוביים (דירות, חדרי מדרגות, מכוניות). כל אלה מצביעים על קהילה אתנית הקפואה בזמן ובמרחב, שהודרה ונותקה מהמרכז ההגמוני

של החברה הישראלית ונותרה לכודה בזיכרון העבר של המולדת האבודה. על פי הסרט, עבור הקהילה הגיאורגית, הדרך היחידה להחלים מפצעי ההגירה היא כינון מחודש של גבריות ראווה ושל סמכות גברית הנשענת על גנאלוגיה פטריארכלית המובנית על ידי נישואין הטרוסקסואליים ורבייה. זהו גם ייעודו המשפחתי של גיבור הסרט, זאזא (ליאור אשכנזי), גבר נאה, רווק בן 31, דוקטורנט לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב, המגיע בליווי הוריו, יאשה (מוני מושונוב) ולילי (לילי קוסאשווילי), לשירדך כפוי עם אילנה (איה קורן), מבנות העדה. ריטואל השירדך ההטרוסקסואלי מוצג בסרט כניסיון ארכאי לשמר את תרבות הפזורה וכעניין המנוהל ומוסכם בעיקר בין גברים ועל ידם ומועבר בירושה מאב לבן. "בוא תראה מאיפה באנו", אומר בסיק (אלי תורי), דודה של אילנה, לבנו הקטן. הדוד ואביו של זאזא נראים בסרט עומדים במטבח, נפרדים מנשות המשפחות ומהילדים היושבים בסלון. יאשה מהלל את שם בנו בפני בסיק: "יש לו הכול, לזאזא שלי: דירת חמישה חדרים, טלוויזיה 27 אינץ', מקרר אמקור חדש, קומפקט דיסק, חדר שינה טוב, סלון, לנצ'יה חדשה. בקיצור, לא חסר לו כלום". גבריותו של זאזא נפרטת למרכיביה החומריים המסמנים שגשוג והצלחה כלכלית ומעמדית והיטמעות בחברה הישראלית, והיא זאת שאמורה לפתור את משבר ההגירה הגברי ההטרוסקסואלי שנכפה על דור האבות.

הדור השני להגירה, לעומת זאת, מוצג כמי שכופר בחוקים ההטרונורמטיביים והפטריארכליים של תרבות הפזורה המסורתית באמצעות עיסוק מוגבר ועודף במין ובמיניות שאינם מוכפפים לדרישות של רבייה ושל המשכיות השושלת המשפחתית. למשל, אילנה מראה לזאזא בחדרה איורים של נשים בתנוחות ארוטיות נועזות שציירה במסגרת לימודי עיצוב אופנה, המעידים על תפיסה אסרטיבית של מיניות החורגת מהמוסכמות המקובלות של כניעות וסבילות נשית. זאזא בעצמו מנהל רומן סודי ומלא תשוקה עם יהודית (רונית אלקבץ), גרושה בת 34 ממוצא מרוקאי, המגדלת בגפה את ילדתה הקטנה, ובכך הוא יוצא נגד מערכת השארות ההטרונורמטיבית - המוגדרת כתא משפחתי של אב, אם וילדיהם הביולוגיים - המשמשת את הקהילה הפזורתית כאמצעי לשיקום אתני ולאומי. יחסיו של זאזא עם יהודית יוצאים גם נגד הדרישה לייצר משפחות הטרוסקסואליות התומכות בעתיד האומה, כמו חותרים תחת הפרויקט הלאומי של "כור ההיתוך", משום שאין בכוונתו של הזוג המעורב להקים משפחה קונונציונלית, או כמו שיהודית אומרת לזאזא באחת הסצנות: "תלך, תתחתן, תביא שני ילדים, תתגרש ואז תבוא אליי".

הסרט מבקר את התפיסה ההטרופטריארכלית של השיח הפזורתי ושל השיח הלאומי באמצעות פירוק המיניות, ובייחוד המיניות הגברית, למרכיביה המטריאליים הגופניים הקונקרטיים. בהקשר זה, הזרע הגברי מגלם תפקיד מרכזי בעלילת הסרט. הזרע הגברי מיוצג כחומר גברי שאינו משועבד לצורכי פריון והולדה ולהיגיון ההטרונורמטיבי הפטריארכלי המבנה את הרעיון המסורתי של הפזורה והלאום. במהלך סצנת סקס ארוכה וסוערת, יהודית מבקשת מזאזא שיגמור בחוץ, והוא, בשיאה של האורגזמה הגברית, שופך את נוזל הזרע שלו על בטנה. היא סופגת את הזרע במטפחת, מסתירה אותה מתחת למיטה, ומאוחר יותר שורפת אותה במעין מעשה כישוף שאמור לגרום לזאזא להתאהב בה.

הנראות של חומר הזרע הגברי עומדת בניגוד לייצוג המסורתי של הגבריות בכמה מובנים: הצמיגיות והנזוליות חסרת הצורה של הזרע הגברי מערערות את הגבולות הנוקשים שהגבריות

הפאלית מתעקשת לשרטט ולקבע בין הגוף הגברי לעולם החיצוני ובין הגוף הגברי לגוף הנשי. נוסף על כך, הוויזואליזציה של החומריות הקונקרטית של נוזל הזרע מאיימת לחשוף את חוסר הנראות של הפאלוס כמסמן מופשט וטרנסצנדנטלי של סמכות וייצור משמעות, שעליו מבוססת התפיסה ההגמונית של הזהות גברית (Aydemir, 2007; Moore, 2007). עם זאת, כפי שטוענת אליזבת גרוס (Grosz, 1994), הזרע הגברי יכול גם לאכוף היררכיות מגדריות, משום שהוא נברל מהפרשות גופניות דביקות אחרות, כמו קיא או וסת, בכך ש"הוא מובן בראש ובראשונה במה שהוא עושה, מה שהוא משיג, סוכן סיבתי, ולכן דבר, מוצק: הנוזליות שלו, החלחול הפוטנציאלי שלו, האלמנט בתוכו שהוא בלתי נשלט, הוא מתפשט, הוא חסר צורה, הוא לעולם מותק לנכס שבבעלותו, היכולת שלו להפרות, להיות אב, לייצר אובייקט" (ibid, p. 199).

ואולם, ב"חתונה מאוחרת" הזרע מסרב להפוך לצורה מוצקה ולתמוך בלוגיקה של הפריה ורבייה, ובמקום זאת הוא נשפך, מפוזר, נאגר ואף נשרף. במובן זה, הזרע הגברי מתפקד בסרט באופן שמזכיר יותר את המונח dissemination של ז'אק דרידה (Derrida, 1981), שפירושו המילולי הוא "פיזור זרעים". דרידה משתמש במטפורה מינית זו כדי לציין תהליך אינסופי של ייצור משמעות: המשמעות של טקסטים, כמו זרעים המתפזרים לכל עבר, לעולם אינה מלאה, "מקורית" או נוכחת לכשעצמה, אלא מיוצרת על פני מספר רב של הקשרים אחרים, וכן מושאלת מהקשרים אחרים על פני זמן ומרחב. "אין הזרעה 'ראשונה'", כותב דרידה, "הזרע הוא כבר מתפשט. ההזרעה 'הראשונה' היא פיזור של זרעים" (ibid, p. 304). או כפי שמבאר גיאטרי צ'קוורטי ספיבק (Spivak, 1997, xi, ixv): "הזרעים אינם מפרים ואינם חוזרים אל האב אלא מפוזרים בחוץ [...] זריעה שאינה מזריעה אלא מפזרת זרעים, זרע שנשפך לשווא. פליטה שאינה חוזרת למקור שלה באב". באופן דומה אפשר לומר שאם תפיסת הפזורה של אביו של זאזא היא של הזרעה הטרוסקסואלית התובעת חזרה למקור אתני קדום ואוכפת נרטיב של גנאלוגיה גברית, הרי שהבן, במסגרת יחסיו עם אישה גרושה שהיא גם אם חד-הורית, מפזר את זרעיו ברוח ומבקש לכוון שארות אלטרנטיבית המתריסה נגד דגמים פוזרתיים ולאומיים המאורגנים סביב רבייה, הטרונורמטיביות וסמכות פטריארכלית.

משמעויות אנטי-הטרונורמטיביות ביקורתיות אלו מוצגות גם בסצנות אחרות בסרט באמצעות ייצוג מטפורי של נוזל הזרע הגברי. כאשר הוריו של זאזא מגלים את הרומן האסור שבנם מנהל עם יהודית, הם מגיעים לדירתה, מאיימים על חייה וכופים עליו לוותר על יחסיו עמה. בעימות בין האב לבן המורד שמתרחש לאחר מכן, זאזא מטיח באביו: "אשתך יותר טובה אם היא מסתובבת רק עם הילדים שלה?" בדברים אלו הבן יוצא באופן ישיר נגד תפיסת השארות הביולוגית העומדת בבסיס תרבותו הפוזרית הפטריארכלית של האב. בתגובה, יאשה יורק בפרצופו של בנו וקורא לעברו: "חשבתי שאתה גבר!" הרוק דמוי הזרע שניתז בפניו של זאזא הוא סימן להשפלת הבן בידי האב ולרגשות הבוז שהוא חש כלפיו בעקבות מה שהוא תופס ככישלון של גבריות הטרוסקסואלית. האם מפרידה בין השניים, מוציאה ממחטה מארנקה וסופגת את הרוק הנוטף מפניו של בנה. למעשה, לילי, כמו בנה, היא בעצמה קורבן של התפיסה הגברית ההטרונורמטיבית של הפזורה. עוד בגיאורגיה היא נבגדה על ידי בעלה אבל קיבלה אותו בחזרה משום שלא רצתה להיות גרושה, כלומר במעמד בזוי ודחוי מחוץ למערכת השארות ההטרונורמטיבית. הסרט בונה לכן קשר

בין האם ובין יהודית הגרושה המוקצה. ואכן, בשיחת התנצלות שהיא עורכת עמה, לילי מזדהה עם כאבה של יהודית כשתי נשים החולקות גורל דומה של דיכוי גברי. בסיום פגישתן חוזרת לילי שבורת הלב למכונת של בעלה, מנגבת במטפחת את פניה שנרטבו מהתזת מי המטרות ביציאה מן הבניין ומזכירה ליאשה את בגידתו שלא נשכחה ולא נסלחה. המטפחת הספוגה בנוזלים, המהדהדת את המטפחת שבה ספגה יהודית את הזרע של זאזא ואת המטפחת שבה ניגבה האם את הרוק מפניו של בנה, חוזרת גם בסצנה זו ומקיימת בסרט קשר מטונימי עם נוזל הזרע הגברי, הממשי והמטפורי, וזיקתו לאידיאולוגיה ההטרופטריארכלית של רעיון הפזורה. הסרט חושף, אם כן, כיצד גברים ונשים כאחד הם קורבנות של דיכוי של שיח הפזורה המסורתי ושל ההתנחות ההטרונורמטיביות הגבריות שמבנות אותו.

אך למרות ביקורת רדיקלית זו נראה לכאורה כי "חתונה מאוחרת" מאורגן, בסופו של דבר, על פי נרטיב אדיפלי וגנאלוגיה גברית אבהית שמחברים את הדור הראשון של אבות מהגרים לבנים צאצאי הדור השני על חשבון הדרת נשים וצורות אלטרנטיביות של גבריות ושל קשרי שארות. יחסיו של זאזא עם אמו מובנים במובהק כיחסים אדיפליים: היא משפרת את הופעתו כמו ילד קטן לפני שהוא עומד לפגוש בני משפחה, נותנת לו את כרטיס האשראי שלה כדי שיוכל לקנות לעצמו מזון וחפצים לדירה ומנחמת אותו ברוך כאשר הוא מתעמת עם אביו הקפדן. יחסיו עם יהודית הם, מצד אחד, ניסיון להשתחרר משליטת האם, אבל מצד שני, הם בעיקר נראים כהתקה של תשוקת גילוי העריות הארוטית שלו אל אמו, שכן יהודית היא אישה מינית בוגרת ממנו, והיא בעצמה אם לילדה הנקראת, אולי שלא במקרה, מדונה. באחת הסצנות בסרט, לפני פרידתם הסופית, פונה יהודית לזאזא כאל ילד מבוהל ואומרת לו: "אתה הולך או שבא איזה שוטר להחזיר אותך לאימא'לה". האיסור על יהודית כמושא תשוקה הוא לא רק אדיפלי - או כמו שאביו של זאזא מנסח זאת, "לא יפה אישה גדול כמו את הולכת עם גבר קטן" - אלא גם מעמדי (היא גרושה) ואתני (היא מרוקאית). כדי שזאזא יוכל לכוון את עצמו כסובייקט גברי נורמטיבי במסגרת השארות הפטריארכלית האתנית הגיאורגית, וכך גם לרפא את פצעי ההגירה של דור האבות, הוא ייאלץ לוותר על יהודית כאובייקט אהבה, להזדהות עם האב, לקבל את חוקיו ולהתחתן, כפי שאכן יעשה בסוף הסרט, עם אישה בתולה וצעירה ממנו מבנות עדתו. הריקוד הגיאורגי המסורתי שהאב ובנו רוקדים עם הכלה בטקס החתונה, חותם סופית את הגנאלוגיה האבהית ואת הנרטיב האדיפלי העומדים בלב התבנית הקונוונציונלית של הפזורה.

אלא שאפשר לקרוא את הסרט גם כמספר לנו סיפור אחר, מודחק ונסתר יותר, לא על אובדן של אהבת אם של התסביך האדיפלי החיובי, אלא על אובדן אהבת אב עבור הבן של התסביך האדיפלי השלילי. זהו סיפור מוקצה ובזוי על אובדן מלנכולי של האב כאובייקט של תשוקה עבור הבן המפריע לנרטיב האדיפלי ההטרונורמטיבי המבנה את הרעיון המסורתי של הפזורה. יתרה מזאת, נרטיב תשוקה מלנכולי זה יוצא נגד הטענה הסוציולוגית המסורתית המוכרת של קונפליקט תרבותי בין-דורי בין אבות לבנים המאפיין קהילות מהגרים.

כאמור, על פי באטלר (Butler, 1997), ההזדהות הגברית ההטרופסקסואלית הנורמטיבית היא תוצר של האובדן המוכחש של האב כאובייקט תשוקה עבור הבן - אובדן שהתרבות ההטרופסקסואלית כופה מראש באמצעות הטאבו על הומוסקסואליות, הקודם לטאבו על גילוי

עריות הטרוסקסואלי. לכן הילד הופך לגבר באמצעות הזדהות מלנכולית עם האב, כמושא תשוקה אבוד, ש"עולם לא אהב" ו"מעולם לא איבד" (ibid, p. 138). בסרט "חתונה מאוחרת" זאזא מציג סממנים הולכים ומחמירים של מלנכוליה. לכאורה, יש סיבה רשמית להיותו עצוב: האובדן של יהודית. אך זאזא נראה עצוב הרבה לפני שאיבד אותה. פניו נראות נפולות ועיניו שמוטות, הליכתו אטית ורפה, הוא ממעט לחייך או לצחוק ואינו מרבה לדבר, בייחוד בנוכחות אביו. באחת הסצנות למשל, האב גוער בכנו על יחסיו האסורים עם יהודית. זאזא, במהלך כל הפגישה ביניהם, אינו מוציא מילה מפיו ומסמן לאביו רק באמצעות תנועות גוף קצרות. בעבודת הדוקטורט שלו זאזא מבקש למצוא הוכחות לקיומו של אלוהים. ז'וליה קריסטבה (Kristeva, 1989) מתארת את המלנכולי כמי שאיבד את אמונתו בקיום האל, כאתאיסט משולל משמעות ומשולל ערכים. ספקנות זו של זאזא קשורה גם לידיעתו כי ניסיונותיו לשנות את גורלו המשפחתי הם אבודים מראש. החללים הסגורים והאטומים ללא פתחים או חלונות נראים לעין שבתוכם מתרחשת העלילה, והדמויות המרכזיות הנתונות באופן תמידי לדיכוי מגדרי, מיני, אתני ומעמדי מעצימים את אווירת הקדרות והייאוש האופפת את הסרט, ולכן צדק אורי קליין (2001) שטען כי סרטו של קוסאשווילי "ספוג בתחושה של מלנכוליה שמעניקה גם לרגעיו המשעשעים ביותר מידה של כובד רגשי".

למעשה, גם אביו של זאזא מסומן בסרט על ידי אובדן. בגיאורגיה היה יאשה מאוהב באישה ששמה מרגו, אבל בני משפחתו אילצו אותו לנטוש אותה משום שהיה נשוי ולא רצה להיות גרוש בעצמו ולהיות מודר מחוץ למרחב של הקהילה הפטריארכלית ההטרונורמטיבית בפזורה. יאשה מעולם לא שכח ומעולם לא הצליח להתגבר על אובדן מושא תשוקתו, והוא נאחז בו ושילב אותו כחלק מהאני שלו. באחת האפיזודות בסרט אורבים בני משפחה לזאזא מתחת לביתה של יהודית. כאשר יהודית חולפת על פניהם, הם מהללים את יופייה ואומרים: "מסכן זאזא שלנו. איך יצליח לעמוד בפרידה ממנה [...] חבל לאבד אישה כזו". למשמע הדברים הללו יוצא האב נסער מן המכונית, לא בגלל קנאותו לערכי השארות הפזורתית, אלא משום שזיכרון אובדן אובייקט התשוקה שלו חוזר אליו דרך סיפורו של הבן ומערער את זהותו. "נעשה לו מה שעשו לך, אותך הצליחו לאלף", אומר סימון (סימון חן), דודו של זאזא, ליאשה. האב, שאף הוא קורבן של דיכוי של מבנה המשפחה הפטריארכלית הפזורתית, מזדהה עם בנו אבל חייב להכחיש הזדהות זו כדי לכונן את זהותו האתנית הגברית הנורמטיבית. הסרט מראה לנו, אם כן, כיצד המלנכוליה של הבן חוזרת על המלנכוליה של האב ומשחזרת אותה; סיפור האובדן של הדור השני נרדף על ידי אובדן התשוקה הפזורתית של הדור הראשון להגירה. זאזא נושא את קלון האב ואת עלבונו וחי בהווה את עבר האהבה המלנכולית הבלתי אפשרית שלו, שלא זכתה להכרה. במובן זה, "חתונה מאוחרת" מרמז על קשר אינטימי, לא פחות מהקשרים ההטרוסקסואליים האחרים בסרט, בין האב לבן, שלא יכול לבוא לידי ביטוי. האב והבן חולקים מלנכוליה משותפת, שהיא לעולם על אובדן האישה שאהבו, אך בסיום הסרט גם ניתנת לפירוש ומוצגת כאובדן האב כאובייקט אהבה עבור הבן.

הזהות הגברית ההטרוסקסואלית של זאזא נרכשת באמצעות הזדהות עם האב והשילוב

המלנכולי של האהבה כלפיו, שאינה יכולה להיות ברת הכרה. ואולם, הסרט מצליח, ולו לרגע קולנועי קצר, להתאבל על אובדן ארוטי בלתי אפשרי זה בין הבן לאב. במהלך טקס החתונה של זאזא נראים האב והבן משתינים יחד בשירותים. הבן מסיט את מבטו לאיבר מינו של אביו ואומר לו: "אבא, איזה זין יפה יש לך". באטלר (Butler, 1990, p. 71) כותבת כי "האהבה לאב מאוחסנת בפין", ומתכוונת בכך שהזהות הגברית ההטרסקסואלית משמרת באמצעות הגוף באופן מלנכולי את האהבה ההומוסקסואלית שאליה היא מתכחשת. הגבר ההטרסקסואל מנציח בגופו, כולל באיבר מינו, את אובייקט התשוקה האבוד שעליו הוא לא יכול להתאבל. בהערתו לאביו מבקש זאזא להתאבל על אובדן זה באמצעות חשיפת הקשר הארוטי המוכחש בין הבן לאב. הסרט מצביע לכן על כך שהזהות המגדרית הגברית ההטרסקסואלית של זאזא נוצרת על ידי הזדהות עם האב כאובייקט תשוקה מלנכולי אסור ומסורב. בהמשך הסצנה, זאזא מחבק ומנשק את אביו ואומר לו: "אבא, כפרה על הביצים שלך". הוא כורע על ברכיו, מצמיד את פיו לאיברי מינו של האב ומוסיף: "אני יצאתי מהם. אתה עשית אותי בהם". האשכים, המאחסנים את הזרע הגברי – שמסמן בסרט את התפיסה השושלתית האבהית ההטרונורמטיבית של רעיון הפזורה – הופכים בסצנה זו לאתר חתרני של תשוקה והזדהות קווירית בין האב לבן. הגנאלוגיה הפזורתית אינה מובנת כמונחים של ירושה של גבריות נורמטיבית אלא דרך התקשרויות ארוטיות מלנכוליות אבודה בין אב לבן, שאי אפשר להתאבל עליה במסגרת השיח הפזורתי והלאומי. הסרט מתנגד להפרדה של הנרטיב האדיפלי (הפזורתי והלאומי) בין הזדהות מינית לתשוקה הומוסקסואלית. הוא כותב מחדש את הדרמה האדיפלית בכך שהוא מסרב להחליף תשוקה בהזדהות, ובמקום זאת מתעקש על הביוזמניות שלהם בשיח של הפזורה.⁹ נוסף על כך, הכתיבה המחדשת של הקשר האדיפלי בין האב לבן בסרט חותרת תחת הפרדיגמה הבעייתית של התנגשות בין תרבויות המקובלת בדיונים סוציולוגיים מסורתיים ובייצוגים פופולריים של קהילות מהגרים בישראל: הסרט נמנע מלשכפל את הבינאריות של מסורת מול מודרניות, שהופך את האב הפזורתי למייצג של עבר מסורתי ו"מולדת" ואת הבן המורד למייצג של חיים מתקדמים ומודרניים, ובמקום זאת מציע קשר אחר ביניהם של הזדהות ותשוקה קוויריים, שאינו יכול לבוא לידי ביטוי בשיח הפזורתי והלאומי הרשמי.

אהבה מלנכולית זו, שאין לה הכרה רשמית כהתקשרויות ארוטית, של הבן לאב באה לידי ביטוי מאוחר מדי: מאוחר מדי עבור זאזא, מאוחר מדי עבור האב, ומאוחר מדי בסרט "חתונה מאוחרת". בסיום הסצנה עומד זאזא מול המראה בשירותים, שניצבת במקביל למראה נוספת שממוקמת מאחוריו, כך שבבואתו משוכפלת כמה פעמים. הוא מביט בטבעת הנישואין שעל אצבעו וסוטר לעצמו בחזקה פעמים אחדות בפניו. הכעס על נטישת האובייקטים האבודים מופנה פנימה אל תוך האני שמתנפץ לרסיסים של אובדן וצער כמו ריבוי ההשתקפויות במראה. אלו הם אובדנים אתניים, הטרסקסואליים והומוסקסואליים המשולבים יחדיו, ושהסרט מבקש לתת להם ביטוי.

⁹ לדיון מעניין ב"תסביך אריפוס השלילי" של האב-בן בסיפורת המזרחית של הדור השני, ראו מאמרו של יוחאי אופנהיימר (אופנהיימר, 2011). יחד עם זאת, אופנהיימר מתעקש להפריד בין הזדהות לבין תשוקה הומוסקסואלית בנרטיב "האדיפלי השלילי" ובכך הוא משכפל ומשמר את התפיסה ההטרונורמטיבית של רעיון הפזורה.

סיכום

"שלוש אימהות" ו"חתונה מאוחרת" מאתגרים את המבנים הקונוונציונליים של המשפחה ויחסי השארות וחושפים היסטוריות מלנכוליות אבודות של אתניות ומיניות שנאסרו ונשכחו במסגרת הגנאלוגיות של הלאומיות והפזורה. הסרטים מבקשים לנוע מעבר לגבולות הגיאוגרפיים של מדינת הלאום, מעבר למושגים של שושלות ועקבות ביולוגיות ומעבר לחשיבה ההטרונורמטיבית המבנה של מגדר ומיניות, ולהציע צורות אלטרנטיביות של שייכות, הזדהות ותשוקה ל"בית" - הן כאומה והן כפזורה - מחוץ ללוגיקה של אותנטיות, דם, טוהר ומורשת הטרופטריארכלית. הם מסרבים לקבל כמובן מאליו את האמנזיה ההכרחית לצורך בנייתה של סובייקטיביות נורמטיבית הן במישור הלאומי הציבורי והן במישור הנפשי האישי, ומתעקשים לתת נראות ציבורית לאובדנים מלנכוליים פזורתיים ומגדריים שמאוחר מדי להשיבם ולאפשר להתאבל עליהם. דומה שהקולנוע הישראלי העכשווי מחפש שפה חדשה שדרכה יוכל לנהל דיאלוג עם עבר אתני ומיני נטוש ומודחק, עם מורכבות שאלת הזהות הישראלית ועם ההכחשות והשתיקות שעליהן היא מבוססת. שפה זו היא השפה של אובדן ומלנכוליה.

מקורות

- אופיר, ע' (2001). עבודת ההווה: מסות על תרבות ישראלית בעת הזאת. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אופנהיימר, י' (2011). בשם האב: אדיפליות בספרות המזרחית של דור שני. תיאוריה וביקורת, 38-39, 161-184.
- בארת, ר' (1988). מחשבות על הצילום. ירושלים: כתר.
- בויראין, ד' (1997). נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי. תיאוריה וביקורת, 11, 123-144.
- בויראין, ד' ובויראין, י' (1994). אין מולדת ליהודים: על המקום של היהודים. תיאוריה וביקורת, 5, 79-103.
- גוטווין, ד' (1998). הפרטת השואה: פוליטיקה, זיכרון והיסטוריה. דפים לחקר השואה, 15, 52-57.
- גלזמן, מ' (1997). הכמיהה להטרסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנדר. תיאוריה וביקורת, 11, 145-162.
- חבר, ח' (2000). לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה ספרותית מזרחית. תיאוריה וביקורת, 16, 181-195.
- חבר, ח', שנהב י' ומוצפי-הלר פ' (עורכים) (2002). מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש. ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד.

- יוסף, ר' (2010). פנטזיות של אובדן: מלנכוליה ואתניות בקולנוע ישראלי-מזרחי חדש. מכאן, י', 134-152.
 פרויד, ז' (2002). אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים. תל אביב: רסלינג.
 קליין, א' (2001). תווית מסוכנת של יצירת מופת. הארץ, אוחזר ב-5 בינואר 2013 מתוך:
www.haaretz.co.il/misc/1.746399
 רוזנקרופצקי, א' (1993). גלות בתוך ריבונות: לביקורת שלילת הגלות בתרבות הישראלית
 (חלק ראשון). תיאוריה וביקורת, 4, 23-55.
 — (1994). גלות בתוך ריבונות: לביקורת שלילת הגלות בתרבות הישראלית (חלק שני).
 תיאוריה וביקורת, 5, 113-132.
 שגב, ת' (1991). המיליון השביעי: הישראלים והשואה. ירושלים: כתר.
 שוחט, א' (1991). הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה. תל אביב: ברירות.
 — (2001). זיכרונות אסורים והרהורים גלותיים: קולומבוס, פלסטין ויהודים-ערבים. בתוך א'
 שוחט, זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רבת-תרבותית (עמ' 298-344). תל אביב: קשת המזרח.
 שנהב, י' (2003). היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות. תל אביב: עם עובד.
 Alexander, M. J. (1996). Erotic autonomy as a politics of decolonization: An anatomy of feminist and state practice in the Bahamas tourist economy. in M. J. Alexander & C. T. Mohanty (eds.), *Feminist genealogies, colonial legacies* (pp. 63-100). New York: Routledge.
 Aydemir, M. (2007). *Images of bliss: Ejaculation, masculinity, meaning*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
 Berlant, L. & Warner, M. (1998). Sex in public. *Critical inquiry*, 24(2), 547-566.
 Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
 — (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge.
 — (1997). *The Psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford: Stanford University Press.
 Cheng, A. A. (2001). *The melancholy of race: Psychoanalysis, assimilation and hidden grief*. Oxford & New York: Oxford University Press.
 Derrida, J. (1981). *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.
 Edelman, L. (2004). *No future: Queer theory and the death drive*. Durham & London: Duke University Press.
 Eng, D. L. (1997). Out here and over there: Queerness and diaspora in Asian American studies. *Social Text*, 52/53, 15(3-4), 31-52.
 Eng, D. L. & Han, S. (2003). A Dialogue on racial melancholia. in D. L. Eng & D. Kazanjian (eds.), *Loss: The politics of mourning* (pp. 343-371). Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

- Freeman, E. (2002). *The wedding complex: Forms of belonging in modern American culture*, Durham & London: Duke University Press.
- Freud, S. (1963). *Female sexuality*. in P. Rieff (ed.), *Sexuality and the psychology of love* (pp. 184-201). New York: Simon & Schuster.
- Gilroy, P. (1994). It's a family affair: Black culture and the trope of kinship. in P. Gilroy, *Small acts: Thoughts on the politics of black culture* (pp. 192-207). London: Serpent's Tail Press.
- Gopinath, G. (2005). *Impossible desires: Queer diasporas and south Asian public cultures*. Durham & London: Duke University Press.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York & London: New York University Press.
- Hall, S. (2003). Cultural identity and diaspora. in J. Evans-Brazier & A. Mannur (eds.), *Theorizing diaspora: A reader* (pp. 233-346). Malden, Mass: Blackwell.
- Helmreich, S. (1992). Kinship, nation, and Paul Gilroy's concept of diaspora. *Diaspora* 2(2), 243-249.
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Levi-Strauss, C. (1969). *The elementary structures of kinship*. Boston: Beacon Press.
- Luibhéid, E. (ed.). (2008). *Queer/migration*. Special issue of GLQ, 14(2-3).
- Luibhéid, E. & Cantú, L. (eds.). (2005). *Queer migrations: Sexuality, U.S. citizenship and border crossings*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Manalansan, M. F. (2004). *Global divas: Pilipino gay men in the diaspora*, Durham & London: Duke University Press.
- Moore, L. J. (2007). *Sperm counts: Overcome by men's most precious fluid*. New York & London: New York University Press.
- Patton, C. & Sánchez-Eppler, B. (2000). *Queer diasporas*. Durham & London: Duke University Press.
- Puar, J. K. (1998). Transnational sexualities: South Asian (trans)nation(alism)'s and queer diasporas. in D. L. Eng & A. Y. Hom (eds.), *Q & A: Queer and Asian in America* (pp. 405-426). Philadelphia: Temple University Press.
- Rodríguez, R. T. (2009). *Next of kin: The family in Chicano/a cultural politics*. Durham & London: Duke University Press.
- Rubin, G. (1975). The traffic in women: Notes on the 'political economy' of sex.

- in R. Reiter (ed.), *Toward an anthropology of women* (pp. 157-210). New York: Monthly Review Press.
- Sedgwick, K. E. (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1992). *Male subjectivity at the margins*. New York & London: Routledge.
- Spivak, G. C. (1997). Translator's Preface. in Jacques Derrida's *Of Grammatology* (pp. ix-ixxxix). Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Tölölyan, K. (1991). The nation-state and its others: In lieu of a preface. *Diaspora*, 1(2), 3-7.