

משחקים בכאילו וכאילו משחקים: "הדונם של סבתא" כטרלול דוקומנטרי

חיים חזן

מעשה שהיה כך היה: ירמי שיק-בלום,¹ קומיקאי ותסריטאי של "כמעט" כהגדרתו, מבין שידו אינה משגת לקיים בכבוד את משפחתו הגדלה, ובצר לו הוא פונה לאביו לעזרה. אלא שגם ידו של האב קצרה מלהושיע, וכל שהוא יכול להעביר לרשות בנו הוא שטר-מכר של דונם וחצי המצוי בגוש עציון, ושאותו רכשה בימי המנדט הסבתא רבתא שלו שרה נאמן, שהייתה ממייסדות תל אביב. ירמי המאושש מבקש לממש את ערך הנכס שנפל לידי, ומתייעץ לשם כך עם דודתו רות בן ישראל, פרופסור למשפטים. הדודה מתנגדת נחרצות למהלך. "אחרי מותי תעשה מה שאתה רוצה", היא ספק מצווה ספק מאיימת, בהזהירה שכל טענה לבעלות על אדמה בשטח פלסטיני כבוש עלולה ליצור תקדים ולגרור גל תביעות-נגד להשבת אדמות פלסטינים, שנעקרו מהן בנכבה.

ירמי משעה את היוזמה, אך משהלכה הדודה לעולמה, והפרשנות המילולית לאיומה מקבלת משנה תוקף, הוא מרשה לעצמו לחדש את מאמציו ליטול חזקה על החלקה. כאשר מסתבר לו שמתוקף נוהלי הכיבוש על אדמות השטחים המדינה אינה מאפשרת מימוש בעלות לפלסטינים ולישראלים, ולצורך כך הוא נחשב פלסטיני, הוא שוכר את סיועם של משפטנים: הפלסטיני שבהם מרחיק עצמו מעיסוק בנושא. לעומתו, משפטן מתנחל, הלהוט להרחיב את שורות המתיישבים, דווקא מעלה בפניו אפשרות לשוב אל נחלתו. עצתו היא להקים בה מאחז, שהרי זוהי ערובה בטוחה לזמניות של קבע. אלא שמסתבר שאדמתו כבר נתפסה על ידי מתנחלי הגוש, ניטע בה כרם ואף נבנה בה יקב.

כך, ולאחר שתעה ותועתע במבוכי הבירוקרטיה של הכיבוש, הקרוי בלשון סגי נהור "המנהל האזרחי", מוצא עצמו ירמי על פרשת דרכים שבצידה האחד זהותו החדשה כמתנחל בעל כורחו, ובצידה האחר דמיונו לפלסטיני מנושל. כפל הפנים המופרך הזה מביא אותו להיענות להצעתו של אותו משפטן מתנחל המאיץ בו להקים מאחז על נחלת הסבתא רבתא, וכך להפוך את הירושה הבלתי מושגת למורשת אבות מוגשמת.

המהפך במעמדה של הנחלה קורם עור וגידים במוחו של ירמי. הוא מחליט ליזום הטרלה,² כדבריו, המתחזה להפקת סרט בשם רב המשמעות: "חיי שרה", על תולדותיה של שרה נאמן החלוצה בונת אחוזת בית, הלא היא תל

¹ אלעד אורנשטיין וירמי שיק בלום, יוצרי הדונם של סבתא (2024).

² השימוש במילה "הטרלה" היא בהוראת מתיחה ופרובוקציה, ולא בהוראת הנפוצה יותר כטעונה במשמעות השלילית של בריונות רשת. כמו כן, הטרלה וטרלול ישמשו במאמר כמשחק מילולי ומתוך מודעות לדמיון הצלילי של שורשי הטייתיהן.

אביב, שבזכות קניית הדונם הפלסטיני איפשרה לה לסבתא כביכול לפרוש את כנפיה ממנה אל מעבר למה שלימים יכונה הקו הירוק.

בנקודה זו המבוי הסתום המשפטי הופך למעשייה משוחקת ומשווקת, בלתי צפויה ורבת משמעות. ירמי מפציע בדמותו של תאב נדל"ן נכלולי לכאורה, המעמיד פני תם. הוא משליך פיתיון לאלה שעבורם פריצת הגבולות בין המיתוס המשיחי לבין המציאות בשטח היא סדר עולמם והצדקת קיומם, בתוך מה שבקרב מגזרים ישראליים רבים נתפס כסוג של מערב פרוע ושטח הפקר. ואכן, המתנחלים מתיישרי גוש עציון נרתמים בהתלהבות להקמת אתר ההסרטה המדומה, וזה אף זוכה לביקור הוקרה חטוף של השר יועז הנדל, ולהד תקשורת מחבק בערוץ 14.

אביו של ירמי, שקץ בחיי העבודה התל אביביים המשמימים, נסחף אל תוך הפיברוק עד כדי כך שהוא מבלבל אותו עם פנטזיה על מציאות עתידית: הקמת עסק קולינרי שישרת את המבקרים במקום. **הדונם של סבתא** כמעט מסתיים בטקס חניכת האתר בהשתתפות נציגי המתנחלים הנושאים דברי ברכה, בלוויית מקהלת הנוכחים המזמרת שירי אדמה ומולדת. סופו הקטסטרופלי של הסרט הופך את הכמעט למוחלט, כאשר עתיד הדונם בדמות אלימות קיצונית מתנחלית-פלסטינית מפזר את אשליית התרוממות הרוח וההגשמה, חושף את המשחק הכפול, ומבשר את שברו הבלתי נמנע והריאלי של חזון אחרית הימים המתנחלי.

כיצד, אם כן, נטמעת ומתקבלת הטרלה משחקית שובבה בחברה טעונת מיתוסים הרי גורל של הקרבה וקורבנות? זאת ועוד, מהם התנאים החברתיים המאפשרים את היפוך היוצרות מבירוקרטיה קשיחה וחסרת פנים של ניהול כיבוש, לפריעת סדר וטשטוש גבולות בין כובש לנכבש ובין עירוני חילוני למתנחל אמוני? מהו הכוח הצנטריפטלי – הקורס אל תוך עצמו בכיבוש – זה הממוטט ומבטל את כוחות הנגד הפלורליסטיים של העירוניות התל אביבית? המפתח לכל השאלות הללו אינו נעוץ בפניו הגלויות של הסרט, אלא טמון בטקסט הסמוי שלו הנכתב ביד הנעלמה של ההקשרים הפוליטיים-תרבותיים אשר בהם נטועה עלילתו.

ירמי מבין שתוחלת ירושתו נכזבה, וכי התגמול היחידי שהוא אמור לצפות עבורה הוא הפיכתה למורשת זיכרון של התחדשות ההתיישבות היהודית בגוש עציון. ואכן, משעה שהוא משלים עם ההכרה, כל שנותר לו לעשות הוא להיאחז במרחב הסמלי של אדמתו, בעוד המשחקיות שבהטרלה נעשית לאמצעי שדרכו **הדונם של סבתא** הופך לנחלת האומה. ממקום קטן, ארצי ונדל"ני, הנחלה מתרחבת ומתרוממת למקום גדול, נשגב, מיתי, שגבולותיו משתרעים אל מעבר להתנחלות שהיא מצויה בה, ואף מעבר לשטחים הכבושים ולאדמת הארץ בכלל. היא נוגעת בשמים.

הקו הירוק בין המקומות ובין הזמנים

ההבחנה בין "מקום קטן" ל"מקום גדול"³ היא מעיקרה הפרדה בין קודש לחול, בין זמן היום-יום ההיסטורי-כרונולוגי הבלתי צפוי לזמן המיתי נטול ההפתעות. זהו זמן החוזר על עצמו באופן אין-סופי שאין לו ראשית או אחרית, ועל כן על-זמניותו מבטלת עבר ועתיד, מעוגנת בהווה נצחי,⁴ ומועברת מדור לדור בסיפורי קודש נחווים ונחלמים.

שני מרחבי הזמן הללו נחלקים בין ה־*Chronos* – חיי החולין הרציפים והבלתי הפיכים, לבין ה־*Cronus* – אירועים פולחניים מעגליים מחזוריים, כמו שבתות, חגים, ימי זיכרון ומועדים פומביים. כולם מתיכים זהות תרבותית המונחלת ונחגגת כצואת הדורות והופכים בכך לחוויה אישית-חברתית.⁵

ההבחנה הנהוגה בין "המקום הקטן" ל"מקום הגדול", בזמן ובמרחב היא תנאי לתפקוד דו-ערוצי של קהילה אחת – קבוצה המבססת את קיומה על מילוי צרכיה היום-יומיים, לצד שאיבת זכות קיומה מהמבנים הסמליים המוטבעים בה. אף ששני הזמנים ה"ממורחבים" הללו אינם ממודרים לחלוטין זה מזה, ההפרדה בין קודש לחול המובנית בהם מוצגת ככורח המאפשר לשניהם לשמר את מראית העין של ההבחנה ביניהם. עם זאת, כאשר הגבולות ביניהם נפרעים, והקודש מתערבל בחול, מתחוללת הוויה של עירוב רשויות נטולת סדר וכיוון, מצב של טירוף מערכות העלול להביא לשיגעון. כזו היא למשל התופעה החווייתית-נפשית הפוקדת בעיקר תיירים נוצרים מאמינים העולים לרגל לעיר הקודש, ולנוכח הארצי המתערבב בטרנסצנדנטי דעתם משתבשת עליהם, והם לוקים במה שפסיכיאטרים מזהים כ"סינדרום ירושלים".⁶

המתנחלים שירמי פוגש מקדשים כל רגב עפר וכל חלקת אדמה והופכים אותם לסימנים טקסיים (ריטואלים) של ילידיות מקומית. זוהי הצהרת שורשיות החרושה באדמה ובעבודתה. במקרה של חלקתו האבודה של ירמי, זהו כרם המניב ענבי יין ממש כמו הכרמים בכפרים הפזורים מסביב, אלא שהפלסטינים אינם זקוקים להכרה בילידיותם המובנת מאליה והנטועה בקרקע מולדתם מדורי דורות.⁷ כך, חלקת האדמה הופכת בעיני המתנחלים לחלקת אלוהים, ומה שחלילה נתפס כילידי-פלסטיני, מתוקף המקום הקטן, הופך לכביכול ילידי-יהודי בזכות המקום הגדול האלוהי.

ירמי, תחת זהות המתנחל מן השורה, עולה אל המאחז שאין לו בו חזקה ומתקבל בחום על ידי חבריו החדשים בהתנחלות. הם מזהים את משחק ה"כאילו" שלו, ומשתפים איתו פעולה בקריצה. עבורם זוהי אינה אלא הזדמנות פז להעמקתו של הבולען הגאולי שנועד לגרוף לתוכו כל יהודי באשר הוא, גם

³ גורביץ, זלי, 2007, על המקום, עם עובד.

⁴ אליאדה, מירצ'ה, 2000 (1971), המיתוס של השיבה הנצחית, כרמל.

⁵ Leach, Edmund, 1966, *Rethinking Anthropology*, Bloomsbury Academic.

⁶ ויצטום, אליעזר ומשה קלאו, 2007, ירושלים של קדושה ושגעון, אריה ניר-מוד.

⁷ הנדל, אריאל ודניאל מונטרסקו, 2019, "בעקבות הגביע הקדוש: יינות ילידיים, מדע והפוליטיקה הקולוניאלית של הזהות המקומית", *סוציולוגיה ישראלית* כ(2): 107–135.

אם הוא נציג "מדינת תל אביב". מבחינת המתנחלים, סינדרום ירושלים, שאין בו חציצה בין המקום הגדול למקום הקטן, אינו חזיון שווא ומחלת רוח, אלא המצב הנפשי הרצוי וההכרחי, והם ישמחו להרעיף ממנו על כל יהודי פוחד. מכאן, למרות המודעות הקפיטליסטית לערך הנדל"ני של החלקה שעליה הם יושבים, הערך המשיחי אינו נגרע ממנה.⁸

מה שירמי רואה כסוג של משחק המתכתב עם המציאות (שאותה הוא מבטל תוך אימוצה), המתנחלים מוכנים לקבל כמקור למציאות וחיזוקה. הם מתעלמים מקריצת העין המגושמת, שהם מודעים לה לפני ולפנים, ויודעים שכך או אחרת המציאות שהם מתווים היא רצינית עד לשד העצמות, מפושטת וממוסדת.

"כל העולם במה וכולם שחקנים"

התנהלות זו, בעודה מתועדת כפיסת מציאות בסרט דוקומנטרי, היא מעין הד לתורת המשחק של יוהאן האוזינחה, אבי תפיסת המשחק המודרנית. האוזינחה סבר שהמשחק מוטמע באדם מטבע ברייתו והוא קודם לתרבות, ומחולל אותה.⁹ לעומת זאת, הטרלול המודע לעצמו כצורת משחק, דווקא מקעקע את אדני התרבות ומחורר את רשת הביטחון שהיא פורשת, ובכך ממשיך את הגישות התאורטיות שהתפתחו בעקבות וכנגד האוזינחה והתמודדו עם שאלת היחס בין משחק למציאות, בין אמת לשקר, בין פנים להעמדת פנים ובין ממשות לדמיון.

הקרוב ביותר לשיטתו של האוזינחה במחקר הסוציו-אנתרופולוגי הוא ארווינג גופמן, שכבר בספרו הראשון "הצגת האני בחיי היומיום",¹⁰ מראה כיצד התנהגות חברתית אנושית היא בעצם ביצוע תרבותי של "הצגה" המועלית עבור קהל ובמחיצתם של "שחקנים" – אנשים אחרים. זוהי מעין קריאה סוציולוגית של האמירה השקספירית מ"כטוב בעיניכם": "כל העולם במה וכולם שחקנים". ההבדל בין המשחק התרבותי שכולנו נוטלים בו חלק, לבין משחקים מובנים וממוסגרים הוא במערכת הכללים המנהלת את האחרונים, תוך שהיא מגדירה את מה שכלול ושאינו כלול בקוד שהם מתנהלים על פיו.

הפלירטוט הדיאלקטי של המשחק עם המציאות העסיק את פרשני המשחק לדורותיהם, וראש וראשון להם הוא גרגורי בייטסון שראה במשחק צורה של תקשורת על תקשורת, מסר על מסר, מטא-קומוניקציה. הווה אומר, שמלבד חוקי המשחק ומהלכו, המסגרת התקשורתית שבה המשחק נתון מעבירה מסר המכריז על האירוע כנבדל מהמציאות ומהאמת, ולכן אינו מהווה איום שיש להסירו. הכרזה כזו אינה בהכרח מילולית אלא מוטבעת בסימנים הכלולים באינטראקציה המשחקית עצמה, ממש כנשיכת חיבה של כלב המודיעה לנשך

⁸ Reicher, Amir, 2025, The Settler Colonial Ethical Outlook in the West Bank Settlement Project, *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 15: 164–180.

⁹ האוזינחה, יוהאן, 2024 (1938), הומו לודנס (האדם המשחק) מסה על יסוד המשחק בתרבות, כרמל.
¹⁰ גופמן, ארווינג, 2023 (1956), הצגת האני בחיי היומיום, מוזן.

שפעולתו אינה תוקפנית אלא משחקית.¹¹ ההטרלה המעידה על עצמה ככזאת מבדלת עצמה מן המציאות המוטרתלת תוך שהיא מתערבת ומערבת בה. כאשר ההטרלה אינה מוכרת ככזו, והגבול בינה לבין המציאות שבתוכה היא פועלת נעלם, היא הופכת לחלק לא מזוהה ובלתי נפרד ממנה, ועל כן מועדת לגרוטסקה, לקרנבליות, לפנטזיה, לשיגעון ולשאר אזורי דמדומים לא מובחנים של בין לבין, וגם וגם.

בהינתן שאנו מצויים בתורת המשחקים, אין מנוס מלשאל את השאלה המעשית המבלבלת על **הדונם של סבתא**: האם אנו צופים בסרט עלילתי משוחק ומתוסרט או שמא מדובר ביצירה דוקומנטרית הגובלת במעבדה חברתית? הרי הסרט יוצק שכבה חיצונית נוספת של משחק, והפעם עם תודעת הצופה בערבול בין מציאות לבדין כאשר ירמי – יוצר הסרט, הוא לכאורה גם ירמי – הדמות המשוחקת בסרט. זהו תעתוע מתוחכם, המאפשר היטמעות מוחלטת במעשייה. כך, ניתן למקם את **הדונם של סבתא** בתוך מסורת תיעודית משועשעת ומשתאה נוכח מציאות מטורללת, שבה הבמאי מופיע כעצמו אך מאמץ פרסונה משחקית המותאמת לשדה המוסדי שהוא מבקש לבקר. מהלך זה מהדהד את גישתו של אבי מוגרבי **באיך למדתי להפסיק לפחד והתחלתי לאהוב את אריק שרון** (1997), שבו הופעתו העצמית-אירונית של הבמאי מייצרת ביקורת דרך הזדהות מופרזת, ואת זו של מייקל מור **ברוג'ר ואני** (1989), שדמותו כאזרח-עיתונאי נאיבי מאפשרת את הנחישות לחדור למנגנון תאגידי נצלן ואדיש, אך גם לא יכולה לו. במונחים של ביל ניקולס, מדובר בשילוב בין המודוס הפרפורמטיבי – המדגיש חוויה סובייקטיבית ונוכחות גופנית של היוצר – לבין המודוס הרפלקסיבי, החושף את תנאי הייצוג ואת יחסי הכוח שבתוכם פועל הסרט (Nichols, 2017).¹² הופעת הבמאי אינה אלא זירה של פרפורמנס, משא ומתן ומשחק תפקידים עם המציאות המצולמת (Bruzzi, 2006).¹³

אף שהמתנחלים מודעים להטרלה המתוסרטת הם מסרבים להכריז על עצמם כמשתפי פעולה עם הטרלול החביב שהיא יוצרת. הם כאילו משחקים, אך הלכה למעשה רואים במאחז המדומה כאילו קם והיה. הם אף מגייסים את משחק הכאילו שאליו נקלעו שלא בטובתם – לשירותם. הם מבטלים אותו כמתיחה היתולית, וזו הופכת תחת ידם וברוח אמונתם למציאות ארצית מיתית. כך נעשים מבני הארעי, שהוקמו במאחז לצורך הסרטה (שלא תתקיים), לעובדות בנות קיימא שייכנו לעד, בכוח מה שהם תופסים כאמת מוחלטת – כזו שזיוף המשחק אינו יכול לה.

¹¹ Bateson, Gregory, 1972, A Theory of Play and Fantasy, in his: Steps towards an Ecology of Mind, Chandler Publishing, pp. 177–193.

¹² Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

¹³ Bruzzi, Stella. *New Documentary*. 2nd ed. London: Routledge, 2006.

אלא שההתכחשות שלהם למשחק אינה רק התבצרות במציאות של השתרשות באדמה. היא הופכת את המשחק לייצוג סמלי של הוויה שהדינמיקה הפנימית שלה אוטונומית, ממש כמו זו של המשחק שממנו היא נגזרת.¹⁴ לכן היא עשויה להתעלם ממקורותיה המשחקיים ולנסח ולווסת את המציאות האלטרנטיבית שהמתנחלים רוקמים באמצעות שפת סמלים העוטפת ומבנה אותה. היסוד המשחקי המקליל והלא מחייב שבמתיחה החביבה של ירמי מומר ליסוד טקסי רציני המחויב לרעיון ולדרך.

ואכן, הגם שהקריצה שבמהתלה אינה נעלמת מעיני המתנחלים, היא מופשטת מהאירוניה שבה ומוצגת כעוד חיזוק לרצינות התהומית והפונדמנטליסטית של השליחות המשיחית. בספרו של אומברטו אקו "שם הורד" נחקרת שורת מקרי רצח בקרב נזירים מן המאה ה-14. במהלך החקירה מתברר שהסיבה לכך היא הנסיון להימנע מחשיפתו של ספר עתיק הטמון בספריית המנזר. הספר, שנכתב על ידי אריסטו והעוסק בהומור וקומדיה, נחשב בעיני הנזירים הקנאים לאיום על הסדר הכנסייתי ועל הדוגמות של הנצרות הקתולית. הומור בכלל ולצון בפרט, בבחינת: "ובמושב לצים לא ישב" (תהילים א, א-ב), מהווה סכנה לכל סדר חברתי הנתפס כהכרחי, מובן מאליו, טבעי ואלוהי, ועל כן חשיפתו היא צורת מרד, שלא לומר בגידה, המערטלת את האמת המוחלטת שהיא מעבר לדיון ולטיעון. לצד שתיית אלכוהול, התמכרות להימורים וניאוף, ההומור נחשב גם הוא בדתות המונותאיסטיות לפורע חוק, לעוכר שלוה ולפורץ גבולות, בכך שהוא מציגן כשרירותיות, ולכן מועדות לכפירה.¹⁵

כך מתעלמים המתנחלים מהמהתלה, מחלצים מן המשחק את רכיביו הטקסיים ועוטים על השתתפותם, במעמד חניכת המאחז המתוסרט, טלית של יראת קודש דתית-לאומית. לא עוד משחק "כאילו" המכשיר את משתתפיו לתפקידים וזהויות עתידיים כבמשחקי ילדים המדמים סמלית-נורמטיבית את עולם המבוגרים; לא משחקי סימולציה המכניס את משתתפיהם להתמודדות עם מצבי סכנה כגון הטסת מטוס; ולא עוד קרבות דמה בתרבות הגיימינג. המתנחלים בוחרים בהעמדת פנים של משחק. הם משתתפים במראית עין של נטילת חלק בעשיית סרט עלילתי, והתכחשות לבדיון שבו תוך ניצולו כאסמכתא תיעודית להצדקה והגשמה של חזונם. ואכן, משעה שהמשחק מתגלגל לטקס, הוא מאבד את המסר הכפול הטבוע בו של דיאלוג בין מסגרת כללים הדוקה המבחינה בינו לבין המציאות, לבין פעפועה של אותה מציאות לליבתו עד כדי פירוקו כמשחק. ממש כמו במשחקי ספורט שעוצמת הדרמה שבהם חורגת מגבולות החוקים הממסגרים אותם, והם הופכים בכך לתחרויות הרות גורל של הישגים ומפלות בשדות הקרב האמיתיים של החיים. המתנחלים רואים את

Handelman, Don, 1998, *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*,¹⁴ Berghahn Books.

Douglas, Mary, 1968, *The Social Context of Cognition: Some factors in Joke Perception*,¹⁵ *Man*, vol. 3: 361–376.

הטקס כחלק ממורשת מחזורית-מיתית של מלחמת נצח לחיים ולמוות, שואה ותקומה של קיומו הקולקטיבי של העם היהודי והאומה הישראלית-יהודית.

כשלמשחק אין כללים

לא ייפלא אפוא שסרט שעלול היה בנסיבות אחרות להימנות עם סוגת סרטי המתיחות הידועה לשמצה בנוסח "עובדים על העולם",¹⁶ לא יעבור את סף הקבלה של אלה שבמחוזותיהם מקומה של קלות הראש והדעת לא יכירנה. הטוטליות הבולעניות של האמונה בצדקת הדרך אינה משאירה מקום לספק, ומקדשת כל אמצעי להעצמתה. מכאן, שהסוגיה העומדת למבחן בסרט אינה בעצם העמדתה ובסגנונה של ההטרלה המשחקית, אלא בשאלת התנאים המאפשרים את הדחקתה משדה הראייה ומטווח השמיעה המתנחלי. אלה אינן תלויות בהקשרים המקומיים או בנפשות הפועלות בזירת ההתרחשות, אלא הן פועל יוצא של מעמדן הפוליטי של ההתנחלויות בתוך מימדיה ההיסטוריים-תרבותיים הרחבים של החברה בישראל. ישראל, ישות לוחמת וכובשת שגבולותיה לעולם פרוצים ומשתנים, מתחבטת בתחולתו ומשמעותו של הדין הנוהג בה, ושופטיה מתמרנים ומתפתלים נואשות בין משפט לבין "משפח",¹⁷ בין עקרונות החוק הבינלאומי לבין תפיסת הזכות האלוהית המערערת עליו.

כך, למרחב שיפוטי גמיש זה אין כמעט סייגים וכללים, מה עוד שעל פי הפרשנות המשפטית הרווחת, הרי שבהיעדר חוקה אין הוא חייב בנאמנות לקודקס נוקשה אלא לבית גידולו התרבותי, שממנו הוא צומח ושאותו הוא מייצג.¹⁸ כיוון שמדינת ישראל נמצאת מראשית ימיה במצב מלחמה עם רוב שכנותיה, הרי שהשעיית החוק בשם ובתוקף מצב החירום התמידי מביא לכך שהריבון, על רשויותיו המחוקקת והמבצעת, מורשה להפקיע מן הרשות השופטת את סמכויותיה, ושולט כמעט ללא מיצרים בקביעת סדרי המשילות וקווי תיחומם. אולם, ההתנכרות לחוק אינה פוטרת מן הצורך בתקינת הסדרי פיקוח, שיווסתו וינטרו את מעשיהם של האזרחים/נתינים בהתנהלותם היום-יומית. כך, בכוחה של הבירוקרטיה המופקדת על אכיפתם, הלכה למעשה, להחליף את החוק. ניתוקו של החוק ממנגנוני אכיפתו הופכת את השררה לשרירותית, כזו שאינה טעונה הצדקה והנמקה, למבוך קפקאי נטול פשר העומד בפני עצמו, והמציב את הנקלע לתוכו אל מול השער הנעול של השלטון.

ההיגיון הבירוקרטי עולה כפורח דווקא בישות פוליטית כישראל, שלא רק גבולותיה המדיניים והגאוגרפיים אינם ברורים, אלא גם תחומי זהותה מעורפלים – בין עם, עדה, דת, אומה, חברה אזרחית, מתרוקן ומתנער האתוס הישראלי מחוקיו ומוסדותיו, ופוער בתוכו חלל הולך ומתפשט של היעדר שותפות גורל.

¹⁶ לפיד, חיים, 1992, על הפנים: מחקר מלומד על סרטי מתיחה ישראלים, תיאוריה וביקורת 2: 25–52.

¹⁷ משפח – עיוות הדין, הוספת חטא על פשע.

¹⁸ מאוטנר מנחם, 2008, משפט ותרבות בישראל בפתח המאה ה-21, עם עובד.

כאשר ההיגיון הביורוקרטי נקשר במנגנוניה של הקהילה המדומיינת שעליה מבוססת מדינת הלאום,¹⁹ נוצר הטקס, הריטואל, המכנס את הזיכרון הקולקטיבי הממסדי, והופך אותו למעשה פולחן. זאת באמצעות תבניות סמליות המקדשות את רעיון הלכידות החברתית והמחויבות לה. בישראל עתירת הטקסים, הלאומיות מקבלת צביון ביורוקרטי מובהק במשטור המתכונת הללו, המלוות את האדם לאורך מהלך חייו, והופכות אותו לבן דמותה של המערכת הביורוקרטית המעצבת את תודעתו על פי מידותיה.²⁰

טקס השקת הסט של "חיי שרה" מאמץ את הדפוסים המקובלים בישראל של חניכת מיזמים ממלכתיים דומים, וזאת כדי להעניק לו נופך של לאומיות בעלת תוקף. מכאן נובעת גם ההתעלמות מרכיבים באירוע המסכלים ומפריכים את ההקבלה הזו. מה שבכל זאת מאפשר את קיומו של טקס הסרק בגדה, הוא הניתוק המתנחלי מגבולותיה וחוקיה של המדינה, כחלק ממצב החירום שבו נתונה ישראל משחר ייסודה, ועל אחת כמה וכמה כבבואה של מצב הכיבוש.²¹

במצב החירום הממושך הזה הריבון מפקיע לעצמו את הכוח למשול, ובאופן פרדוקסלי משעה את מקור ריבונותו למען החלת ריבונותו. כך הופכת ההחרגה מסמכות להטלת סמכות, והיוצא מן הכלל לכלל. הרשות לנשל, לשלול זכויות אדם ואזרח ואף להרוג בלא דין ניתנת למטילי מצב החירום בחלוקת בני אדם לקטגוריות נבדלות של בעלי זכויות אזרח ואדם. המיון נעשה על פי קני מידה כאילו-ביולוגיים-גזעיים, מגדריים, גילניים, תפקודיים או אחרים, כאשר הנמנים עימם מועדים להפקרה ולהעלמה.²²

אם מדינת ישראל מועדת להיות תחת מצב חירום בכל עת, הרי שבשטחים הכבושים, שמעמדם המשפטי שנוי במחלוקת בין כה וכה, מצב החירום הוא קבוע, ומאתגר לפיכך את הריבונות הישראלית בהתנחלויות. בנוסף, מכיוון שבעולמם האמוני של חלק נכבד מציבור המתנחלים ההצדקה האולטימטיבית לזכותם להתיישבות היא אלוהית, הרי שהריבונות אף היא בשם השם, ולא מתוקף חוק המדינה הארצי.

בהינתן אי-הפרדת הדת מן המדינה, מתחזק עירוב הרשויות בין שני מקורות הסמכות הללו. טקס החניכה ב"כאילו משחק" מחולל, אם כן, משבר כפול. מחד גיסא המתנחלים נוטלים לידיהם את ריבונות המדינה, שהם רואים עצמם

¹⁹ אנדרסון, בנדיקט, 2022 (1983), *קהילות מדומיינות*, למדא.

Handelman, Don, 2004, *Nationalism and the Israeli State: Bureaucratic Logic in Public Events*, Routledge.

²¹ עם קום המדינה הכריזה הממשלה על מצב חירום לפי סעיף 9 לפקודת סדרי השלטון והמשפט 1948. מאז ועד היום לא בוטלו תקנות אלה, והן מתחדשות מדי שנה. בפועל, באמצעות הכנסת סמכויות חריגות מאוד, הממשלה נוטלת על עצמה את הסמכות להשעות, לבטל ולהמיר חוקים באמצעות תקנות שהלכה למעשה ממוססות את ריבונותה של הרשות המחוקקת ומאפשרת לשלטון להטיל גזרות על הציבור, גם אם אינן מותנות בחקיקה מעוגנת משפט. כך הוסדר לכאורה הממשל הצבאי ובעת הזאת המנהל האזרחי בשטחים (חתם ונקר 2010; Barda 2017).

²² Agamben, Giorgio, 1998, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press.

כעצמה ובשרה, אם לא כאדוניה,²³ על מנת להכריז על החרוג הלא-לגיטימי – הפלסטיני נטול הזכויות והמנושל, שחיו החשופים לכל פגע מושלכים מנגד כמעט ללא הגנה משפטית. עבור המתנחלים, הפלסטינים הם תושבי מקום "קטן" ותו לא. מאידך גיסא, השימוש שהם עושים בתמהיל של חזון ציוני-לאומי-מחולן וחזיונות יהודיים-דתיים-מיתיים הוא למעשה ערעור על ריבונותה המוחלטת של המדינה, תוך עקיפת סמכותה וכוחה להחליט על החלת מצב החירום, הכרעה העומדת בבסיס מעמדו של השליט כריבון.²⁴

זוהי חתירה כפולה והופכית תחת ריבונות המדינה: מצד אחד, שימוש בסמכות החירום של המדינה כדי להדיר אוכלוסיות לא מאוזרחות וספק אנושיות, ומצד שני, כפירה בעצם ריבונות המדינה להחליט על כל עניין. זאת, תוך המרתה במרות-על שמיימית. סתירה זו מוכלת ומרוסנת מכוח הגיונו הבירוקרטי הפנימי של הטקס, ולכן אינה יוצאת מכלל שליטה, אך אפשר לזהות בה את ראשית זרעיה של תופעת ההתרסה המוחלטת כנגד משילות המדינה כפי שהיא מתגלית בתופעת "נוער הגבעות" פורע החוק, שלשיטתו הוא מחוצה לו.

משעשוע ה"כאילו" לחטא ועונשו

מתנחלי גוש עציון, הגם שלכאורה נחשבים אוהדים נלהבים של המדינה היהודית, עדיין אינם נמנעים מלקחת חלק ואף ליזום אירוע טקסי שמשמעותו הגלויה היא התגרות קלה בריבונותה, רמז של מרי אפשרי שאולי יצא מכלל שליטה. זהו איום נפקד אך נוכח, שהדבר היחידי העלול להוציא ממנו את העוקץ הקנאי הוא הפיכתו למשחק, לטרלול, לא רציני בעליל.

אבל לחרדת המתנחלים, המשחק כמסגרת, ובאותה עת כשובר נורמות, חושף את הריבון כמשעה קפריזי של החוק, ומטיל ספק בזכותו המוסרית או האלוהית להחיל את מרותו על נתיניו. מסיבה זו, משתתפי הטקס אינם יכולים להרשות לעצמם להיסחף לחלוטין בשעשוע ה"כאילו", ולכן נשף המסיכות הקומי חייב להתמתן, שמא יפגע באמונה המוחלטת בריבון עליון, ובפריקת העול מהריבון התחתון, המדינה. המקום הגדול אורב למקום הקטן ומאיים לבלוע אותו על משחקיו, וכפל פניו. גם הפיצוץ האפוקליפטי המסיים את הסרט לא יסדוק את חזון אחרית הימים המתנער מזמן ומרחב, מהיסטוריה, מנסיבות קיום ומחיייהם הארציים של בני אדם.

סיפור הדונם של סבתא מתגלגל משנינה למשל, ממעשה קונדס דווקאי, למחזה מוסר על החטא ועונשו, על ההיבריס הלאומני ועל גזירת השמים שתבוא בעקבותיו. ההתפכחות בסופו של הסרט היא מהלך טרגי-קומי נוסף המיועד לצופים בלבד, ולא לשני גיבורי הסרט, ירמי ואביו, הטרולים הנאיביים לכאורה. זהו עוד משחק תודעתי אירוני שאומר שבעוד הגיבורים מפנטזים על עתיד מבטיח, ומצליחים להתעלם מהמציאות האלימה והבלתי צודקת, גורלם

²³ אלדר, עקיבא, 2005, אדוני הארץ: המתנחלים ומדינת ישראל: 1967–2004, כנרת זמורה דביר.
²⁴ שמידט, קרל, 2005 (1922), תיאולוגיה פוליטית, רסלינג.

העגום, כמו גם של כל יושבי האזור, ברור לכול. בתוך הקומדיה דל-ארטה הפנימית של הסרט, השניים הופכים לליצני החצר הקצת נלעגים, האחרונים לדעת שהבדיחה שהם התחילו – היא בעצם עליהם.

מעבר לכך, זהו סרט דוקומנטרי על הכיבוש, אך לא בהוראה המקובלת של קולנוע המתעד את המתרחש בשטחים תחת שלטונה של ישראל בפלסטינים. הכיבוש שמתארים שיק-בלום ואורנשטיין הוא אחר, הוא מראה כיצד המקום הגדול המשיחי כובש את המקום הקטן הגשמי, פולש אל מעבר למה שהיה הקו הירוק, ומשתלט כמעט ללא מחאה, לעיתים מתוך קבלה והסכנה, על הווייתו של חלק הארי של הישראלים היהודים באשר הם. מן הזמן המיתי של המקום הגדול מתאבך הזמן הצהוב,²⁵ המתפשט מיהודה ומכסה על ישראל כולה. הטרללת הופכת לטרפת המתיכה את הזמנים האחרים למקום זמן שבתוכו קורסים מבחני הטוב והרע; זהו מרחב, שבשם ההישרדות ובחסות ההתקרבות²⁶ הופך א־מוסרי, ומהדהד בכך את "האזור האפור" הלאגרי, שחוהו וכתב עליו פרימו לוי.²⁷ ניבא ולא ידע מה ניבא.

²⁵ גרוסמן, דויד, 1987, **הזמן הצהוב**, הקיבוץ המאוחד.

²⁶ Bruckner, Pascal. *I Suffer Therefore I Am: Portrait of the Victim as Hero*. Cambridge, UK: Polity Press, 2025.

²⁷ לוי, פרימו, 2004 (1958), **אם זה אדם**, הקיבוץ המאוחד. "האזור האפור" במחנות העבודה (Arbeitslager) שהפעילו הנאצים עליו כתב לוי "שקווי התיחום שלו אינם מוגדרים כראוי, אזור מפריד ומאחד כאחד את שני המחנות של אדונים מזה ומשרתים מזה. הוא בעל מבנה פנימי, שלא ייאמן עד כמה הוא מסובך והוא משכן בתוכו את הנחוץ על מנת לתעתע בצורך שלנו לשפוט".