

מצלמים מתנחלים: עיון מחודש במוטיבציות תיעודיות של הסכסוך

מאת: ענת דן

באת לפה כי רצית לעשות סרט, וזה כל-כך קשה, תחשבי כמה קשה לעשות פה שלום.

(מתוך הסרט **מתנחלת**, 2018)

שאלת ההשפעה של מעשה התיעוד על המציאות הפוליטית של הסכסוך נידונה באריכות במאמרו של רענן אלכסנדרוביץ' בגיליון **תקריב** האחרון.¹ אלכסנדרוביץ' מצביע על פער מתסכל בין המוטיבציה של המתעדים לאפקטיביות של סרטיהם, באמצעות סקירה של היסטוריית הסכסוך היהודי-פלסטיני מיום שהושלם כיבוש של ירושלים המזרחית, הגדה המערבית ורצועת עזה, מצד אחד; וסקירה של ההתפתחויות הטכנולוגיות המעצבות את אופן התיעוד של האירועים, מצד שני. למשל במקרה של האינתיפאדה הראשונה, טוען הכותב כי חרף העובדה שהמידע והביקורת על הכיבוש המתמשך ועל מפעל ההתנחלויות היו מונחים בגלוי בפני החברה הישראלית, מרבית הישראלים השתוממו נוכח ההתקוממות הפלסטינית והתקשו להבין את המאבק של העם הפלסטיני לחירות, לשוויון זכויות ולמדינה. לשון אחר, המוטיבציה המקובלת של הפרקטיקה התיעודית "לשנות את המציאות על ידי חשיפתה" הוכיחה עצמה, במקרה הטוב, כתמימה ובמקרה הרע, כחסרת משמעות.

אף על פי כן, חשיפת הציבור הישראלי והבינלאומי לעוולות הכיבוש ויצירת הזדהות עם קורבנותיו המשיכו להוות כלים מרכזיים במסגרת הניסיון להשפיע על

¹ רענן אלכסנדרוביץ', "[חמישים שנות תיעוד – קיצור תולדות התיעוד האודיו-ויזואלי של הכיבוש](#)", **תקריב** 15.

המציאות החברתית והפוליטית גם בסרטי תעודה באורך מלא, אשר החלו להיווצר בארץ באמצע שנות ה-90. אלכסנדרוביץ' גורס כי סרטים אלו קידמו תיאור מעמיק של תוצאות הכיבוש (בהשוואה לכתבות החדשותיות של הערוץ הראשון), כאשר הציגו את שגרת חייהם של הפלסטינים מנקודת מבטם. "בסרטים האלה", הוא כותב, "עלה בידי הקולנוענים לפתח דמויות ולאפשר לצופה לראות את הסיטואציה דרך נקודת מבטן, לשים את עצמו במקומן ולהבין טוב יותר לנפשן". הגם שטענה זו נשמעת הגיונית לחלוטין, כדאי להתעכב עליה משני טעמים. ראשית, משום שהיא מבוססת על הנחה הכמו-מובנת-מאליה שהבנה והזדהות הם מנועים של שינוי חברתי ופוליטי. שנית, משום שלא מעט סרטים וסדרות טלוויזיה בשני העשורים האחרונים מציגים את תוצאות הכיבוש דווקא מנקודת המבט של המתנחל הציוני-דתי ולא מזו של התושב הפלסטיני.² האם אין בעובדה זו כדי להשפיע על הקשר המידי, שמציע אלכסנדרוביץ', בין הזדהות עם הדמויות לבין שינוי המציאות?

הדינמיקה המובלעת במאמרו של אלכסנדרוביץ' בין האמצעים של הסרט התיעודי (חשיפת המציאות, יצירת הזדהות עם הסובייקט המתועד) לבין מטרותיו (שינוי תודעתי, שינוי ממשי של פני המציאות ההיסטורית), מחייבת אפוא בחינה מחדש. וזאת לו רק כדי לאתגר את הטענה כי "המוטיבציה העיקרית של המתעדים, ואולי גם של קהל הצופים, היא אותו רעיון ותיק של שינוי מציאות על ידי חשיפתה" – טענה שאלכסנדרוביץ' עצמו מטיל בה ספק.

² ראו למשל: מה שראיתי בחברון (דן ונואית גבע, 1999); תל-רומיידה (רות ולק, 2002); החווה ממול (תמר וישניצר-חביב, 2003); ארץ המתנחלים (סדרת טלוויזיה [חיים יבין, 2005]); התליין (נטעלי בראון, 2010); מערבון בהר חברון (ניסים מוסק, 2013); חוצה את הקווים – מסע בעקבות הימין הקיצוני (איתן שמואלוף, 2013); שליחי האל (סדרת טלוויזיה [איציק לרנר, 2015]); המתנחלים (שמעון דותן, 2016); חמושות (סדרת רשת [איילת בכר, 2017]) ומתנחלת (איריס זכי, 2018).

נחיצותו של דיון זה מתחדדת כאמור לאור העניין המתמשך של יוצרים חילוניים-ליברליים בפרספקטיבה של הציונות הדתית הרדיקלית, במיוחד על רקע הייאוש ההולך וגובר בקרב מחנה השלום הישראלי מפתרון שתי המדינות. תופעה זו מעלה כמה שאלות: האם מדובר בסקרנות ובהיקסמות של המתעד/ת מן המתנחל/ת האידיאולוגית או בביקורת אפקטיבית? מהו מקומה של עמדת המתעד/ת (חברתית-פוליטית-מוסרית) בסרטים הללו? האם הסרטים שואפים לגשר בין שני סקטורים בעלי אידיאולוגיות כה מובחנות ואף מנוגדות? ומעל לכול, לאיזה שינוי מייחלים יוצרי הסרטים, אם בכלל?

הסרט התיעודי כאקטיביזם פוליטי

מרבית הסרטים התיעודיים המציגים את עולות הכיבוש ואת הידרדרותה המוסרית של החברה הישראלית כתוצאה ממנו, יכולים להיחשב כ'סרטים תיעודיים מחויבים' (Committed Documentary). במאמרו של חוקר הקולנוע תומאס וו (Waugh), "Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries" מוצעת הקטגוריה של 'הסרט התיעודי המחויב' כדי לציין התחייבות אידיאולוגית ספציפית, הצהרת סולידריות עם מטרה בעלת אופי של טרנספורמציה סוציו-פוליטית רדיקלית, עם עמדה פוליטית ספציפית: אקטיביזם או התערבות בתהליך השינוי עצמו.³

הגדרתו של וו מדגישה אפוא את מעורבותו של היוצר במציאות המתועדת על פני חשיפה שלה, כביטוי של מחויבות קולנועית סוציו-פוליטית. אפשר להניח כי

³ Thomas Waugh, "Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries (1984)," in *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2011), 6.

העדפה זו נובעת מעמדה אתית ביחס לייצוג התיעודי, המטילה ספק באפשרות להשיג ידע חסר-פניות על תופעות היסטוריות. חוקר הקולנוע מייקל רנוב (Renov) ניסח את הפער בין העמדות באופן הבא:

This pitting of ethics against epistemology is highly pertinent for documentary studies. When we talk about the prospects for documentary representation, we are most likely asking about knowledge: what can we know of history from this film, what can we learn about this person or that event, how persuaded can we be by this filmmaker's rhetorical ploys? The ethical view refuses this appropriative stance, choosing instead receptivity, and responsibility, justice over freedom.⁴

אין בכוונתי לשלול את חשיבותה של חשיפת מציאות סמויה מן העין דרך הבאת דברים אלו. במסגרת ההבנה של הסרט כ"פעולת התערבות בתהליך השינוי עצמו", חשיפת המציאות נתפסת כהיבט אחד שלה, אולם היא בודאי איננה ההיבט היחיד. על מנת להדגים את טענתי, ברצוני להציע קריאה של שני פרויקטים תיעודיים יוצאי-דופן מהעת האחרונה, אשר הופקו עבור תאגיד השידור 'כאן': סדרת הרשת **חמושות**, שביימה איילת בכר, והסרט **מתנחלת**, שביימה איריס זכי ושיוקרו בבכורה בפסטיבל דוקאביב הקרוב.

שתי היצירות עוסקות באופן ביקורתי בסירקולציה של ייצוגים סטריאוטיפים בקרב שני המחנות האנטגוניסטיים, השמאל הליברלי והימין הקיצוני, המשמרים את הנתק המוחלט ביניהם ומעודדים את התבצרותו של כל מחנה בדלת אמותיו.

⁴ Michael Renov, *The Subject of Documentary* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2004), 161.

חמושות ומתנחלות, כל יצירה בדרכה הייחודית, מציעות אפשרות ביניים: מרחבים משותפים של אי-הסכמה או של הדדיות אנטגוניסטית ("antagonistic mutuality").⁵ ברצוני לטעון כי יצירות אלו מאפשרות לחשוב את הפעולה התיעודית (הפקת הסרט), את התוצר המוגמר (הדימוי המוקרן או המשודר) ואת מרחב ההתקבלות (פסטיבלים, אתר האינטרנט) כמרחבים משותפים של מחלוקת פנים-ישראלית. אם מסכימים כי פתרון הסכסוך הישראלי-פלסטיני מחייב שיתוף פעולה בין חלקי החברה חרף המחלוקות, וכי מרחבים של חפיפה הפכו במציאות העכשווית לנדירים, אזי יצירת מרחבים משותפים של אי-הסכמה מובנת כאן כהתערבות במציאות – כשלב ביניים בדרך לקידום פתרון הסכסוך הישראלי-פלסטיני. עבור הצופים מבית, היצירות מראות כי כדי להיחלץ מן העייפות, הייאוש והפטליזם ביחס לכיבוש ולאפרטהייד המשפטי והחברתי, נדרש השמאל הליברלי להכיר בעובדת ההתנחלויות כמציאות קיימת ובנכונותו להתמודד עימה.

חמושות – בין הזדהות לריחוק ביקורתי

חמושות מציג את סיפורן של שלוש נשים צעירות, בשנות ה-20 לחייהן, כולן נולדו וגדלו בהתנחלויות והתחנכו במסגרות ציוניות-דתיות. חנה הלוי חולמת על בית עם בריכה המשקיפה לנוף הנפרס למרגלות גבעה 777, מאחז לא חוקי ממזרח לאיתמר. לאורך פרקי הסדרה חנה הופכת את חלומה למציאות, חרף הסיכונים הכרוכים בכך – הן מצד החוק הישראלי, הן מצד הסביבה העוינת – והקשיים שמערים ועד המאחז. חן ורקר, מנהלת מוקד האבטחה בהתנחלות אפרת, פועלת ללא לאות משירותה הצבאי ועד היום להגן על היישוב הישראלי. כשהיא חוזרת

⁵ תומאס אלססר (Elsaesser) תבע את המונח "הדדיות אנטגוניסטית" על-מנת להציג צורות שונות של שיתוף-פעולה בין קבוצות נבדלות המצויות במחלוקת – לפחות ברמה ההצהרתית. ראו: Thomas Elsaesser, "European Cinema: and the Postheroic Narrative: Jean-Luc Nancy, Claire Denis, and Beau Travail," *New Literary History* 43, no. 4 (2012): 703-725.

מחופשת הלידה לעבודה, הקונפליקט בין זהותה כשומרת-מאבטחת, המגינה על היישוב, לבין זהותה כאם, המגינה על בנותיה, הופך למוחשי במיוחד. ליאורה בן צור, צאצאית למשפחה דרום-אפריקאית שהתיירה, מתלבטת אם להמשיך את מורשת אביה ולשוב אל חוות ילדותה בדרום הר חברון במחיר עימותים תכופים עם תושבי הכפרים הסמוכים, או לעבור להתגורר עם בעלה בעוטף עזה, אף על פי שלא תחשב אז באופן רשמי 'מתנחלת'. סיפורה של כל דמות נפרס על פני חמישה-שישה פרקים באורך של כחמש דקות לפרק.

למרות ההבדלים האידיאולוגיים הגדולים, גיבורות הסדרה מכניסות את הבמאית לביתן ומאפשרות לה להתבונן בהן מקרוב ולאורך זמן. בכך, מצידה, מקשיבה להן ומציגה את נקודת מבטן. מסיבה זו עוררה הסדרה את זעמם של המבקרים, אשר טענו כי המבט הניטרלי ומעורר ההזדהות של המתעדת משמר את הפשיזם הרווח כיום בשיח הציבורי.⁶ בהמשך המאמר ארצה להאיר כמה נקודות המדגימות את הביקורת העקיפה של בכר על המתנחלים (אבל לא רק עליהם). הנימה האירונית אשר מלווה את הסדרה לכל אורכה מייצרת ריחוק ביקורתי המסגיר לטעמי את הפרספקטיבה של המתעדת. הביקורת מופנית בעיקר כלפי הציבור העמוק בין אלימות לבין הזהות המתנחלית באופן שאיננו שונה מהותית מתפקידה של הראשונה בכינון הזהות הציונית-חילונית-דמוקרטית.

הנשים החמושות בסדרה מהוות תזכורת מאיימת ומתמדת לאלימות מתפרצת. חגורת הנשק האופנתית על מותניה של חנה מעוצבת כפריט אקססורי ונראית

⁶ ראו: נדב נוימן, "חמושות' חושפת את ההשפעה של הטירוף המתנחלי על התקשורת", **טיים אאוט**, 6 לספטמבר 2017, <https://timeout.co.il/%D7%AA%D7%A8%D7%91%D7%95%D7%AA/%D7%98%D7%9C%D7%95%D7%95%D7%99%D7%96%D7%99%D7%94/%D7%97%D7%9E%D7%95%D7%A9%D7%95%D7%AA>; רוגל אלפר, "סדרת הרשת החדשה של 'כאן' מציגה פשיסטיות שאוהבות אקדחים כמודלים לחיקוי", **הארץ**, 7 לספטמבר 2017, <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/>, <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/1.4426112>.

כמעט בכל שוט שבו רואים את גופה. חן נושאת אקדח בתיק ההחתלה של בתה התינוקת ומספרת בהתלהבות על חיבתה העזה לכלי נשק ולאמנויות לחימה. החיבור הבלתי שגרתי בין אובייקטים נשיים או אימהיים לכלי נשק מייצר דיסוננס מטריד. הסדרה מזכירה, על דרך ההיפוך, כי אלימות נחשבת כמאפיין גברי וכי פרקטיקות של הפגנת אלימות הן למעשה אמצעי מרכזי בייצור של זהות מגדרית גברית. כפי שטוענת ג'ודית באטלר (Butler), ייצור זהות הוא אקט פרפורמטיבי, סוג של ציטוט וחזרה על פרקטיקות של כוח. הנשים החמושות בסדרה מאופיינות כנשים 'גבריות'. העובדה שחנה פועלת להשיג את מבוקשה בידיעה כי חתנה העתידי יאלץ להתאים את עצמו לתוכניות שלה, מעידה על תכונות כמו יוזמה, החלטיות, נחישות, עיקשות ואומץ, המזוהות עם אידאלים גבריים. ומכיוון שכך, היא מטילה איום על סביבתה הקרובה. בה בעת, האספקטים הגבריים באישיותה מתמזגים עם הדימוי שלה כ"חלוצה של המאה ה-21". מחד, היא בוחרת להקים בית במאחז לא-חוקי, כשסכנת ההריסה מרחפת מעליו, ברוח חלוצית-התיישבותית מובהקת. מאידך, האידאל של עבודה עברית הוא חסר-משמעות מבחינתה. הצו היחיד לו היא מצייתת הוא הצו הקפיטליסטי – "הרי הכול אפשרי, הכול שאלה של מחיר", היא אומרת. לפי מודל החלוציות של המאה ה-21, איכות חיים נתפסת כערך ראשון במעלה. המוטיב המוזיקלי המלווה את הסיפור שלה, מגלם את הרעיון הזה – פרפרזה מודרנית, גלגל"צית, לשירה של נעמי שמר, "אומרים ישנה ארץ".

אריאל הנדל מטעים כי אלימות הייתה ציר פעולה מרכזי של הפעילות הציונית המזוהה עם הרצל: "כל אלימות 'מכובדת' שהיהודים היו יכולים להפעיל, הייתה

משקמת את מעמדם, את כבודם ואת גבריותם".⁷ תפקיד האלימות בייצור הזהות המגדרית, במובנה הרחב, מאפשר לחשוב על אלימות מגדרית כאלימות פוליטית – לא כתוצר של הפטריארכיה אלא כמה שמתחזק אותה באופן קבוע. הדגש ששמה הסדרה על נשים האוחזות בנשק בשגרת החיים בשטחים הכבושים, מציב בסימן שאלה את הדיכוטומיה שבה אנו נוהגים לחשוב על החיבור הזה: מצד אחד, כביטוי לעצמאות ולתודעה פמיניסטית, ומצד שני, ככניעה למוסכמות גבריות.⁸ לטעמי, אין כאן כוונה להכריע בין שתי פרשנויות מנוגדות, אלא להדגיש את ההיבט הפרפורמטיבי של האלימות בכינון יחסים בין קבוצות חברתיות שונות: גברים ונשים, יהודים ופלסטינים, ימנים ושמאלנים. הסצנות המתארות את חן וחנה מתאמנות במטווח מעוררות אי-נוחות כפולה: הן בשל ההזרה הפועלת על בסיס מגדרי, הן בשל המטרות המוצבות במטווח, המשלבות תמונות של פלסטינים ויהודים-שמאלנים. בסיום האימון של חן לוכדת המצלמה גרפיטי: "יהודי לא טועה ולא מתנצל". יהודי, כך מסתמן, הוא מי שאינו מגלה לא סימנים של חולשה ולא של נשיות.

יותר משהסדרה מציגה מתנחלות מקרוב היא מציגה את ה-איק של המתנחלות – את האופן שבו הסובייקטיביות של המתנחלות מתעצבת. כל פרק נפתח במיזנסצנה שבה הדמויות עומדות ללא ניע מול המצלמה, על רקע מרחב שמעניק את ההקשר הנרטיבי והתמטי הספציפי שבו כל פרק עוסק. ההשתהות של המצלמה על הדמויות ועל היחסים בינן לבין המרחב שבו הן מועמדות, מגלמת את המהלך הייחודי של הסדרה, ששואלת לא "מי היא ליאורה?" אלא "איק היא ליאורה?".

⁷ דברים אלו נאמרו בהרצאה שנשא הנדל תחת השם "כל אלימות היא אלימות פוליטית" במסגרת יום עיון על (ה)אלימות של מכון וולטר ליבך לחינוך לדו-קיום יהודי ערבי ושל מרכז אדמונד י. ספרא לאתיקה באוניברסיטת תל אביב. 14 למרץ, 2016.

⁸ ראו ראיון שערכה שני ליטמן עם איילת בכר: "תאמינו או לא, אני שמאלנית שחושבת שגם מתנחלות הן בנות אדם", הארץ, 26 לספטמבר 2017, <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/premium-MAGAZINE-1.4463646>.

ומכאן שהביקורת של נדב נוימן בטיים אאוט על כך ששלוש הדמויות בסדרה "מתוארות ומצולמות כגרסה מודרנית ופמיניסטית של קלינט איסטוד", מחמיצה את הנימה הביקורתית של הבמאית, המראה באיזה אופן החיקוי של קלינט איסטוד הוא חלק בלתי נפרד מעיצוב הזהות שלהן כמתנחלות.

כשחנה נוסעת בפרק הרביעי לפגוש את אורן גלעד, בעל המזנון "אח שלי גיבור", הנמצא בסמוך למחסום חווארה מצפון לשכם, הממד הפרפורמטיבי בעיצוב הזהות הגברית-ישראלית-מתנחלית מוקצן עד כדי גיחוך. המזנון הוא בבואה גרוטסקית של זהות גברית ישראלית: את תקרת המזנון מכסים דגלים של גדודי צה"ל, במרכז החלל ספות מזמינות וטלוויזיה – משהו בין סלון ביתי לזולה. הקירות עמוסים גם הם 'מזכרות' צה"ליות. גלעד לובש ז'קט צבאי, כובעו מעוטר בעשרות סיכות לוחמים ועל צווארו שרשרת ענק עשויה תגי יחידות. את החיילים ושאר עוברי האורח המגיעים לקנות במזנון, אורן מקבל בדקלום מהיר וארוך של שנינויות, חרוזים, גסויות וג'יבריש צה"לי, מתובלים בפסבדו-תובנות על החיים. הן המזנון הן הדמות המפעילה אותו, הם דימויים קיטשיים, מוגזמים עד מופרכים של זהות ישראלית-צבאית-גברית. אורן מספר כי החוויה שהוא מעניק לבאי המקום מעניקה משמעות לשגרת החיים שלו כמפעיל מזנון,⁹ אולם הערך המוסף שהוא מוצא במופע שלו נחשף בסדרה כפרודיה על זהות ציונית.

המיזנסצנה החותמת את הפרק, שבה חנה, אורן ותייר טקסני נעמדים מול מצלמתו של תייר אמריקאי אחר, חבוש כובע קאובוי, לוכדת את הזהות של המתנחלת כפרקטיקה של חיקוי קולוניאליסטי: "הכפופ[ה] מתדמה לכופף, ולפעמים אף יותר מאשר הכופף דומה לעצמו, וכך עלינו להבין את הציונות" כותב

⁹ ראו סרטון שנעשה במסגרת דוקותיים לתאגיד השידור 'כאן' – "סדרת דוקו קצרה החושפת את הפסיפס הססגוני המרכיב את החברה הישראלית", <https://www.youtube.com/watch?v=zrN85iACBI4>.

דניאל בויארין.¹⁰ חנה, אורן והתייר הטקסני – אף לא אחד בעל חזות אירופית לבנה – מגלמים תשוקה ציונית נוסח הרצל לזכות בכבוד הכרוך בצלקת שמקורה בפציעה בדו-קרב (האירופי). לפי בויארין, "ה-Mensurn, הצלקת הידועה לשמצה, היא במובן מסוים חיקוי של חקיקת הגבריות הנוכרית הפעילה, הפאלית, האלימה, על הגוף עצמו – חקיקה שמחליפה את חקיקת הגבריות הסבילה, הנשית, באותו גוף עצמו. התרופה הסופית שלו הביאה לבסוף לחקיקת גבריות זו על גופה של פלסטינה ועל גופם של הפלסטינים".¹¹

סוגיה נוספת המוצגת בפרק הוא ייצוג המתנחלים בערוצי התקשורת המרכזיים. כשחנה וצוות הצילום הקטן שמלווה אותה, עושות את דרכן ברכב אל המזנון, ברדיו מדווחים על תחילתו של מבצע "גן נעול" לפינוי עמונה. "למה אני לא אוהבת רדיו?" שואלת חנה בעקבות הדיווחים, "פשוט מעצבן אותי לשמוע את כל הדעות השמאלניות שכל הזמן מראיינים את האנשים. ההתנחלות, ההתנחלות, ההתנחלות. כמו שאבא שלי אומר, גם הוא גדל בהתנחלות, בנתניה, התנחלות נתניה. מה ההבדל? הכול יישובים." הטענה הזאת חוזרת בגרסה אחרת כאשר הן נכנסות אל המזנון ואורן אומר בציניות: "אני בדקתי בהיסטוריה. רמת אביב ג' זה לא שייך לשטח של ערבים, לא. זה היה שטח של יהודים תמיד." בכר מספרת כי בחרה להכניס את ההערה של אורן אף על פי שהבדיחה היא על חשבונה.¹² יש בטיעון הזה כדי לעורר אי-נחת בקרב מי שמצפוננו ועמדתו הפוליטית נעצרים ב-67' ובפתרון שתי המדינות. הלוא מדוע שהדמויות בסדרה יחוו את עצמן זרות למציאות שאליה נולדו ושבמסגרתה התעצבה זהותן? כשם שאישה צעירה, אשר

¹⁰ דניאל בויארין, "נשף המסיכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", **תיאוריה וביקורת** 11 (חורף 1997): 138.

¹¹ שם, 138–139.

¹² ראו ראיון שערכה רוני בוצר עם איילת בכר **לפנימה המגזין לאישה הדתית** של ערוץ 7, 26 לספטמבר 2017, <http://pnima.co/News/News.aspx/356074>.

נולדה בנתניה או בצפון תל אביב, בטוחה מעל לכל ספק בזיקתה למקום ובהיותו מרכיב יסודי של זהותה, כך מרגישות גיבורות הסדרה ביחס להימצאותן מעבר לקו הירוק. מבלי להיכנס לעובי הטיעון, הסדרה שבה וחוזרת אל בעיית הייצוג: כל מחנה מעדיף להיאטם בפני השיח של האחר ולהיות שרוי במעגל סגור של ייצוגים שתמיד כבר מאשרים את מה שכל מחנה יודע ומאמין בו.

סוגיה זו עולה במקביל גם בפרק הרביעי בסיפור של ליאורה. אביה של ליאורה, יעקב טליה, הוא טיפוס פרובוקטיבי המדגים בהווייתו ובאמירותיו הקיצוניות עמדות קולוניאליסטיות אדנותיות, גזעניות ואלימות. אין זה פלא אפוא שטליה, אשר היה מסוכסך עם שכניו הפלסטינים בעקבות מחלוקות על שטחי מרעה וגניבות של עדרים, משך את התקשורת השמאלנית. **חמושות** מפגישה בין ייצוגים שונים של טליה (שנהרג בתאונת טרקטור ב-2015) דרך שני מתווכים: התקשורת וזיכרונותיה של ליאורה. בכך משלבת תיעוד בזמן אמת של גניבת כבשים מתוך **מערבון בהר חברון** ואת התגובה של ליאורה לדימוי התקשורתי של אביה.

באחד משיעורי המחלקה לתקשורת במכללה האקדמית ספיר, ליאורה מציגה תרגיל שבו צילמה כתבה על אביה המבטאת את הזווית שלה. בכתבתה היא מראיינת את דוד גדעוני, חבר של אביה. ליאורה מספרת לו שאביה חנך את ארבעת ילדיו לנהוג בפייסנות כלפי האחרים ("תבואו אליהם עם קפה ועוגיות"), ואילו גדעוני מוסיף שאף פעם לא שמע אותו אומר מילה רעה על ערבים. ליאורה מציגה לפני הכיתה את הזווית ה"שמאלנית" – קטע מתוך ראיון שקיים אברי גלעד עם אביה המנוח בסרט הטלוויזיה **חוצה את הקווים – מסע בעקבות הימין הקיצוני**. טליה איננו מהסס להשמיע את דעותיו הקיצוניות ("אני אהבתי אפרטהייד ואני עדיין חושב שאפרטהייד זה הדבר הכי טוב בעולם") ומשווה חיסול ערבים לחיסול

של זבובים מטרידים. הדיון הכיתתי בעניין הייצוגים השונים של האב והצהרתה בכיתה "אני מתנחלת גאה", מסגיר קונפליקט פנימי עמוק בין מחויבותה להגן על מורשת אביה לבין המחיר הנפשי שהיא משלמת על חיים בצל מאבק בלתי פוסק. ליאורה נישאה לבחור חילוני מנס ציונה, היא לומדת בספיר ובפרק האחרון בסדרה היא בוחנת את האפשרות להקים בית ביישוב כיסופים. הפרק מסתיים בווידוי: "[החוה] זאת אחריות שהיא גדולה מדי. לא היה לי באמת נחת מזה". הספק המפעם בקרבה ביחס לאורחות חייה איננו ספק מוסרי, אך הוא הופך אותה לדמות מורכבת, היפוכה המוחלט של דמותו הקיצונית, החד-ממדית, של האב.

לפי הנדל, אלימות, כתופעה לכשעצמה, ניתן לבחון דרך התמקדות באחד משלושת מרכיביה: הפעולה עצמה – האם היא נחשבת פעולה אלימה או שאינה אלימה; מושא הפעולה, הנחשב לעוגן היחיד לחקר האלימות, שכן ההינתנות לכאב, לפגיעה ולהרס היא עובדה; ומבצע הפעולה – כשבמקרה הזה, משטרי ההצדקה ושאלת הלגיטימציה מובילים לכך שמבצע הפעולה לא יכול להישפט על פי מערכת המושגים של עצמו.¹³ **חמושות**, כסדרה המתמקדת במבצעות, הוא ניסיון לבחון שתי מערכות מושגים שונות בו-זמנית: את משטרי ההצדקה של הציונות הדתית הקיצונית ואת השיפוטיות המותנית של השמאל הליברלי.

מאחר שבכר נוקטת בגישה אתנוגרפית קלאסית של התבוננות כמו-ניטרלית ואינה מבטאת את עמדתה באופן ישיר, היחסים המורכבים בינה לבין הדמויות מייצרים מבט סכיזופרני, מתקרב ומתרחק ללא הרף, נע בין אמפתיה לשיפוט ביקורתית, בין חמלה לגיחוך, בין אהדה לצער עמוק. היתרון בסכיזופרניה של נקודות המבט הוא יצירת מרחב משותף של אי-הסכמה. חסרונה, כפי שהוכח על ידי הפער בין

¹³ הנדל, "כל אלימות היא אלימות פוליטית".

הביקורות הקטלניות לתגובות הנלהבות של הצופים באתר הסדרה, הוא באי-בהירותה.

מתנחלת – המרחב הקולנועי כהפרעה

העולם המתנחלי שבו בחרה איריס זכי להתמקד שונה מזה של **חמושות**. בעוד נשות הסדרה מייצגות את הקצוות של הספקטרום הציוני-דתי, המתנחלים והמתנחלות איתם משוחחת זכי – שישה אנשים צעירים – מספקים הצצה לפרספקטיבות מגוונות, משולהבות פחות וספקניות יותר, ביחס לאופן ההימצאות שלהם במרחב הכבוש. הבחירה בתקוע הייתה מכוונת. זכי העדיפה את הקושי שמציבה הנורמליות על פני התדהמה שבנשיאת נשק יומיומית או התבטאויות קיצוניות. **מתנחלת** הוא פורטרט אימפרסיוניסטי של מקום, וברוח הפנייה הרפלקסיבית במסורת הקולנוע האתנוגרפי, זכי מציבה את עצמה מול המצלמה. את הסרט היא מציגה כסיפור על "שמאלנית שעוברת לגור בהתנחלות".

הסרט נפתח בסצנה של אי-הכנסת אורחים. בתמונה נראית זכי כשהיא מגיעה אל המקום עמוסה בצידוד צילום, מקימה סט אימפרוביזורי, גוררת שולחן ופורסת עליו מפה רקומה לבנה. בפסקול נשמע גבר דובר אנגלית, המתנגד להופעתה במקום מלווה במצלמה. המרחק בין תל אביב לגדה המערבית – מציינת השקופית בפתח הסרט – הוא שעת נסיעה אחת, אולם המרחק המנטלי מוצג בסרט כבלתי ניתן לגישור: הדובר מניח שהגעתה למקום היא בבחינת ניסיון 'להכעיס' את התושבים, לייצר דימוי שלילי של ההתנחלות ולהוקיע אותה בתקשורת: "Typically left-wing people are anti-Israel, anti-settler, and that bothers me" – כזהו הסטריאוטיפ הימני על כל שמאלנית שאוחזת במצלמה. הוויכוח הנשמע בפסקול בין המתעדת למתנחל פורע את הדימוי השלם של המקום הנבנה בדקה הראשונה של הסרט: נוף

הררי מפעים, פעמונים מצלצלים ברוח, בקתה פשוטה ושלט המציע חיבוקים בחינם. היחסים הניגודיים בסצנת הפתיחה בין הפסקול לבין התמונה מבליטים את המתח המאפיין את תקוע – מצד אחד, פסטורליות מתובלת במוטיבים ניו-אייג'ים (פתיחות, שלווה, אהבה, חיבור, חיבוק, שמחה וכו'), ומצד שני, תחושת אדנות, צדקנות וקורבנות.

בתגובה להצהרתו כי הוא לא מוכן לקיים עמה דיאלוג, זכי אומרת (ככל הנראה לגורם שלישי המנסה לתווך ביניהם): "אני לא שפטתי אותו והוא מיד שפט אותי". חרף הצהרתה, הבחירה לפתוח באופן הזה את הסרט היא בחירה שיפוטית בהכרח: הסרט מציב את המתנחל (המופשט) כמי שמדבר שפה זרה למקום (אנגלית) ומתנגד לקיומו של דיאלוג. המתנחל מאופיין כמאויס, נוקשה, מסתגר בדלת אמותיו, ואילו התל-אביבית השמאלנית מאופיינת כמי שמעוניינת בדיאלוג. זכי חוזרת על ההבחנה הזו בשלב מאוחר יותר בסרט, כשהיא טוענת שמתנחלי תקוע אינם מעוניינים לעשות "שיעורי בית" ולהיחשף לנקודת המבט של האחר, בין אם היא נקודת מבט פלסטינית או שמאלנית. דיאלוג הוא מה שנתפס במרחב המתנחלי כהפרעה.

ההצבה הדיכוטומית של המתנחל הימני מול התל אביבית השמאלנית בתחילת הסרט מעידה על האתגר האינהרנטי לפרויקט שהציבה לעצמה – לתקשר עם בני המקום מבלי להסתיר או לרכך את עמדתה. אולם אותה דיכוטומיה גם מועמדת לבחינה במהלך הסרט. בניגוד לפרויקט הקודם שלה, **חפיפה** (2015), שבו היא חופפת את שיערן של לקוחות במספרה ומשוחחת עימן, **במתנחלת** זכי אינה לוקחת חלק פעיל בהתנהלות השגרתית של המקום. להפך, היא מייצרת בו הפרעה. ה"מתנחלת" שבכותרת הסרט מציגה את עצמה כאמור כ"שמאלנית

שעוברת לגור בהתנחלות" – זרה הפולשת אל מרחב חברתי הומוגני. זכי מספרת למתניה, הידיד המקומי שלה, שתושבי תקוע אינם מעוניינים לדבר עם זרה. מתניה עונה לה בתגובה: "עשית טעות אסטרטגית". הגם שזכי נוטה להסכים איתו באותו רגע, ברור כי אין כאן שום טעות אסטרטגית. זכי מתעקשת על האחרות שלה מאחר שהאתגר האתנוגרפי שלה איננו התעלמות מהבדלים או הגעה לקונצנזוס, כי אם יצירת מרחב של דיאלוג לשם הדיאלוג.

הסט הארעי שהיא מקימה יום אחרי יום מול הצרכנייה המקומית – שלוש מצלמות על חצובה, מיקרופון תלוי על ענף, שולחן, מפה רקומה ושני כסאות – הוא מרחב של אירוח, המחייב מטבע הדברים גם ויתור של שני הצדדים לטובת ההידברות. עם זאת, הגם שכמה מהאורחים-מארחים של זכי מציגים עמדות פשרניות באופן יחסי, הדיאלוג כולל אי-הסכמות רבות. כדאי לשים לב למפה הלבנה, הרקומה, הביתית, אותה פורסת זכי על שולחן מחוץ לצרכנייה ושעליה מופיע שם הסרט. מפה זו מגדירה מצד אחד מרחב – זאת הטריטוריה של זכי, או ליתר דיוק, של הסרט. בה בעת, המפה הלבנה מזוהה עם הנשיות הביתית, המארכת, מכניסת האורחים, וזאת בניגוד למפת ארץ ישראל הנעדרת מסרט זה, ושבדרך כלל משמשת בסרטי סכסוך להמחיש את הסוגיות שבמחלוקת.¹⁴ מפת השולחן הופכת בעת ובעונה אחת את החיצוני לפנימי, את הארעי למכוון ואת הציבורי לאינטימי.¹⁵ באמצעות המחווה המינימליסטית הזאת, זכי מעלה שאלות על מה שנדמה לנו כמובן מאליו: מתי מרחב הופך לטריטוריה? מהו הדבר אשר הופך מקום לבית? מיהו המארח ומיהו האורח? מהו טיב היחסים ביניהם?

¹⁴ ניתן למשל לחשוב על התפקיד המשמעותי של מפת ישראל כאמצעי רטורי בסרט **המתנחלים** או העודפות של המפות והתצ"א בסרט **שומרי הסף** (דרור מורה, 2012).

¹⁵ בשוטים רבים בסרט נראים אובייקטים בייתים פולשים אל החוץ. באחד הצילומים נראית אמבטיה ועליה מונח קרש הנושא בקבוק שמפו ומרכז שיער. האמבטיה ניצבת בחוץ, בין שרידים של מבנה הרוס שהורכבו לו תוספות כחלון זכוכית. "חדר האמבטיה" המאולתר מדגים טשטוש בין פנים לחוץ, בין תרבות לטבע, בין ניקיון ללכלוך.

מתניה, איש הקשר של זכי בתקוע, הוא המארח הראשון של הסרט ומי שאפשר את עשייתו: "אני לא מפחד מתקשורת, אני לא מפחד מתמונות, אני לא מפחד מאוורור המציאות. אני הפוך, אני מרגיש שהחשיפות האלה רק עושות טוב לכולם. האוורור רק יוצר סביבה טובה". מתניה מארח את איריס בהתנחלות תקוע, והיא, בתורה, מארחת אותו בסרט שלה. יום אחרי יום, זכי, אורחת-מארחת, ממתינה לאורח-מארח שיתיישב בכיסא שממולה. בעוד העוברים ושבים נכנסים ויוצאים מהצרכנייה – תנועתם האגבית, היומיומית רושמת את שגרת החיים בהתנחלות – זכי יושבת ליד השולחן וממתינה. זוהי ההמתנה שלה, המנוגדת לשימוש השגרתי בשירותי הצרכנייה, שמייצרת הפרעה במקום שהוא כה מובן מאליו לתושביו, מובן מאליו עד שהוא נעשה בלתי נתפס. במונחים של זכי ומתניה, זכי מציבה בפני תושבי תקוע ה"מרוצים מעצמם", את ה"התמרמרות" התל-אביבית – מונח המציין את הספקנות, הבחינה העצמית, הביקורת והסרקזם המאפיינים את השמאל.

הכנסת אורחים כפרקטיקה של הפרעה לשגרת החיים של ההתנחלות יכולה להיות מובנת כמשל על חוסר היכולת של המתנחלים לקבל את האחר, אולם עלינו לזכור כי זכי היא בכל זאת אורחת בהתנחלות. במילים אחרות, ההכרה בנחיצותו של דיאלוג או "אוורור" – במילותיו של מתניה – קיימת משני צדי המתרס (ובכל זאת עליי לסייג ולומר שאני מתקשה לדמיין סיטואציה שבה מתאפשר לבמאית פלסטינית "להתנחל" בהתנחלות). הסרט, אפשר לומר, הוא תוצר של אירוח הדדי, שיתוף פעולה בין צדדים המצויים במחלוקת, הפועלים יחדיו ליצירת מרחב משותף.

ההפרעה של זכי מייצרת שינוי במציאות בשני אופנים לפחות: ראשית, בחתירה למגע. זכי מעוניינת להקשיב, לדבר, להגיב באופן ספונטני ולהימנע מראיונות מתוסרטים המבטאים הצהרות פוליטיות מוכרות ושחוקות. בעידן שבו אין

לגיטימציה לשיח והתלהמות היא צורת הביטוי הדומיננטית, שיחה פשוטה הפכה מצרך נדיר. בה בעת, השיחות של זכי עם תושבי תקוע מגלות פנים יותר מגוונים, מורכבים, והרבה פחות מוכרים של המתנחלים. דהיינו, הסרט מערער על הייצוג הדומיננטי של המתנחלים בתקשורת כימין קיצוני, משיחי וסחרורי, שנציגיו הבולטים הם איתמר בן גביר, דניאלה וייס, משה פייגלין ואחרים.

שנית, זכי טורדת את מנוחתו של מי שנמנה עם המחנה שלה. לאורך הסרט משובצים דימויים רבים אשר מעצימים את המתח בין פני השטח הפסטורליים של תקוע לבין האלימות הסמויה מן העין, המאפשרת ומתחזקת את אשליית השנתי של המקום: עמדת שמירה צבאית, גדרות התיל המגינות על ההתנחלות, מחסום בשער היישוב, המיועד למעבר פלסטינים אל תוך ההתנחלות, והפלסטינים העובדים בו. בכל השוטים שבהם מופיעים פלסטינים הם מצולמים מרחוק או מהגב, נשארים בלתי מזוהים, חלק מהנוף של המקום – נוכחים-נעדרים. בחירה זו מעלה תהייה: האם ייצוג הפלסטינים כחסרי-פנים משקפת את נאמנותה של המתעדת למבט של המתנחלים, או שמא היא תובעת לעצמה את אותו מבט מתעלם, המייצר דה-הומניזציה של הפלסטינים, כמחווה אסתטית שנועדה להסב את תשומת לב הצופים לנקודת העיוורון שלהם עצמם? כאן בדיוק מצויה לטעמי ההפרעה של הסרט. זהו סרט מטריד משום שהוא מצביע על כך שהסתגרות, ניתוק, הפרדה, התעלמות וצדקנות אינם מנת חלקו של הציבור המתנחלי, כי אם נטייה אנושית המצריכה מודעות ועבודה. בעוד השיחות של זכי עם מתניה ותושבי תקוע חושפות מחלוקות שונות סביב עמדות פוליטיות שהצופה השמאלני/ית יכול/ה להתנגד או להסכים להן, הדימויים של סביבת החיים של תקוע אינם בבחינת גינוי מוחלט. הם חושפים דמיון משותף שמצוי בלב הנורמליות הלא-נורמלית של תקוע, כשם שהוא מצוי בלב הנורמליות הלא-נורמלית של תל אביב.

תודה רבה לד"ר אוהד לנדסמן ולרון רייכמן על תרומתם למאמר זה.

פילמוגרפיה

איילת בכר: **אחרי החתונה** (2005), **Power** (2006), **חמושות** (2017)
איריס זכי: **המשמרות הכשרות שלי** (2011), **חפיפה** (2015), **מתנחלת** (2018)

קרדיטים חמושות:

במאית ויוצרת הסדרה: איילת בכר
הפקה: גם סרטים, יואב רועה ואורית זמיר
צילום: אביגיל שפרבר ועמנואל מאייר
עריכה: שקד גורן
מוסיקה מקורית: שי אלון

קרדיטים מתנחלת:

במאית ומפיקה: איריס זכי
תסריט: איריס זכי ואורן יניב
צילום: אור אזולאי
צילום ראיונות: איריס זכי
עריכה: אורן יניב