

לאחוז במרחב: ייצוגי ההתנתקות בקולנוע התיעודי ובשירה של הקהילה הדתית-לאומית בישראל

יעל שנקר

בית הספר לאמנויות הקול והמסך, מכללת ספיר

תוכנית ההתנתקות מחבל עזה ומארכעה יישובים בצפון השומרון, שיצאה לפועל בקיץ 2005, סימנה קו שבר בציונות הדתית. בצד הצורך המעשי של המפונים לבנות את חייהם מחדש, היו לה השלכות רגשיות ואידיאולוגיות עמוקות: תחושות המצוקה והבגידה נגעו בלב לבם של היחסים המורכבים שבין המתנחלים, המייצגים זרמים שונים בציונות הדתית, לבין הישראליות החילונית ההגמונית כפי שמקובל לתפוס אותה (רוט 2009; גרוס 2012). בשל הכישלון למנוע אותה, ההתנתקות האירה גם את המתח שבין ההתנחלות בשטחי הגדה המערבית ורצועת עזה לבין מה שכוונה בקרב ממשיכי תנועת גוש אמונים ובקרב ציבור המתנחלים בשם "ההתנחלות בלבבות".¹ הן המצדדים והן המתנגדים ראו ב"פינוי" – או ב"גירוש"² – מבחן לקראת הבאות: על אף התחושה שפוטנציאל האלימות לא מומש הפעם (אלימי 2013), קשה לדעת כיצד יסתיימו אירועים דומים בעתיד.

* אני במקשת להודות לחיים וייס, לאריאל הנדל, לאלונה נצן-שפטן, ליעל שפירא, לנעמה פנחסי-צפור, לאורנה יואלי-בנבנישתי ולמשה מזרחי שקראו את המאמר בשלבים שונים שלו; הדיאלוג אתם אפשר לי להעמיק, לחרד ולדייק את הקול שביקשתי להשמיע. תודה לאיתן בריינסוף, שהמאמצים הגדולים שהשקיע בעבודה על הגרסאות השונות, והתביעה שלו לדיוק ולדיבור בקול צלול וחד, אפשרו לי להוציא מהכוח אל הפועל את מה שביקשתי לומר.

1 הרב יואל בן-נחן טבע את המונח "התנחלות בלבבות" במאמר שפרסם בכתב העת נקודה ב-1991 (פייגה 2002). המונח משקף את התפיסה שאין די בהשתלטות על הקרקע: כדי להגשים את מטרתה, תנועת ההתנחלות נדרשת להשפיע על הישראליות ועל התפיסות המאפיינות אותה דרך חיבור אל הישראלים שמחוץ למחנה הציוני-דתי. הגרעונים התורניים הפועלים בערים ברחבי הארץ הם אחת הדרכים "להתנחל בלבבות".
2 על המונחים הלשוניים השונים ראו שוקרון-נגר 2008.

מאמר זה מתמקד ביצירות שנוצרו בזמן ההתנתקות ובעקבותיה ובוחר באמצעותן את ייצוג ההתנחלות בקולנוע ובספרות של הקהילה הדתית-לאומית בישראל. היצירות שאדון בהן כאן – הסרטים במטבח של פריימן של הדר בשן (2007) והתנערי של מגורה חזני (2007), וגיליון מיוחד של כתב העת לשירה משיב הרוח שנקרא "על ההתנתקות" (2005) – מציעות פרקטיקות שונות של הבניית המרחב של ההתנחלות, המשקפות קולות שונים במפעל ההתנחלות.

ייצוגים של ההתנחלות שנוצרו בידי יוצרים המזוהים עם ציבור המתנחלים או עם הציבור הדתי-לאומי נוכחים, כמובן, זה כמה עשורים בתרבות הישראלית, לא פעם בזירות מרכזיות ביותר: רומנים כמו כף הקלע של שמואל לרמן (1998), שמחה גדולה בשמים של אמונה אלון (2004) ותריס של אמילי עמרסי (2009) פורסמו בהוצאות ספרים קטנות, וסרטים כמו ההסדר ומדורת השבט של יוסף סידר (2000; 2004) זכו להצלחה גדולה. הבחירה שלי לבחון את דימוי ההתנחלות על רקע אירועי קיץ 2005 נעוצה בעובדה שדווקא ההתנתקות והמשרים שיצרה מחדדים את אופיו של הניסיון לאחוז במרחב, על מופעיו השונים של המרחב הזה ועל משמעויותיהם המורכבות. בשל אובדן המקום הפיזי חשו יוצרים מהציבור הדתי-לאומי, כמו מתנחלים רבים, כי איום דומה מרחף גם על עתידם של אזורים אחרים בגדה המערבית. תחושת האובדן והניסיון למנוע פינוי נוסף בעתיד עיצבו את ייצוגה של ההתנחלות שננטשה כמרחב מדומיין שממשיך להתקיים בתודעה, בזיכרון וכמובן – ביצירה עצמה. כפי שנראה, שלא כמו ההתנחלות הממשית, ההתנחלות המיוצגת (כלומר המדומיית) מתוארת פעמים רבות כמקום אידילי, חף מיחסי כוח ומאלימות המופנית כלפיו או מתוכו.³ הכיבוש, ההפקעה, ניכוס הטריטוריה, היחסים הלא סימטריים שבין היישובים היהודיים המבוססים ובין שכניהם הפלסטינים הכפופים למרותו של שלטון צבאי, משוללי זכויות אזרח – כל אלו נעדרים מהיצירות המתארות את ההתנחלות בתקופת ההתנתקות. האלימות היחידה המתועדת היא זו המופעלת בידי יהודים, באופן שרירותי לכאורה, כנגד האוכלוסייה היהודית.

העלמת הפלסטינים איננה חדשה, כמובן. זוהי "הבניית הנוף" של הישראלים, שמתרחשת כבר מראשית הציונות. ו' ג' ט' מיטשל תיאר את ההבניה הזו בספרו נוף קדוש: העובדה שמדובר בנוף מצולק מהמלחמה או מהכיבוש המתמשך אינה מונעת מהישראלים "לנסות ולהרכיב על עיניהם סוג זה או אחר של כיסוי שיאפשר להם לעשות אידיאליזציה לנוף ולמחוק ממנו את כל סימני האלימות" (מיטשל 2009, 43). עם זאת, ההבניה הזו מקבלת משמעות מיוחדת בתיעוד ההתנתקות: תיעוד המרחב, בעיקר במדיום הוויזואלי אבל גם בכתובים, נועד לשמר את ההתנחלות לא רק כמרחב נוסטלגי של אוטופיה שהתקיימה ונגוזה אלא כאוטופיה שממשיכה להתקיים ביצירה המתעדת את עצמה, ואולי גם כאוטופיה שתשוב

3 דוגמה ליצירה יוצאת דופן, המצביעה על המורכבות שבקיום בצד הפלסטינים ובו בזמן מציעה את העלמתם מן המרחב הטריטוריאלי הממשי, היא סיפורה של אמונה אלון "בן האמה" שהתפרסם לראשונה בדימוי (אלון 1994). גם הרומן כף הקלע (לרמן 1998) עוסק ביחסים המסוכנים שבין תושב התנחלות לתושבים פלסטינים. על שתי היצירות האלה ראו שנקר 2014.

ותתממש במציאות. המימוש הזה יכול להיות, במקרים מסוימים, ליטרלי (למשל על ידי השיבה המחתרנית אל הריסות ההתנחלות חֹמֶש בצפון השומרון, הנמצאת עדיין בשליטת הצבא הישראלי); אבל במרבית המקרים המימוש העיתידי טמון בהנצחת מפעל ההתנחלות שנותר על תלו בגדה המערבית: הפרקטיקות הקולנועיות והפואטיות של התרפקות על הקיום האידילי בהתנחלות שנוצחה משמשות למעשה כלי אידיאולוגי-אסתטי ל"התנחלות בלבבות" – דבר שנועד להגן על ההתנחלויות הקיימות.

באופן ממוקד יותר, אפשר למצוא ביצירות הללו מתח בין הניסיון לבסס את מעמדה של ההתנחלות כיסוד מרכזי בעולמם ובאמונתם של היוצרים לבין החשש פן הצגת עמדותיהם הפוליטיות והאידיאולוגיות ביצירות תגרום לקוראים ולצופים רבים לראות במתנחלים ציבור שאיננו חלק אינטגרלי מן הישראליות ושעמדותיו מאיימות על ביטחונם של הישראלים או על איכות חייהם. קהילת המתנחלים רואה בעצמה מיעוט, אבל בה בעת מחשיבה עצמה קהילה שמשמרת את ערכיה המקוריים והאותנטיים של הצינונות. הניסיון לשמור על האיזון העדין בין שני המאפיינים הללו מוביל לייצוג אמביוולנטי של ההתנחלות, הממשית והמדומיינת, זו ש"גורשו ממנה" ונהרסה וזו שעדיין עומדת על תלה. הייצוג המורכב של המרחב הזה, כמרחב של יומיום ושל חולין אך גם כמרחב נשגב בעל ערך דתי, נועד לטשטש את המחלוקת שבין המתנחלים לבין הישראליות החילונית ובו בזמן לשמור על זהותם העצמית של המתנחלים כמי שנושאים את התפקיד הנעלה של ההובלה. האחיזה במרחב המדומיין מציעה אפוא דרך "להתנחל בלבבות" – ועל ידי כך גם למנוע פינוי של חלקים אחרים של הגדה המערבית בעתיד.

הקהילה הדתית-לאומית והתרבות הישראלית: הערות מקדימות

כפי שעולה כבר מכותרת מאמרי, היצירות הנדונות כאן אמנם נוצרו בהתנחלויות, אבל הן נבחנות במסגרת שדה תרבותי רחב יותר המזוהה עם הקהילה הדתית-לאומית. מסיבות שונות, שאת חלקן אסביר בהמשך, הן היוצרים מקרב ההתנחלויות והן אלה שמחוץ להן נוטים לאחד את שני המונחים האלה, הדתי והמתנחלי, לפחות בכל הנוגע למרחב התרבותי. את הזיהוי הזה, האוטומטי לכאורה, אני מבקשת לחשוף ולנתח – בין היתר כדי לנסות ולקרוא עליו תיגר.

בשנים האחרונות בולטת נוכחותם של קולות רבים מן הקהילה הדתית-לאומית בכל ענפיה של התרבות הישראלית. חוה פנחס-כהן, יונרב קפלון, ציפורה לוריא ואחרים, המזוהים עם כתב העת דימוי, נחשבו יוצרים פורצי הדרך בשנות השמונים, במקביל להתפתחות מפעל ההתיישבות של גוש אמונים. אליעז כהן, אלחנן ניר, סיון הר-שפי, נעמה שקד ואחרים נמנים עם הדור הצעיר של הספרות הזו, המזוהה עם כתב העת משיב הרוח. בין הדורות הללו פועלים כמובן יוצרים רבים אחרים – סופרים ומשוררים בצד יוצרי קולנוע וטלוויזיה, חלקם בוגרי בית הספר הדתי מעלה לטלוויזיה, לקולנוע ולאמנויות (Jacobson 2004). במובנים רבים, הקמתו של מעלה בשנת 1989 הכשירה את הכניסה אל עולם המדיה הוויזואלית גם בעבור בני הקהילה שבחרו ללמוד במוסדות אחרים.

חשוב לציין כי השדה הזה רואה עצמו חלק מן העולם התרבותי הקנוני בישראל. ואמנם, כבר לפני עשור טענה חוקרת הספרות חמוטל ברייטסוף כי אין מדובר בתופעה פנים-קהילתית או אפילו בשינוי ספרותי אלא ב"תנועה רוחנית" של ממש בקרב הציבור הציוני בישראל. לדידה של ברייטסוף (2005, 170), זהו השינוי החשוב ביותר העובר על התרבות הישראלית. עם זאת, נראה כי עמדתה של ברייטסוף עדיין אינה מובנת מאליה. לא רק שהקהילה הזו נתפסת מבחון (ולעתים גם מבפנים) כשדה קהילתי-סקטוריאלי, אלא שיוצרים אלו, בני דורות שונים, בעלי עמדות שונות ביחס לקיום הלכתי ובעלי תפיסות לאומיות שונות, נתפסים בדרך כלל בעיתונות, במחקר ובשיח הציבורי כבני קהילה אחת. כריכתן יחדיו של יצירות העוסקות בנושאים כה שונים – מגדר, שייכות לקהילה, תפיסות דתיות ושאלות פוליטיות – מאחדת לא רק בין מגוון הסוגיות אלא גם בין עמדות שונות בתוך הקהילה הדתית. ההאחדה של התפיסות הפוליטיות והדתיות של הציבור הדתי-לאומי, שנעשית הן מבפנים והן מבחוץ – האחדה שאותה אני מבקשת לפרוס גם בעצם ההצבעה עליה – קשורה לעמדות פוליטיות, משום שכמה מפריצות הדרך של השדה התרבותי הזה קשורות במישרין למפעל ההתנחלות ולעליית גוש אמונים. המאבק נגד פינוי ימית והפינוי עצמו מילאו תפקיד חשוב בהרחבת השדה התרבותי של הציבור הדתי-לאומי. עבור ציבור גוש אמונים, פינוי ימית היה אבן בוחן לשאלת האפשרות של פינוי עתידי (פייגה 2002, 62). הציבור שהתגייס להתיישב בימית וביישובי החבל, לעתים בניגוד לעמדתם של תושבי האזור החילוניים, נכשל בהשגת מטרתו המוצהרת – עצירת הנסיגה, אבל דווקא הכישלון הזה היה זרז חשוב לפתיחה של ערוצים נוספים, תרבותיים ואחרים, ל"התנחלות בלבבות". אורי אורבך (1987) קרא לצעירים דתיים להתגייס לגלי צה"ל ולהשפיע מ"דעותיהם הלאומיות הנכונות" כדי למנוע את הפינוי הבא. אחרים קראו ליצירתו של שדה ספרותי וקולנועי שילווה את מעשה ההתיישבות ואת ניסיון הפריצה אל ההגמוניה (שנקר 2004).

אף על פי שהקמת בית הספר מעלה וייסוד כתב העת דימוי היו בין היתר תולדה של תהליכים פוליטיים אלה, רוב היוצרים לא עסקו בשנים הראשונות לפעילותם של מוסדות אלה בשאלות הכרוכות בהתיישבות ביש"ע, אלא העדיפו להתמקד באישי וברליגיוזי. השינוי החל לקראת החתימה על הסכמי אוסלו. ב-1994 הוציא כתב העת דימוי גיליון מיוחד שעסק באפשרות של פינוי עתידי; סרטה הראשון של מנורה חזני, מה שקרה אחרי האביב (2001), תיעד את האירועים סביב חתימת ההסכמים.

פינוי גוש קטיף הבהיר ביתר שאת שנוכחות של יוצרים דתיים בשדה התרבות הישראלי לא הצליחה למנוע את האיום הזה. וכך, בעקבות ההתנתקות, ובדומה לתהליך שנוצר אחרי פינוי ימית, הפך השדה התרבותי לתוסס ומעורב יותר בסוגיות פוליטיות. כישלון הניסיון ל"התנחל בלבבות" עורר מחדש את השאיפה להשפיע על המציאות דרך התרבות.⁵ הודות

4 בדבר העורכת של הגיליון עומדת חווה פנחס-כהן על החריגה שלו מדרכו של כתב העת ועל ההתגייסות אל הפוליטי (פנחס-כהן 1994).

5 בהקשר הזה מעניינת טענתם של יוצרי סרוגים, סדרת טלוויזיה שעסקה בצעירים דתיים ירושלמים.

לאופייה המידי של השירה, משוררים היו הראשונים שהגיבו על ההתנתקות, גם תוך כדי התרחשות האירועים. כתב העת לשירה משיב הרוח, שאינו מזוהה עם תנועת ההתנחלויות דווקא אלא עם הציבור הציוני-דתי בכללותו, הקדיש ב-2005 גיליון שלם להתנתקות. עם זאת, רוב הקולנוענים והכותבים המזוהים עם הקהילה עדיין נמנעים במידה רבה מעיסוק מפורש בשאלות הפוליטיות הללו, והנושאים המרכזיים המעסיקים אותם ביצירותיהם הם מגדר, זהות אישית ומשפחתית ובחינה של עמדות רליגיוזיות (יעקובסון 2013). ההתרחקות מהפוליטיקה משקפת שתי עמדות שונות: מצד אחד, יש יוצרים שאינם מעוניינים בהזדהות פוליטית; מצד שני, יש יוצרים שהחיים ביש"ע או ההזדהות אתם הם בעבורם דבר מובן מאליו שאין עליו מחלוקת, ולכן אין צורך לעסוק בו. עד עתה לא צמחו בקרב הציבור הדתי ספרות או קולנוע שיש בהם התנגדות להתיישבות ביש"ע, גם לא בקרב חוגים יוניים כמו מפלגת מימד. וכך, אף שלא הכול מזדהים עם מפעל ההתנחלות, היעדרה של ביקורת פנימית בשדה התרבות מאפשר להתעלם ביתר קלות מקבוצות בקהילה שאינן מזדהות עם מפעל ההתנחלויות ומכשיר את הכלתו של שדה התרבות שנוצר בהתנחלויות בתוך שדה היצירה הדתי-לאומית כולה. דוגמה טיפוסית לאי-ההבחנה בין "דתי" לבין "מתנחלי" אפשר למצוא בריאיון שפרסם בני מר בהארץ תחת הכותרת "האם יש שפה מתנחלית?". שני המראיינים, אלחנן ריינר ואלחנן ניר, וגם המראייין, משתמשים לסירוגין, באופן כמו מובן מאליו, בשני המונחים, ה"דתי" וה"מתנחלי". כך למשל אומר ריינר: "ספרות הציבור הדתי [...] אני לא רוצה להשתמש בביטוי השחוק שהיא לא התנחלה בלבבות, אבל היא מדברת בשפה אחרת. ייתכן שבהיבטים שונים זו שפה נפלאה, אבל היא זרה. היא פועלת בגבולותיה. [...] הספרות הדתית-המתנחלית נראית לי מנותקת" (מר 2013).

ריינר ממיר בין "מתנחלי" ל"דתי" כאילו אין הבחנה בין מי שגר ביש"ע או לפחות תומך בהתיישבות שם ובין מי שמחויב באורחות חייו להלכה ולפסיקה הציונית-דתית. הטענה של ריינר על הניתוק של הספרות הזו מן השיח הישראלי לא רק סותרת את עמדתה של בר-יוסף על מידת ההשפעה של אותה ספרות, אלא מייצגת סתירה עמוקה יותר – בין הנוכחות ההולכת וגוברת של הציונות הדתית בעמדות מפתח בכל תחומי החיים והתרבות בישראל לבין העובדה שהנוכחות הזו עדיין לא הופנמה במלואה בקרב הקהילה. התפיסה העצמית של הקהילה כמיעוט, תפיסה שבוודאי הוחרפה בעקבות ההתנתקות, מנוגדת להשפעה הגדולה שיש לה בתחומים רבים ומגוונים – והתרבות היא רק אחד מהם.⁶

בריאיון לגלובס סיפרו היוצרים כי חרה להם שבעת פינוי גוש קטיף הציבור הרחב לא ראה את הדתיים המתנחלים כבני אדם, ולכן בסדרה שיצרו הם ביקשו להראות את האנושיות של הדתיים ולהשפיע על היחס אליהם בציבור הישראלי (מגל 2011).

הבחירה באלחנן ריינר ובאלחנן ניר למראיינים באותה כתבה היא בחירה מעניינת. ניר הוא משורר דתי ורב, הוא גדל בהתנחלויות ועורך את מוסף מקור ראשון. ריינר גדל במשפחה חרדית, אינו חובש כיפה, מזוהה עם השמאל ובאופן כזה או אחר גם עם אורח חיים דתי; ילדיו, למשל, התחנכו במסגרות חינוך דתיות.

הנטייה להתעלם מההבדלים בין ציבורים שונים בתוך הקהילה הדתית-לאומית ולראות בהם שדה אחיד היא כאמור נטייה בעייתית. אולם גם אם אני חולקת על ההכלה המטשטשת הזו, חשוב להבין כיצד היא נוצרה. בראשית שנות השבעים קיבלו על עצמם חלק מצעירי הציונות הדתית, שהיו מזוהים עם גוש אמונים, משימה חדשה: לערער על העמדה המסורתית של הציונות הדתית, שהסתפקה לדבריהם במעמד של מגזר שולי בתוך הישראליות. אותם צעירים ביקשו לשנות את מקומם בחברה בישראל ולהפוך ל"מובילי הקטר" שלה (הכהן והראל 1983). מפנה זה השתקף, כפי שראינו, בניסיון ליצור אמנות שתהיה חלק מן התרבות הישראלית ותבטא את עמדות הציונות הדתית גם מעבר לגבולות הקהילה — שלא כמו הייצוג הספרותי בכתב מבווע או בין דפי הצופה, שהיה מיועד לקהילה. פירושה של היציאה מהשוליות היה בעיקר השפעה על הציבוריות, ובמובן זה הזיהוי בין הדתי למתנחלי היה חשוב גם כאסטרטגיה. אי-ההבחנה הזו — כאסטרטגיה או כהליך — הפכה רווחת וכמעט מובנת מאליה, על אף הניסיונות להתנגד לה בחוגי הקיבוץ הדתי או בתנועת "נתיבות שלום". מיכאל פייגה, במבוא לספרו על גוש אמונים ושלוש עכשיו, כתב בעקבות אהוד שפרינצק כי תנועת גוש אמונים היא ביטוי להשקפתו של הציבור הדתי-לאומי כולו (פייגה 2002, 17). דבריו של אלחנן ריינר מעידים עד כמה גם מי שאינו בהכרח מסכים עם הזיהוי בין שתי הקהילות ואולי אף מתנגד לו מקבל למעשה את נוכחותו. הנקודה הזו מרכזית לדיון שלי משום שהקבלה של אי-ההבחנה הזו תורמת לנורמליזציה של ההתנחלויות בציונות הדתית ולתפיסה שלהן כחלק בלתי נפרד מן הישראליות.

כדי להבין את הנורמליזציה הזו של החיים בהתנחלויות אפשר לפנות להבחנה המוכרת של זלי גורביץ' וגדעון ארן (תשנ"ב) בדבר שתי דרכים לתפוס את המרחב הישראלי. תפיסה אחת רואה בו "מקום גדול", בעל ערך נשגב, היסטורי או דתי, מקום של עצם הקיום בו יש ערך שמתעלה מעבר ליומיום. התפיסה האחרת מייחסת חשיבות דווקא ל"מקום הקטן", המזוהה עם הקיום היומיומי. גורביץ' וארן טוענים שהמחלוקות המרכזיות בשאלת הקיום הישראלי, המפלגות בין ימין לשמאל ובין דתיים לחילונים ואפילו בין ירושלים לתל אביב, כרוכות במתח הזה.

החיים ביש"ע מזוהים לכאורה עם תפיסת "המקום הגדול", לא רק משום שבמרחב הזה התקיימו האירועים ההיסטוריים או המיתיים שקושרים בין הציונות לטריטוריה המסוימת הזו, אלא דווקא משום שהמשך ההחזקה בו נתון במחלוקת ואינו ודאי. עם זאת, ייצוגי המרחב שנדונים במאמר חושפים את מורכבותה של התפיסה העצמית של ציבור המתנחלים, שאינה מצייתת בהכרח לדיכטומיה שמציעים גורביץ' וארן.

המורכבות הזו ניכרת בשני רבדים. ציבור המתנחלים והמזדהים עמם מבינים שדווקא השקפת העולם הרואה ביש"ע "מקום גדול", שהשיבה בו אינה רק מימוש של סגנון מסוים של חיים פרטיים אלא הגשמה של ערכים נשגבים יותר, עלולה להרתיע ולהרחיק מהם את "ישראל החילונית" ובכך להחליש את התמיכה הציבורית בהמשך השליטה של ישראל, בשטחים אלה. לצד זאת חלק גדול מאותם יוצרים הם בני הדור השני למתנחלים הראשונים,

ותחושת הביתיות היומיומית ביש"ע היא עניין מובן מאליו עבורם. מבחינתם, המתח בין תפיסת "המקום הגדול" לתפיסת "המקום הקטן" איננו רק מתח בין דעות שנתונות במחלוקת — מתנחלית וחילונית — אלא מתח פנימי בין רבדים שונים בתפיסה העצמית של ציבור המתנחלים עצמו.

כפי שנראה בהמשך, המתחים שתוארו לעיל משתקפים ביצירות הנדונות במאמר זה, בין השאר דרך הייצוגים השונים של ההתנחלות — כמקום הנמצא בדיאלוג עם השכנים הפלסטינים וכמקום הקשור בטבורו לישראליות; כמקום יומיומי או נשגב; כאדיאה שממשיכה להתקיים או כמקום שהקיץ עליו הקץ. הדימויים הסותרים הללו, לפעמים באותה יצירה ממש, מבטאים את ריבוי הקולות והעמדות בקרב קהילת היוצרים. כאמור, ייצוג ההתנחלות בעת ההתנתקות אינו רק תיעוד של מקום וזמן שבאו אל סופם, אלא הבניה של המקום כפי שראוי לו להיות.

קולנוע תיעודי בזמן ההתנתקות ובעקבותיה

מבין שלל צורות הייצוג של ההתנתקות, הקולנוע התיעודי בלט מאוד, בין היתר מפני שהוא מאפשר תיעוד ויזואלי של המרחב. בצד תיעוד של במאים שבאו מחוץ לגוש קטיף (למשל אלכסנדרוני 2006; צרור 2010), גם במאים מתוך ההתנחלויות תיעדו את האירועים. חלק מן הסרטים נוצרו בעבור הציבור שהזדהה עם המאבק ולא נועדו להפצה חיצונית.⁷ סרטים אחרים, ובהם האוסף של ידידיה (דמסקי 2005), היינו כחולמים (דמארי 2007) ושלום לתמימות (ארז וקדרי 2010), מומנו גם על ידי קרנות שאינן מזוהות עם ההתנחלויות ושוודרו בערוצים ממלכתיים או הוקרנו בפסטיבלי קולנוע. יש לציין גם כי בשנת 2008, בעקבות ההתנתקות, הוקם בית ספר דתי נוסף לקולנוע, "תורת החיים"; בית הספר שולב במסגרת מוסדותיה של ישיבת "תורת החיים" בראשות הרב שמואל טל, ששכנה ביישוב נווה דקלים והוקמה מחדש ביישוב יד בנימין.⁸

הסרטים שבהם אתמקד כאן נוצרו שניהם בידי במאיות⁹ שפוננו מבתיהן במהלך ההתנתקות. הדר בשן, תושבת נווה דקלים בגוש קטיף, תיעדה את שכניה, ומנורה חזני תיעדה את חייה

7. כאתר ועד מתיישבי גוש קטיף (www.gushkatif.co.il) ובאתר ההנצחה והזיכרון יד קטיף (www.yadkatif.com/index.htm) אפשר למצוא רישום של סרטים שמתעדים את ההתנתקות ואת השנים שאחריה. בשני האתרים מופיעים סרטים וכתבות שמתארים אנשים פרטיים, יישובים, ילדים שעברו את משבר הפינוי ועוד.

8. בעקבות ההתנתקות הורה הרב טל לתלמידיו שלא לומר הלל ביום העצמאות; ואמנם, בית הספר תורת החיים מציע עמדה אחרת מזו של מעלה, הן בעניין התכנים הדתיים של הסרטים שנוצרים בו והן בעניין היחס למוסדות המדינה והצבא. דוגמה לכך היא הסרט העלילתי וזהר הרקיע של תלמיד בית הספר אליהו בנימין (2012). גיבור הסרט, צוער בקורס טיס, מתאר את הלחצים שהופעלו עליו ועל חבריו להשתתף בפינוי כתנאי לסיום הקורס. בני ליס, כתב טלוויזיה מוכר מן הציבור הדתי, מופיע בסרט בתפקיד עצמו — ליהוק שמשווה לסרט אופי כמו תיעודי. מן הסרט משתמעת קריאה לסירוב פקודה במקרה של פינוי נוסף. 9. בקולנוע של הציבור הדתי יש ייצוג בולט מאוד לנשים יוצרות, ורבות מהן עוסקות בשאלות מגדריות.

בהתנחלות חומש ערב הפינני.¹⁰ שתי הבמאיות בוחרות לתעד את ההתנחלות גופא ולא לחרוג אל מה שמחוץ לה. סרטה של בשן מתרחש רובו ככולו בתוך בית אחד, וחזני מתמקדת בתיעוד ההתנחלות שבין הגדרות. הבחירה הזו, שמנתקת את ההתנחלות מן המרחב שבו היא נטועה, מאפשרת לא רק לחמוק משאלות על הסיבות לפינני אלא גם לתעד את ההתנחלות כמרחב אוטופי שמייצג את השלם — מפעל ההתנחלות כולו. כך, הפינני מוצג כגֵּרָה שאין לה הסבר, וההתנחלות — כמקום שגחמה כזו או אחרת מבקשת לבטל את קיומו.¹¹ עם זאת, למרות הדמיון, כל אחת מהן מציעה פרספקטיבה אחרת על המרחב ודרכו גם על היחסים בין המתנחלים לבין הישראליות שבתוך גבולות 1967.

א. התיאולוגיה הביתית של ההתנתקות: במטבח של פריימן

סרטה של הדר בשן **במטבח של פריימן** (2007) הוא סרט אינטימי ונוגע ללב המתעד את בני הזוג פריימן, יעקב (78) ומרים (68), בשבועות שלפני ההתנתקות ובזמן הפינני. הסרט, שזכה לתמיכה של הקרן החדשה לקולנוע, השתתף בפסטיבלי קולנוע והוצג בתערוכה במוזיאון פתח תקווה.

יעקב פריימן חי בגוש קטיף עם אשתו הראשונה וילדיו, שהקימו בתים משלהם. אחרי שהתאלמן נישא למרים, רופאה חוזרת בתשובה שעלתה מאוקראינה. ללב הסרט עומד סיפור הזוגיות של השניים, סיפור יפה ומרגש של "זוגיות שנייה" מלאת התמסרות. ההתנתקות מציבה אתגר חדש לזוגיות הזו, ובני הזוג חווים אותה כמבחן של אמונה דתית.¹² עם הזמן ההתמודדות עם האירועים הופכת גם למבחן של הזוגיות. יעקב נע בין הרצון להאמין שהפינני לא יצא לפועל ובין החרדה שימצא את עצמו מיטלטל בין מלונות, בעוד תכולת ביתם נארזת בידי זרים. מרים מסרבת להכיר בפינני האפשרי; היא מסרבת לארוז או להתארגן לקראת מעבר משום שלדידה זהו כישלון במבחן האמונה והוא שיביא את ההתנתקות. המתח בין השניים סביב השאלות האלה, וגם רגעי החסד והאהבה, הולכים ומתגברים ככל שהפינני מתקרב. בכתוביות הסיום מצוין כי יעקב נפטר במהלך עריכת הסרט, לאחר ההתנתקות, ותחושת הקץ העולה מהסרט מחריפה.

הסרט מצולם ברובו במטבחם של בני הזוג. מבקרים שמגיעים הביתה, הרמקולים של היישוב שנשמעים דרך החלונות, ההודעות לתושבים בתיבת הדואר, הטלפונים "מן

10 מנורה חזני היא בתו של בני קצובר, ממייסדי גוש אמונים ואלון מורה, ונשואה לאריאל חזני, בנו של הרב יהודה חזני, אף הוא ממייסדי גוש אמונים.

11 התפיסה הזו בולטת מאוד בסיפור "התנתקות" שכתבה אמונה אלון ושפורסם בספר שחר כתום, אחד האלבומים שראו אור בעקבות ההתנתקות (אלון 2006). ברגע הפינני המתואר בסיפור, בית המשפחה — כמו גוש קטיף כולו — מתנתק מן הקרקע וממשיך להתקיים במרחב האווירי שמעל גוש קטיף. הממד הפנטסטי הטמון בסיפור מצביע על איכותן הרוחנית והאוטופית של ההתנחלויות.

12 ג'ויס דלשהיים (Dalsheim 2011) מקדישה בספרה פרק לתפיסה של ההתנתקות כמבחן אמונה.

החוף" — כל אלו מוצגים כפלישה אל לב האינטימיות של הזוג, והשאלה הפוליטית ניצבת לכאורה מבחוץ. סצנות החוף הבודדות דווקא מקצינות את תחושת הפרטיות. באחת מהן, שמתרחשת ערב ההתנתקות, בתשעה באב, הזוג מתועד בתפילה ליד קברה של אשתו הראשונה של יעקב, בקרב קהל גדול שהתאסף לתפילה המונית בבית הקברות האזורי לקראת העברת הקבורים שם לקבורה אחרת. בפריים מופיעים יעקב, שנשבר וכוכה במהלך הסצנה, ואשתו מרים שמסוככת עליו. הסצנה הזוגית הזו הופכת גם את המרחב הציבורי לפרטי. בסצנה אחרת, בעיצומו של הוויכוח בין השניים בשאלה אם לארוז או להיאחז באמונה, כשהמתח מותיר את יעקב חסר אונים, הוא מצולם לבדו בחצר הבית, מדבר בלחש למצלמה ופורץ בבכי.

בני הזוג, כמו הבמאית, נמנעים כביכול לאורך הסרט מלהביע עמדה פוליטית כלפי ההתנתקות ומתמקדים בשאלה התיאולוגית. השאלה איננה על היחסים עם הישראליות, עם מקבלי ההחלטות או עם החיילים המפנים, אלא על ההיענות לרצונו של הקב"ה. אולם בבוקרו של יום הפינוי מוצמד טלאי כתום לבגדו של יעקב. הטלאי לא רק מסמן את המפונים כיהודים, אלא גם מסמן בעקיפין את העומדים מולם כנוגשים או כנאצים. הטלאי מופיע מחוץ לשפה ולהקשר של הסרט כולו, כמעט כפרץ של אלימות שאין יכולים או אין רוצים לרסן מפאת הכאב הגדול. השאלה התיאולוגית שמעמידה את ההתנתקות במרחב שבין האדם לאלוהים מומרת בשאלה שמקומה במרחב הפוליטיקה הלאומית — המרחב שבין טובים לרעים, בין יהודים עונדי טלאי למפנים.

סיפורם של בני הזוג פריימן מסופר באופן מעורר כבוד והזדהות, והכאב בסרט חשוף ומכמיר לב. מה שמחוץ לסיפור — הפצמ"רים שנופלים, גדרות ההתנחלות ומה שמאחוריהן, ובניסוחה של ג'ויס דלשהיים, הכוח שמופעל כדי לקיים את גוש קטיף (Dalsheim 2011, 62) — אינו עומד בהכרח מול הסיפור הפרטי או כנגדו; אלא שהסרט, דווקא בשל העמדה הפוליטית של המעורבים בו, נמנע מלהראות אותו. ניתוק הסיפור מההיסטוריה ומהגיאוגרפיה של המרחב שבו הוא מתרחש איננו א-פוליטי כפי שהוא נראה דרך הסיפור הפרטי.

בסרט הזה, כמו בסרטים אחרים שנעשו בעקבות ההתנתקות, הייצוג מתמקד בשבר האישי של חיי היומיום ושל "המקום הקטן", הבית שהיה ואיננו. הבחירה הזו היא חלק מן הניסיון להתעלות מעל המחלוקות האידיאולוגיות כדי לעורר הזדהות בקרב הצופים, אך בו בזמן לאפשר להם לראות בסיפור הפרטי אלגוריה לתמונה הכוללת של "חורבן היישובים", וכך להציע עמדה נגד פינויים אפשריים בעתיד. השימוש האלגורי בסיפור של יחידים כדי לספר סיפור של קבוצה רווח ב"ספרות מינורית" כפי שתוארה על ידי ז'יל דלז ופליקס גואטרי (2005), שהרי לכאורה למיעוט אין פריבילגיה לעסוק בפרטי מבלי שיהיה אלגורי לפוליטי. אולם נראה כי יוצרי הסרטים הנדונים כאן, שכאמור מתארים את הפרטי כאלגוריה לפוליטי, מבקשים לעשות גם את ההפך: להסיט הצדה את הפוליטי כדי לראות את האדם הפרטי. זו כמובן פעולה פוליטית שמגייסת את הפרטי לטובת מה שמעבר לו, והסובייקט, דווקא שם, אינו קיים כשלעצמו למרות היומרה של יוצרי הסרטים להתמקד בו. בשן מספרת אפוא את

סיפור גוש קטיף כסיפור על אידיליה שהוחרבה, ומתעלמת מהכיבוש שעמד ביסוד עצם הקמת היישובים באזור והשמירה על קיומם לאורך השנים. למרות הכאב הגדול, ההתעלמות הזו היא סיפור חוזר על (ושל) מעשה הכיבוש.

ב. לשבור את קליפות המדינה: התנערי

סצנת הפתיחה של הסרט התנערי (חזני 2007) ממוקמת באתר הקרוונים ביישוב שבי שומרון, שבו מתגוררים חלק ממפוני ההתנחלות חומש. חזני, במאית הסרט ואחת המפונות, יוצאת מהקרון כדי לתלות כביסה. כשהיא מרימה לרגע את ראשה ומתבוננת אל האופק נשמע קולה ב-"voice over": "משכונת המגורשים בשבי שומרון אני יכולה לראות את ההר שהיה פעם ביתי. [...] אף פעם לא חשבתי שאצא לגלות, ובטח לא בתוך הארץ שלי, ארץ ישראל. לא הצלחנו לשבור את הקליפות".

הדיבור של חזני על גלות ועל הקליפות ושבירתן מגדיר את סיפור ההתנתקות כסיפור תיאולוגי, השונה מן הסיפור האמוני הפרטי שבשן מספרת. כפי שאומרת חזני בסרטה, שמו לקוח מפסוק המופיע בתיקון חצות: "הַתְּנַעֲרִי מֵעֵפֶר קוֹמֵי שְׁבֵי יְרוּשָׁלַם, הַתְּפַתְּחִי מוֹסְרֵי צְנֹאֲרֶךְ שְׁבִיָּה בַת צִיּוֹן" (ישעיה נב, ב). המושג קליפות הוא מושג קבלי המסמן, על פי פרשנויות שונות, את "כוחות הרע"¹³. מילות הפתיחה של הסרט וכותרתו ממקמות אותו בעולם של חורבן וגאולה הנשגב מחייו של היחיד. המדינה, באמצעות ההתנתקות, גרמה לחורבן של חומש — וחזני למעשה קוראת להתנתק מהמדינה. הקריאה להתנערות היא אפוא גם מן ה"חולין" המדיני, לטובת בחירה באפשרות אחרת, גאולית.

שלא כמו היישובים בגוש קטיף, שהיו יחידה קטנה ומנותקת ממרבית ההתנחלויות, היישובים שפנו מצפון השומרון היו חלק מהאזור הגדול של ההתנחלויות, ועל כן פיניום רמז על הפיניו המאיים על האזור כולו. בשל מיקומם אפשר להמשיך להתבונן בהם, לכסוף אליהם וכפי שיתברר בהמשך — גם להתגנב ולשוב אליהם. במילים אחרות, את הרמז בדבר האיום על ההתנחלויות, הטמון באותו פיניו, אפשר להפוך לרמז בדבר אפשרות החזרה.

חזני ובעלה התיישבו בחומש מיד לאחר נישואיהם — מהלך שתיארה בסרטה הקודם, בחומש קרוב לשמים (2003). שני הסרטים מוצגים כסרטי המשך או כתמונת ראי זה של זה; החיבור לסרט הקודם מורגש מיד בפתיחת התנערי, הן בשימוש בפריימים שהופיעו בסרט הקודם והן בשימוש באותו סוג של voice over. קולה של הבמאית, שנשמעת מדברת מבלי להיחשף למצלמה, מייצר לשני הסרטים הללו טון אלגי. בריאיון לדניאל בן סימון סביב הפקתו של הסרט בחומש קרוב לשמים סיפרה חזני שתגובותיה הרגשיות להסכמי אוסלו ולרצח רבין, ובעיקר החרדה לאבד את הבית, שניצב מול שכם וקבר יוסף, היו המניעים העיקריים לצילום

¹³ "קליפות" הוא מונח מרכזי בתפיסות קבליות שונות ויש לו משמעויות מורכבות. הקליפה, בניסוח מכליל, היא מה שמסתיר את האור האלוהי מחד גיסא ומעניק הגנה מאידך גיסא. ראו למשל שלום 1977, 109.

הסרט. היא חשה שאובדן הבית יותיר אותה בלי מקום ללכת אליו וביקשה, באמצעות הסרט, להנכיח את המרחב שלו בשיח הציבורי וכך למנוע את רוע הגזרה. "כשעופרה פליקס, החברה שלי, נרצחה על ידי מחבלים שרבין שחרר מהכלא", אמרה חזני בריאיון, "הוא אמר שהיא קורבן השלום. אבל יותר מכל הוא רמס את החלום שלנו בלא חמלה. ובסוף מה קרה? אמרו שרצחנו את רבין" (בן סימון 2002).

חזני מתארת את עצמה ואת תושבי ההתנחלויות כקורבנות, ובו בזמן רואה בהם חלוצים המשמרים את רוחה האותנטית של הציונות. בסרט בחומש קרוב לשמים תיארה את ההתלבטות אם לחיות בחומש אחרי נישואיה וביטאה את הרצון שלה בחיים פשוטים, ב"מקום קטן" באחת הגבעות של השומרון; בן זוגה הטרי, לעומתה, רצה להתגייס למען מה שהוא מעבר לבחירה הפרטית הזו. בשני הסרטים היא מתארת את תחושת הזרות שלה במועדים כמו תשעה באב ויום העצמאות, או לחלופין בחנוכת הספא המקומי, לנוכח האווירה החילונית בקרב התושבים המקוריים של היישוב. לדבריה, הבחירה לחיות שם ממשיכה את הבחירות של הוריה – את ההתיישבות בסבסטיה ואת ההובלה של הישראליות והציונות למקומות הראויים להן, גם בניגוד לחוק ולצרכים הפרטיים. הפרדוקס הזה הוא חלק מהמתח שבין הניסיון לחוות ולתאר את הבית בחומש כ"מקום קטן" לבין היות הבחירה בו, ובוודאי המאבק עליו, עדות לתפיסתו כ"מקום גדול".

הסרט המוקדם מתאר את ההתגייסות של בני הזוג, יחד עם זוגות דתיים אחרים, "לחזק" את חומש לאחר שחלק גדול מהתושבים המקוריים, החילונים, עזבו בעקבות גל פיגועים. הסרט שאחריו מציג את אותן משפחות שהתגייסו, הפעם ביישוב לפני פינויו. התושבים החדשים מתכוונים לנהל מאבק נגד הפינוי, ואילו התושבים הוותיקים מתנגדים למאבק אלים וחוששים שמא היישוב שלהם יתויג יחד עם ציבור שהם אינם שייכים אליו ואינם מזדהים עם עמדותיו.¹⁴ אלא שהיחסים עם חברי היישוב משקפים את השאלה הגדולה יותר שניצבת בלב הסרט: שאלת היחסים עם המדינה. בילדותה, כך חזני מספרת בפתחת הסרט, נזהרה שלא לחצות כביש באור אדום גם כשלא התקרבה שום מכונית, ובכגרותה התנגדה לעמדתו של בעלה שרצה לזרוק את דגל המדינה משום שהיא מונעת מיהודים לעלות להר הבית. "ועכשיו", היא אומרת בסרט, "מה קרה לה למדינה שלי, לא די לה שהיא מגרשת אותנו מבתנו, היא שולחת שוטר סמוי לרגל אחרינו. כאילו לא ראש הממשלה אלא אנחנו אלה שפושעים".

חזני קוראת קריאה כמעט אקטיבית למעשה רדיקלי כלפי אותו ממסד. בפורים, היא מספרת, קיבלו תושבי חומש משלוח מנות, ובתוכו הדרשה "לפצח את האגוז" של הרב יצחק גינזבורג.¹⁵ חזני מקריאה אותה בסרט:

14 תהליך דומה התרחש בימית וביישובי חבל ימית כשמשפחות תומכות גוש אמונים התיישבו בבתים ריקים ועוררו בכך את מורת רוחם של התושבים החילונים, ששיתפו פעולה עם הפינוי (פייגה 2002, 64).

15 הרב גינזבורג הוא מחבר החוברת ברוך הגבר (1995), שבה הביע תמיכה בטבח שביצע ברוך גולדשטיין במערת המכפלה, ומנותני ההסכמות לספר תורת המלך (שפירא ואליצור 2009). בעקבות ההתנתקות הוא קרא להתנתק ממוסדות המדינה (פישר 2009). להרחבה ראו מאמרו של אסף הראל בגיליון זה.

בהתהוות כל מציאות, כמו בצמיחת פרי חדש, "קליפה קדמה לפרי". כך גם התנועה הציונית מילאה תפקיד של קליפה. צריך לדעת לברר את הקליפה ולחלץ את הפרי מתוכה. [...] תוך כדי גדילת האגוז שומרת הקליפה על הפרי ומזינה אותו, אך כשהאגוז בשל הופכת הקליפה למחסום המונע את ההנאה ממנו, ואף מאיימת לחנוק אותו. אז בא הזמן לפצח את האגוז – לשבור ולזרוק את הקליפות וליהנות מאכילת הפרי.

הדרשה הזו, הקוראת לשבור את המחסומים שהמדינה מציבה לפני הקיום התיאולוגי, מתקשרת כאמור לדבריה של חזני בפתחת הסרט: "לא הצלחנו לשבור את הקליפות". כמו הרב גינזבורג, גם עמדתה של חזני התגבשה עוד לפני ההתנתקות. באותו ריאיון עם דניאל בן סימון תיארה את ההקלה שחשה כשהרצח של רבין עצר את תהליך אוסלו: "כשאני עושה חלוקה מי אשם, אז אני אומרת שלרבין יש החלק הכי גדול ברצח של עצמו" (בן סימון 2002). אולם אם עד הפינוי הרגישה שאפשר לפעול במסגרת הישראליות, הפינוי ביטל את האפשרות של "גם וגם" ובעקבותיו עלתה הקריאה להתנתק מן המדינה.

שבירת הקליפות מחליפה אפוא את השאיפה "להתנחל בלבבות" ותובעת מעשה אקטיבי, שגם אם אינו מתפרש כך בגלוי, אי-אפשר להתעלם מפוטנציאל האלימות הטמון בו. ההתפצלות מן הישראליות מיוצגת כבר בתחילת הסרט: חזני מתעדת סיור קבלנים בהתנחלות לקראת ההתנתקות, ואחד התושבים החדשים קורא לעברם: "אנחנו הולכים כצאן לטבח ואתם לא מדברים". השוואת המפונים לקורבנות הנאצים נעשית כאמור כבר בראשית הסרט, שלא כמו בסרטה של בשן שבו הטלאי הכתום מופיע לקראת הסוף. ההיפוך המבני הזה אינו מקרי: הניסיון של בשן לספר סיפור פרטי שלכאורה אינו פוליטי קורס לרגע בסיומו, ואילו אצל חזני הממד הפוליטי הוא נקודת המוצא לתיעוד. בשן מבקשת לעורר את הזדהות הצופים דרך הממד האוניברסלי, ואילו חזני שייכת לציבור שאינו מעוניין "להתקבל" לישראליות. קריסת היחסים עם המדינה היא כמעט אפשרות משחררת עבורו.

ביחסה למדינה, חזני אינה מהססת לחלק בין טובים לרעים, בין אגוז לקליפות, ואולם כלפי תושבי חומש היא נוהגת בזהירות. בצד האכזבה מוותיקי חומש והעלבון על כך שהיא שרואה את עצמה כמושיעה, מוכרזת פתאום לא רצויה, היא מקפידה לכבד את בחירתם של אותם תושבים להתפנות, מתעדת את הכאב שלהם ונפרדת מהם כמו מאנשים קרובים. כך למשל היא מצלמת את אחת התושבות החדשות, אליס זימן, שבאה להיפרד ממשפחות ותיקות שמתפנות ומביאה להן מזוזה שהכינה לבית החדש. מחוות "ברכת הדרך" שניתנת באמצעות מזוזה, והזהירות והכבוד שחזני נוהגת בתיעוד התושבים הוותיקים שבחרו לשתף פעולה עם הפינוי, כמו עוצרים בעד חזני והתושבים החדשים, המתנגדים לפינוי, משהים לעת עתה את ההכרזה שלהם על התנתקות מהמדינה ורווחים אותה לרגעים שאחרי הפינוי. נראה שאת הקריאה לשבירת הקליפות היא שומרת לא רק לרגעים שאחרי ההתנתקות, אלא גם למרחב שמחוץ להתנחלות. כל זמן שההתנחלות קיימת והיחסים עם התושבים הוותיקים מתקיימים,

אפשרות השבירה אינה גלויה. רק ממרחק הזמן, דרך העריכה המאוחרת של הסרט המתעד את ההתנחלות המפונה, אפשר לקרוא לאותה שבירה.

בתיעוד אירועי הפינוי בולטת האלימות של המפנים ומולה האפשרות התיאולוגית שבה אוזנים המתפנים. כך למשל, אליס זימן מצולמת כשהיא עולה במדרגות המוליכות מביתה, ובקול רם, בניגוד לנורמות הלכתיות האוסרות על שירת נשים בצניבור, היא שרה את "שיר המעלות" (תהלים קכו). השירה הזו נראית פרטית לגמרי, מה שמאפשר את המעשה של שירת אישה בקול רם, ורק המצלמה הופכת אותה לפומבית. הפומביות הפרדוקסלית הזו מוחרפת כשהחייל המפנה דוחק בה: "גברת אליס, אנחנו רוצים שכולם יהיו באוטובוסים כבר", והיא, כאילו אינה מבחינה בו, ממשיכה לשיר. אליס, שמתפנה תוך כדי תפילה, מנותקת לכאורה מההתרחשות ההיסטורית סביבה ומחוברת אל ממד אחר של זמן וקיום. גם בן זוגה של חזני, באוטובוס המפונים, שר עם ילדיו שיר תפילה. אצל שתי המשפחות, רגע הפינוי שנחווה בזירה הפרטית מתועל לתפילה ולהשגבה דתית, לקיום שחורג מעבר לממד הארצי. שוב, "המקום הקטן" ו"המקום הגדול" אחד הם; עזיבת ההתנחלות, כמו הבחירה לגור בה, נושאות משמעות נשגבת; ואילו התייעוד של כל אלה חוצה את גבול הממד הפרטי והופך במודע את המעשה הזה לציבורי.

תקוותה של חזני לחיות בחומש אינה נשברת במהלך הפינוי וגם לא בימים שאחרי. סרטה מסתיים במעין עלייה לרגל לחומש בחול המועד פסח שאחרי הפינוי. חומש, כאיווי שאפשר עוד למשש אותו, ממשיכה להתקיים. ואכן, בניגוד לגוש קטיף, שהפינוי שלו היה סופי ומוחלט, אל חומש, בשל המיקום שלה בשטח C שבשליטה צבאית ישראלית, ממשיכים להגיע יהודים לאורך כל השנים, וכך חזני יכולה לדמיין חזרה שלמה עתידית אל המקום דרך מעשה של חזרה זמנית.¹⁶ דווקא חומש, שהוקמה על ידי משפחות שאינן מלב לכו של מפעל ההתיישבות כיש"ע ושבררו להתפנות, הפכה לסמל של אפשרות השיבה. האנשים שיצרו את הסמל הזה הם אלה שהזיקה אל היישוב נולדה אצלם דווקא על סף הפירוק שלו. מה שהתחיל כמעשה של חיזוק מבחוץ הפך למעשה של בעלות על היישוב, של הפיכתו לבית יומיומי ובו בזמן כינונו כמקום נשגב — כסמל של קיום שפורץ את גבולות הבית הלאומי ומציע במקומו את הבית הגאולי. התייעוד הקולנועי הופך לכלי נוסף במאבק, לדרך נוספת לדמיין את החזרה.

כדי לתעד את הכפילות של המקום — הנשגב והביתי, הנטוש והבנוי — חזני מצלמת את המרחב שבו יושבת חומש כשהוא "מנוקה" מתושביו הפלסטינים.¹⁷ אצל בשן, שבוחרת להישאר במטבח של פריימן, הפרטיות היא לכ לבה של הקדושה, ואילו חזני נעה בין הביתיות ובין הניסיון לבטא דווקא את הנשגבות של המקום. "חומש על ההר", היא אומרת, כאילו

16 הארגון "חומש תחילה" מוזהה עם המסרבים לקבל את סופיותו של הפינוי. זהו אחד הגופים הבולטים שמארגנים את אותן עליות והן זוכות להצלחה ניכרת, על אף התנגדותו של הצבא. אתר האינטרנט של ערוץ 7 מדווח בקביעות על העליות הללו, ראו למשל משה 2012.

17 חזני מצלמת את נופי ההתנחלות גם מחוץ לגדר, במצלמות רחבות, מרחוק ובדרכי צילום נוספות, ובכל אלו היא מצליחה שלא לראות את היישובים הפלסטיניים ואת תושביהם.

המיקום הגבוה, "קרוב לשמים", קשור באיכות החורגת מעבר לקיום היומיומי של המקום הזה. שוב, בניגוד לגוש קטיף, שלא רק שאינו נשגב מבחינה גיאוגרפית אלא ששיוכו לגבולות הארץ המקראיים מוטל בספק, המרחב של חומש הוא "מקום גדול".

מיטשל, בספרו נוף קדוש, טוען כי ייצוגים וסטריאוטיפים של הנוף בכוחם "לעורר ולגייס רגשות פוליטיים". הוא מציע "לבחון את הנוף כאתר של אמנזיה ומחיקה, כאתר אסטרטגי לקבירת העבר ומיסוך פני ההיסטוריה באמצעות 'יופי טבעי'". למעשה, הוא טוען, "עצם השטחיות והשקריות של הדימויים [...] היא המעניקה להם את עוצמתם, את חריפותם כאייקונות של ייעוד לאומי ואימפריאלי. ערמומי אף יותר הוא האופן המיוחד שבו פני השטח של הנוף מסוגלים לפתוח מרחבים כוזבים של עומק, זיכרונות סלקטיביים ומיתוסים המשרתים את עצמם" (מיטשל 2009, 57). נדמה כי האופן שבו חזני בחרת לצלם ולזכור את "הבית על ההר" קשור באותן הבניות שעליהן מדבר מיטשל – הבניה של מיתוס, של אייקון דתי, של סלקטיביות של זיכרון. ה"נשגב" נוכח בסרט הזה בעיקר בפתחה ובסיום, שצולמו כבר אחרי ההתנתקות: בפתחה, כאמור, באמצעות הפניית המבט אל ההר הרחוק; ובסיום, בצילום העלייה לרגל אל חומש בחול המועד. חזני אינה מסתפקת בהתבוננות מרחוק במקום המאווה, ובכך היא חותרת למקם את העבר, את ההווה ואת העתיד באותו מקום של קיום על ההר. סצנת העלייה לרגל מרמזת על אפשרות חדשה שנפתחת ומתחילה להתממש, על הגשמה מלאה של האוטופיה המצטיירת בסרט, כלומר על שבירת הקליפות ובוא הגאולה המאווה.

כמילים אחרות, בשני הסרטים ההפרדה שמציעים גורכיץ' וארן בין "המקום הקטן" ל"מקום הגדול" לובשת צורה מיוחדת. אם בתחילת הדרך ביקשו המתנחלים, כפי שמתאר פייגה (2002), לעצב את "המקום הגדול", הרי הפינני מפגיש אותם בחריפות עם כאב האובדן של "המקום הקטן". עם זאת, ל"מקום הקטן" יש איכות אלגורית או אפשרויות של המרה ביחס ל"מקום הגדול". ה"גירוש", כפי שמכנים אותו חלקים בציבור הדתי, איננו רק גירוש ממרחב או מבית; זהו גירוש מגן עדן, ממקום שלם וצודק בעיני עצמו, שהחוצץ פלש אליו והחריב אותו. הגירוש מאלץ את המפונים לעבור תהליך של פירוק "החיים הגדולים", וכמו בגירוש מגן עדן, להסתפק בחיים מטריאליים, או דווקא בזיכרון האבוד של הדבר השלם. העבר, כמו העתיד, הופך מושא לאיווי. בשן מתארת את הגירוש הזה כתהליך של התפוררות, ואילו חזני כלל אינה משלימה עמו ואף חותמת את יצירתה באפשרות של גאולה. ועם זאת, למרות ההבדלים ביניהם, שני הסרטים גם יחד מאפשרים לזיכרון של המרחב האבוד להתקיים באופן ממש. הם אינם רק מתעדים מקום שפונה, אלא משמרים אותו על המסך כאתר נוסטלגי ובו בזמן אוטופי.

לכתוב את העת: גיליון ההתנתקות של משיב הרוח

משיב הרוח הוא כתב עת לשירה המזוהה עם הציבור הדתי. הוא משמש במה לדיון בשאלות של מגדר ודת ובעמדות רליגיוזיות, ועוסק פחות בשאלות פוליטיות (יעקובסון 2013). למרות זאת החליטה המערכת, שאינה מזוהה בהכרח עם ההתנחלויות, להקדיש גיליון שלם להתנתקות

שכותרתו: "על ההתנתקות: גיליון מיוחד על דעת הזמן והמקום" (2005). הגיליון עוסק לא רק במקום המפונה; הוא גם מרמז לכפילות שטמונה במונח העברי "מקום" – הטריטוריה והאל. הכפילות הזו מאפשרת בו בזמן הן את החיבור בין המקום התיאולוגי למקום המטריאלי והן את ההפרדה ביניהם. כותרתו של פתח הדבר, "בפתח הגיליון/מקרעה", מבקשת לרמוז על קריעת הבגד של האבל, המתחייבת על פי דרכם של עורכי הקובץ גם על אובדן שטחים מארץ ישראל. "נתקים ונגעים מציצים אלינו בימים אלו מכל חרך בחברה הישראלית", כותבים העורכים בפתח הדבר ומסבירים, "ביקשנו להאזין לקולות אחרים. [...] לא התנתקות יש בגיליון זה, אלא חיבור לצעקה [...]" (עוזר ואחרים 2005).

בצד העיסוק באירועים הקונקרטיים, העורכים מבקשים לעסוק במשמעות המטפורית של המונחים התנתקות וקריעה. יתר על כן, הניסיון שלהם "לאחד" ולא "לנתק" הוא למעשה ייצוג ספרותי של מגמות שהופיעו בשיח הדתי-לאומי גם לקראת ההתנתקות, ועיקרן הניסיון לחבר בין חלקי העם.¹⁸ ואמנם, בהמשך הם כותבים: "כזה הזמן נחתכים גורלות על אופי הזיכרון ההיסטורי של מי שגדל בארץ הזאת. הדור שיגדל בטריטוריה שתיגזר – לשבט או לחסד – ממנו יתעצב עם. כיצד ייראה העם הזה? [...] האם חיתוך בבשר הארץ יוביל לסדק בל יאוחה בתוכנו?" (שם).

דברי הפתיחה האלה מבטאים את כוונתם של העורכים לקבל עליהם תפקיד של קבוצה ספרותית החורגת לא רק מהמעשה הקהילתי אלא גם מזה הספרותי. קבוצה זו מבקשת להזהיר מהדבר שנראה בעינייה הנורא מכול: ניתוק בין חלקי העם. העמדה הזו היא כמובנים רבים המרה של הסכסוך הישראלי-פלסטיני בסכסוך פנימי בין יהודים (פייגה 2002, 19). כך, גם בסרטים שנסקרו וגם בגיליון המיוחד של משיב הרוח נראה כאילו ההחלטה על גורלם של השטחים אינה נוגעת במצבו של עם פלסטיני הנתון תחת כיבוש, אלא בוויכוח פנימי לגמרי שבו הפלסטינים לא רק שאינם צד, הם כלל אינם קיימים. כמו חזני, שמספרת סיפור על יישוב יהודי שהאיום עליו הוא "איום מבית", מצד יהודים שמבקשים להחריב אותו, וכמו בשן, שבוחרת שלא לצלם את מה שמחוץ לגדר היישוב ואפילו את הגדר עצמה, כך גם אנשי משיב הרוח מספרים את סיפור ההתנתקות כסיפור פנימי, סיפור של נגע דתי, כמעט מיסטי. בפתח הדבר כותבים העורכים כי הדיה הסמנטיים של ההתנתקות "מגיעים עד ל'נתק' המקראי, ממיני הצרעת" – מחלה שהמקרא רואה בהופעתה בגוף ביטוי לנגע רוחני. ההתנתקות מוצגת אפוא כמשיב הרוח כמטפורה, כסימן חיצוני לנגע רוחני, כמעשה המנותק מהקשר הישראלי-פלסטיני.¹⁹

¹⁸ דוגמה לכך היא הסממה שנבחרה למאבק: "יהודי לא מגרש יהודי".

¹⁹ עם זאת, חשוב לציין שעורכי הקובץ בחרו לפרסם את שירה של טל ניצן "עגלה עם סוסה" (ניצן 2005), העוסק דווקא בגירושה של משפחה פלסטינית מביתה. הכללת השיר בגיליון היא חלק מהניסיון להציע בכתב העת מבט רחב וחוצה מגזרים. ואולם, המשפחה הפלסטינית שניצן מנכיחה בגיליון מועלמת מעמדתו של כתב העת דרך פתח הדבר העוסק במחלוקת הפנים-יהודית. באופן פרדוקסלי, השיר הופך למייצג קולה של טל ניצן או של "השמאל הישראלי" יותר משהוא מבטא חשבון נפש וראייה נכוחה של האלימות המופנית כלפי הפלסטינים בעצם הקיום בהתנחלויות.

מבין השירים המופיעים בגיליון, השיר שמבטא אולי יותר מכול את עמדתם של העורכים בעניין החיבור אל הישראליות הוא שירו של אליעז כהן, "הזמנה לבכי". בניגוד לחזני, שמציעה את האוטופיה התיאולוגית, ובניגוד לבשן, שמתחמקת מלהתבונן במרחב, כהן מציע עמדה מורכבת יותר הן ביחס לתיאולוגי והן ביחס ללאומי.

כהן, תושב גוש עציון, נמנה עם ממשיכי דרכו של הרב מנחם פרומן המנוח. לשיטתם, הסכסוך הישראלי-פלסטיני לא ייפתר בדרכים מדיניות אלא בהידברות בין-דתית שתבנה תשתית להסדר עתידי. בחזונו, מוסלמים ויהודים יחיו אלה לצד אלה במרחב כולו, והמדינה — יהיו שיאמרו המדינה הדו-לאומית — תאפשר חופש דת ויהיה בה שוויון מלא.²⁰

ההתנתקות הביאה את העמדה הזו לידי קונפליקט מורכב, שהרי אם יש אפשרות לדו-קיום, גם יישובים יהודיים בלב אזור פלסטיני יכולים להמשיך להתקיים. ואולם, לא רק שלא הוצע פתרון כזה למפוני גוש קטיף וצפון השומרון, אלא שנראה כי גם הם לא היו בוחרים בו או מובילים אותו. כהן וחבריו לדרך רואים לנגד עיניהם אוטופיה שמאפשרת קיום דתי מלא ובחירה במרחב מבלי לחבר בין הזהות הדתית לזהות הלאומית. פתרון שתי המדינות שמסומן באמצעות ההתנתקות מאיים אפוא על האוטופיה הדתית של כהן ושותפיו. הקיום במרחב שהוא בעבורם בבחינת "המקום הגדול" מאפשר ביטוי מלא של הקיום הדתי, וערכו רב מזה של הקיום המדיני. במובן זה, ויתור על שטחים תמורת שלום במסגרת פתרון שתי המדינות חומס את עיקר הקיום. באופן פרדוקסלי, למרות הניגוד החרیف בין עמדותיהם, כהן קרוב יותר לחזני, שמרגישה כי "קליפת האגוז" — כלומר המדינה החילונית — מאיימת על הדבר היקר והקדוש לה מכול. עם זאת, הפרקטיקות שכהן וחזני נוקטים מול האיום הזה אינן יכולות להיות דומות. מי שחותר לא רק לדיאלוג בין-דתי, אלא לקיום של בני שתי הדתות אלה בצד אלה, אינו יכול לצדד באפשרות של אלימות, גם לא כנגד המדינה. לכן, שלא כמו חזני, כהן לא יוכל להתנתק מן המדינה, ולפחות לא מאזרחיה היהודים, אף על פי שבמובנים רבים גם האוטופיה שלו מציעה, גם אם בדרכי שלום, את פירוקה של המסגרת המדינית היהודית ואת כינונה של מדינה משותפת, שתושביה יוכלו לחיות בזהות יהודית או מוסלמית.

שירו של כהן "הזמנה לבכי" הוא חלק ממחזור שירים הנושא את אותו שם — נספח לספרו שמע אד-ני²¹ (ראו כהן 2005, 3). בשיר הוא נוגע בלב הקונפליקט הגלום באוטופיה בין-דתית שהוחמצה בידי המדינה.²² כהן מסביר את הכותרת "הזמנה לבכי" בהערות:

20 כהן ואחרים פועלים בתנועה הנקראת "שתי מדינות מולדת אחת", השואפת לאותו דו-קיום דתי במולדת המשותפת. יהודה שנהב, בספרו במלכודת הקו הירוק, מציג בהרחבה את עמדתו של אליעז כהן. ראו שנהב 2010.

21 מחזור השירים הזה הוא תופעה מעניינת. כהן הולך בעקבות מסורת של שירה עברית המגיבה על אירועי הזמן. דוגמה בולטת שעומדת לנגד עיניו היא הקבצים שפרסם אורי צבי גרינברג בעקבות ה"מאורעות". כהן אף מצטט מגרינברג בפתח הקובץ.

22 הדיון בשיר הזה מבוסס על מסה שכתבתי על אודות שירה של משוררים גברים מן הציבור הדתי-לאומי. המסה פורסמה בכתב העת כתובת של "מקום לשירה", ראו שנקר 2010.

בחורף 1973, כמה ימים לאחר שוך הקרבות של מלחמת יום הכיפורים, פרסם ארנון לפיד, מבני התנועה הקיבוצית, את רשימתו "הזמנה לבכי". זו שיקפה את גל הכאב, השכול והייאוש ששטף אז את הארץ. ביני לביני, בכל פעם שדמיינתי את העלול לבוא למתיישבי קטיף, דעתי נטרפה, כנפשי. את החרדות הללו העתקתי אל הבית, בכפר עציון. הרגשתי כי זה הולך להיות "יום הכיפורים" שלנו, של הכיפות הסרוגות (שם).

כהן שואל אפוא את הביטוי "הזמנה לבכי", המסמל בשיח הלאומי את המשבר שאחרי מלחמת יום הכיפורים, ומחיל אותו על הציבור הדתי-לאומי; כך, השיר אינו מגלם רק את סיפורה הנפרד של הקהילה הדתית, אלא הוא מספר סיפור חוזר שמתרחש בשתי קהילות שהן אחת.

השיר מתאר את היום העתידי שבו יופיע החייל המפנה בביתו של כהן בגוש עציון. הפינוי של גוש קטיף ושל צפון השומרון, כהן אומר למעשה, הוא ההתחלה של פינוי גוש עציון. כדי לחדר את הטענה הוא מרחיב את השיר גם אל מחוץ לתחום הבית הפרטי ולוקח את החייל אל נופי כפר עציון:

וְהִיְיִתִּי בְרִיצָה לֹקַח אוֹתָךְ מֵעַל לְבֵית הַקְּבָרוֹת,
 לְכֹאן, בְּשַׁעַת רַעְוֵא דְרַעְוִין אַחַת
 שְׁמַעְתִּי תְּפִלַּת הַמּוֹאֲזִין כְּתִפְלַת יְהוּדָאִין יְחַד עוֹלוֹת
 כָּאן אֶפְשֶׁר לְהַתְנַבֵּא, כָּאן
 אִם רַק הִיָּה לָנוּ עוֹד זְמַן.

שלא כמו חזוני, שמקפידה לא לראות את נוף הכפרים שסביב חומש, כהן לא רק מבחין בו ומקשיב לו, אלא גם מספר אותו כסיפור של הזדמנות מוחמצת. "שעת רעוא דרעוין" הוא ביטוי בארמית שפירושו שעת רצון הרצונות; הזמן הזה מיוחס בדרך כלל לשבת בין השמשות, שעה שבה אפשר להתקרב אל האלוהי יותר מבכל זמן אחר. רק במרחב הזה של גוש עציון, טוען כהן, אפשר לשמוע לא רק את תפילת המנחה היהודית אלא גם את המקבילה לה, תפילת המואזין המוסלמית. החיבור אל האלוהי, אל הנבואה, אומר כהן, אפשרי כאן דווקא בשל הנוכחות המשותפת של מתפללים משתי הדתות. על פי כהן, הארצי, הפוליטי, אינו מותיר אפשרות וזמן להתעלות כזו, שתאפשר חיים משותפים של יהודים ומוסלמים. שלא כמו בשן וחזוני, כהן לא רק שאינו מתעלם מן הפלסטינים שמעבר לגדר ההתנחלות, הוא אף רואה בהם בעלי ברית. בעוד אצל חזוני האפשרות התיאולוגית היא נחלתם של יהודים בלבד, כהן רואה בה אפשרות של דו-קיום — אלא שהפינוי פוגע באפשרות הזאת.

עם זאת, נראה כי בדומה לטענתו של מיטשל, בתיאור האידיולי או האלגי הזה כהן מתעלם מן הכוח שמופעל באותו מרחב כדי לשמר את האפשרות הזו. לא זו בלבד שהחייל המופיע בשיר הוא שותף לאבל, הוא אף מתקבל בזרועות פתוחות:

אַרְוִין אֶלֶיךָ בְּזוֹעוֹת פְּתוּחוֹת אַרְוִין אַחְבָּקָה וְאוֹבִילָה
 לִפְנֵי הַפֶּתַח אוֹחוֹ צְוֹאוֹנוֹהָ, אֶקְרַע בְּךָ קְרִיעָה עַד
 מְקוֹם הַלֵּב.

תְּפַסֵּס, תִּשָּׁב עִמָּנוּ בִּישִׁיבַת הָאֲבָלִים, תִּטְעֵם הַכַּעֲכִים הָעֲגָלִים [...]...

אולם למרות השותפות של החייל בכאב, למרות הריצה אליו כאל אהוב במונחי שיר השירים, השיר רומז גם שהפינוי הוא מעשה חוזר של התקפה על כפר עציון, יישוב שנכבש על ידי הירדנים ב־1948 והוקם מחדש במקומו ב־1967: "[...] גוֹרֵל, שׁוֹב הוֹפְכִים בְּתִים בְּעֶצְיוֹן לְנִקְוִים וְחִלּוּלִים". בסיום השיר החייל יוצא עם הדובר אל מרפסת הבית ו"נוֹפֵל עַל צְוֹאֲרֵי בְּכִי וּמְמַרְר/ חִלְּי הַנְּאֻמָּן, הַטּוֹב, עֶכְשׁוֹ מִתָּר סוֹף סוֹף לְבָכוֹת". התיאור של החייל שבוכה על כתפי מי שאותו הוא אמור לפנות רומז לא רק על עוצמתם המוסרית של המפונים לעומת המפנים, אלא גם על שירו של אלתרמן "אמא, כבר מותר לבכות?" — שיר המתאר יציאה של ילדה ממחבוא בשואה (אלתרמן תשל"ב). ההרמוז של כהן לטקסט העוסק בשואה, כמו האזכור של נקיבת הכדורים בבתי גוש עציון, מצביעים על חזרתיות של טראומה שנעשתה בידי זרים.

שירו של כהן מתאפיין כאמור ברמיזות לשיח הספרותי הלאומי — הן בכותרת "הזמנה לבכי" והן בהפניה ישירה לשירת תש"ח על ידי ציטוט משיר של גורי ("רְעִינוּ חוֹנְקִים אֶת בְּכִים, כְּתָב בְּתֶשֶׁח הַמְשׁוֹרֵר"). באמצעות הרמיזות והציטוטים הללו מבקש כהן לכלול את שירת ההתנתקות, ובעיקר את האירועים עצמם, בתוך השיח הלאומי הכללי, ולמנוע מהם להיות בשיח פנימי של הכיפות הסרוגות. ההכלה הזו חשובה לו, כמו לעורכי משיב הרוח, כדי שלא לאפשר את ניתוקו של הציבור הדתי-לאומי מהשייכות לאותו שיח. במובן הזה, ההתחבקות עם החייל המפנה היא חלק מן המגמה שמציעים עורכי הגיליון: איחוד בין חלקי העם.

האוטופיה הדתית של כהן היא אפוא אחרת מזו של חזני. זו אוטופיה של קיום של קהילות ויחידים, מוסלמים ויהודים, אלו בצד אלו, דו־קיום שמאפשר לפרק את הזיהוי האתני של המדינה. אבל נראה שלמרות ההצהרה על הממד האוטופי, כהן אינו רוצה להעמיד למבחן את "הפירוק הלאומי" הזה שהוא מציע. שהרי גם הוא, בפנייתו לשירת תש"ח ולסיפור המיתי הצבאי, אוחו בהשתייכות הלאומית. המתח הזה בין אבל לאומי חוזר ונשנה, שואה וכיבוש כפר עציון לבין אוטופיה דתית מרובת אפשרויות, המופרדת מן המימוש הלאומי, מציע זהות דתית-לאומית היברידית, שמנהלת משא ומתן עם המרחב והקהילה שבתוכם היא מתקיימת. הכוח שנדרש כדי להקימה ולשמרה, שלא לדבר על הפקעת הקרקעות, פרוצדורות הכיבוש ועוד — כל אלה מועלמים מן התמונה האירילית שהוא יוצר, הנדמית לגן עדן שהלאומיות עומדת לגרש ממנו את יושביו.

אם כן, ההיאחזות במרחב שכהן מציע דרך השירה היא היאחזות כפולה. בהווה של ההתנתקות הוא מבקש "הזמנה לבכי", בכי משותף של חשבון נפש, והיאחזות במרחב של המדינה היהודית. אולם בו בזמן הוא מבקש למנוע את הפינוי העתידי לא באמצעות ייחוד של המרחב כולו, כמו בשן או חזני, אלא באמצעות אוטופיה של דו־קיום. הטקסט הכתוב הזה הוא מעין אלגיה, מניפסט ואוטופיה גם יחד.

סיכום

תושבי ההתנחלויות שחיים בהן מסיבות אידיאולוגיות רואים עצמם, כפי שתארה זאת חזני, אליטה שנושאת על גבה מאבק תיאולוגי או לאומי. גם מי שמתנגדים לדרך האלימה שעליה רומזת חזני, ובוודאי להתנתקות שהיא מציעה מן המדינה, רואים את עצמם באופן פרדוקסלי בעמדת מיעוט בתוך הישראליות אך בו בזמן כמייצגיה האותנטיים של הציונות ושל הציבור שהם מבקשים להוביל. כמו "הובלת הקטר" שהכריזו עליה אנשי גוש אמונים, גם שבירת הקליפות במונחיו של הרב גינזבורג היא שבירה של דבר שהוא חיצוני לאגוז, אך בה בעת גם חלק אורגני ממנו. היחסים הסבוכים האלה, בין תפיסה עצמית של מיעוט לתפיסה עצמית של חיל חלוץ שמוביל תהליכים שיטלטלו ויסחפו גם את מי שכנגדם לכאורה הם מופנים, מאפשרים פעילות רדיקלית, אלימה בחלקה, בד בבד עם היכללות בתוך הישראליות. ההתנתקות איימה לסדוק גם את אפשרות ההובלה הזו, אך התיעור של ההתנחלות לפני ההתנתקות ושימורה בסרטים כמקום מדומיין שלם, בלי להזכיר את האלימות שכרוכה בקיומו, נועדו לשמור על ההתנחלות בזיכרון הלאומי ולשמור על אותה היכללות בישראליות ועל ההובלה שלה.

בשנתיים האחרונות ראו שני רומנים חדשים העוסקים בהתנחלות (וגם בהתנתקות) באופן מאתגר: אם אשמע קול אחר של חיותה דויטש (2014), שמתגוררת בגוש עציון, ועוד חמש דקות של יונתן ברג (2015), שעזב את ההתנחלות שבה גדל. שני הספרים, שמחייבים דיון נפרד ונרחב, עוסקים בין היתר באופציה שמבעירים "נערי הגבעות" וגורמים רדיקליים בהתנחלויות וביחס בינם לבין אנשי ההתנחלות המתונים. בשיח של הציונות הדתית, נערי הגבעות וההתנתקות קשורים זה בזה. גם הספרים הללו קושרים, גם אם לא באופן בלעדי, בין צמיחתן של מגמות אלימות לבין שבר הפיננסי והאיום הכרוך בו. על פי המסופר בספרים אלה, כמו בשיח שמחוץ להם, בהתנחלויות ישנם מתונים רבים שאינם מזדהים עם האלימות של גורמים רדיקליים החיים בקרבם. כך, בעוד שני הספרים מבקשים להבין מהיכן צמח "הנטע הזר הזה" ולהתריע מפניו, הרי סימון ה"אחרות" של אותם נערים מאפשר להם להתחמק מהכרה בכך שהתופעה הזאת צומחת מתוך לב לבו של מפעל ההתנחלות, על האלימות הכרוכה בו, בלא קשר להתנתקות. האחריות, במילים אחרות, גם אם באופן עקיף ולא בלעדי, מוסטת לא רק כלפי "העשבים השוטים" שסטו מן הדרך, אלא גם כלפי מי שפינה (בהתנתקות) או מתכוון לפנות בעתיד. הסטת הדיון באופן הזה דומה להסטת המבט של היוצרים שנרוננו כאן מן האלימות הכרוכה בעצם קיומן של ההתנחלויות. יתר על כן, הטענה שהאלימות הניכרת בשיח הדתי-לאומי היא תוצאה של ההתנתקות יש בה מעין איום מרומז לכך שלא יהיה אפשר לשלוט במה שיעשו בני הנוער האלה וההולכים בעקבותיהם אם תהיה התנתקות נוספת. ההתנתקות, במילים אחרות, הופכת לדרך להצביע על האיום הרובץ בפתח ועל חוסר האפשרות לשלוט במה שיתרחש בפניו הבא.

לכן, כדי לתאר את המרחב המתנחלי, חשוב לראות את התפקיד המרכזי של השיח על ההתנתקות בניסיון להסיט את המבט, להעלים את הקונפליקט וליצור תמונה אידיאלית וטרגית

בו בזמן, שמשחררת מן הצורך להתמודד עם שאלת האחריות לעוולות שהקיום הזה קשור בהן. עמדת הקורבן של מי שגורש מביתו משחררת כביכול מן הצורך לשאול על האופן שבו התכונן וקוים אותו בית; היא פוטרת מן הצורך להתבונן באותם פלסטינים המתגוררים במרחב הזה ובאלימות היומיומית המופעלת עליהם.

דווקא דרך כהן, שקורא לפרק את החיבור בין הדתי ללאומי אבל מצביע על התקווה להיאחז במרחב של ההתנחלות שנותרה על תלה ולמנוע את הפינוי העתידי, אני רוצה לחזור אל הנחת העבודה שמחברת בין הדתי למתנחלי או ממירה ביניהם. גם אם יוצרים רבים בקהילה הדתית אינם מזוהים עם ההתנחלויות, כמעט אין יצירות שמערערות על עצם קיומן או מטילות ספק בצדקתן. ההכרה בתופעות של אלימות הכרוכות בהתנחלות אינה נקשרת בדרך כלל להכרה בעצם הכיבוש או לערעור על הקיום באותו מרחב. היעדר ביקורת פנימית על עצם קיומו של מפעל ההתנחלויות קשור במתח בין ההיכללות בישראליות לבין הראייה של הקהילה את עצמה כנבדלת ומובילה. אי-ההבחנה בין מתנחלים לבין הציונות הדתית מבקשת לכאורה לפתור או להסוות את המתח הזה שבין עמדות אחרות המובלעות בציונות הדתית. הפרדוקס של שייכות לקהילה המתנחלית מחד גיסא ולישראליות מאידך גיסא, והחיפוש אחר אלטרנטיבה ללאומיות, יוצרים אצל כהן את התנועה הזו בין חלוציות לאומית נוסח תש"ח לבין תחושה של השתייכות למיעוט שהזמן החילוני אינו מותיר לו מרחב פעולה.

אי-ההבחנה הזו בין הדתי לפוליטי לא רק מוחקת אפשרויות קיום אחרות בתוך הקהילה הדתית, אלא גם מבקשת להפוך את מפעל ההתנחלות ואת גבולות המדינה הנגזרים ממנו לקונסנזוס כלל-ישראלי. אבל בצד מגוון הקולות והאוטופיות של ציבורים שונים בתוך ההתנחלויות, יכולות להימצא עוד אפשרויות. בין הסיפור המרחבי של יש"ע — סיפור על מרחב של נבואה דתית אפשרית, כפי שמתאר אותו כהן — לבין תיאולוגיית הגאולה ושכירת הקליפות שמציעה חזני, נעלמות או נבלעות לא רק תפיסות אחרות, לאומיות, חילוניות או אזרחיות, אלא גם אפשרויות אחרות של קיום דתי. כאשר הדתי והמתנחלי מובלעים זה בזה, נעלמת ההתבוננות האפשרית האחרת במרחב ובזמן, והגאולה הלאומית והדתית נותרת פרדיגמה מרכזית מאוחדת ומאחדת שאין בלתה. הברשת הפרווה כנגד כיוון הגאולה הזו, הפירוק של החיבור בין הדתי למתנחלי, כמו בין היהודי ללאומי בשיח החילוני — כל אלה עשויים לפרוץ דרך למחשבה אחרת ואולי גם לקיום אחר.

ביבליוגרפיה

- אורבך, אורי, 1987. "הטובים לתקשורת", נקודה, עמ' 14–15.
- אלון, אמונה, 1994. "בן האמה", דימוי 8, עמ' 50–52.
- , 2004. שמחה גדולה בשמים, ירושלים: כתר.
- , 2006. "התנתקות", רפי בן בשט ויצחק רקנטי (עורכים), שחר כתום: אלבום המאבק, ירושלים: ספריית בית אל, עמ' 78–79.
- אלימי, איתן, 2013. בין פוליטיקה של התחברות לפוליטיקה של התנתקות, תל אביב: רסלינג.
- אלתרמן, נתן, תשל"ב. "אמא, כבר מותר לבכות?", הטור השביעי א, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 23.
- ארן, גדעון, 2013. קוקזים, ירושלים: כרמל.
- בן סימון, דניאל, 2002. "מוזר למות אחרי הפגישה השנייה", הארץ, 28.3.2002.
- ברייסוף, חמוטל, 2005. "יש עניין", אליעזו כהן, יורם ניסינוביץ', שמואל קליין, עוזי שביט ולאה שניר (עורכים), משיב הרוח: מבחר שירים תשנ"ה–תשס"ה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 170–172.
- ברג, יונתן, 2015. עוד חמש דקות, תל אביב: עם עובד.
- גורביץ', זלי, וגדעון ארן, תשנ"ב. "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4, עמ' 9–44.
- גרוס, זהבית, 2012. "קול 'כתום' וידיים 'כחול לבן': לאומיות ציונית-דתית קרועה בעידן של אי-ודאות", ישי ארנון, יהודה פרידלנדר ודב שוורץ (עורכים), סוגיות בחקר הציונות הדתית: התפתחויות ותמורות לדורותיהן, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 91–118.
- דויטש, חיותה, 2014. אם אשמע קול אחר, תל אביב: אחוזת בית.
- דלז, ז'יל, ופליקס גואטרי, 2005. קפקא: לקראת ספרות מינורית, תל אביב: רסלינג.
- הכהן, מנחם, וישראל הראל (עורכים), 1983. קרע בין הכפות: חשבון נפש של דור הכיפות הסרוגות, ירושלים: מרכז ספיר לתרבות ולחינוך יהודי.
- יעקובסון, דוד, 2013. משיבי הרוח: מרד ספרותי ורוחני במעוזי גוש אמונים, תל אביב: משכל.
- כהן, אליעז, 2005. הזמנה לבכי: שישה שירים בעקבות ההתנתקות, רעננה: אבן חושן.
- לרמן, שמואל, 1998. כף הקלע, תל אביב: עם עובד.
- מגל, יניב, 2011. "יוצרי 'סרוגים': ב'סופרנוס' יש רצח. אצלנו נשיקה זה ענק", גלובס, 15.11.2011.
- מיטשל, ור' ג'י טי, 2009. נוף קדוש, בתרגום רוני כהן, תל אביב: רסלינג.
- מר, בני, 2013. "האם יש שפה מתנחלית?", הארץ, 2.5.2013.
- משה, בני, 2012. "ישיבת חומש מסכמת אירוע מוצלח", ערוץ 7, 11.4.2012.
- ניצן, טל, 2005. "עגלה עם סוסה", משיב הרוח טז (חורף תשס"ה; גיליון מיוחד: על ההתנתקות), עמ' 10.
- עוזר, יוסף, שור ענתבי ושמואל קליין, 2005. "בפתח הגיליון/מקרעה", משיב הרוח טז (חורף תשס"ה; גיליון מיוחד: על ההתנתקות), עמ' 3.
- עמרוסי, אמילי, 2009. תריס, אור יהודה: זמורה ביתן.
- פייגה, מיכאל, 2002. שתי מפות לגדה, ירושלים: מאגנס.

פישר, שלמה, 2009. "בין הכללי לחריג: יהודה עציון והרב יצחק גינזבורג", יהודה שנהב, כריסטוף שמידט ושמשון צלניקר (עורכים), לפנים משורת הדין: החריג ומצב החירום, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, עמ' 93–107.

פנחס-כהן, חוה, "עיכוב קריעה", דימוי 8, עמ' 1.

רוט, ענת, 2009. "הצינונת הדתית במבחן הממלכתיות: מכפר-מימון לעמונה", יעקב בר-סימן-טוב (עורך), תכנית ההתנתקות: הרעיון ושברו, ירושלים: מכון ירושלים לחקר ישראל, עמ' 35–70.

שוקרון-נגר, פנינה, 2008. "לשוונות ההתנתקות", עיונים בתקומת ישראל 18, עמ' 341–361.

שלום, גרשם, 1977. פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים: מוסד ביאליק.

שנהב, יהודה, 2010. במלכודת הקו הירוק: מסה פוליטית יהודית, תל אביב: עם עובד.

שנקר, יעל, 2004. "אין לנו יוצרים" — קהילה דתית לאומית מכוננת את יוצריה: בין זהות קהילתית לספרות דתית בראשית שנות השמונים", אשר כהן (עורך), הצינונת הדתית: עידן התמורות, ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 283–322.

—, 2010. "למשוררים דתיים אין אבא משלהם", כתובת 3, עמ' 122–137.

—, 2014. "לבנות את ההווה כאוטופיה: על מעמד ואתניות בספרות הדתית-לאומית", אמיר בנבגי וחנן חבר (עורכים), ספרות ומעמד, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, עמ' 320–348.

שפירא, יצחק, ויוסף אליצור, 2009. תורת המלך, יצהר: המכון התורני שעל יד ישיבת עוד יוסף חי.

Dalsheim, Joyce, 2011. *Unsettling Gaza: Secular Liberalism, Radical Religion, and the Israeli Settlement Project*, New York: Oxford University Press.

Jacobson, David, 2004. "The Ma'ale School: Catalyst for the Entrance of Religious Zionists into the World of Media Production," *Israel Studies* 9(1), pp. 31–60.

פילמוגרפיה

אלכסנדרוני, זיו, 2006. והנה רוח גדולה באה. ארוז, יובל, ויועד קדרי, 2010. שלום לתמימות. בנימין, אליהו, 2012. זוהר הרקיע (מכון חומש לאסטרטגיה ציונית ותורת החיים, בית הספר לקולנוע יהודי).

בשן, הדר, 2007. במטבח של פריימן (סרט גמר, המכללה האקדמית ספיר).

דמארי, יהודית, 2007. היינו כחולמים (סרט גמר, המכללה האקדמית ספיר).

דמסקי, נעם, 2005. האוסף של ידידיה.

חזני, מנורה, 2001. מה שקרה אחרי האביב (סרט גמר, בית הספר מעלה לקולנוע לטלוויזיה ולאמנויות).

—, 2003. בחומש קרוב לשמים.

—, 2007. התנערי.

צורר, רינו, 2010. תפילת הנערות (כתבה שנערכה לסרט ששודר בערוץ 2).