

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

**אין לעשות כל שימוש מסחרי במאמרים.
הדפסת המאמרים אך וורק במסגרת שימוש הוגן
ביצירה, לשם לימוד עצמי, מחקר ובקורת וזאת
רק במידה הדרישה לצורך אותה מטרה בלבד.**

ח' אדר ב' תשי"א ט"ו ינואר

ה' אדר ב' תשי"א ט"ו ינואר
13-12-1951

ה' אדר ב' תשי"א ט"ו ינואר

ט' אדר ב'

'שחור'

בועלם של 'שחור' המרכז נותר חציו של הבית הפרטី ובה שזורה ששולת פתלה, לאירועפה של נשים מזרחיות. הרטט חושף את המימד האוטני של האלומיות הציונית, אבל הביקורת הזאת מעוניינת אותו רק בדרך אגב. עניינו בכוונה של נשים מזרחיות שאין לה זיקה לאלומיות הציונית-אשכנזית ואין בה הכפפה של השולים למרכה.

אורלי לובין

את מעמדם המוחלט של הסיפורים הציוניים-האשכנזים בבעלותם סמכות האמות הבלעדית לספר את סיפור ההיסטוריה של הטירוטוריה שכאן והעמים שבתוכה. השחור אין העצה לטיפור אלטרנטיבי, אלא עירור על החרכה לספר את ההיסטוריה הישראלית היישראלי כשהוא מודרך על פי קטגוריות הלאומיות. שבஸגנרטה מתארנת האופוזיציה הדיבוכומית של לאומי יהודוי שאין בו הבדלים (אתניים, מדריים וכו'), שעצם לאומיותו חרכה הבדלים) אל מול לאומי ערבי, אהרווי אף הוא. בסיפור הציוני, ה'آخر' הפליטני (שנעדר לחוטין ברטט שחבב, וכן אין יכול למלא את התפקיד המיחזר לו בסיפור הציוני) מובנה כمبرטל האולטימטיבי של כל השוננה; למולו, נמחקים כל ההבדלים בין קבראות שונות של ישראלים-יהודים ומודחים מן הספר. אבל את ההבדלים, השברים, הסתדים אפשר רק להדיח, לא למחוק. במוגליות אינסופית יכול המוחזק לעלות רק דרך המטא-ינטיב העיוני הלאומי, וכך המורחן מוכנס שוב בשבר גם הוא בתומו מודחן מחדש.

שחבב אין מספר ספרי ישראלי קולקטיבי אלטרנטיבי, וכך גם אין עבר למקומות אחר של הבדיקה: ספרי קולקטיבי אלטרנטיבי היה מתארגן סביב דיווח אודורת המאמץ של עצם הבדיקה, דיווח שבעודם גב צורה של פיצוי אוטופי על המאמץ הזה: הלאומיות, ששוב ברוכבה בהדיחה חודה, במחיקה נוספת של מה שאינו גענה לארגון הקולקטיבי החדש. במקומות זאת, התקטט שסביר מעתם מהਊנות האשכנזית כמעט לחוטין, והופך אותה לנערדרת-טוכחת. דהיינו, מקום אותה במרקם שבאופן היסטורי הקצתה הצינוות לפלאטינים, ובכך גם חושף את בדionario המעמך וה"אוניברסלי" שלו, חושף את הדיווחה בכיכול לא-יאתנית, לא-יגועית, בסימון בלבד, כסימונה כ"לא-יאתנית", ולא אפילו טבעימה-הוותי שלו: חושף את נגיעהו האתנית והגועית של הצינוות האשכנזית. אתניות של לאומיות האוניברסלית, שנתרה בפועל אשכנזית, מהקה בכיכול. קיומה בקבועה הכי פחות מסוימת ממועדו בספק כשהוא מסומנת כהיעדר, וכן מוכנית כקבועה, מכוננת בקהליה: וכך, עם חיפוי המבונות והסימניות של "אשכנזות", נחשף גם המועד המלאconi, המוכנה, של

השחור פעיל. צורת כישוף זו, הטוענת לשילוח בעלם הגיגנים, עלת השדים, פרעלת, השחור גורם לשבר בירה של רחל, גורם להפלה אצל פניה, פרעל דרך קללה של פניה וכמעט-תאונה שקורית לה ולבסוף מופיע בכוח אצל רות, בתה והמקוללת של חלי. השחור פרעל, השחור מקנה שליטה במסמך-העל של הרטט: הטלוויזיה. בתחילת הרטט, באמצעות הטלוויזיה מובא לראשונה לבתיהם, פניה, האחות המשוגעת, חוזה במטר את העמידה: היא צופה בו עשרים שנה קדימה, ורואה או שמא מכוננת, מייצרת את דמותה/זהותה החדשת של רחל/חל' כמאורתה טלוויזיה פופולרית. יותר אשכנזיה ממורחות (וכאשר טלוויזיה, גם כמו שבכמוה שולות בביבול במסמך, במידות, בטלוויזיה). ובסיום הרטט פניה שולות מבטה החדר בערוצי הטלוויזיה, ומלהדרת את בתה של חלי, הבת הפגעה, לשולות בערוצים גם היא, תוך דילוג על אמה של רות (על חלי/רחל) בהעברת מורשת הנשית של אופבי השליטה, ויוצרת בכך שולות של סבתא/דודה/בת-אחות. אפילו רחל חוזה רגע שבו היא שולות בשחור, שולות במידות, רגע המתරחש בשנייה האחרונה לפני שהיא הופכת לייחיל' ומאבדת את יכולת השליטה הנשית-שהיא-אגם-מורחות. שנייה לפני שהיא נכנעת לניכוס האשכנזי שפועל דרך מגנון החינוך המופעל בחלל הפנימייה, בחיל שופרדר מחולל הבית: הרוג שבו היא מהדרה את אביה לטור מסך הטלוויזיה, ומאפשרת לו לזכות בחידון התגנין העולמי – ואנו המורה האשכנזיה מכבה את המכשיר. מופרדת מחולל הבית הפרטី שמסומן במחורי, היא עוברת אל החל הפורמי של החיים בפנימיה האשכנזית, כמו כל אחותה/ אחיויה, שעבירו מהחולל הפרטី אל הפורמי (אל הקיבוץ, הפנימיה החדרית, המפעל) והשאירו את הבית הפרטី ריק. בכך חשבו גם את הבית הלאומי, שהבית הפרטី אמרו להיות מרכיב ביצירתו, כרייך.

השחור פעיל, והצלהתו לפעול אפשרתו לו להפוך למטא-נרטיב פועל, המוחלף את המסגרות הנרטיביות המערביות הפלוגונטראיסטיות. שבסרט זהה מתרקנות מכוון לסמן: מסגרת הנרטיב האידיאולוגי-ציוני אשכנזי ומסורת הנרטיב האדריפלי. ערך האמת המוענק לשחור מערער

הסימון "מורחיות". מתערערות הדיברויות את מעמדה הילא-מסומן, כפי שנחשתה המבוגרת המלאכותית של המעדן המסומן שיש למורחות הפרטיקולרית. האלבני זירת הופכת מלא-אטומנט" כי דיא אוניברסלית, לכזו שמסובנת כ"אוניברסליות".

עם זאת, היוצרים של דמיות וחיים תרבותיים אשכנזים מן המשך אינם מסתיר או מודחיק את יחסיו הכהות, שבמוגרותם האשכנזיות היא ההגמונייה המנכשת. זו נוכחות בסצינה הקצרה מאדו שבה המורה האשכנזי זיהה, הדמות האשכנזית היהירה שמויפה בסרט, וגם היא לשניות ספורות בלבד, במקביל לסתור של שכונות העוני ועירות הפיתוח מבצעת את המיטהה הטובים של כינון וברכיבן פיזור הקהילתיות: המורה מכונגת עבורם את הקהיליה (המורחים של שכונות העוני וערי הפיתוח) וממקמת את העזריות והצעירות המורחים/המורחות ביחס אליה (הטובים שבה) מותוקף המלים שבירובם שוואות אותן הוצאה מאותה קהיליה עצמה שהן עצמן מכוננות. אין שם "קהיליה" (מורחת) עד שהמורה אינה מבנה אוותם כבאל, והבנייה מתרחשת מתוך ולהלך היצאים מהקהיליה (אל הפנימיה, אל התבררה האוניברסלית) הירושאלית). אבל ההצבעה על יחסיה הכהות אינה מעמידה בשפכוב את המורחות בשום יחסים עם האשכניות, אך שנוצרת חתרנות (שאפשר למשא גם בכל היסטרים של מסה מורת) שבה הקהיליה המורחת אינה מגדרה את עצמה אל מול ועל פי זה האשכנזית. בשום צורה שהיא: לא כניגוד, בשונה ממנה, בעלייה עליה או כמודckaת על ידה, וכך אינה הופכת למוגרת על דרך הכהפתה אליה. הד"ר (המורחות), שבאופן קבוע אינו אלא מה שהנו עיני המרכז (האשכנזיות), אינם אלא מה שנחיה כדי לשרת את הכנון העצמי וההדרה העצמית של המרכז, שמבנה אותו כך יכול להשתתק בהגדרת המרכז על דרך השלילה. הד"ר (המורחות) זהה, כשהוא מועל מיתלים מיחסים אלה שבינו לבין המרכז, הופך להיות "הוא עצמו", לא "הוא" כפי שהוא משוטקף חזרה מהמורה שמעמיד למלו המרכז כדי שישרת אותו, אבל לא המראה, לא שיקוף דמותו עיני המרכז, זו זאת מבלי להתעלם מההגדת מוניות של אותו מרכז. מבלי לאבד את העמלה הביקורתית באשר ליחסיו הכהות שמכונnis אתניות ואוניברסליות, מעמיד הסרט את המנגנון הקולנוע והתרבותי שלו לעצם, ולא מעיל או מתחז או בפועל יוצא של מאפיינים אשכנזים יורוגנטרייטיים של התרבות ההגמוניית.

אבל בכל זאת אין להתעלם מטיפורי המוגרת: המוגרת הסינמטית של מסך הקולנוע, הטיפורי הממסגר של מסעה של חול' חזקה הביתה, המוגר של מסך הטלוייה שנוכח בכל כך הרבה סצינות, ריבוי המוגראות האנורניות: חולנות, דלחות, קירות מופספים למשכחות שעוזן ומבעין בעץ מבט המצלמה החודר, וטיפורי המוגרת של האידיאולוגיה והמעסה העיוניים: הגירה לצוין, החלפת בית, שינוי חלל, החלפת מוגרת. האמצעי הספרותי "טיפורי מוגרת" (כאן: המסע ללוויית האב) הופך לגילוי מוחשי (הכל באמת בתוך מסגרות), חשוב אותו באמצעות מלאכותי, ועל ידי כך

המציאות הסרט טיפורי המוגרת של שמנב' הוא טיפורי נסיעת של חול', מג'שת טלויזיה פופולרית, בתה רות, يولדה פגעה (אולי אוטיסטית), ואחותה בזינה, המאר שפות בבית חלים לחולי רות חרוה אל עיריה הולדהן, לווייה אביהן של חול' ופניה. בדרכ' מהה עובר תחנת דלק את חול' הפופולרית ובבקש ממנו לאחיך יותה, האחות בכית החולים, שמנבו' היא בא לא-אחות את פניה אחותה, מדברת על הפופולריות שלה ועל חשיבותה בחויה פניה. ובין פניה להורות, בתה של חול', נרקומים יהיטים מיוחדים: פניה מצילהה להרונו את להורות, רות ברגעים שבhem חול' נכסלה, ופניה ורות משகחות בזינן בית קפה בחברת ערוצי טלויזיה בעורת תנשעת ראש בלבד, כישוף חול' רואה אבל לא מצילהה לחוקות. זה הרוגע שבטו' טיפורי המשע, כשהלי מחייבת פתאות ומצעה לפניה במוקאיות לדמישך בדרכ'. אבל אל אמא דזוקא, בסיום ישותה האם והבת, ומציירות, ולראשונה מופעה חול' בברצוף ממש, ולא רק בכתב, בעיר שמצוירת רות, لقد פרוצופיין של פניה: רות.

בתוך טיפורי המוגרת זהה מושלב, כטיפורי מרכזי יותר, טיפור של כמה חדשניים בחוי המשגה כולה שנים רבתה קדם לכך, כשהלי, אז עד רחל, מתבוננת ואחר כך יוצאת לפנימה יוקרטית בירושלים. בראש המשגה עמד אב עיור, שאינו מסוגל להפקיד בראש משפה ומקדים את כל זמנו להתבונן לחידון התגנ'ר, ואם שפותרת בעיות בעורת השהו' – שורה של ישבים" שeria מבעת ייחד עם פניה, הבת הדישוגעת". ס'מה, הבן הבכור, לוקה על עצמו את האחריות לכל המשגה. הוא גובל לנשוע למדוד בסורבן, אבל בסופו של דבר מתאפשר על חיים בעירה עם חברתו שהריין, והוא זה שדוחף את חול' ליצאת לפנימייה, מעודד את האח העיד שאות בעיות ההרטה של פותרות אמא ופניה בעורת השהו' להישאר בקייבן, ואת האחות מרים להישאר בפנימיה החדרית, זאת למרות שניים מתרחקים מן הוויה המשגה והאנטיג'ת. הוא יוב' ומעודד את יציאת האחות הננספה, דזרה, לעבר במפעל (השחו' אמר לבעור משה, הרין בלתי רצוי כשהיא יוצאה לשם), אבל גם את נישואיה לדודים משה, למורו שההידוך גורם לה לנטות להתאבור. שלמה הוא גם זה שמשנה את ימוריו שההידוך יחו' רוחן לה לנטות להתאבור. שלמה הוא גם זה שמשנה את עמדתו מהתנגדות לשחו' בחלק מעולם עבר זמנו – לקבלנו' במשמעותם של ימי האחות הדגשיה של הנטה' של. אבל בלב העלילה שעמדים והיחסים בין רחל לפניה, האחות המשוגעת, שיחד עם האם מבצעת את השהו', נשארת האחות היהירה בבית והאהריאת עלי', ושיגענה מאפשר לאחיה חברתו של שלמה לאונס אותה ננקמה בשלמה על שפגע באחותו. בסוף הקץ של שלמה לאונס אותה ננקמה בשלמה על שפגע באחותו. בז'ה האם, מצילהה ורח' לנרטם להוציאתה של פניה למוסד רפואי גנד' רצון האם, ומתנתקת סופית מועלם השהו', הקמיות, השיגען, העיירה והמורחות כהיא הולכת לפנימייה. שם, במפגש היחסות עם חבריה לח'זoor ועם המורה האשכנזיה, לאחר שעטפה באביה מופיע, ביבול, ובמצח בחידון התגנ'ר האשכנזיה, התבוננות שנטעת באלים'ות בשומרה אשכנזיה מבאה את המכשיר, היא מחליפה את שמה לח'זoir, מcriזה על עיריה המקור שלה בעל "איישס" ופותחת במסלול שוביoli אותה, בז'ה שמראה טיפורי המוגרת, מעמד של מג'שת טלויזיה פופולרית.

התישבותי הןTeV בעות בשרשורת הביטחון והקולקטיביות. ככלן חברו ייחד לגוף מלודר אחד.

בשונה, כמו בסדרים שמשרטטים ומייצנים את המעבדות, החתינין בות המסתוריות הוו עומדות בניגוד ישיר ליצוג זה, ובכך חושפת את רעל האידיאולוגיה הציונית שמעניקה לגיטימציה להשתתבות ולכיבוש. בא העיריה מנותקת לחלווי: היא סגורה לעצמה ומוכילה את עצמה, ובתונעה "החוואה" ממסגרת העיריה היא תנועה הרטנית: רחל שוברת יי לפניה קורית תאונת דרכים, והרה עלולה להיכנס להרין לא-ארציו. לנוי "החוואה" אין משמעו להתחבר עם התישבות היהודית השכנתית, כי שטוען אותן הוצאות הציוני, אלא לשנות את המסגרות: לפנימיה בירושלים בלבד, מוגבל רק לכך), אין יכול להיות זהה לסיפור הציוני הלאומי המודרני, שכן באשה מקומה בו מוגבל למדינה סמל למדינה, לאום, לאומה. למורשת שהיא צבירת, היחידה במשמעותה שלדזה בישראל, בחיותה אשה ומורחת, אין היא שותפה מלאה במטאנרטיב הלואומי ציוני. כמו נשים אחרות בתרבות הלאומית העברית היא צריכה ליצור עבור עצמה ערך מיוחד לסיפור הדיסטרוריה (הלאומית) שלה. אבל שלא כמו האשה האשכנזית, אין היא יכולה למצוא ערך אלטרנטיבי זה לצד הסיפור הלואומי-ציוני ההגמוני, ולכן, שבז' היא אינה נבנית להבתיב לייצר היסטוריה בכל מהירות, והוא מייצרת ערך, שמוסמן על ידי עדין הטליזיה; אבל ערך זה שמספרק את המשמעות הציונית הקלאסית של "בית" (פרט), "בית לאומי" ומרחבי טריוטורייאלי פרט או לא-זאת. את התגנעה הלינארית במרחב, שראשיתה בגלות ואחריתה בגאולה בציון, תנעה אדריפלית שרש לה תחילת וסוף ברורים והוא פונה לכיוון אחד: קדימה, במסע שיש לו תכלית ומטרה, ממיר שchap ביצור מסע פרהדי אדיפל. אין זה מסע אחר/ בעקבות האב, אלא מסע שהוא מעגלי, סובליל, בידוגים על פני דורות ולא רציף, מסע של כינון שושלת של אמהות.

דרך האימאו' הטליזיוני, אומר בודריאר, גונפו שלנו ובן-הוקם דמקייך אתנו הופכים למסר-ברקה. האימאו' שלעצמם מופיע בטף ענק חסר תועלתי, המרחב הפתחו הגיאוגרפי העצום מופיע בגוף נטוש, שמרחבי ומידותיו נראים אקרים. ב"עאנן" מן האימאו' הטליזיוני, שלושה שלשות שלות בו והלי גם בשלת דרכו, המרחב הנומי שדרשו עברות חלי, בטה ואחותה במסע חורה התביטה לבית הקברות אין כה עצום, אבל הוא במובחן אקרי: יעדן אין מוסמן, כמו שם המכון, עירית מולדתנו, אין מוחכם, והן נסעות דרך "גע נטוש". הציונות לא הייתה כאן: שום קרע לא נכבשה, שום מבנה לא הוקם. הטריטוריה לא נבאה וסומנה על ידי התישבות החדשות. היחסים בין הנשים הנעות במרחב בין המרחב שבו הן נעות אינם בשום צורה ואופן וחסם של מוכרות ושל זיהוי/זהות, בניגוד ישיר לאותוס הציוני, המורה לא-הוב את ארץ, לדעת אותה, לבוש אותה במורגנון. ודרך כיבוש. קיומו וידיעת, הסמניקת והסימבוליקה הפאלוצנטריים הציוניים, להפוך אותה לשלה: לנכס אותה, לבועל אותה. המרחב הציוני מסוון, נקרא לו שם, מוכרצת עליו בעלות ובתקדמותו הוא נוקט כיוון מסוים מאור: הרגרזות.

פרק אותו ממעמדו כ"טבעי" וכ"הבריחי". עם התפרקות סייפור המבגרת הנרטיבי ממעמדו הטבעי מאבד גם סייפור המסגרת הציוני את מעמדו ה"טבעי", ונחשף גם הוא כמו האמצעי הטפרוטי באמצעות מלאכוני, שמתפרק כשקורסים המסגרת המורחבה ותפקודה, מסגרת החלל, מסגרת המרחב: הטריטוריה. "פניב" המסגרת - ציונות, טריוטריאליה, "בית" מתפרק וקורס. ואנו קורס "חוץ" המסגרת - מה שמחוץ לסיפור הציוני הלאומי, לטריטוריות חבית, לבניין הלאומי; קורס עצם-domosc "בית".

סיורה האוטוביוגרפי של חלי (שכן לה מונען הקול), דרך voice-over. הסיפור כולו מטופר דרך נקודת התצפית שלה ושל רחל בלבד, מוגבל רק לכך), אין יכול להיות זהה לסיפור הציוני הלאומי המודרני, שכן באשה מקומה בו מוגבל למדינה סמל למדינה, לאום, לאומה. למורשת שהיא צבירת, היחידה במשמעותה שלדזה בישראל, בחיותה אשה ומורחת, אין היא שותפה מלאה במטאנרטיב הלואומי ציוני. כמו נשים אחרות בתרבות הלאומית העברית היא צריכה ליצור עבור עצמה ערך מיוחד לסיפור הדיסטרוריה (הלאומית) שלה. אבל שלא כמו האשה האשכנזית, אין היא יכולה למצוא ערך אלטרנטיבי זה לצד הצד הסיפור הלואומי-ציוני ההגמוני, ולכן, שבז' היא אינה נבנית להבתיב לייצר היסטוריה בכל מהירות, והוא מייצרת ערך, שמוסמן על ידי עדין הטליזיה; אבל ערך זה שמספרק את המשמעות הציונית הקלאסית של "בית" (פרט), "בית לאומי" ומרחבי טריוטורייאלי פרט או לא-זאת. את התגנעה הלינארית במרחב, שראשיתה בגלות ואחריתה בגאולה בציון, תנעה אדריפלית שרש לה תחילת וסוף ברורים והוא פונה לכיוון אחד: קדימה, במסע שיש לו תכלית ומטרה, ממיר שchap ביצור מסע פרהדי אדיפל. אין זה מסע אחר/ בעקבות האב, אלא מסע שהוא מעגלי, סובליל, בידוגים על פני דורות ולא רציף, מסע של כינון שושלת של אמהות.

דרך האימאו' הטליזיוני, אומר בודריאר, גונפו שלנו ובן-הוקם דמקייך אתנו הופכים למסר-ברקה. האימאו' שלעצמם מופיע בטף ענק חסר תועלתי, המרחב הפתחו הגיאוגרפי העצום מופיע בגוף נטוש, שמרחבי ומידותיו נראים אקרים. ב"עאנן" מן האימאו' הטליזיוני, שלושה שלשות שלות בו והלי גם בשלת דרכו, המרחב הנומי שדרשו עברות חלי, בטה ואחותה במסע חורה התביטה לבית הקברות אין כה עצום, אבל הוא במובחן אكري: יעדן אין מוסמן, כמו שם המכון, עירית מולדתנו, אין מוחכם, והן נסעות דרך "גע נטוש". הציונות לא הייתה כאן: שום קרע לא נכבשה, שום מבנה לא הוקם. הטריטוריה לא נבאה וסומנה על ידי התישבות החדשות. היחסים בין הנשים הנעות במרחב בין המרחב שבו הן נעות אינם בשום צורה ואופן וחסם של מוכרות ושל זיהוי/זהות, בניגוד ישיר לאותוס הציוני, המורה לא-הוב את ארץ, לדעת אותה, לבוש אותה במורגנון. ודרך כיבוש. קיומו וידיעת, הסמניקת והסימבוליקה הפאלוצנטריים הציוניים, להפוך אותה לשלה: לנכס אותה, לבועל אותה. המרחב הציוני מסוון, נקרא לו שם, מוכרצת עליו בעלות ובתקדמותו הוא נוקט כיוון מסוים מאור: הרגרזות.

שליטתה בטלזיה.殊מה, שורוכש את המכשיר, ולבן שולט בו בהחילת הרך. איןו אלא מותון, המעניק את התנאים שמהם תצמיח השליטה האמיתית, מן הסוג שיש לפניה ורות: השליטה של הכוח לבונן דרך הטלזיה; ואילו חל, המנסה לבלט בעקבות צעדתו (הגבריות), ולשלוט בדרימות דרך הערכותיהם המקובלות להשתיכות לקהילתיות. כמו מקצוע, פופולריות וכסף, נשלטה, בסופו של דבר, בידי פניה. המבט החודר המזרחי הגברי ייכנס את המבט החודר המזרחי הנשי דרך שליטה במגנון (במכשיר ובמצלמת הטלזיה, מקובילתו של הבינו והעוצמי) אבל איןו יכול לנבס לעצמו את השליטה במני שגועץ מבט חודר לא דרך האפערטוס (עדשת המצלמה) אלא באפערטוס עצמו (במנוגיטו הפלזוי זיה), גם לא כשהם, הגברים המזרחיים, ממוקמים בעצם הנשים. מסמך העל, מנוגיטו הפלזיה בתגלומותיו, דרך המטאפורה של: העין הסינמי טית הצופה בנו בעוד צופים בסרט זהה עצמו: *שְׁבָבָן נְשָׁלָט*, בסופו של דבר, בידי מושא התעלומות שלו: המבט החודר הנשי כשאינו מבט פורנרי גרפי מזמין אלא מתבונן בעצמו, הינו, נשים אחרות (פניה המרבוננת ברחל/חליל). בכך מפעיל הסרט את מה שכינהה תרזה הדילורטיס *פִנֵּיה* אל הצופה באשה, באופן בלתי ניגוד של/שה, שכוננה בכך لكن שידרט מגדיר את כל נקודות ההזדהות (עם דמות, אימא, בצלמה) בכניות, נקבות, או פמיניסטיות.

עם זאת, שׁבָבָן איןו מנכש את האשה האשכניתו (או את הגבר הצופה האשכני כאשה) אל תוך המיקום המזרחי. אותה, את האשה האשכניתו, מבונן הטקסט באשכנייה הנדררת/ה הלא-אוניברסלית, וכך אין היא יכולה להתחמק מלהרהור אודורוט סוג ייחשיה עם המזרחת הנוכחת הלא-אוניברסלית. כך ממקם הטקסט מוחדרת סוג ייחשיה את האשה האשכני זיהה במרחב שאותו לא אכלסה מעולם: חלל מסומן (ולא אוניברסלי) מסומן גם מתחוק מוחיביותו ליחסי הכוח שבמסגרתם הוא המודרך - והძמכתה. אבל רשות הקריאות הביקורתיות, דהינו, רשות מיקומי הקריאה את הסרט שׁבָבָן, מנקמת אותה גם בשותפה למשע האחר, ואולי היזיר, שמנדל בסרט עד להשלמתה, המשע אל הששלת האמיתית: כאשר מהותה של עצמה היא מובנית ולא מקובעת ביולוגית. שכן פניה מופיעה כהורה של רות מבחן חינוכה אל תוך אותה שושלת מובנית עצמה של אהבות. גם "אמחות" וגם " נשיות", בעוד הן מכוננות בשושלת מותגות ביולוגית ואתנית, מופיעות גם בשושלות מפוקחות מהמיד הביוווגי שלן, אך מוגנות מעד המגדר שלן במסורת האתנית,

ובכך מערערות את העיציבות של כל אחת מהמסגרות. בסיפור המסתגרת של המשע אין גברים. קובי, בעל חלי, בלונדון, ואילו קולו איןו נשמע בשיחות הטלפון שלו עם אשתו:殊מה האת איןו יותר מאשר קול הבקע משופרת הטלפון, וכך גם הגברים באולפן הפלזיה - קולות באוזניות. והAKER הגברי, האב, כבר מות. שלוש הנשים איןן משלימות את המשע ומוגדר כמשע לוויה; האב איןו מזוכר במהלך הסרט או בסופו, והסרט איןו מסתורים לא ליד מיטתו ולא בלוויה. המשע מסתורים בהבטחה של חלי לפניה לנסוע לאמא, ובהופעתה מחדש מחדש של חלי

את זהותן הנשית-ימזרה. כשהן (שונות וויצוות אל מוחן למסגרת, שב מהרן למסגרת, הן מאבדות את כוח השליטה שיש לאשה בתוך מסגרת הבית, מלככת האמונה בשוחר. מרים ורחל מאבדות את כוחן כשהן פעולות במסגרות שמקצים להן גברים; חלי לא תזכה בכוחה בחזרה. אבל היא עומרת מול טעורה פנים-יאליפנים ולפחות זוכה בחזרה בפנים (בעיר של בתה).

הסירות הגברי הוא שמנעה את החיל ומותיר לאשה את הכול. והוא גם זה שמחזיר את האשה הפעלת, השלטה, אל חיל המסגרת המסורתית של: היא נהיית מכשפה. מסורסים האב (היעיר) הוא שאיינו שולט באיבר מינו (ומרטיב), והאת הבכור, שכמו שמשון מאבד את כחיו עם אובדן שערו, באקט שמדגיש עוד יותר את עוצמתה הסירוכ. כשהשעיר (הפיאה) עונה בשחווא נמצא בשליטת השוחר של אמו. אובדן הפאלוס הופך את הגברים לנשים, מבנה את הגבר המזרחי כמו שאיבד כל כוח פוליטי ויכול לשלוט רק באשה החלשה ממנה, האשה המזרחת. שמלבתachelיה אין לה פאלוס לאבדו. אבל הטקסט לא נבנעל לתכתיו המבני האדריפל, המסמן מערכות יהסם פנים-משמעות בCellValue אופי של גילוי עיריות, וכןר את הנרטיב הזה: המינויו מתקימת לא במערכות נרטיביות מערכות, אלא הייחסים הם בין אם לבן, בין בת לאב (בשחאב העיור מכיה את רחל, צופה רחל באנס של פניה שמרוחש, בראוף אנלוגי, בהיבעת מעבר לגרור), בין זהה לדודה משה, ושל עירוק כתרצהה מנישואיו דורדים והתקשרות "כטעצה", בכivel, מיחסים אם-בן.

עם זאת, הסיפור האדריפל, שהודר וממקם את האשה בתפקיד הסתראיאוטיפ של המכשפה, גם מעניק לה, כשהנרטיב מוטט אחורה אל השלב הפרה-אדיפל, כמו שקרה ב סרט, את מרחב השליטה והכוח שהוא לה אי-פעם: קודם להכרת הפאלוס. דווקא דרך ערוץ הסתראיאוטיפ (בפרק זה, של המכשפה) יכולת האשה להציג שליטה בלשוני, ודוקא המאבק הענש לנעו אל מוחן להלל הסתראיאוטיפ ועל תוך העלים הגברי-אשכני הרא שנכשל בהשגת שליטה. כמו כל הנשים בקולנוע היישראלי, אשכניות בבחירות, גם רחל/חליל אינה יכולה למלא תפקיד ממשמעו ורמבי בז'ים החקילתיים. כמו כל הנשים בקולנוע היישראלי, היא נהדרת, מכוחו של האtos הצעוני, שמעמיד כעיקר את חי החקיליה וגופות עמלים ומדיר עצמי דרכן מיניות ותשוקה, דרך שליטה בגוף המני. ובשהיא מנגלה כמו שמנסה חלי, למקס את עצמה באשה מקצועית ומצויה, היא מגלה עד מהרה שהיא עשויה זאת במקום הלא-זיכון, בחלל הלא-זיכון, שכן היא מאבדת את אפיוניה הנשים (היא אינה מחייבת), את אפיוניה האמהיבים (אין לה כל תקשורת עם בתה הפגועה), ואת אפיוניה האתניים (את כוחה החזקה). הבנייה הנשית להلال הצעוני (זהיינגו, לעומת השפעה בחיה החקיליה והמקצוע) פירושה ויתור על המגדר ועל האתניות, מבלתי שתווג במחיר הויתור שליטה גדרולה יותר בחיים.

המשע אל העצימות ממשע אל שליטה עצמית הוא, סרט זה, מסע

"The New Politics of Ethnicity, Self-Determination and the Crisis of Modernity," The Morris E. Curiel Center for International Studies, Tel Aviv University, 1995

על המטא-ינטראטיב הציוני בקולנוע, ראו גם Ne'eman 1995 על כינון מזרחיות בקולנוע ועל יהסיה עם הציונות כתבה לראשונה אלה שודוט. וראו בערך שוחט 1991.

שבסבב תסריט: חנה אולאייספסרי, ביום: שמודאל הספר, מפיק: יורם כסלו, צילום: דוד גורפינקל, מוסיקת: אורי ורטלבסקי, שחקנים: חנה אולאייספסרי, גילה אלמגור, עמוס לביא, יעקב בהן, אורלי בן-גטרתי. הסרט הוקרן לראשונה ב-1995.

האמא בעיורי בתה לא רק בכתם אלא כפניהם, לצד פניה של פניה, ובפניה של רות (וגם כאן, בלי פניו של האב). מבט־המראה שכורק בהתחממות עם האב ובהתבוננות ממנה, האחרות הפרה־אדריפלית האשליתית והדו־אלית שבה האם, מכילה עברו רות את חלֵל אך גם את פניה. בטקסט זהה הדואלי משטשלש: הסקס הזה שאינו אחד כפלותו מוכפלת בהתרסה אל מול נרטיב־העל המערבי, והושלת ממירה את האם המובחנת באמות הפונדקאות של האחות, באחוותיות מעורבת שהיא עצמה זיכרון רתק של הנשמה־אחות שבועלם הדרומיים, שעליה סיפרה פניה לאחוותיה בילדותן. מורשת השטור משתנה ממלחה, סכין, מים, מים בכל מקום ואורו הנבר בימי האם, דרך אוור חזחלם טמאפה פניה: אוור המקיר, אוורות המסדרון ואור מוניטור הטלוויזיה שצבע את הלילות, את פנים הדירת ואת ההווה בנזון בחלהל קר ומלאכו (של הטלוויזיה, של הקולנוע) אבל השחוור אינו מביך את תקופתו, את בורו ואת בורו לבונן: פניה אינה מהמיצח אף תוכנית של חלי, אומרת האחות בבית החולמים. מבטה הדואר המתמיד מכונן שוב ושוב את אחותה. במשמעות האלקטראוני, תוך שלשליטה מסומנת גם בהכנות האחות לתוך קופסת הטלוויזיה (כמו שרחול, בשנייה השליטה השחוורית הייחודיה שלה, מבניתה את האב העיוור לתוך הדוקפסא, וכן שלותה בהצלחתו האשליתית), השחוור בסוכן נשימזרדי פועל ממקם את הצפה (גביד ואשה באות באשה־צופה) במיקום המכשול סוכנות קהילתית אלטרנטיבית, זו שאינה נדרשת להוות לא על נשיותה ולא על מזרחיותה. משום שאינה מכיפה את עצמה לסייעו הלאומי (הציוני־אשכנזי) וגם במסומנות אוניות, מובנית למיוקמה המזרחי־אשכנזי הלא־אנו־יברטלי, אבל מבליל לאבד את אחריותה כלפי המיקום ההיררכי שלו; מדכאת או מדוכאת.

עמדת הביקורת של שסבב בשודאי מרחיקה את דקיות המהרי מהטוקדים הלאומיים הציוניים־אשכנזים, הושפת את האוניות של הלאומיות הציונית ואת מעשה ההדרה הכרוך בכנונה. אבל עמדה הביקורת אינה הקו המנחה את שסבב, שאינו מותגין בפעולות הביקורת אלא בכנונה העצמי של נישות מזרחיות במנוחת מהלאומיות הציונית־אשכנזית. מעשה הביקורת הוא חלק מגוף פעולה הכנון ופעולות ייצור (וקריאת) הנרטיב, תוצר נוסף של אופן כינון שאינו מותגה בהשוואה עם המרכז – עם העינות האשכנזיות. האקט הביקורת, כשהוא נעשה מן השוללים, אינו מחייב. אם כן, את ביטול האוטונומיה של המודר/ת; האקט הביקורת היה אינו מחייב ההפאה של המבקר/ת והעדותם וכינונים ביחס אל המרכז. זה אקט ביקורת שחשולאים מקיימים מבלי להתבטל, מבלי לאבד את השליטה ביצוג של עצם. מבלי להפוך לשיקוף־מראה שתפקידו להבנות את המרכז. מקום העמדה על היחס בין הבית הפרטלי לבין הלאומי, נותרה חציו של הבית הפרטלי, ובמסגרתה השרשת הפתלולה, השבלולה, הלא־ארכיפת, הושלת הנשית, שושלת המזרחיות.

אורלי לובין – החוג לתורת הספרות הכלכלית, אוניברסיטת תל-אביב