

**המאמראים במערכת זו מוגנים עפ"י חוק
זכויות היוצרים.**

**אין לעשות כל שימוש מסחרי במאמראים.
הדפסת המאמראים אץ ודק במסגרת שימוש הוגן
ביצירה, לשם לימוד עצמי, מחקר וביקורת וזאת
דק במידה הדרושה לצורך אותה מטרה בלבד.**

ב' מילא אקס
האות גראן איג'ס
פאנר אונליין

חדש בהוצאה



הוצאת
אוניברסיטת
בר-אילן
BAR-ILAN
UNIVERSITY
PRESS

מסורת הפיות

ב

עריכת

בניין בר-תקוה ואפרים חזן

קובץ זה, השני בסדרת 'מסורת הפיות', מעמיד במרכזו את נושא יהדות
ולעלם בית הכנסת, ובו מאמרות העוסקים בזיקה שבין תפילה לעבודות בית
המקדש, ובין המקדש לבית הכנסת; בהשתלבות הפיות בתפילה –
מתפלית הכהן הגדול ועד לתיקונים מאוחרים, דרך הפיות הבבלי במאה
העשירה, פיטוי ספרדי ומוחרם תימן לאור הגנזה. מאמרי הקובץ מעלים גם
צדדים של תוכן וצורה, ואף זכרות בית הכנסת בקהילת קוצ'ין הרוחקה זוכה
בו מקום של כבוד.

המאמר סדרים בחמשה שערים: 'מקדש ומקדש מעט', 'הபיות במחוזות
התפילה', 'יעיסון ואמונה', 'דרשה ומנגה' ו'זמרת בית הכנסת'. הספר מיועד
לחוקרים, למורים, לאוהבי הספרות העברית וביחד לאוהבי הפיות והשירה.

264 עמ', כריכה קשה, תש"ס

למידע נוסף לא פנו לㄏוציאת אוניברסיטת בר-אילן,
רמתגן 52900, טל' 5318575, 03-5318401
פקס' 03-5353446

אורלי לבין

מטריטוריה לאותר: נשיות מזרחית בסרט "ג'קי"

"ג'קי", סרטה הקצר של רחל אסתירקין (חסרית בשיתוף עם שמי זרחיין, 1990), הוא סיפורו של ניסיון לעבור מסחר בסמים ורכיש (חשיש) לכף הגדול" שטמון במסים הכבדים (הרוואין). קיבוצניק צורן סמים ורכיש מתווך בשם של מתנדב, שמעוניין ב"דבר האתי"; הפיתוי למסחר ממשי מתעורר, והשאלה היא – מהicken יושג החומר. האם יקבלו הסוחרים הקבועים פניה לוכישיה-לשטי-מסחר ממשו חישד, או יראו בכך חידרה לטritelוריה שלם?
– כך, המאבק על טritelוריה, מרכיב קבוע בחים המסחריים, נעשה, כפי שוויה כמעט תמיד כשםoder לא חוקי (סמים, מין, נשק) לעמוד השדרה הנרטטיבי של הסרט. בסיפור זהה, כמו ברובם מהסיפורים על מסחר לא חוקי, המאמץ להדרו לטritelוריה תפסיק ולהפוך לחיל אינטגרלי מן המרוחב המסחרי מתרחש בשולי החברה: ב下さいות פיתוח על גבול שטחוי הקיבוץ, או אולי בשכונת עוני בשולי הטritelוריה העירונית האשכנזית, המרחיב שכור המשחר הלא חוקי מתנהל הרחק מגבולות ההתחבוננות של העניינים הנוצעות מבט נורטובי ממשטר.

כאן, בשוליים, מקום שבו מסתומים שורות הציונות הסוציאליסטית והציונות האשכנזית ומתיילה ישראל ה"אחרת", ישראל של היהודים העربים: המזרחים, ממוקם החל של ה"בית" האתני, המרחיב של המודר. השוליים הם המסתפים את האתר המאפשר כינון של אחירות כמרכז נורטובי, שכן הם מצוים הרחק מן העין הבוחנת של הגמנגה¹, אותה עין בוחנת שפיקוחה מביא להשלחת נורמות הגמנוגות על כל פינה הגלילית לפניה. השוליים שנתרטו ריקם – המרכז אינו מתעניין בהם, אין לו דר בהם ומותירם ל"אחרים" ואינו מתחבון בהם אפילו הם בשור מבשרו אלא כמוספת מרווחת – פנויים הן כחיל פיזי לאקלוס והן כמרחב מגן מחרירת המשטור של המבט. השוליים הם האתר שבו יכולה האתניות למצוא לה בית, לייצר לה

Mary Poovey, "The Production of Abstract Space", in Susan Hardy Aiken, Ann Brigham, Sallie A. Marston and Penny Waterstone (eds.), *Making Worlds: Gender, Metaphor, Materiality* (Tucson, AZ, 1998), pp. 72-77.

ביה, האתר שבו לא הייתה מסומנת כ"אתנית" אלא – לרגע אחד – תוכל לאמן לעצמה את המuder של היה "לא מסומן": אותו מעמד השמור להגמוניה, שאינה חווה את עצמה כבעל-השם וכבעל-הצבע אלא כאוניברסיטית, כללית, שرك ה"אחר" מקבל למולה שם וצבע. את המuder הזה, שהמורדר בדרכן כלל לגבר האשכנזי הלבן, שמופיע בתרכות אילו הוא "ישראל" נטולת אתניות ומגדריות וצבע, מעניק לאתר שבשוליהם גם למי שבדרך כלל מסומן כ"אתני" ("מזרחי") ובכלל מגדר (ашה). השולים הם האתר שנמצא מחוץ למסגרת המבט, מוחוץ למרחב הכנון של המוסר כתוצר-גולואה למבט החודר של המuder הגבורה, אותו מבט שמכונן את הסובייקט ואת הקהיליות כמוסרים (לפי הנורמות שלו) וככלא גם כמסומנים אתניות ("מזרחים"), ואף פעמיים מסוימים נכעליות אוניות ("אשכנזיות"). השולים הם

האם באתר בו יכולה האחרות לכוון עולם על פי קני המידה שללה-עצמה. באופן כוהה מכוננים סרטיו של משה מזרחי – "הבית ברוחבו שלוש" (1973), "אני אוהב אותך, רוזה" (1972), "אנו אל-באנאת" (1973), או "אהבה בשחקים" (1986) – מרחbat לאתניות מזרחה שמתנורת מכל דיאלוג או יהסים עם העולם האשכנזי.² סרטים אלו מכוננים הגיבורם, כולם מזרחים, את חיים הפרטיים והקהילתיים במרחב מופרד, שאינו מתייחס להגמוניה האשכנזית. ההגמוניה האשכנזית נעדרת מן המסק לחולטן, או מופיעה בו ורק בסמן של יחס הכוח בין שני המרחבים. הגיבורים מדברים בשפותיהם (לדינו, ערבית, צרפתית וערבית), אוכלים מזון המסומן אתני וכמסורי, וחווים גילויים תרבותיים מסוימים כ"פולקלור" (אגודות עט, משלים, סיפורים) ושכאלת נחשבים על ידי סוכני ההגמוניה הרגילים כירודים לעומת גילויים תרבותיים הגמוניים "גבויים". וחווב עוד יותר – הם אינם מכפיפים את חיים ואת סדר היום שלהם לשושרת האירועים והמנמים של ההיסטוריה הלאומית. הם מתעלמים מן האירועים הלאומיים, או משתפים בהם רק עד כמה שהם רלוונטיים לחיהם החמורים, אבל לא כ"נתיניות" מחובבים אידיאולוגית. gibori הסרטים מנהלים את חיים הפרטיים המשפחתיים במקביל לנרטיב ההיסטורי היגמוני האשכנזי, ולא בחואם אותו, למולו, או מתוך עמדת ביקורת עליו. משום מקום השולוי, כל קשור שלהם עם הנרטיב הלאומי – בין אם של שותפות, של התנגדות, או של דיאלוג – היה הופך אותם לנגורות של הנרטיב הנורמטיבי האשכנזי, לפועל יוצא שלו.

² דיוון מוחחב על סרטיו של משה מזרחי ראה אורלי לובין Ashe קרוואת Ashe, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה (כופוט). גרסה קצרה יותר ראה אורלי לובין, "נישים, לאומיות ואתניות", בתוך: מכתבים פיקטיביים על קלטנו ישראלי, עורכים: נורית גרש, אורלי לובין, ג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1998, עמ' 7-120.

הנתק המוחלט מהנרטיב הזה, והייצור של ציר ומן ומהויבויות התרבותיות שנפרדים ומובגנים מן הנרטיב ההיסטורי והמחוביות הלאומית הסמכותיים ה"בלעדניים", מעניקים לחיהם מעמד ייחודי עצמאי שמופייע כבלתי תלוי. "אתניות" שיוצרת את עצמה עברו עצמה: בסרטים של מזרחי יחש הכוח עם hegemonia האשכנזית הם בורורים וניכרים לעין, אבל אינם מכך מפינים את ה"אחר האתני" לתכתייהם, בין אם הם אופין של שותפות בלאות הגדוניות מסויימת או אופין של תכתייה תרבותית.

כך גם הסרט "ג'קי" מבחין ומפריד את עצמו מן הנורמות והנרטיבים הגדוניים. לסייע לו "ג'קי" אין כל תולדות לאומיות; הוא עוסק בחיים פרטיים שאין להם עניין בכינון לאומיות, באירועים לאומיים, או בהשתתפות ביצירות היסטוריה או תרבות לאומיות, שאיפה נורמטיבית של גיבורי תוציאי התרבות העברית והישראלית הקאנוניות. מוקד החיים אינו והקשר הלאומי, או כל דבר הקשור אליו, אלא פרטיו וחותמיו: במרקם הסיפור עומד הקיט הפסיכולוגי, ובכללו קשי הفرنسا, האהבה, הוגנות, המגורים והחיי הגוף. האשכנזים מופיעים בסרט רק כקונטים המקיים יחס מסחר עם הגיבורם, וכן מוחצנים עוד יותר יחש הכוח (האשכנזים בעלי ההון, המזרחים הנוקרים לו) של שולטים במערכת.

לא רק הטעויקטים האתניים מופרדים, אלא גם הטריטוריה האתנית.שוב, כמו הסרטיו של משה מזרחי, וכן כמו בקרטיטים המתחארים את החיים בעבורות, גם ב"ג'קי" הטריטוריה מבודדת לחלוטין. בניגוד להציג הדברים הרשתיים מטעם המשלה והגופים המישיבים, לפיה המUberot – ובפועל גם עיריות הפיתוח ושכונות העוני, המשך היישור והעקבף של המUberot – הן "טבעות בשושורת" של התishiוביות לאורך הגבול המשמשות לצורכי הגנה והתרחבות טריטוריאלית, ובכך הן מctrapot לפרקית האידיאולוגית החלוצי, מראיהם הסרטים את המUberot – וב"ג'קי" את מה שנולד מהן: את עיריות הפיתוח ואת שכונות העוני – כישובים מבודדים, נפרדים ובלתי כשרים לתפקיד של סיוע ב"העוברות" העולמים מן הגבול החברה הישראלית, שלא כמו, כמובן, הוקמו. בעוד שהפרוטומים הרשתיים משתמשים באידiomatique חולוצית ובמטפורות של התishiובות כדי להאר את ההליכה אל המעברה כהשתתפות במעשה החלוצי הציוני הגדוני, חוותים הסרטים – בין אם במקוון ובין אם לאו – את הצד החומריא של המעברה: את ריחוקה, את בידוריה, את הנתק בינה לבין היישוב הווותיק (הקיבוצים והמוסבים, הערים הסמכות או המרכזים האזרחיים) ואת העולם שמתפתח בה כשהוא נשען על הנבר ה"גלותי" ועל חותר התקווה לעתיד טוב יותר. הסרטים הללו, שאינם נוענים בשום צורה לאופן הייצוג של הטקסטים הרשתיים (נאומים בכנסת, ויכוחים במלטה, חוכמות הסבירה וכתחבה עיתונאית) ומתעלמים מן

ההגמונייה האשכנית ומין הנורמות שהוא מנשה להשligt גם על השוליים האתניים, מספרים טיפור סגור, ששורשו בעבר הגלותי ולא בקשרים בין קהילתיים עם המרכז הווותיק, טיפור שתוצאותיו אין מובילות לאינטגרציה ולקילתה המבוקשות. הם חושפים את תהליכי הקילטה לא ללימוד והפנמה של ערכים האשכניים, וכך לא כהיתמעות (כפי שהוצע, בסופו של דבר, תהליכי הקילטה בתרבות השליתה – כמעבר מוחלט לערכים ולמנגנום של השליטים תוך ויתור על הערכים והמנגנום האתניים המיוצגים בכך), אלא כויהוי כוחו של המנגנון ואימוץ הטכניקות של הפעלו לטבות היחיד, תוך ניתוק מוחלט מהעמדת הפנים האידיאולוגית של המנגנון, שמכסה על האינטרסים הכלכליים והשלטוניים שנחנים את פועלותיהם.³

"ג'קי" ממקום כולם בשכונה סורה כזו, כשהוחוץ חדור פנימה רק דרך צרכני סמים מודגמים, ואילו הייצאה החוצה משורתה רק בסצינה אחת של ניסון לוכש סמים ביפו. ואפילה בסצינה האחת הוא מופיע ה"חווץ" כמאים וכמייאש, והוא מסתיימת בבריחה מהמזהה שנורמה בעתו כمرך משטרתי בהזרה אל המרחב הסגור, המבודד – והמוגן. בעוד העולם החיצוני מופיע בו בזמן כמרכז של צניעו (דרך רכישת הסמים וכניות לעולם המשחר הגבוה) אבל גם של צניע עצמי (באופן בוותה במיהר, דרך המפגש עם המשטרה), מופיע המרחב הסגור כמגן עין בוחנת שהיא, ורק מתחשפות חריגות מן הנורמות לא רק ההגמוניות האשכניות אלא גם אלו שמקובלות על ג'קי: כך, למשל, הגיס המכח את האחות מבלי שייענש, או הדקירה שמשמעותה את הסרט, פ齊עה שאינה נענית בכיניטה של הצלחה אל תוך שמיומנותו ודקוקה ביציאה של הפטזע מן המרחב החוצה, ובאופן חומריא-משי: מן הפריים הקולונuai. לאחר הסגור, כמו שהוא מוגן מהנורמות ומהSHIPוטים ואף מהשפעתו של העין הבוחנת והמשטרת ההגמונייה האשכנית, שכן אין הוא גלי בפניה, כך הוא גם ניזוק מהעדר האפורה לנערן הוא עצמו עין בוחנת במרקeo המוסרי, ולהפנים את ערכיו שמוסיפים לפני ממשטר, מנהלים לאמור מודל (אשכני) לחקיו, והעדר מכת מוסרי (סקטיבי) ממשטר, מנהלים לאמור להפוך לאחר לכינון אתניות שבה המוסר אינו תוצר של מערכת אחרת; אבל יחסיו הכוון עם המרכז ההגמוני האשכני פוגמים ביכולתו לשולט בעצמו, לכונן את עצמו באופן מוחלט, ולכן פוגמים ביכולתו ליזיר בעצמו עולם חלופי. לצד עצמותו של העולם הסגור כמרחוב לכינון ולקיים אתניות, נוכחת גם פגימותו כחמיד-תלי, גם כשהוא מופיע כמנוטק ולא-דריבטיבי.

³ דיוון מפורט ביצוג המערבות בערכים הרשמיים ובכריטים על מערכות ראה אורלי לובין, "מן השוליים אל המרכז: חתונותם של סוטי המערבות", *זמן 39-40* (1991), עמ' 149-141.

נדוץ לבית של ג'קי
לקנות סמים
דור אדינברג



בית הקפה
של האבא של ג'קי
(נחום שליט)



ג'בי
(עירית שלג)

אבל ב"ג'קי" יש סיכון אחד נוסף: ג'קי היא אשה. הסרט הוא סיפור מצחיה של ג'קי, האשה המוזחת, לייצר לעצמה את החלל שלה, הן靠着 אש קריירה עצמאית (סוחרת סמים בלתי תלויה) והן靠着 עצמאית, שאינה מכפיפה עצמה לתפקיד הנורמות החברתיות. בצדמת זהה של מגדר, אותן מטריטוריה מופיע כינון הסובייקט כמעשה שהוא בו בזמן גם פעולה תלוית-תנאים אך גם פעולה אקטיבית.

ג'קי היא דוגה שחיה במרחב הפרטี้ שלה (בית קטן טיפוסי לעיריות פיתוח, בניו מוחדרים זולים וועל סף פירוק וכמעט נשען על בתים סטנדרטיים), כולם צפופים" ביישוב לא מזוהה ונוטל שם. ההקשר הגאוגרפי מושג דרך שורה של מסמנים ויזואליים חברתיים, מעדריים וככלכליים של התושבים, ועוד יותר – דרך הרובב האתני של אלומזותה המוקם. מבנה ומרקחה המקומות, עצובו, הבגדים, המקצועות (לאביה של ג'קי מעין קפה-מסעדה מרופפת, מלאה בשותי עוראך, והחבר שלה סוחר סמים) וההתנהגויות הסתוראותיפיות (ג'יסה המכחה תדריך את אותה משלכת מצלרים כלום לצירוף מה שיגאל בורשטיין⁴ תיאר במאמן של הקולנוע הישראלי לייצר שפה ויזואלית ריאלית: בקרה הזה, ויזואליה של טריטוריה, של אחר ריאלייטי).

ג'קי מסוכבת להינשא לחבר שלה ו"ילתהייב", כפי שכולם סכיבת – החבר, אהובה, השכנה שלה – מצפים منها וודוקים בה לעשות. היא רוצה את החופש שלה, ועוד יותר – היא רוצה שהדברים ייעשו לפי התנאים שלה: החבר ילך ללמידה מקצועית, יפסיק לשחרר בסמים, והכי חשוב – יאפשר לה לצאת לעבוד. בחיבועה, מציגה ג'קי ניסיון היופיע של שנימארכי התנהגויות מקובלות. האחד הוא תוצר ממשי של תנאי החיים בעיירות פיתוח, בהן אין לחابر ולשכמותו הרבה אפשרויות נוספתם, ושבהן ההשכלה והזהדמנויות להן וכן לא הcessיוו אותם לעיטוקים אחרים. ההיפוך الآخر הוא של הסטרואוטיפ המשרטט נשיות כתלות בגבר (האב, הבעל) לצורכי הקיום היומיומיים.

גם מבחינה של ג'קי סוחר סמים הוא העיטוק הנגיש ביותר. כל זמן שהיא סוחרת בסמים קלים, מעשה מהקבלים על דעת המשפחה והשכנים כעדות אחת מהזריותה שייעלמו ויירפאו בשוטף סוף תינשא. אבל כשהיא מנעה לפתח את המקצועות שלה אל עבר הסמים הקהיליה פולטת אותה החוצה. בתשוקה הוא היא חוצה גבולות ובים מרדי: לא רק מגדריים, כאשר היא

מחנהגת כגבר, אלא גם של טרייטוריה, זו המזומנת כטריטוריה גברית וזה המטומנת כשתה פועלות של סוחרים ספציפיים. כשהיא מנעה להציג את ההרוואן משלדים אותה כולם להעיר את הקלינינט לגיסה או לחבר שלה; כשהיא מסרבת, וחוצה את גבולות הטרייטוריה המשפחתיות אל שדרות הפרא של סחר סמים ברוחבות, היא נתפסת כשליחה של הגברים שבמשפחה. בין ההבנה השגואה (במכונן?) הזה של פעולה מובילה למלחמת טרייטוריות בין הסוחרים-הגברים, מלחמה שמביאה לדקירותו בסיכון של החבר (שכבר נט אותה) על ידי מתחילה על הסם ועל הגוף הנשי.

חחיהם המינאים, הבין-מינאים, המגדרים חופפים לחץ המטhor, ולכן סחר הסמים יכול להפוך למען מטפורה לסתור בגוף הנשי ובכቤות עליון; על ידי תנועה מטפורית זו מתקבש לסוחרים ולקהיליה כולה להמשיך לנסות לאחוח בג'קי ולנכיס אותה אליהם, כל זמן שהיא ניתנת לתרגום כאקסטנציה, כרכוש, וכבת-קהל של הגבר משפחחה. ההtanערות של ג'קי ממומה המטפורי, ממעמדה כמייצגת וכמלאת המקום הונגנית של משחו אחר (הגבר שבמשפחה) מסלקת את האפשרות למשם את המאמץ הנושא האחורי הזה של הקהיליה להמשיך ולהbbox אורה, והוא נונחת סופית. הסירוב של ג'קי להיכנע לתקפידי הסימול שהקהיליה מציעה לה כדי שתוכל להמשיך ולהישאר חלק ממנו, למרות כל מזוריותה, מוביל לסלוק הגוף-שיירב-להפוך-לסמל מן הטרייטוריה המוגנת של הזרומה המיחודה לאחורי המיחודה זהה, שמכונן את עצמו לאחרם האשכנזיות הבוגניתה השליטה.

במסגרת האחורי הזה ג'קי אינה יכולה להפוך לגוף מני עצמאי, כמו שאינה יכולה להפוך לסתורות עצמאית, שכן סטורותה – הסמים, הגוף – היא רוכשו של מי שטומן כבעל הון: מי שבידיו הכוח. וכל כמה שקשה לקהיליה לוותר על נוכחותה של ג'קי באחורי הקהילתי, שכן ותוור כזה כמו מהו כהודה בכישלון המאמץ ה심וני של המערכת הנורמטטיבית השלשת באחורי, אין לקהיליה ברורה אלא לשלט את המוחיר הזה, שהוא גמורן מן המחדר הכרוך בקבלה הגוף העצמאי של ג'קי, הפעול במנוחה מן הגוף הבהיר שמייצג את הגונן הקיבוצי. הסרט הקוצר מסתומים בניהירה של הציבור כולם אל מחוץ לפריים, מחוץ לאחורי, אל בית החולים שמצווי אישם מחוץ לטעם הטרייטורילי המוסום הזה, ובג'קי הנעה באיטיות בריקוד אROUTי בקפה הריק מאדם, רק היא לברה.

התעקשות של ג'קי להישאר עצמאית מבחןנה כלכלית, ועוד יותר – בקולונו הישראלי: הניסיון לבנות סובייקטיביות נשית דרך שוחפות בחים היצבורים כאשת מקצוע פעללה. נשים מופיעות סרטים ישראלים בחפקיד עקרות בית, זונות, חברות או נשות חילימ או אלמנוחותם, נטולות מקצוע, או בעלות מקצוע נשי מסורתית שאינו בעל משמעות לעילית הסרט. מרכז המרחב

⁴ יגאל בורשטיין, "מהמטבעות הקטנים אל הנושא הגדול", בתוך: רנן שור ואורלי לבון (עורכים), *תרשיטים 1*, בית הספר לקולנוע וטלוויזיה – ירושלים והוצאה לאור, תל אביב 1990, עמ' 24-25, במיוחד עמ' 22-24, על הסרט "קורונית" מאת דינה צבי ריקליס, בהם מתאר בורשטיין את המאמץ לשפט פורפל ויזואלי של המערה.

הציבורי – זה של הקהיליה ושל חיים מוקזעיהם פעלים – שמר לגיבורים הגברים. הם השולטים בברטיב, ברכף הפעולות וההתרחשויות על המسن, וכן בגורל המשפחה ובקשריה עם הקהיליה. סוג כזה של חלוקה מגדרית עומד בתואם עם האתוס הציוני, שבו החיים המוקזעים וחויי הקהיליה הם המרכיבים החשובים ביותר באופן שבו הפרט משתמש בחיי היום המוגן האידיאולוגיה הציונית. האתוס הציוני מעמיד בראש ההיררכיה את המרחב הציבורי על פני המרחב הפרטוי והאינטימי; ואת הפרט בעל המITUDE היצרני על פני יצורן-הכיסף הלא-מקצועי, הסוחר ב"עסקי אויר". אכן בראש ההיררכיה עומדת הגוף החומר, שמשמש את העבודה, בניגוד לנפש או לרות, אבל הגוף והחומר הזה הוא הגוף העמל, ולא הגוף המני, שמוספי רק למטרורה לביצוע האדמה והתקלאות. הארגון ההיררכי הזה עומד בקורלציה ליחסים המגדירים בכך שהוא תואם את הסטרואטיפיזיה המגדרית: הגבריות, שמילכת הקitos שלו היא המרחב הציבורי, חופסת, וכן, את המרכז הערכי של האתוס (חיים קהילתיים, מוקזעים, ורב-פניטים) ואילו הנשיות, שמילכת היה המרחב הפרטוי, נדחתת לשוללים של האתוס הציוני.

הקולנוע הישראלי לא ניסה לשנות את חלוקת העבודה זו בין המגדרים. נשים בקולנוע הישראלי בודך כל אין עבדות ובעיקר לא מפתחות קריירה, ואין מקדמות מוקזעות שאינן נשים באופן מסורתי. באותו מקרים ספורים בהם יש בטריטו יציג של נשות פעילה שמנתה לכונן את מרכזו העשייה שלה סביב מקצוע ועצמאות, חווה הרמות כישלון. "ג'קי" הוא דוגמה לכך שנשים להדרו למעגל המסתור הנשלט בידי גברים, עברו אל פונקציה שלא כsthora (כגון לקניין) ולהפוך, היא עצמה, לסתורת. מה גם שג'קי אינה מנסה להפוך לסתורת הנשית הסטרואטיפית, הסותרת ב민 על ידי שהיא סתורה בסתורה הייחידה שבידיה: גופה המני, אלא לסתורת בסתורה שהיא מותן לגבולה גופה, במרקחה של ג'קי – בסיסים. התוצאה, כמובן, היא, שג'קי מוצעת עצמה מבודדת לחולטי, ופעולותיה הופכות לא למייצרות שהרו אלא למיצרות אסון. היא נכשלת, ומאנדרת את חייה הפרטויים, האינטימיים והמניים, את עדירה המקצוע, ואת מיקומה ומעמדה בקהיליה. אורח חייה מציב אוט חזק מדי על חלוקת המרכיבים המקובלת, לפיה הפרט בעל הערך היחיד שיש בידיו אשה כדי לסתור בו ובעודתו לקבוע את תנאי חייה הוא גופה, המרחב הפרטוי ביותר שקיים. אך כשהמרחב הפרטוי של הגוף המני, שהוא הפרטויות שפטר ברוקס⁵ מכנה הפרטויות האינטימיות ביותר, הופך לפומבי יכולת האשה להפוך

לסתורת עצמה, להיכנס ליחסים השוק כדי שמלכתח את מה שבדרך כלל נמדד על ידי גברים: גופה-שללה. יכולת לסתור בגופה נגד כסף או כל מוצר אחר בעל ערך שוק (מזון, מקום העבודה, מעמד של משפחה) מאפשרת לה להציג כשותפה פעילה בחסי השוק, ולא לוישאר מוגבלו לミקומה כאובייקט בלבד בחסי המסתור. כך היא זוכה להיכנס אל תוך המרחב הציבורי המוגן היטב של מסחר וסחר חליפין, של חיים קהילתיים ושל עצמאות כלכלית, של שליטה בגורל האיש – המרחב הציבורי, שהוא המלכה הגברית.

עם זאת, גם כשהיא זוכה לעצמאות כזו, עדין לא-הברכה הופכת האשה הסותרת עצמה בגופה מאובייקט נחשק סביר לטיביקט חושך פעל. כניסה למגנול יחס השוק והמסחר מעשרה אותה מבחינה כלכלית ו מבחינת הניראות הציבורית, אבל אינה משוחררת אותה ממעמדה כמושא תשואה. להפוך – עכשו שוב אין היא מושא תשואה בビיטה הפרטוי, אלא מושא תשואה ציבור, כמו כמו הדומות הנשיות על המSEN: מי שמצוינה את גופה לאוראה כך, שהוא משמש למימוש סיפוק מיינן המבט; ההבדל הוא שעכשו את פירות מתן הסיפוק זהה מקבלת האשה עצמה, ולא הגבר שהיא בCellValue. היא הופכת למושא תשואה פומבי כשהשחר בגופה פירושו הזונייה מיניותה, או הception תשוקה לחוקי השוק. נקי מתחמקת מלהשלם את המחוור היקר הזה, של להישאר מושא תשואה למורת השיטה בטהורה (הגוף), על ידי שהיא בוחרת – הגיבוריה היחידה בקולנוע הישראלי – שבוחרת כך – לא לסתור בגופה, במיניותה, ולא להחמיר על שליטה בגופה המני בלבד, אלא בוחרת להשתתף בפועל במרחב הציבורי על ידי כך, שהיא סותרת בטchorah שאינה גופה הפרטוי.

כישלונה, לכן, הוא יהודי. עד כה האשה הייחידה האחראית בקולנוע הישראלי שמנסה לזכון את עצמה דרך היוותה בעלת מקצוע ודרך מקצועיותה בו היא תקופה, גיבורת הפרט השישי בסרט "סיפור חיל-אביב" (אלית מנחמי ונירית ירון, תסריט בשיתוףשמי זוחן, 1992). היא נכשלת ממשום שם כשהיא מצליחה אין היא מסוגלת למש ud הסוף את חכנית השחרור היומנות שלה וمعدיפה לוטר עליה. אחרי שהצלחה, הדרות לכישורי המקצועים, לייצר מסגרת חולפית שתעניק לה גט בתנאייה-שללה (היota שלא הצלחה להביא את בעלה לרוכנות, היא חוטפת אותו ומכריחה את הרוכנות לבוא אליה), היא משנה את דעתה ובוחרת באופן התנהגות נורמטיבי הגמוני שהופך אותה, כאשה סטרואטיפית, לאובייקט: היא בוחרת בנקמה במקום בחופש. כישלונה של ג'קי, לעומת זאת, נובע לא מבחרותיה-שללה או מאפיקוניה-שללה אלא הוא, בעצם, כישלונה של החבורה – הוא תולדה של אידיוה-שללה אל הוא, בצד, כישלונה של נשות מזרחיות. הסרט "ג'קי" מציע אפוא עדרה בקרותית על החבורה

Peter Brooks, "Invasion of Privacy: The Body in the Novel", *Body Works: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, CT (1993), pp. 28-53

הישראלית בכמה מישורים: המגדרי, האתני, המעמדרי והחברתי. מצד אחד, הטרט משחיך את הייצוג הנורטטיבי של נשים בקולנוע הישראלי בכך שגם הוא אין בכוחו לשנות את התבנית החברתית שבסוגרתה גברים תופסים את המרכז הקוללמי המזקיעו ונשים נהדרות לפופיריה. אבל מן הצד השני, ההימנעות של הטרט מלאפשר לגיבורה למש את תכניתה מופיעיה עמדת של ביקורת חריפה כנגד התבניות החברתיות והייצוגים התרבותיים שהם- הם הסיבה למקומות המשתק של נשים.

עדמת ביקורת כזו אינה הפתרון המקובל שנשים בקולנוע הישראלי נוקוטות בניסיוניותן להציג בכל זאת שליטה על חייהם. רוב הטקסטים, בהעדר היכילות לכונן סובייקט נשוי פעיל במרכז הגמוני, פונים לאופני סובייקטיבציה אחרים, שאינם מציעים עמה ביקורתית פעולה אלא عمלה חתוננית. החתונות ממשיכה להוו את האופציה הנגישה – והיעילה – יותר, שכן התנגשויות והתנגשיות חוויתיות במרכז החתום מובילות למחריר גבוה מדי: האותס העציני של מרכזיות העבודה המזקיעות וחוי הקהיליה עדין חזק מכדי שנוחן יהיה להציג בקולנוע שורה של פתרונות ביקורתיים ואף מהפכנים. ובהעדר אופציה של שינוי וריקלי של הייצוג של נשים, וכבהדר הכוח להנגדות פעילה, הערז שנותר פתוח הוא זה של החתונות, אותה פעולה שננקתת כשאין אפשרות להציג שינוי כולל או מהפכני. חתירה תחת הגמונייה הופכת אז לאופן המרכז של חשיפת מגנוני דיכוי, או אף של יוצר תנאים מיינימים של שליטה בגורל גם תחת דיכוי ושל ייצוג התנאים האלה כאופציה קיימת וייצוגית⁶.

סוג החתונות שמופיע בפרק כל בקולנוע הישראלי מופיע גם ב"ג'קי". הגם שהטרט עוסקת בעצם ההדרה של נשים ממרכז הפעולה הקהילתית והמציאותית, אין הוא מוכן לותר על האופן המיחודה כל כך של חתונות שתהווותה וטופחה באוטם טריטים ישראלים שבוחרים להחמקד בחוויה הנשית. החתונות המיוחדת זו לא רק מופיעה בסצינה האחורה של "ג'קי", אלא הסצינה הוו אף עשויה ליטראלית לצורן החתונות הזה בכך שהוא מחזינה ומפגינה אותה באופן שכמעט פוגם בקהוּרגנטיות הסינמטית של הטרט. הריקוד האורטוט של ג'קי בסומו של הטרט, אחרי שכולם פינו את הקפה, את הרוחבו ואת הפריים הקולוני, בקופה הריק והחשוך, ריקוד אортוט שמוספנה רק כלפי עצמה ושאינו מוסיף דבר לא לעלילה ולא לאפיונה של

ג'קי (ושנראה מיותר וחיריג הן מבחינתה הנרטיב והן מבחינה סגנית) הוא שריד של סוג החתנות שופיע בסרטים כגון "שרונה מותק" (הפרק הראשון של "סיפור תل-אביב") ו"אלף נשותיו של נפתלי טימן-טוב" (מיכל בת-אדם, 1989)⁷. הסרטים אלו, הואיל והגיבורה אינה יכולה להציג שליטה בחיה הפומביים והמקצועים, היא דואגת למקד את שליטתה בגוף המני. היא אינה מוכרת מיניות כדי להציג שליטה עצמאית כלכלית; להפך – השילטה שלה בגוף המני ונשארת תחומה למרחוב הפרט, ומעnika לה את יכולות ואת הכוח לבחור את בני ובנות זוגה המניינים ואת אורח חייה המניינים. היא הופכת לتسويיקט חזק, ויזצתת ממעגל האובייקטיבים הסביביים שבשוליהם, שהם מושאי תשואה בלבד. כך מונעת הסרטים האלה לגבורה שליטה מסוימת – גם אם מועטת, אף מועטת ביותר – בחיה על ידי הסטט מוקד ביןון הסובייקט להבנית השוקה פעללה. מיניות, שתופסת מקום שלווי או מטפורי וסימבולי בתרבות הציונית⁸, הופכת למרחוב תרבותי ריק פנו לאקלום המודר: האשאה. אותו אחות עצמו, שהורף לשולים, משומע העלהו לראש ההיררכיה את המרחב הפומי האיבורי ואת המזקיעיות העמלה, הן את הנשיות והן את הגוף המני, מיצר בעצם ההדרפה הוו חלל ריק – של שולים – עברו המודר.

במידות הקולוני, המיקום של הגוף המני והשליטה בו פירושה לא רק מיקוד תमטי על הגוף אלא גם חזזה אל המבט החזרה. מגנון המבט החזרה, המגנון הדומיננטי בקולנוע הולידיי שמחזיב את הגוף הנשי והופך אותו לאובייקט תשואה סביל, משתמש עכשווי לא להחמצת האשאה כמו שאליו פוק המציגני של התשוקה המינית הגברית אלא לשילטה נשית. הגוף הופס את מרכו הבהיר לא כרכוש הגוף ולא כסחורה לסחורה בה, אלא כאחומריות ממש, כקשר ודם ממש, שתופסים חלל ממש ומהוים מוקד של תשוקה ופעולה. ג'קי, שבמהלך הטרט והופעה כמי שהיתה פעללה מינית, שליטה בגופה המני וטיפקה את תשוקותיה ורוקת את הריקוד האורטוט בסצינה האחורה של הטרט עצמה, ליעצה. אין אף מבט חזור אלא זה של המצלמה, שהיא גם נקודת המבט הביקורתית על הדורת הנשיות המזרחת לשולים, ולכן, בהיותה נקודת מוצא לעמדת ביקורתית, היא אינה מתפקדת עכשווי מגנון החמצה.

⁷ דין מוחב בייצוג הנשיות בקולנוע הישראלי ראה אורלי לובין, "ייצוג האשאה בקולנוע הישראלי", כתוץ: יעל עצמן (עורכת), *נשים בחברות יהודיות*, מרכז ולמן ש"ר, ירושלים, 1995, עמ' 349-373, וכן בחוץ: מבטים פיקטיבים על קולנוע ישראלי, עמ' 223-246.

⁸ ראה למשל: David Biale, *Eros and the Jews: From Biblical Israel to Contemporary America*, Basic Books, Harper and Collins, New York 1992

על "קריאת חתוניות" ועל "קריאת גמונייה" ו"קריאת פמיניסטית" ועל קריאת ביקורתית מן השולים בכלל ראה אורלי לובין, *asma קוראת אשה* (בדפוס). לוגיטה מקוצרת של קריאות של מיעוטים ראה אורלי לובין, "asma קוראת אשה", *asma קוראת אשה*, *תיאודיה וביקורת* 3 (1993), עמ' 78-65.

השליטה היחידה שנותרה בידיה של ג'קי היא שליטה בגוף המני; והוא, יחד אתה המצלמה, מחייבת את השליטה הוו ומפגינית אותה בתנועה האיטית, המינית במכונן אבל גם פרטית וऐשית במכוון. הסצנה האחרונה בסרט מותירה את הצופה ללא סוכנות מהפיצה מתחומת: היא נאלצת להחליט בעצמה האם לחבור לעמדת הביקורת שמצועת על ידי העדר המבט הגברי החודר המפקח על התנהגותם המוסרית והמיןית של ג'קי וממשטר אותה, או לעומת מהבטה החודר של המצלמה, הנוכח תמיד. האפארטוס הסינמטטי, המצלמה, מציע את שני המיקומים: זה של הנורמה האשכנית הפטיריארכלית hegemonic, המבקרת את ג'קי ואת הדמויות האחרות על התנהגותן הלאנורומטיבית בכל מישור (mani, משפחתי, מקצועי, לאומי). והן את זה של המבט הביקורי, המציע לצופה אופני חתרנות גם בתחוםים של דיכוי. המצלמה, אם כך, שמציעה נורמות הגמוניות בכך שאינה מאפשרת לג'קי להצליח במשימה, גם מלבד, בו כבן, את האשה הצופה, את המורה עצמה, ולמעשה כל צפיה מן השולדים, ואת כל הנחות תחת דיכוי, אך לנחל משא ומתן עם הנורמות האלה, ואין לייצר מירה מסוימת של שליטה – למשל, שליטה על הגוף המני בתנאים שכחם עדין בליך ניתן לשנות את מצבה של האשה בכלל. לעניין הצופה נחשפות הנורמות hegemonicות הן כמלואן מובילות לכישלונה של ג'קי – והן מנוגן בלבד, היינו, מנוגן ריכוי מעשה ידי אוט שאיינו בגורר הכרח ביולוגי או אלוהי אלא תוצר של פעולה שנבחרה מבין שורה של פעולות אלטרנטיביות אפשריות: נשים ממוקמות באופן המתאים לה בחברה ובתרבות כחלק מנוגן נורמי אידיאולוגי, ולא משום ש"כך הוא נולזו". רק כך תיתכן, בכלל, חתרנות; שכן בעוד המאמץ לשינוי המיקום הוא חסר תכלית וטעם אם המיקום מקובל משום הבiology, הרוי שהוא הופך לברי טעם ולאפשר כשהמיקום נחשף לתולולה של מנוגנים אידיאולוגיים, תוליית הבנת-עולם ובועל חכלי. רק, עצם חשיפתם ככלאה היא-היא המאפשרת את עירורים, וכן עצם החשפה שלעצמה כבר היא פעולה חתרנית, גם אם בראשית וצנואה.

מקור הכוח לפוליה החתרנית, והאזור שבו היא מתהדרת, הוא – כאן כמו ברבים מהמוצרים התרבותיים – אזור הסטרואוטיפ, שהרי יציג האשה כמיניות בלבד איינו אלא "צוגה הסטרואוטיפי התמידי". הפוליה החתרנית הוא היא תולדה של ניכוס האפיקון הסטרואוטיפי כנקודת מוצא לכינון עצמי. הפיכת האזור הסטרואוטיפי למקרה כוח מתהדרת כשהחורת של האפיקון מופנמת – אך לא הערכתה ושיפוטה, וכשהמרחב הריק שהוא הוא אזור הסטרואוטיפ מאורגן בהתאם והסובייקט. מרחב מיקומו של הסטרואוטיפ הוא נישה ריקה, שנתוונה לrostota המודר, המדוכא, והגהדרף לשולדים שיאכלסו כמרחב שהוא

המקום "שלו" ולא המקום של מישחו אחר שהוא אין אלא השומר המוני שלו.⁹ הסטרואוטיפ מספק מרחב לכינון עצמו. כשהגקי מתחממת בגוף המני שלו, היא אינה מחזקת את הסטרואוטיפיזציה, אלא היא משתמשה בסטרואוטיפ כאשר עברו עצמה: עברו גופה, אחר שאינו מוקד המבט הגברי החודר או מרכז ההתרחשות של הסחר המני, כדורן כינון המניות הסטרואוטיפית, אלא אחר שבו היא מתקנית כטוכנות פועלת (agency) תומരית, בשရודםית, תושקת ותופסת-מרחוב.

ג'קי מכוננת את עצמה כטובייקט מיני ושולט בגורלו. המרחב הריק של הסטרואוטיפ הופך למרחוב חומי, ממשי, דרך ייצוגו בבית הקפה הריק, הממלכה הציבורית של הפטיריארכיה; וכיישלונה של ג'קי, המשך הדורתה משופחות קהילתית, מומר בעמדת ביקורתית של חשיפת מגנון הדיכוי: מגנון המסחר והכלכלה, ערך השוק של נשים, או חשיפת היחסים המגדירים כיחסים מסחריים. כך טריטוריה הופכת למרקוב מרכזי בכינון עצמי ובמקומ עצמי: הטריטוריה היא מה שמסמן את גבולות הפעילות המקוציאת, את גבולות הקהיליה, את מקום האתניות, ואת מרחב קיומו של המגרד. הטריטוריה של סוחר הסמים מסמנת את גבולות יכולתה של ג'קי לפעול כטוהר עצמאית; הטריטוריה של עירית הפיתוח מסמנת את גבול התייעמות של יהודים-הערבים אל תוך החבורה היישריאלית האשכנית, שכן היא תוחמת את גבולות "קליטתם"; והטריטוריה הפרטית מסמנת את גבולות הכינון העצמי הנשי. מבחינה של ג'קי, הגבולות חסומים, הטריטוריות סגורות, אין דרך לחצות את הקורים; אבל בתוך המרחב הטריטוריאלי שהוא יכולת לאכלס, שונtan לה למיקום הגנו החומי של-ה-עצמה, סוף סוף ממוקם הסובייקט האתני, המגדרי והלאומי כהוא-עצמו, ולא כמעט המקום של מישחו אחריו. למרות שג'קי נשלטת, ואני מצליחה לפרוץ אל מעבר לגבולות של הטריטוריות המקוציאות, המגדריות, המעדיות והאתניות, המרתובות שהיא מאלצת עכשו נעה בית לגופה החומי ולמסמניו התרבותיים. היא עירומה, ואלהו כטובייקט אתני ומגדרי לפי תאנאה שלה, כטובייקט לאומי על פי תאנאה שלה: ג'קי יושבת על טריטוריה לאומית ודוברת את השפה הלאומית, אבל דוחה את מערכת האמנות ואת הנורמות האידיאולוגיות האשכניות והגבריות) של הלאומיות הוו – מירה פוליטיקה של והוויה בפוליטיקה של מיקומים: היא אינה נענית לאחיבעה לכונן את זהותה על פי שיוכנה הקבוצתית בלבד אלא היא מכוננת וזהות דרך מיקומים השונים

⁹ על המיקום הנשי כמשמעות זמנית של חלל של מישחו אחר ראה לuce irigaray, *The Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill, Ithaca, NY 1985, p. 76

שבהם היא נתונה, ושאותם היא מאפיינית. הטריטוריה מתגללה להיות אתר המאבק על זהות ועל סובייקטיביות.

המאבק הפלסטיני-חצאיו המסורי על טריטוריה לאומית מוחלף בسرط "ג'קי" במאבק מגדרי ואני על מנת שמות לטריטוריה. ג'קי אינה שותפה למאבק הלאומי: אין היא חיל, וכן אין היא קרובתו של חיל, ומאבק פיזי של כיבוש טריטורייאלי של מרחב שכוננה "ישראל" אינו חלק מהמורשת שלה. במקומות זאת, היא מצודה בעצומו של תהליך של שינוי הפונקציות של כל האנוגיה שנוצרת ב胄מת ההצלבות הזה – עם הדרכיו המגדרי, ולהפוך: הדרכיו האחד מאיר ומכביר את הדרכיו الآخر, האנוגיה מסבירה את שניהם כדריכוי, התחנגוות מבחינה ביןיהם שתי צורות דרכיו שונות שאין להתרין זו בזו, והחשיפה ההדרית כמו המוחבות זה מזה הופכים את הטובייקט לרבי-פני, וככזה הוא יכול לבחור באופני הייצוג שלו (כאן, כmagrit, כשניות או בהיררכיה ביןיהם). חשיפה הדידית זו של ריבוי ציריו הווה והיחסים ביןיהם מבילה בسرط "ג'קי" את ההקשר הלאומי דוקא כשהדריכו הלאומי של ה"אחר" הפלסטיני נחשף דרך העדרותו מן היישוב המוסמן אנתנית: ה"אחר" הלאומי הקבוע, שכدرך כלל מסיע לארגן את כל הפגמנטים הלאומיים ("עדות", מעמדות, מגדרים) לאחדות אחת למולו, בולט בהבדדו מהישוב שמאורך עצמו אנתנית, וכן העדרו מסיע להתחזוקות הווה הלאומית מאהודה ולעלית הטיסונים והשנים שבתוכה – אנתנים, מעמדים, מגדרים). טריטוריה היא האתר לא של המאבק על ארדמה מסומית, אלא של המאבק על מסמני והות. המאבק הפלסטיני-הישראלי על טריטוריה הוא המאבק על כיבושה הפיזי ואו על סימוניה כלואמית; מאבקה של ג'קי על טריטוריה הוא מאבק יירטואלי – אין היא נאבקת להפוך שליטה על רוחבות מסחר מסומים, כמו שאן היא נאבקת לשלווט בטריטוריה של "בית" ושל "חצר אחורית", הטריטוריות הנשיות המסורתית. היא מסמנת טריטוריה לא על ידי כיבושה אלא על ידי מיקום גופה החומרិ במרחב הטריטוריה – בכית הקפה בסוף הסרט, ובונעה ברוחבות כשהיא מחפש סמים לkninya. המיקום של גופה החומרិ, המני, הבשרודמי מתפרק כמסמן, כמסמן יירטואלי, שאינו מתגלם בהנפת דגליים לאומיים במקומות הסימון או בהצבת שמירה על דלת הכניסה אלא בעקבות שמותר גופה: ריחה, מركץ עצה, פועלותיה. אך היא גם ממקמת את גופה החומרិ במגרוב ממשי, וגם משיגה את המרחב לא על ידי שהיא נשארת בו היא-גופה אלא על ידי שהיא מסמנת אותו, נוננת לו שם אחר, חוותת תחת השם שכבר ניתן לו. הסימון הזה הוא תולדה של פגימה בסימוניות התרבותית המסורתית הקיימת משום נוכחותה ההפוליה של ג'קי בסובייקט פועל (גבר) ומני-סטרטופרי (נשי). עצמאית (גבירות) ונכשלת (נשיות), של הסימוניות שהיא ברובזון נשית וגבירתה של בית, ישות ולאות.

ג'קי אינה מנשה לככשו ולשלוט אף לא באחד מן המנסים הטריטורייאליים האלה. היא מנשה לכונן את הסובייקטיביות של עצמה ב胄מת שבבו הם מחגשים. השליטה שלה על אפיוני הסובייקט שלה תושג מכוח ההגירה, ובבולות אפשרות השינוי.

¹⁰ על הפמיניזציה של היהודי המזרחי, על הסטריאוטיפיזציה של המורחות, ובפרט על היהודים בין מוחחים לאשכנזים וראה בעיקר אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: ליטסטוריה, ז'ידאולוגיה, תל-אביב: בירורות, 1992; Ella Shohat, "Sephardim in Israel: Zionism ; 1993, עמ' 19, מפה הנטורה from the Standpoint of its Jewish Victims", in: *Social Text*, 19/20, 1988

טריטוריה נעשית אחר. "אثر" הוא אותו סוג של מרחב שבו יכול הסובייקט להיות מכונן. כמו בסרטים שמתארים מעברות, וכמו בסרטיו של משה מזורHi, הטריטוריה הסגורה – עירית הפיתוח, המערה, החצר האחורי, הבית – הופכת לאחר הבניון האחני. ומשום הפמיניזציה של המזרחיות בתרבות הישראלית ומיקום האתניות במלוכה הנשית (הבית והחצר האחורי), האثر הזה מסומן לא רק כאנטי אלא גם כמגדרי. שם, לאחר זה, מצלבים צרי הלאומיות (ישראלית), האתניות (יהודית-ערבי) והgendar (אשה), מכוננים זה את זה – ומתגשים וקורסים זה אל תוך זה. צומת צרי הזהות, הממוקם בחצר האחוות של הבית הפרטלי המזרחי, הוא גם אثر נשיכת ההדרית מבוגנות של שליטה ודיכוי. כזו, הצומת הזה הוא גם אثر כינון הסובייקטיביות האלטרנטיבית מן הסוג שג'קי מייצגת: אשה המסתמנת בגופנית וכתרבותית, כמינית וכ עצמאית, אקטיבית וביקורתית, מתנגדת וחתרנית, אבל גם כנושאת סימן הכישלון. ג'קי היא סובייקט חריג: מזרחת אתנית שגד מוקמת במרכזה, שדרך הסימון העצמי שלה גם מסמנת את זה שמוסיע כל-א-מסומן: האשכני הי-אוניברסלי". ג'קי גם מודרת לשולים, שהיא מבררת את המוסר הגמוני כסוכנת לא-הגמוני, וגם ממקמת את עצמה ממרכזו מתוך שהיא מתעלמת מההגמוני הזה. ולבסוף, סימון הטוטו-ראייל של לאומיות – שככלול מעציל על עיריות הפיתוח את סימן השותפות החלוצית, ושמדיר נשים מן המרחב הציורי למרחב הפרטלי המונדק שלhn – מוחלף בסימן הטוטו-וויר, שהשליטה רק בו (בזמן, ולא במרקע עצמן) היא סימן של חולשה. ג'קי, בסימן הטוטו-ראייל הוירוטואלי שלה, ממקמת את הגוף החמוני שלה במרקם הנרטיב: השליטה הגברית על טוטו-וויר, הן זו של הרוחב והן זו של הבית (גיסה שמקה את אחותה), מתגלת ככל מספק ולא איתנה דיה כדי להדרר את ג'קי. ה"טוטו-וויר" נקבעת לא על ידי מגע היד או הרגל אלא על ידי מתן השם, על ידי סימונה ולא על ידי הכרזה נברית של כיבוש. על ידי שהוא קוראת לגופה בשמה-שלה, ולא בשם של אחר, היא גם מסמנת ומעניקה שם – דרך נוכחותו של גופה – – לאחרים שהיא מאכלה כשהיא נעה ביןיהם והופכת אותם לאתרים לכינון הסובייקט שלhn. ג'קי מבינה שכיבוש של רחוב או בית לא יعنינו לה כוח; אבל על ידי שהיא מסמנת אחריהם דרך הנוכחות הפיזית של גופה המשמי היא משנה את הפונקציות ואת השמות שלהם.

ג'קי מציעה אופציה לאשה הישראלית על המסק: להשתמש במיקום של להיות-נתונה-למבעט¹¹ (במוננון של המבט החודר) כדי לעדר דרכו על

המחair המשולם בಗינו: אבן הסוכנות הפעלת. כשהיא משתמש בגופה החומרית כסמן של טריטוריה וירטואלית היא משתמשת בסמן הטריאוטיפ של מיניות נשית כאפן של חתנותו. הגוף החומרית הוא סוכן הפעלה, והיות נתונה-למבעט – סמן הסביבות שמשמעותם נשים בקולנוע הישראלי. ג'קי אינה המייחד של סוג החתנות שמשמעותם נשים בקולנוע הישראלי, וכך הצביע המבנה עצמה לטיסונים הטריאוטריאליים של אתניות, מגדר ולאותיות, וכן היא מעוררת את כוחה של הטריטוריה ומחליפה אותה בכוחו של האתר, הטריאוטריה הירטואלית שמשמעותה על ידי הגוף החומרית, המשמי, שמייצר את הטעביקט המגדרי, האתני והלאומי החלופי על ידי שהוא נע במרחב באפן הטעביקט פיזיים, אבל אין מתחבב בו פיזית, אלא נע ממנה ולהלאה פיזי ומוחרם עקבות פיזיים, ואלה מתחבבם בו פיזית. הסרט "ג'קי" נעשה קטלוג של ומשאיר מאחוריו סימן ושם אחרים. הסרט "ג'קי" נעשה קטלוג של אפשרויות ואופציות לייצוג ביקורת של החוויה הנשית בחברה ותרבות לאותיות כפי שהן מופיעות וממוסחות בקולנוע הישראלי.

11. ביטוי של לורה מאלו, 'Visual; 'to-be-looked-at-ness', Laura Mulvey, 1975, "Visual; 'to-be-looked-at-ness', Pleasure and Narrative Cinema", Screen 16 (3)