

הבית בקולנוע היומן הישראלי: מקרה "בחומש קרוב לשמים"

כרמל גוטליב קמחי

יוצרים המשתמשים בפורמט של יומן מעמידים את עצמם ואת המרחב האישי והפרטי שלהם, ביתם, במרכז יצירתם. בכיר היומנאים הישראלים הוא ללא ספק דוד פרלוב. פרלוב הוא שישד את הז'אנר בישראל, פיתח וביסס אותו, ופתח את הדרך לממשיכי דרכו, ביניהם עמית גורן, מיכל אביעד ומנורה חזני. מנורה חזני היא יוצרת סרט היומן **בחומש קרוב לשמים**, בו היא מתעדת את תולדות התיישבותה בהתנחלות חומש, כמו גם שלב בחייה, הממוסגר בפרק הזמן שבין נישואיה לבין לידת בתה הבכורה. הבית בחומש, יישוב באזור צפון השומרון, הוא מרכז היצירה ומהווה בטעינותו הפוליטית ובהצהרה האידיאולוגית של המחברת דרכו, מודל של בית, מקום ומרחב ישראלי פוסטמודרני ייחודי.

המחשבה על הבית כמרחב והמרחב הזה בקולנוע היומן הישראלי קשורה למערכת שאלות מתחום האסטיקה, הפיזיקה, הגיאוגרפיה והסוציולוגיה וביניהן השאלות: מהו מרחב? מהו מקום? ומהו בית? הבית ייבדק במחקר זה כיחידת מרחב ייחודית, מגדרית ולאומית המייצרת פוליטיקה. ההקבלה וההכפלה של הבית כמושג למושג הבית הלאומי, כפי שבאים לידי ביטוי **בחומש קרוב לשמים** של מנורה חזני, יעמדו בלב המחקר. בבסיס המחקר עומדת ההנחה כי סובייקט פוסטמודרני היוצר בפורמט של יומן, ער בצורה מודעת או לא מודעת לפוליטיקה שמייצר הבית, ולכן יראה בביתו אתר שדרכו הוא יכול לחלוק עם הצופים את העמדה ואת מצב הזהות שלו בעולם. מחקר זה ידון בבית כאתר שיש לו השלכות בתחום הקשר הטריטוריאלי של חזני להתנחלות שבה היא גרה, למרחב של ה"שטחים הכבושים" ולשייכותה למדינת ישראל.

הזיקה של חזני למדינת ישראל ולמרחב הטריטוריאלי שלה מושתת על צרכים אנושיים אוניברסליים כפי שהתיאורטיקן של הלאומיות, ארנסט גלנר (Gelner) מניח שיש לכל אדם במרחב המודרני. אולם בהקשר ללאומיות הישראלית קשר זה כפי שכותבת חזנה בן ישראל במחקרה על הלאומיות בכלל והלאומיות הישראלית בפרט מכיל את:

הייאוש ופחד המוות המוצאים נחמה באשלייה של השתייכות לגוף האומה שהוא בן אלמוות: התמיכה המופקת מההשתייכות לגוף הבנוי על קשר משפחתי מורחב... על הקשר האטביסטי לאדמה, 'האימפרטיב הטריטוריאלי' שהוא אינסטינקט משותף לאדם ולחיה (בן ישראל, עמ' 105).

המחקר יבדוק מהו טיב היחסים בין מגורה חזני, ביתה בחומש בשומרון וביתה הלאומי – מדינת ישראל, מתוך הכרה שהמחברת היא אישה המשתייכת למובלעת תרבותית, דתית-ישראלית ייחודית. המתודה ההשוואתית תסייע לבחינת היצירה **בחומש קרוב לשמים** ואפתח את הדיון בבדיקת הסרט ביחס ליומן של פרלוב, מייסד הז'אנר.

בחומש קרוב לשמים כיצירה ברצף של ז'אנר היומן בקולנוע הישראלי

היומן, ז'אנר ספרותי במקורו, הוא העומד בבסיס המחקר של לורנה מרטנס (Martens 1985). בספרה *The Diary Novel* עוסקת מרטנס במקורותיו ובמשמעויותיו של הז'אנר. מרטנס מגדירה את ז'אנר היומן בספרות כיצירות הכתובות כנרטיב בגוף ראשון שכותב מחבר בהפסקות של זמן ובאופן עקרוני לעצמו, או בהגדרה צורנית: פרוזה בצורה של נרטיב הנכתבת מיום ליום על ידי כותב בגוף ראשון שאינו ממען עצמו לנמען פיקטיבי. הגדרה זו תשמש בהמשך לבחינת מידת התאמתו של הטקסט הקולנועי של מגורה חזני למסגרת ז'אנר היומן. מייסד הז'אנר בישראל, דוד פרלוב, נדרש גם הוא לסוגיית היומן. בראיונות רבים סיפר פרלוב כי נאלץ לייסד את הז'אנר מכיוון שהמוסדות במדינה אינם מזמינים אצלו סרטים. הוא מביע את רצונו לצלם לעצמו את הפעוט, את הבנלי, את היומיומי (יומן, חלק ראשון).

פרלוב מחדד את מאפייני הז'אנר בדברו על ההבדל עבורו בין יומן לאוטוביוגרפיה: "באוטוביוגרפיה יש קצת ספרות, וזה מתחיל בילדותך. יש שאני מצלם דברים שהם זיכרונות של העבר. זה כן, אבל היומן הוא הצטברות של תעודות. תעודות אובייקטיביות, יש תאריכים לכל פרק." (קולנוע 1981, עמ' 24).

מגורה חזני מאמצת בסרטה **בחומש קרוב לשמים** את הקו הלינארי, התיעודי, של תקופת זמן המתחילה עם נישואיה ומסתיימת בלידת בתה הבכורה. היא מאמצת את פורמט היומן לפי הדגם הפרלובי ומציגה לצופה תיעוד של פרק זמן. הדגם הלינארי הזה מתחיל בנקודה מסוימת בזמן ומתקדם לקראת נקודה אחרת והוא דגם מקובל בנרטיב הקולנועי המיינסטרימי, ומאמץ את הנורמות המקובלות, הגבריות, של הזמן. חזני בסרטה עושה שימוש מעניין בזמן הלינארי הגברי לקביעת נקודות זמן הנטועות במחזור החיים שבאופן מסורתי קשורות יותר לפרטי, לנשי: נישואין ולידה. בחירה זו מתנגדת לנקודות הזמן שבמיינסטרים מקובל לייחס להן "חשיבות", נקודות זמן הקשורות במלחמות ובהישגים מקצועיים. לשם השוואה, הפרק הראשון של "יומן" של פרלוב מתחיל במלחמת יום כיפור והשני עוסק בהרחבה במלחמת שלום הגליל.

בחומש קרוב לשמים היא יצירה שנענית למספר איפיונים של הז'אנר של היומן על פי מרטנס. זוהי יצירה של אישה המתארת פרק זמן בחייה בגוף ראשון, באופן נרטיבי ובהפסקות של זמן. אולם בשונה מן ההגדרה של מרטנס היא אינה עושה זאת לעצמה אלא במפורש לצופה. סטייה זו ממה שמרטנס רואה כאופייני לז'אנר, יש בה כדי להסביר את הבחירה של חזני בתחבולה הנרטיבית של היומן. בניגוד לחזני ובהתאם לאופי הז'אנר, פרלוב מצהיר על רצונו לצלם את הפעוט, הבנלי, היומיומי. אצל חזני אין פרטנזיה כזו, הצילום של היומיום שלה מטרחה אידיאולוגית, הווה אומר תיעוד, חיזוק ותמיכה של הסיפור של המתנחלים ביהודה שומרון ועזה.

בראיון למעריב מנובמבר 2004 מצוטטים דברים שכתבה חזני לקרן לטלוויזיה וקולנוע שתמכה בהפקת סרטה: "זווית צילום של במאית מתנחלת שונה מאוד מזווית צילום של במאית חילונית מתל אביב, לכן אני רוצה לצלם,

כדי שלא ימחקו אותי מהמפה, כדי שיכניסו גם אותי לזיכרון הקולקטיבי, ויתנו לי חלק בהיסטוריה הנכתבת דרך אמנות ויצירה" (מקובר-בליקוב 2004).

הבחירה של היוצרת לספר את הסיפור שלה עצמה, של התיישבותה בחומש, יש בה אפוא מניעים אידיאולוגיים, בצד היבטים מגדריים שאינם מוכרזים. המניעים האידיאולוגיים של התיישבותה בחומש קשורים להיותה בת למובלעת התרבותית של המתנחלים הדתיים-לאומיים. חומש הוא יישוב המיועד לפינוי והיה כזה גם בשלב שבו חזני בחרה לקבוע בו את ביתה. הנרטיב שחזני בונה מטרתו כינון מקומה שלה כתושבת מועילה למדינת היהודים ולסדר הסימבולי¹ של החברה שאליה היא משתייכת.

אני מוצאת שהסיפור של חזני מביא אל המסך סיפור של אישה הנמצאת בתווך בין בית אביה, בני קצובר, ממנהיגי יש"ע, ובו היא מתחנכת לאור אידיאולוגיה שמקדשת את הבעלות על כל שטחי ארץ ישראל, לבין בן זוגה המתואר על ידה כ"שכמניק", כלומר, בעגה של המתנחלים קיצוני, מצדד בהתיישבות יהודית בשכם, והוא שמשכנע אותה לבוא ולהתגורר בחומש. על אף שמנורה חזני מושפעת משני גברים, היא אומרת משהו נשי ייחודי ויוצקת באידיאולוגיה המעצבת את דרך חייה תוכן אישי-נשי, תוך שהיא פורטת את הקשר שלה למקום שהיא הולכת ונקשרת אליו בביתיות שאינה תלויה אידיאולוגיה, אלא בקשר טריטוריאלי "קטן"². לפי זלי גורביץ' וגדעון ארן זוהי לוקאליות במובן קרוב לילידיות, במובן של בית, רחוב, חברים, נוף ילדות והזדהות עם כל אלה כמו עם שפה (גורביץ' וארן 1991).

דרך סיפור ההתיישבות שלה בחומש, נראה שחזני מתגברת על התנגדויות פנימיות וסתירות בסיפור האידיאולוגי שלה עצמה. נראה שהיא נוקטת באסטרטגיה שנשים נקטו מאז ומעולם – אסטרטגיית ההישרדות. הישרדות בניסיון שלה הן לשמור על עצמיותה והן למלא את דרישות החברה, חברה בעלת מאפיינים פטריארכליים. המיוחד בסיפור של חזני הוא שהיא מספרת אותו בצורת סרט, ויותר מזה, היא לוקחת על עצמה את תפקיד המספר, רואה עצמה מסבירה של האידיאולוגיה ובכך מגייסת עצמה בצורה טוטאלית להצדקת ההתנחלות בשטחים ובחירתה להתגורר שם.

אני רואה במנורה חזני התגלמות של סובייקט פוסטמודרני, כסובייקט הכופר באידיאולוגיה המודרניסטית ששלטה בישראל, של ציונות חילונית, שניסתה להפקיע מן הסובייקט הישראלי את הייצוג של כל מה שאיננו גברי, ציוני וחילוני. הפוסטמודרניזם מחזיר לזירה את קולותיהם של המושתקים – נשים, שחורים, מזרחים, הומואים, לסביות ואחרים – ומאפשר: "חזרה אל סגוליותם החומרית, אל גופניותם של אובייקטים וסובייקטים ממשיים, הנושאים את חותם מאבקי הכח הפוליטיים, אותות המחיקה וההכחשה של זמנם." (פוקו, **המלים הדברים**, כפי שמצוטט אצל דוד גורביץ', עמ' 110) בניגוד לתחומי דעת אחרים שמגלים בכך עניין, הפוסטמודרניזם נמנע מלהציג קריטריונים מוסריים, פוליטיים ואסתטיים לשיפוט והכרעה. הוא מנסה לתת ייצוג למה שהמוסדות הפוליטיים המסורתיים ביקשו להפקיע מן הסובייקט (שם, עמ' 110). סרטה של חזני, מתנחלת דתית לאומית, המופיע בשנת 2003, משמעותי כביטוי של רוח תקופה פוסטמודרנית המאפשרת ל"אחרים" להשמיע את קולם.

מהו אותו קול שמיצג היומן? אני מניחה שהבית של חזני הוא צומת טעון משמעות פוליטית-מגדרית וגיאוגרפית. ולכן, ניתוח של הבית ושל קשרי השייכות של חזני אליו יצביע על קשר טריטוריאלי ייחודי לבית הלאומי הישראלי.

הבית: הגדרות ותפיסות מתחום המגדר, הגיאוגרפיה והלאומיות

הגדרת התבנית הבונה את הבית כמרחב קונקרטי וסימבולי ובנית הקשר בין הבית (home) של חזני לבין תפיסת האומה שהיא מציגה ידרשו לדיון בנושא ההקבלה שבין הבית והאומה כפי שהציעה התיאורטיקנית הפמיניסטית רוזמרי מרגולי ג'ורג' (Marangoly George 1996), בספרה *The politics of home* מרגולי ג'ורג' ומוצאת שברוב הדיסציפלינות מצוי סיפור אהיסטורי מטפורי ולעתים קרובות סנטימנטלי של הבית. לדעתה, סיפוריות היא מאפיין של הבית. מרגולי ג'ורג' מציעה קריאה של נרטיבים ספרותיים כעיסוק בבית, כפי שבהקבלה האומה היא האובייקט והסובייקט של נרטיבים לאומיים. היא טוענת שהעיסוק במולדת הוא בדרך כלל עיסוק בנרטיבים לאומיים ושל זירות ציבוריות "גבריות" אחרות, ואילו נושא הבית והספירה הפרטית נטוע בדרך כלל בדיסקורס של האישה. ההתגייסות של חזני להצדקת ההתנחלות היא לפי מודל זה סיפוח של נרטיב שהוא גברי במהותו אל סיפור בניית הבית הפרטי שלה. היא מראה בסרטה את בניית הבית הפרטיו: תהליך הצבת העציצים, הבישול, האינטימיות שלה עם בן הזוג שלה, הלידה, ובכך משלבת את הנרטיב הנשי שלה, הפרטי, עם הנרטיב הלאומי הגברי.

מרגולי ג'ורג' טוענת בהמשך ש"אם יש תבנית משותפת של בית במובן של Home בתרבות העכשווית תהא זו תבנית של הדרה. המקומות הקרוצים מדלתות סגורות, גבולות סגורים ומנגנוני סינון. מרגולי ג'ורג' מנסחת מחדש את דבריהם של רוברט פרוסט ודיויד סופר ומגדירה מהו בית: הבית הוא לא היכן שחייבים לקבל אותך, לא היכן שרוצים לקבל אותך, אלא המקום שבו נמצא אדם כיוון ש"אחר" נשמר מחוצה לו. [תרגום והדגשה שלי, כ.ג.ק.] (Marangoly George 1996, עמ' 26-27). התיאוריה הזו מתקשרת לשתי תמונות מן הסרט: בראשונה חזני מראה את תהליך ההבנייה של תחושת הביתיות. אריאל, בן הזוג שלה, תולה וילונות. הווילונות משמשים אמצעי להדרה של המבט המציץ של השכן (האחר) מן הבית. כאביזר עיצובי יוצרים הווילונות תחושת ביתיות בהסתירם את מה שקורה בבית פנימה לאלה שנמצאים בחוץ.

בתמונה השנייה, אנו מתוודעים אל חזני הסועדת בגפה ומלינה על חיי הבדידות שנגורו עליה בעת בה אריאל נמצא במילואים, בו בזמן היא נועלת את דלת הבית הראשית. היא מקפידה על הצגתם הויזואלית של הנעילה והמסגור שלה בבית כדי ליצור ויזואליזציה של הדרת האחר מן הבית וביסוס תחושת הביתיות על-אף שבן זוגה לא נמצא.

מוהנטי ומרטין (Mohanty and Martin 1999) מתייחסות לפרקטיקה של הגדרת הבית. הן מסבירות שהתשוקה לבית, התשוקה לסינכרוניות ודומות, נחשבת טבעית בתרבות המערבית ויש להבין שתהליך הבנייה של ההרמוניה של הבית כרוכה בדיכוי ואלים. כלומר, בנייה של בית היא תהליך של דומות מדומיינת נאכפת (עמוד 208), ההדרה של האחר מתוך המקום הנעול והסגור, הרמוניה הכרוכה בדיכוי ואלים. מכאן שהתבנית שעל פיה נוצר המושג של בית מתאימה גם להגדרה של מבנה התנחלות כפי שמוצג על ידי חזני. ההתנחלות המוצגת בסרט מוכרת לישראלים מאמצעי התקשורת והיא יישוב שכדי להיכנס אליו עוברים בדיקה ביטחונית ומאפשרת כניסה של יהודים בלבד; גבולותיו מסומנים על ידי גדרות, שה"אחרים", בעיקר ערבים, מודרים ממנו. חזני מציגה בסרטה כיצד היא נאלצת להתאמן ולשאת עמה נשק באופן קבוע, כיצד היא נכנסת ויוצאת בין שערים סגורים ביישובים

שבהם היא בת בית, וכיצד בהתקפת מחבלים כל הניסיונות הללו להדרה מושמים לאל – באלו היא מראה בבירור כיצד עובד היישום של התבנית בית – מבנה התנחלות.

ההתנחלות היא ההכפלה של הבית הפרטי של חזני והיא עונה על מאפיינים של "מקום" פוסטמודרני כפי שמתארת אותו לינדה מקדאוול (McDowell 1999), חוקרת פמיניסטית של גיאוגרפיה. מקדאוול מצטטת את דורין מאסי ומתארת כיצד תהליך הגלובליזציה יוצר מעבר לקונספטואליזציה שונה של מקום. קריאה של מקום כסט של קואורדינטות על המפה היוצרות פיסת טריטוריה חתומה וסגורה כבר אינה מספקת. גיאוגרפים טוענים היום שמקומות הם נזילים, לא בטוחים ונתונים בסימן שאלה. היישומים החברתיים של המיקום הם שיוצרים את המקום, והם נבנים ומתחזקים על ידי יחסים חברתיים של כוח והדרה. מקדאוול מוסיפה כי מקומות נבנים דרך יחסי כוח היוצרים את החוקים היוצרים את הגבולות, הגבולות הללו הם גם מרחביים וגם חברתיים, הם מגדירים מי שייך למקום ומי מודר ממנו.

חזרנו אם כן אל התבנית של מי שייך למקום ומי מודר ממנו, שנראה שהיא פרקטיקה שימושית ביותר לצורך הצבת הגבולות וההבניה של בית, במובן של home. כאן הפרקטיקה נמצאת יעילה גם בהגדרת ההכפלה הראשונה של ביתה של חזני: ההתנחלות. שני הבתים שמנורה חזני מציגה בסרטה, ביתה החדש בחומש ובית הוריה בהתיישבות אלון מורה, ממוקמים בהתנחלויות, ולכן שניהם מפעילים תבניות דומות של השתייכות והדרה. חזני נעה בין שני בתים אלה האמורים מטבעם כבית לספק תחושת ביטחון ושיוכות: "ביתי הוא מבצרי", אומר האנגלי. אולם שני הבתים של חזני מספקים את שני התנאים הבסיסיים האלה חלקית בלבד. מתוך מודעות לכך שתחושת בטחון תלויה באדם הנושא את התחושה, אתיחס לשתי נקודות תצפית, זו של חזני עצמה וזו שלי כחוקרת וצופה. חזני מתארת את הסיפור האוטוביוגרפי שלה ויוצרת דרך הסרט פריזמה של התייחסות ייחודית לה לבית ולטריטוריה. דרך הפריזמה הזו, הציר בין ביטחון לחוסר ביטחון שהיא משדרת לצופה הוא בין מקום שבו הקהילה הומוגנית לבין מקום שהיא אינה כזו. כך, הבית של הוריה והספה שעליה היא יושבת-שוכבת בתחילת הסרט ובסיומו מסמלים את המקום הבטוח ביותר עבורה. זהו המקום ממנו תצא אל חיי הזוגיות, זהו המפלט שאליו תבוא עם לידת הבת, זהו מקום שכמו הספה הירוקה שבו נוסך עליה סוג של רוגע, תחושת קבלה, הוא מלא בבני המשפחה, הוא מערסל ומרופד. עם פתיחת הסרט, הצופה עדיין אינו יודע היכן ממוקם הבית הזה. לאט, לאט, הוא מוכנס בסוד העניין, מתחוויר לו שהבית ממוקם בהתנחלות בשטחים הכבושים, ושמנורה חזני היא בתו של בני קצובר, לשעבר ראש המועצה האזורית שומרון, פעיל פוליטי ימני של ההתיישבות בשטחים. מתחוויר לצופה שהסוכנת הפעילה המעמידה עצמה מולו באה ממקום של שכנוע וביטחון בצדקת ההתגוררות בשטחים הכבושים. מקום שבו האלימות סביב ההתגוררות בו היא יומיומית, מקום שבו המעבר כרוך בסכנה. כלומר, אני כצופה ישראלית חילונית מתבקשת להבנות את זהותי איני יכולה להתמסר לנקודת התצפית של חזני, מכיוון שמתוך ידע העולם שלי, החיים במרחב הזה של השטחים הכבושים הם מסוכנים. הביטחון שחשתי במקום של חזני יחד עמה אינו מהימן עבורי.

תחושת הביטחון של חזני מבוססת על הומוגניות חברתית, על דומות. כך היא מדגישה את ההומוגנית של תושבי אלון מורה, היישוב של ההורים, מול חוסר ההומוגניות של תושבי חומש. בערך במחצית הסרט חזני מראה את מסיבת יום העצמאות של חומש אליה הוזמנה, היא יושבת בצד ומצרה על שאינה נמצאת באלון מורה, שם לדבריה כולם לובשים לבן ונערכת תפילה חגיגית, ואילו בחומש החג נחגג בריקודים שהם "קצת יותר מדי בשבילנו".

עם זאת, בית ההורים "הבטוח" של חזני מתואר כתלוי על בלימה כאשר היא מציגה חדירת מחבלים לאלון מורה, בביקורה שם בפסח. בפס הקול היא משתפת אותנו "ואז זה קרה": באמירה הזו מובלעת חרדה מודעת, אותו אירוע שיראים מפניו בהתנחלויות המאובטחות, חדירה של זר למקום הבטוח והמוגן, ועמו הרג וחבלה. כך, בית ההורים באלון מורה הופך להיות חדיר ובלתי בטוח – הביתיות שלו אינה יציבה. בתשובה לשאלה המובלעת בטקסט, שאלה שעשויה לעלות צופה כמוני, או אפילו צופה דתי לאומי פחות משוכנע, לגבי עמדתה של חזני על מגורים בשטחים הכבושים בעקבות התקרית, חזני מציגה את עדותה של נעמה השכנה, שאיכדה את בן זוגה ושלושה בני משפחה נוספים בתקרית. השכנה, למרות אובדנה, מחזיקה ברצונה להמשיך לגור במקום. יתרה מזאת, כאשר בראיון השכנה מעידה שלפתע החיים הפכו להיות כואבים ודורשים אך ברורים, וכי אין לה-לנו דרך להסביר את רצונו של האל ואת דרכי פעולתו, זו הזדמנות של חזני לטווח גם את עמדתה הרוחנית שלה, עמדה יהודית-דתית לגבי משמעות החיים והאמונה באל.

עמדתה זו מובלעת גם בשם הסרט, **בחומש קרוב לשמים**, והיא בעלת משמעות בקישור שעושה חזני בין ביתה ובין אמונתה בצדקת דרכה. לראייה, מיד אחרי הראיון, על רקע נופי השומרון המצולמים באור רומנטי המזכיר ציור של קספר דוד פרידריך, עטור עננים, היא אומרת בוויס אובר (Voice Over): "אני רוצה לנופף לו (לאלוהים) בידי, הנה אני כאן, באתי לחומש, אני רוצה את הארץ, אבל אני חוששת שהוא יראה שאני לבד, שבמהלך השנתיים האחרונות נוספו לכאן רק שלוש משפחות, שיראה את כל הבתים הריקים של כל האנשים שלא החזיקו כאן מעמד, לפעמים אני לא יודעת אם נעמוד במבחן." הבחירה של מנורה חזני בביתה בחומש כדרך מעשית לציות לצו הרוחני של עשיית הטוב בעיני האלוהים, היא החוליה המקשרת את המחקר הזה להכפלה הנוספת של ביתה של חזני, הבית הלאומי.

הבית הלאומי, כהכפלה של הבית הפרטי וכביטוי לתפיסה "אחרת"

העובדה שביתה של חזני ממוקם בשטחים הכבושים מונע מן הרפרזנטציה שלה להיות אישית ופרטית בלבד. כל נשימה בסרט יש בה אמירה פוליטית, מדינית וכוחנית מעצם המיקום של הבית. כל אמירה מקבלת משמעות בעלת אופי לאומי, מכורח מיקום זה. חוקרות פמיניסטיות נמנעו עד לסוף שנות ה-80 ממחקר של הבית מכיוון שחששו שהעיסוק בבית יחזיר אותן למשוואה אשה=בית=שוליות. העובדה שביתה של חזני ממוקם בחומש אינה מאפשרת את מיקומה של היצירה של חזני במקום זה.

הבית הלאומי של חזני הוא הכפלתו של הבית הפרטי שלה בהתנחלות חומש, והוא בית שכפי שראינו יש לו גושפנקא טרנסצנדנטלית. לפי תפיסתה, המתנחלים הם המגדילים לעשות בין תושביה היהודים של הארץ, הם בגופם, בחייהם, במקום כה מסוכן, עושים את רצון האל, גואלים בגופם את הארץ. זלי גורביץ' וגדעון ארן מתארים במאמרם על המקום הישראלי את הלך המחשבה של המתנחלים:

הציונות הדתית הייתה ל"דת ציונית" שסיסמתה: תורת ישראל – לעם ישראל – בארץ ישראל. במיוחד הודגש המרכיב האחרון, ורק הצירוף של כל מרכיבי השילוש הקדוש היווה מימוש של "יהדות שלמה". בנוסף לשאיפתם להיות יותר ציונים מהציונים החילוניים, שימשה הארץ לדתיים-הציוניים בסיס לטענה היומרנית יותר – להיות יותר דתיים מ"החרדים". חמושים בטקסט הארץ המקודש ביותר [התנ"ך, שגורביץ' וארן טוענים ששיבות ההסדר, החזירו למרכז הבמה בעולם

הדתי, שעסק יותר בפרשנות טרם ישיבות ההסדר. כ.ג.ק.] הם עקפו את האורתודוקסיה מימין, להיות בעת ובעונה אחת רדיקליים ואותנטיים ממנה. (גורביץ' וארן עמ' 39)

נראה אם כן, שההתיישבות של חזני בחומש מסמלת עבורה מימוש עצמי בחברה שבה היא חיה, וכי המימוש העצמי הזה גוזר את משמעותו משיבה בשטחי ארץ ישראל התנ"כית. בדרך זו של תפיסת טריטוריה במרחב של התגוררות בבית בחומש, היא הופכת עצמה לאזרח סוג א', ציונית יותר מהחילונים הציוניים ודתית יותר מהחרדים. חזני מראה בסרט ריאיון שערכה עם זוג חילוני-מזרחי המתגורר בשכונתה בחומש. האישה אומרת לה: "מבחינתי, אם הוא (ומתכוונת לאלוהים) לא ישמור עלי, אף אחד לא יכול לשמור עלי", במעמד זה היא מתייחסת במחווה פיזית לסממנים החיצוניים של חזני (כיסוי הראש והחצאית) כמסמלים היררכיה גבוהה ממנה בסולם יראת האל. הסב-טקסט של השכנה, בא למעשה לומר לה: הנה את, המפגינה אמונך באל בעזרת סממנים חיצוניים, אינך מאמינה כמוני, שאינני נזקקת לתחפושת על מנת להאמין. בראיון מראה מנורה חזני כיצד היא מתערה ביישוב ו"יורדת אל העם" שאינו דתי. דגש על מקומם של הדתיים בהתנחלות כבעלי אחריות על החיים הרוחניים ביישוב מופיע פעמים מספר בטקסט הקולנועי. חזני, הפורשת לפנינו כשנה מחייה, מזכירה כי ביום כיפור הם נשארים ביישוב ולא נוסעים להורים, כיוון שאם היו נוסעים לא הייתה מתקיימת תפילת יום כיפור. בתשעה באב היא משדלת ילדים העוסקים במשחק לבוא ולקרוא את מגילת איכה בבית הכנסת, היא ישרה דיה להראות שניסיונותיה לשדלם עולים בתוהו. במוצאי יום הכיפורים הגברים מקימים סוכה כנדרש. לאורך הסרט חוזרת תחושת השליחות שלה, הרצון לשמור על חיי הדת ביישוב שהוא חזק מהרצון הפרטי לבלות במקום אחר.

החילונים הם מעגל ראשון של אחרות מבין אלו שחזני מוקפת בהם. מעגל זה מודר לחלוטין באלון מורה ואילו בחומש הוא רוב. במעגל השני והרחוק יותר מצויים הערבים המודרים לחלוטין מסרטה. **בחומש קרוב לשמים** כמעט שלא נראים פיזית, אישה או גבר ערבים, נראים רק סימנים (במובן של סימן סמיוטי) של ערביות. חזני מציגה את היישובים הערביים המצויים בדרך ליישובים היהודיים, או את חדירתו של ערבי לבית משפחת גביש השכנה באלון מורה ואת תוצאותיה הקשות של החדירה.

התבנית היישומית של הבית שהוזכרה לעיל, תבנית שבה פרט משתייך למקום משום שאחר מודר ממנו, היא גם הפרקטיקה שמגדירה בית לאומי או אומה כגוף תרבותי סימבולי. גלנר, כתאורטיקן מודרני של הלאומיות, מוצא שהעיקרון הלאומי אינו מופר על ידי נוכחות של מספר קטן של זרים. אף-על-פי שלא ניתן להצביע על אחוז מוגדר שבו הנוכחות של זר היא מפריעה, אפשר רק להצביע על כך.

הדרת האחרים יוצרת את המרחב הסימבולי של המדינה ומתבטאת במדינת ישראל כפרקטיקה מעשית בחוק השבות, המעניק ליהודים את הזכות לגור בישראל. לא כאן המקום לדון במושג המורכב והמשתנה מרגע לרגע של השאלה מיהו יהודי, אך העיקרון הזה, של ההדרה, והפרקטיקה השימושית שנוצרת בעקבותיו, הוא גם החוליה המקשרת בין חזני ובין מדינת ישראל כמדינה ריבונית. התיאורטיקן של הלאומיות בנדיקט אנדרסון טוען כי הריבוניות בתקופה המודרנית היא תנאי לקיומו של עיקרון לאומי. תנאי זה הוא גם חלק מן הקשר ביני, חילוניות, תל אביבית, לבין מנורה חזני. הקשר מובהר היטב בדבריו של בנדיקט אנדרסון בהגדירו אומה:

אומה היא קהילייה פוליטית מדומיינת – ומדומיינת כמוגבלת וכריבונית מעצם הגדרתה. זוהי קהילייה מדומיינת, משום שאפילו באומה הקטנה ביותר, אין החברים בה מכירים את רוב החברים האחרים, אינם פוגשים אותם, או אפילו אינם יודעים עליהם משהו, ועם זאת בתודעתו של כל חבר באומה יש דימוי של שייכותם לאותה קהילייה. (אנדרסון עמ' 36)

את שאלת מחויבותה של מנורה חזני לחוקיה הריבוניים של מדינת ישראל, יהיה אפשר לבחון ברגע שתבקש להתפנות מביתה ביולי 2005 (זמן בו מסתיימת כתיבת שורות אלה). קטע הסרט **בחומש קרוב לשמיים** המתאר פינוי אלים של מתנחלים מחוות גלעד – התנחלות של מספר קרוונים, והטקסט שמתלווה אליו, בו מנורה חזני מעידה על עצמה כי היא מצלמת אבל הייתה מעדיפה להיות חלק מהמתרחש, יש בו כדי לנבא כי הציות לרוח חוקי הדת היהודיים, לפי הפרשנות שלה, תקדים אצלה את הציות לחוקי המדינה הריבוניים. חשוב לציין, שבניגוד לגישה שמייצג בן הזוג שלה, המכריז על רצונו לשבת בקבר יוסף בשכם גם בניגוד לחוק, ומתגאה כי הוא היה האחרון שיצא מן הקבר המתפנה, למנורה חזני חשובה הלגיטימציה. בעיניה הלגיטימציה מקבלת ביטוי ממשי בתמיכה המונית פיזית של תומכים. כך היא מציגה שיחה שלה ושל בן זוגה בנושא קבר יוסף. מנורה מעלה בשיחה מקרה של חייל מילואים שאינו מאמין בצדקת הישיבה בקבר יוסף שבשכם ומנסה להזדהות עמו:

מנורה: "אם חייל אומר לך: אתה מסכן אותי, והוא כועס עליך, הוא חייל מילואים

והוא אדם בן 50, זה באסה זה באסה, זה לא נעים, אני לא אומרת לא

להיכנס"

אריאל (בן הזוג): "הוא צריך להבין שהוא פה צריך להיות בשביל להילחם על

קבר יוסף."

מנורה: "זה העניין, שהוא לא מרגיש ככה."

אריאל: "אז בגלל זה שהוא לא מרגיש ככה, אני צריך לא להיכנס לקבר יוסף, לא?

מה את אומרת!"

מנורה: "זה צריך לכאוב לך בלב, עובדה שלא כל עם ישראל בא לשם."

אריאל: "בשביל זה עשינו עצרת אתמול ובמקביל נכנסנו לקבר יוסף."

מנורה: "אבל זה לא עזר, אני אומרת שאין דרך אחרת, ועובדה שגם בסבסטיה הלכו

נגד החוק ובזכות זה קמו כל היישובים. אבל צריך להבין שזה לא פשוט ואז

הייתה תמיכה ציבורית גדולה הרבה יותר. עובדה שהיו שם מאות אלפים,

אתמול לא היו מאות אלפים בדרך לקבר יוסף. (מתוך **בחומש קרוב לשמיים**)

מדבריהם של בני הזוג מתחוויר בבירור הצורך שלה בלגיטימציה, אבל גם תפיסתה את החוק הריבוני של המדינה, ככזה שאינו מהווה מכשול בפני אספירציות טריטוריאליות של ארץ ישראל השלמה מתוך תפישה דתית-יהודית.

כלומר, כסטייה מתיאורו של אנדרסון, הזיהוי העצמי של חזני הוא עם בית לאומי המושתת על חוקי דת. זוהי גם הטריטוריה הזהותית³ שהיא משדרת לצופה והמנטרה של הצדק הטריטוריאלי שלה. בכך, חורגת חזני מהגדרתו של אנדרסון את החברה בקהילייה המדומיינת שהיא תלויה מדינה ריבונית – מדינת ישראל, ורואה עצמה כפופה לגוף לאומי המושתת על אמונה דתית. כחלק מן ההתנהלות הפרדוקסלית של הדברים במדינת ישראל, תפיסה זו שלה את עצמה אינה הופכת אותה, מבחינת הלך הרוח ודרכי ההתנהלות במדינה, ל"לא חברה" בקהילייה המדומיינת הישראלית. על פי חוקי מדינת ישראל המגדירה עצמה כבית לאומי יהודי, חזני היא יהודייה (ככת לאם יהודייה) ולכן משתייכת לאומה הישראלית. הרב-משמעות בחברותה של חזני בקהילייה המדומיינת של ישראל, נטועה בכך שתקומתה של מדינת ישראל תלויה בהופעת הציונות. הציונות מציינת לדעת אנדרסון את הדמיון מחדש של קהילייה עתיקה כאומה, ואת הטרינספורמציה של בעל האמונה הנווד לפטריוט מקומי. הישענותה של האומה הישראלית על היהדות העתיקה, על ערכי הדת היהודית, היא שמאפשרת לחזני להציג עצמה, בסרטה כמי שמיישמת הלכה למעשה את חוקי הדת היהודית, כחברה מועדפת בבית הלאומי הישראלי. החיבור של חזני לחוקי הדת מחבר אותה עם הקהילייה המדומיינת של היהודים, יותר מאשר עם הקהילייה המדומיינת של הישראלים. אמנם אלה קהיליות מדומיינות בעלות אחוזים גבוהים של חפיפה, אולם אין ביניהן חפיפה מוחלטת.

לסיכום, מחקר זה עוסק בטיב היחסים שבין מנורה חזני, ביתה בחומש וביתה הלאומי – מדינת ישראל, כפי שמתבטא בסרט **בחומש קרוב לשמים**. באמצעות בדיקת תפיסת הבית כמרחב בעל משמעות פוליטית והכפלתו למושג הבית הלאומי, ביקשתי לפרש את תפיסת הבית של סובייקט פוסטמודרני כמנורה חזני, במונחים השאובים מן התיאוריה הפמיניסטית, הספרות, הגיאוגרפיה והלאומיות. הדיון נפתח בבדיקת הבחירה של חזני בז'אנר היומן, בחירה שיש לה משמעות במסורת סרטי היומן בקולנוע הישראלי שהתחילה עם יומן של פרלוב. אולם בניגוד לפרלוב, שמצהיר על רצונו לעסוק בבנלי, ביומימי ובאישי, ומוצא עצמו שוזר את תפיסתו הלאומית במקביל לפרישה של חייו הפרטיים, חזני אינה מצהירה על רצון לעסוק באישי. היא בוחרת להציג פרק זמן הקשור בפרטי ובאישי, כדי להציג עמדה אידיאולוגית הקשורה בבית הלאומי, שהוא מרחב גברי בתרבות. בדרך זו נוקטת חזני באסטרטגיות נשיות קלאסיות של הישרדות בעולם גברי, הישרדות בין דרישות החברה שבה היא חיה, לבין ביטוי עצמי אישי. חזני מפוררת את החיץ המקובל בין הפרטי לציבורי על מנת לבטא את השיח של הקבוצה אליה היא משתייכת, קבוצה הדוגלת בהתיישבות בשטחים. היא אינה מסתפקת בכך, באמצעות הסרט הזה היא הופכת לדוברת של שיח פוליטי-מדיני-גברי, היא מעמידה עצמה לשירות האידיאולוגיה המצדדת בישיבה בשטחים הכבושים.

מן הדיון עולה כי פרקטיקת ההדרה של האחר היא התבנית היוצרת את המרחב הביתי הפרטי ודומה לתבנית היישומית הבונה את המרחב של הבית הלאומי. הרגשת הביתיות של חזני, הביטחון שבו היא חשה בביתיותה, קשורים בקשר כל ינותק למיקום ביתה בהתנחלות, ולציות לחוקי הדת היהודית. הדת היהודית היא המרחב הלאומי המדומיין שלה. המרחב המדומיין הישראלי הוא חופף אך אינו בעל התאמה מלאה, והוא מצדו מכיר בהיותה של חזני חברה בו בצורה מוחלטת, כמי שנוולדה לאם יהודייה ומצייתת לחוקי הדת היהודית.

ההסתכלות וההגדלה של מערכות היחסים שמציגה חזני בסרטה, בין ביתה הפרטי ביישוב חומש ובינו לבין הבית הלאומי הישראלי, מטרתם לנסות להבין ולהתמודד עם חזני המייצגת אחרות למרכז הישראלי בשני מימדים: בהיותה אישה ובהשתייכותה לקבוצת הדתיים הלאומיים. להתמודד עם תפיסת בית ובית לאומי "אחרים" מן המרכז החילוני, הציוני. אני סבורה שהדרך שחזני מתעדת בה את עצמה אינה לוקה במגמתיות סכמתית פלקטית האופיינית

לדרך התייעוד של קבוצת המתנחלים בתקשורת, ולכן סרטתה הוא הזדמנות נדירה לקשור קשר עם עמדות של אישה שיש לה מה לומר, שמוכנה לחשוף את עמדותיה ואת דרך חייה, השייכת לקבוצה מושתקת ודחוייה, קבוצת הנשים הדתיות הלאומיות.

בחומש קרוב לשמים הוא הזדמנות להכיר "אחרת" בדרך שאינה מאיימת על קיומו וזהותו של העצמי. היצירה היא חלון אל מה שבשלאר מכנה "בית החלומות"⁴, בית שיש בו פתיחות, שלוקח בחשבון את האחרות שלנו. בשלאר מתאר את בית החלומות כמצב שבו האם הטובה מופנמת יחד עם הבית, העיר, האומה, אירופה וכל שאר המקומות של הזהות, כך שאפשר לעזוב אותם במציאות. רק אז ניתן מקום הולם לברכה של האחרות, היוצר בית אמיתי לעצמי (self) (Geyer Ryan עמ' 124).

נראה שיחסי הכוח הגלובליים, היוצרים מקומות נזילים, כדוגמת ההתנחלויות, מעמידים את הסובייקט במצב של תהייה תמידית לגבי ביתו הפיזי והסימבולי, לגבי הקהילה והאומה שאליה הוא משתייך. ולכן מחקר על טיב היחסים שבין מגורה חזני, ביתה בחומש ותפיסת הבית הלאומי שלה הוא צעד בכיוון קבלה של ה"אחרת". קבלה שהיא כרטיס כניסה ל"בית החלומות" – מקום שאינו פיזי, אך מספק לסובייקט פוסטמודרני את תחושת הביטחון, ההגנה והשייכות שאמורים לספק הבית הפרטי והלאומי.

ביבליוגרפיה:

George Rosmary Marangoly (1996). *The Politics of Home: postcolonial relocations and twentieth-century fiction*, Cambridge University Press: Cambridge.

Geyer-Rayen Helga. (1996). Imaginary Identity, Space, Gender, Nation. In: T. Brennan & M. Jay (Eds). *Vision In Context : Historical and Contemporary Perspectives on Sight* (pp.117-125). New York : Routledge.

Martens Lorna (1985). *The Diary Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.

Mcdowell Linda (1999). *Gender, Identity and Place*, Minneapolis :University of Minnesota Press.

Martin Bidy and Mohanty Talpade Chandra (1986) Feminist Politics, What's Home Got to do With it? In De Lauretis T. (Ed.) *Feminist Studies/critical Studies*, Basingstoke, Hampshire: Macmilan (1988) Originally published: 1986.

Rogoff Irit. (1996). The Politics of Vision, In: T. Brennan & M. Jay (Eds). *Vision In Context : Historical and Contemporary Perspectives on Sight* (pp. 189-202). New York : Routledge.

בן ישראל חדווה (2004). **בשם האומה, מסות ומאמרים על לאומיות וציונות**, אוניברסיטת בן גוריון בנגב.

בנדיקט אנדרסון (1983). **קהיליות מדומיינות**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.

בר נביא אלי (1995). **צמיחתה של המדינה המודרנית**, האוניברסיטה המשודרת, הוצאת משרד הבטחון.

גורביץ' דוד (1998). פוסטמודרניזם, תרבות וספרות בסוף המאה ה-20, תל-אביב: דביר.

גורביץ' זלי וארן גדעון (1991), על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית), בתוך אלפיים, כתב עת רב תחומי לעיון הגות וספרות, קובץ 4, הוצאת עם עובד, תל אביב.

גלנר ארנסט (1983), לאומים ולאומיות, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.

מקובר בליקוב שרי, סופשבוע, מעריב 25.11.2004

פילמוגרפיה

חזני מנורה (2003), בחומש קרוב לשמים, ישראל.

פרלוב דוד (1988), יומן, פרק ראשון ושני.

¹ סדר סימבולי לאקאניני.

² גורביץ' וארן 1991.

³ בטריטוריה זהותית, כוונתי (בהמשך לאירית רוגוף 1996) להתייחס למקום ממנו מביטה הדמות אל העולם. בסרט זה מנורה חזני מביטה אל העולם כאחרת למרכז ההגמוני הגברי חילוני, ומציגה מבט המבוסס על תפישת עולם דתית- נשית, שהיא אחרת גם למרכז של העולם הדתי לאומי המוצג בסרט. במהלכים שחזני מבצעת, ביניהם, ההפקה של סרט זה היא מנסה למצוא מקום ממנו תוכל להביט בצורה ישירה על העולם מתוך טריטוריה זהותית נשית – דתית.

⁴ בית החלומות של בשלאר, כפי שמציגה אותו הלגה גייר ראיין (Geyer Ryan 1996) בעמוד 124. מאמרה של הלגה גייר ראיין שימש המסד לעיסוק בבית ובית לאומי במאמר זה. הלגה גייר ראיין בדקה את תופעת האלימות הפורצת באירופה, בעקבות אי יציבות של גבולות ותופעות של הגירה המונית, מאמר זה בודק את התפיסה האחרת של הבית של חזני, מתוך מטרה לנתח את גבולות האומה ואופי הקשרים הטריטוריאליים שמציגה מנורה חזני.