

כיוונים חדשים

כתב עת
לענייני ציונות, יהדות,
מדיניות, חברה ותרבות

עורך
אלי אייל

מערכת: ליפשה בן ש"ך (סגנית-עורך), גבריאל אלכסנדר

גיליון מס' 15, טבת תשס"ז, ינואר 2007

כיוונים חדשים הנו במה עצמאית ובלתי תלויה לדיון בסוגיות הציונות והעם היהודי בימינו; תיאור התמורות בישראל ובגולה וכיווני התפתחותן; חקר תולדות היישוב והתנועה הציונית; ביטוי למחשבה היהודית בת־זמננו; עיון בבעיות הזהות התרבותית של החברה הישראלית; עתיד הציונות - הערכות ומגמות.

כיוונים חדשים פתוח להשקפות מגוונות. הדעות המובעות במאמרים מבטאות את עמדות מחבריהם ולא בהכרח את עמדת המערכת.

השער האחורי:

דניאלה וכסלר־רסין, יש זוג ויש זוג, 26x26 ס"מ, 2006.

ילידת צרפת, עלתה לישראל בשנת 1952. שופטת בדימוס. מכהנת כסגנית נשיא בית הדין הציוני העליון. הציגה שבע תערוכות. באחרונה זכתה בפרס במסגרת תחרות בינלאומית בוונציה. האמנית עובדת בטכניקה מעורבת על בדים המשמשים כנקודת מוצא לעבודותיה. הצבעים הזוהרים יוצרים תבליט על הבד.


כתובת המערכת:

ההסתדרות הציונית העולמית, ת"ד 92, ירושלים 91000, טל' 02-6202172

מחיר חוברת: 25 ש"ח

© כל הזכויות שמורות

המערכת אינה מחזירה כתבי־יד

עיצוב והפקה: "מערכת"  קיבוץ דליה 19239
נדפס בישראל, טבת תשס"ז, ינואר 2007
לוחות והדפסה: סדר־צלם, תל־אביב

יוצא לאור בסיוע המכון לתולדות הציונות וההתיישבות של קק"ל

תוכן העניינים

5	אלוי אייל	כיוונים חדשים: זוכרים את טוינבי? – אקטואליה מן העבר
15	אליעזר שביד	מקורות המשבר – ההקשר ההיסטורי והמוצא
36	ארנולד טוינבי	שליחותה של מדינת ישראל / הבְּרָה של היהודים בעידן האטום (פרסום ראשון)
50	אביעד קליינברג	מדוע הרגזנו את טוינבי
55	ערן לרמן ואדוארד רטיג	עת להזעיק מפני התרחקות בין ישראל ליהדות ארה"ב
66	שולמית אלוני	כבוד לאוטונומיה של יהודי התפוצות
75	מנפרד גרסטנפלד	הסתה נגד ישראל בקמפוסים וחרב החרם האקדמי עדיין מונפת
84	שרון פרדו	אסטרטגיה חדשה ומבנה חדש לקהילות היהודיות באיחוד האירופי
91	זיוה שמיר	חזון העתיד של ח"נ ביאליק
103	שרגא שכטר	סדקים במגדל השן
111	אליעזר שביד	הקשר בין התאוריה של אהרן ברק לבין ההפרטה והכלכלה הקפיטליסטית-ליברלית
123	אריה דובנוב	הצל הענק של ישעיהו ברלין ויעקב טלמון
147	ססיל בלום	דימיטרי שוסטקוביץ והיהודים
160	רבקה שכטר	משל "הבריאה" ונוסחת איינשטיין
170	חיים גרוסמן	סמלי עיצוב חדשים בכרזות יום העצמאות: ביקורת ואי-נחת בצד איקונוות לאומיות
189	שלמה נקדימון	21 חודשים של המתנה: דרך החתחתים של מנחם בגין לפיקוד על האצ"ל
202	זכי שלום	התערבות בן-גוריון במהלכי ששת הימים

222	דב בן-מאיר	תגובה: במקום ניסויים לשינוי שיטת הבחירות - העלאה מתמדת ומתונה של אחוז החסימה
229	נהוראי מ' שטרית	בתי הספר במרוקו: חממה למחתרות ולעלייה
243	אמנון שמוש	מישל עזרא ספרא ובניו - הספר והסדרה
252	דוד מלמד	יש כמה שפות עברית
266	אלי נצר	שני שירים

ספרות וביקורת ספרים

268	נורית גוברין	הדרמה המשפחתית בחיי יצחק ורבקה: המורכבות הגדולה של זוגיות והורות
290	ליאת שטייר-לבני	דמות הצבר המיתולוגי בסרט "הוא הלך בשדות" - קריאה מחודשת
305	שלום דותן	חדירה למעמקי נשמת שמשון הגיבור דוד גרוסמן, דבש אריות - סיפור שמשון
312	עופר שיף	הייחוד של החוויה היהודית האמריקנית אלון גל (עורך), המסורת המשפטית והציונית של לואיס ד' ברנדייס
316	גבריאל אלכסנדר	בראשית היו כאן שמים וארץ נעמה חייקין (עורכת), בין גבולות המרחב לגבולות המקום, שיח צילומי על נוף הארץ

דמות הצבר המיתולוגי בסרט "הוא הלך בשדות" – קריאה מחודשת

ליאת שטייר-לבני

דמותו של אורי, גיבור הרומן של משה שמיר **הוא הלך בשדות** (1947), מייצגת כבר שנים רבות בתרבות הישראלית את התמצית המזוקקת של הצבר. הספר המציב במרכזו את דמותו של הצעיר איש הקיבוץ והפלמ"חניק הנהרג במהלך מילוי תפקידו, עובד למחזה (1948) ואחר כך, בשנת 1967, לסרט, בכיובו של אסי דיין. למרות שיש הבדלים רבים בין הספר לבין הסרט,⁽¹⁾ דמותו הקולנועית של דיין, יליד נהלל ובנו של שר הביטחון דאז משה דיין, נחקקה בזיכרון הקולקטיבי הישראלי כייצוג האידאלי של הצבר יפה הבלורית והתואר.⁽²⁾

גם חוקרי קולנוע ומבקרי קולנוע מעודדים תפיסה זו. יש המתארים בכתביהם את אורי הקולנועי כדמות הצבר המיתולוגי,⁽³⁾ ויש הטוענים כי בראשית הסרט ניתן למצוא בדמותו מאפיינים אינדיווידואליסטיים, אך בחלקו השני אורי "חוזר בתשובה" לאומית והופך למייצג הצבר הציוני במיטבו.⁽⁴⁾

בניגוד לכך, במאמר זה ברצוני לטעון כי דמותו הקולנועית של אורי אינה מייצגת את הצבר המיתולוגי. התרבות הישראלית נתפסה בסממנים חיצוניים של הדמות הקולנועית ובקווי העלילה הכלליים, אך, למעשה, אורי הקולנועי אינו מתאר את

ד"ר ליאת שטייר-לבני היא מרצה לקולנוע במחלקה לספרות, לשון ואמנויות באוניברסיטה הפתוחה.

אותו שילוב מוצלח של עובד אדמה ולוחם אמיץ, כי אם את שָׁבְרוּ – גבר מבולבל, בעל סממנים ילדותיים, שבור ואובד דרך, שנכשל בכל נתיב אליו הוא פונה.

בני "דור הארץ" – לוחמי תש"ח

אחד מביטויי הרצון לגיבוש חברה חדשה בארץ-ישראל היה יצירת המיתוס של "היהודי החדש", בן הארץ, השונה מדמות האדם היהודי בגולה ומאורח חייו. הצבר תואר כאדם חדש ויהודי חדש, בריא בגוף ובנפש. אדם אקטיבי שלבושו פשוט וחיינו צנועים, סמל הגבריות, המארגן בהצלחה צורות חיים קולקטיביות לעומת האינדיבידואליזם המנוון שאפיין את חיי היהודים בגולה. איש תם שאינו מחטט ומתלבט. מי ששב לטבע, עובד את האדמה, קשור אל המרחבים ואוחז בנשק. המשימות המוטלות עליו חורגות מדל"ת אמותיו וחובו לקולקטיב ולאומה גדול מחובו לעצמו. הוא מעמיס על כתפיו את השליחויות הנועזות והמסוכנות ביותר וניצב בעמדות החלוץ של החזון הציוני בהתיישבות או במלחמה. אם אינו שב ממשימתו, מותו "מוצדק" ו"ראוי"⁽⁵⁾.

דמות זו, שנחלמה על ידי דור האבות (אנשי העלייה השנייה והשלישית), נועדה להתגשם הלכה למעשה בדור הבנים. הסרט "הוא הלך בשדות" מציב במרכזו דמות השייכת ליחידה הדורית הזו הנקראת במחקר בני "דור בארץ" (ומכונה גם "דור הפלמ"ח" או "דור תש"ח"). אנשיה נולדו סביב שנות העשרים בארץ-ישראל או בגולה, אך בילו את רוב השנים הפורמטיביות שלהם בארץ-ישראל והתחנכו בה. בהכללה גסה, רוב השייכים לדור זה היו סביב שנות העשרים לחייהם כאשר פרצה מלחמת 1948. המושג "דור הפלמ"ח" מתייחס גם למי שלא היה לו כל קשר לפלמ"ח אך ערכיו עוצבו לפי ערכי ארץ-ישראל העובדת.⁽⁶⁾

אורי ב"הוא הלך בשדות" אכן דובר עברית שורשית ללא מבטא, לבוש בבגדים פשוטים, סמי-צבאיים, חי חיים צנועים באוהל דל ומנהל את חייו בין הקיבוץ לפלמ"ח. אך מעבר לזה, דמותו אינה מייצגת את אותן תכונות המאפיינות את הצבר המיתולוגי. להפך, הוא מוצג כהפך הגמור שלו.

בראשית הסרט, מתכנסים הוא וחבריו באמפיתאטרון לרגל טקס הסיום של בית הספר החקלאי "כדורי" בו למדו. הוא אמנם יושב עמם, אך הדיאלוג מבהיר כי

הוא אינו אחד משלהם. הם לועגים למנהל בית הספר המדבר על "עבודה, עבודה, עבודה" וטוענים כנגדו "פלמ"ח, פלמ"ח, פלמ"ח". גם ג'ינג'י, חברו של אורי, שאינו מאזין לנאום, מנסה במקביל לדון עמו על עתידם המשותף בפלמ"ח, אך אורי מהסה אותו ומבקש להקשיב לנאום המנהל. מן השיחה שינהלו מאוחר יותר, עולה כי אורי הוא היחיד מבין חבריו שאינו ממשיך מ"כדורי" לפלמ"ח, אלא מבכר לחזור לקיבוץ. את רצונו לשוב אין הוא מסביר בכמיהה לעבוד את האדמה או לעזור בקיבוץ אלא בניסיון לחדש את הקשר עם אביו, אותו לא ראה כבר שנתיים (משום שנסע בשליחות לטהרן). את חוסר רצונו להצטרף ל"כולם" הוא אמנם תולה במזכירות הקיבוץ, שלדבריו ודאי לא תאשר את עזיבתו לפלמ"ח. אך מהשיחה מובן שהוא רק נתלה בתירוץ הזה וג'ינג'י, בן שיחו, מלגלג על כך: "ארץ-ישראל רותחת ואתה שולח אותי למזכירות הקיבוץ?" אך אורי בשלו.

צילום מזווית נמוכה להאדרת האובייקט

בסרטים רבים שהעמידו במרכזם גרסה כזו או אחרת של הצבר המיתולוגי הוא צולם לרוב בקבוצה (Group shot) כחלק אינטגרלי מהכלל, עובד, שר ונלחם "ביחד" [ביניהם: "לחיים חדשים" (יהודה להמן, 1935, "צבר" (אלכסנדר פורד, 1933) "הם היו עשרה" (ברוך דינר, 1960) ורבים אחרים]. בניגוד לכך, הסרט מציג את אורי כאינדיווידואליסט והמצלמה תומכת בכך. בחלקים רבים של הסרט הוא מצולם לבד בפריים (Frame). כאשר ג'ינג'י עוזב, הוא נשאר לשבת לבד באמפיתאטרון העצום המדגיש את דמותו הקטנה על רקע האצטדיון הגדול ומגמדת אותו. מגמה זו ממשיכה גם בסצנה הבאה, בה עוקבת המצלמה אחר אורי ההולך בשבילים לעבר הקיבוץ. הוא מצולם בתחילה מרחוק מאוד (Extreme Long shot), צילום המגמד אותו אל מול המרחבים.

הצבר המיתולוגי תואר כמי שחולש על שטחי הארץ. הסצנה, לכאורה, משחזרת מגמה זו. אורי חוצה את השדות בהליכה זריזה, שורק שיר עליז במשרוקית התחובה בפיו וצעדיו בטוחים. אך תיאור זה נקטע במהירות – אורי נתקל בשלולית ומועד. המשרוקית נופלת מפיו והמנגינה העליזה מפסיקה. הצבר המיתולוגי צולם פעמים רבות בסרטים מזווית נמוכה (Low angle) שמאדירה את האובייקט המצולם וכך הפעולות שתוארו – חריש, קציר, בניין קיבלו משנה תוקף. בסצנה זו, כמו גם בפעמים אחרות בסרט, מצולם אורי מזווית נמוכה, אך אין לכך כל הצדקה תסריטית כי המעשה ה"הרואי" שהוא עושה הוא סגירת השיבר שגרם לטפטוף

ויצר את השלולית. הניסיון של הבמאי להאדיר את דמותו של אורי באמצעי קולנועי מוכר זה נראה מגוחך ומאולץ.

גם הסצנות המתארות את הגעתו לקיבוץ אינן מאששות את דמותו הגברית אלא פוגעות בה: כאשר מגיע אורי לקיבוץ איש אינו בא לקבל את פניו. וכך, הבן הראשון של הקיבוץ מבלה את רגעיו הראשונים בקיבוץ בהצצה על אביו בכיתת הלימוד, על אמו המתחבקת בפומבי עם אברהם המאהב שלה, על מיקה ניצולת השואה. מיקה היא זו שיוצאת לקראתו, במקרה, וחוקרת אותו מי הוא והוא נאלץ לתת לה דין וחשבון. "אני מחפש מישהו שיגיד לי שלום," הוא אומר לה, אך איש אינו מגיע. גם חדרו אליו הוא חוזר קר ומנוכר. איש אינו מחכה לו בחדר, הדלת של ארון הבגדים נפתחת בחריקה ומגלה כי גם הוא ריק. על המיטה מחכה לו חפיסת שוקולד ועליה פתק שנכתב במכונת כתיבה: "ברוך הבא." ההדפסה והלקוניות מנטרלות את הפתק מכל רגש. אורי מסתובב בחדרו בשיעמום, אוכל מן השוקולד וחורץ לשון כנגד דמותו כילד בתמונה התלויה על הקיר. המוטיב הזה של ילדותיות ורצון לחזור לילדות כמפלט מן האכזבות של עולם המבוגרים נשזר לאורך הסרט. אורי, למעשה, מוצג כמי שתקוע בתווך בין עולם המבוגרים הגדוש באכזבות, לבין עולם הילדות אליו אינו יכול לשוב, ובתווך הזה הוא מאבד את דרכו. רמז ראשון לכך ניתן למצוא בסצנה הבאה, בה צועד אורי מחדרו למקלחת. בדרך הוא עובר ליד ילדים חצי עירומים המקפצצים בשמחה בין הממטרות, אך אינו יכול להצטרף אליהם, הוא בדרכו למקלחת של המבוגרים. מרחב זה צופן בחובו אכזבות ועלבונות. חברי הקיבוץ המתקלחים מקבלים אותו בקרירות רבה. איש אינו שואל אותו על מעשיו ב"כדורי" והם מתחילים מיד להתלונן בפניו שאביו עומד שוב לנסוע. הם מצולמים מזוויות עקומות (Oblique angle) המשדרות אי־נוחות. כאשר הם מבחינים בו, השירה שלהם הופכת לשתיקה מעיקה והמצלמה המתקרבת במהירות אל פניהם (Zoom in) משווה להם ארשת מפחידה. את הסצנה מסיים אורי כאשר הוא ישוב על ספסל בפינת המקלחת קטן ומבויש. הזווית הגבוהה (High angle) מקטינה אותו והוא נראה כילד קטן ומבויש.

הגיוס – לא למען המולדת אלא בעקבות הכישלון האישי

הרצון לחזור לילדות המוגנת והחמה בא לידי ביטוי גם בסצנה הבאה, בה משוטט אורי בחדר הילדים. הסצנה מצולמת בחושך, התורם לאווירת הנכאים והריקנות

שולטת בכל. אורי עובר בין מיטות עזובות, מרים מהרצפה דובי נשכח ואוחז בו חזק. התאורה הקונטרסטית מדגישה את הקונפליקט שבנפשו בין עולם הילדות לעולם המבוגרים. הדיאלוג מחזק קונפליקט זה: המטפלת מזמינה אותו להיכנס אך הוא טוען ש"עבר את הגיל". לפיכך היא מזמינה אותו אל עולם המבוגרים, אספת הקיבוץ שתקבע האם לאשר לוילי לנסוע שוב לשליחות. אך גם לעולם זה אורי אינו נכנס. הסצנה מצולמת דרך נקודת התצפית שלו (Point of view) מבחוץ. סצנות המציצנות (שכאמור, הופיעו גם בראשית הסרט) מחזקות את דמותו הפסיבית – הוא אינו מתערה בחיים בקיבוץ אלא מבכר להתבונן בהם מבחוץ, בחוסר מעש, ללא יכולת להשפיע על האירועים ולשנות את מהלכם. ואכן, אמו תישאר עם המאהב וילי, אביו, ייסע כמתוכנן.

הצבר המיתולוגי תואר כמי שמתנדב להגן על המולדת ואוחז בנשק כחלק מהשליחות. במקרה של אורי, האכזבה האישית מעזיבתו הפתאומית של אביו היא זו שתכוון את צעדיו לעתיד. הוא חוזר לאוהל וכותב לג'ינג'י מכתב על רצונו להצטרף לפלמ"ח. כלומר, גם כאשר הוא יחבור לצבאיות הארץ-ישראלית, לא יהיה זה מתוך שאיפה לשרת את המולדת אלא כתוצאה ישירה של הכישלון האישי, המשפחה המתפוררת, וחוסר היכולת ליצור קשר עם האב.

מס־שפתיים לאידאולוגיה

האכזבה שלו מאביו מביאה לכך שהוא אינו מגיע להיפרד ממנו. את הזעם הוא מכלה על אברהם, המאהב של אמו, רותקה. במקום להעמיס את הארגזים על העגלה עליה עומד אברהם, אורי מיידה בו את הארגזים ואברהם קופץ ביניהם, מנסה לא להיפגע. הסצנה מצולמת בעריכת מונטאז' (Montage), ב"שוטים" (Shots) קצרים ורבים המדגישים את האלימות והזעם. הצבר המיתולוגי אופיין בקולנוע בעזרת שלל סצנות אקטיביות של פעילויות גבריות (זריעה, חליבה, בנייה, ריצה, רכיבה על סוס). בניגוד לכך, במקרה של אורי, גם כאשר הוא כבר עושה מעשה שנתפס ככוחניות גברית זהו, בעצם, מעשה ילדותי משולל כל תוכן שאינו תורם לקולקטיב, אלא להפך, זורע בו כאוס. הילדותיות ממשיכה כאשר הוא קורע בזעם את המכתב של וילי שמביאה לו מיקה, הצופה בסיטואציה מהצד. אחד המוטיבים המרכזיים בדמותו של הצבר המיתולוגי הוא דבקתו באידאולוגיה הציונית של עמל כפיים, צניעות ודאגה לקולקטיב מתוך אלטרואיזם. לעומת

זאת, אורי מוצג כמי שמשלם מס שפתיים לאידאולוגיה זו, אך למעשה עושה ככל העולה על רוחו. בסצנה בה הוא משגיח על העובדים בכרם, הוא נוזף בילדי טהרן המשתוללים, ש"משפריצים" מים אחד על השני ומשתמשים בכד המים הגדול לצורכי שעשוע. "כאן זה לא מקלחת", הוא מרעים בקולו. אך כאשר הדברים נוגעים אליו, החסכנות נשכחת. רגז ומיזע, לאחר שסיים לזרוק ארגזים על אברהם, הוא מתרענן ושוטף עצמו במי הכד. הוא צועד בזעם במרחבים בהן רועות הפרות ומיקה אחריו. גם סצנה זו אינה מביעה את כוחו לחלוש על המרחבים, משום שהוא אינו מתעניין בנוף סביבו אלא באביו שנטש אותו. את הזעם הזה הוא מפנה כלפי מיקה:

"אולי תפסיקי להיסחב אחריי, למה את מתערבת בעניינים שלי?"
 "למה קרעת את המכתב?" היא עונה בתגובה, "אני לא אשמה שווילי נסע. אם אתה מוכרח לצעוק תצעק על רותקה או על עלמה, לא עליי."
 זו לא תהיה הפעם היחידה שאישה, אליה הוא מתייחס בזלזול, מהווה את קול ההיגיון בחייו.

אורי מעדיף להתבודד באוהל עם המפוחית

הצבר המיתולוגי תואר כעובד אדמה הקשור לקרקע. אך ב"הוא הלך בשדות" מצולם אורי רק פעמיים במרחבים הנקשרים בעבודת כפיים, בכרם ובגורן, ובשתייהן הוא אינו ממש עובד: בסצנת הכרם הוא מורה לניצולי השואה לעבוד ומכריח אותם להפסיק ולהתבטל. מעבר לעובדה שהוא עצמו אינו עובד אלא מפקח עליהם, הסממנים הגבריים באישיותו בסצנה זו נשברים כאשר ילדי טהרן שמים אותו ללעג. הם אינם סרים למרותו, מתפרעים ומבזבזים מים ומיקה אף עוקצת אותו ליד חברה. בסצנה בגורן, ניצולי השואה הם שמעמיסים חבילות של חציר אחת על השנייה, ואורי עסוק יותר בלתנות אהבים עם מיקה מאשר לעבוד.

הצבר המיתולוגי תואר כחלק אינטגרלי מהקבוצה. כמי שחי, עובד ולומד עם כולם ואף שואב את כוחו מהחיים בצוותא. בניגוד לכך, אורי מתואר לא רק כאינדיבידואליסט שעושה ככל העולה על רוחו, בניגוד לדעת הכלל, אלא גם כטיפוס מתבודד. אין בסרט אף סצנה בה אורי יושב עם חברי הקיבוץ בחברותא. כאשר נערכות בקיבוץ שתי מסיבות במקביל, אחת של הקיבוצניקים ואחת של ניצולי השואה, הוא אינו משתתף באף אחת מהן. הוא מעדיף להתבודד באוהל עם

המפוחית. חברתו היחידה בקיבוץ היא מיקה, ניצולת השואה שבעצמה זרה, אינה מוצאת שם את מקומה, מצהירה שהיא "שונאת" את אנשי הקיבוץ ושחלומה הגדול ביותר הוא חדר משלה "עם קירות כמו מבצר". כאשר הוא מצולם בחדר האוכל הוא אינו מנהל שיחה עם הסובבים אותו. הוא יושב יחד עם רותקה ואברהם לשולחן, אך נראה מנותק לחלוטין. רותקה ואברהם שואלים אותו שאלות רבות על לימודיו ב"כדורי", אך הוא שותק ולבסוף עוזב וחוזר בדד לאוהל שלו. שתי הסצנות בהן חודרים הוריו לאוהל – המרחב המוגן שלו – מסתיימות במהירות ומצביעות על זרות וניכור ביניהם. כאשר וילי מגיע לספר לו על הנסיעה הם מצולמים באפלה (Low-Key). על אף שהאוהל דל והמקום מצומצם, וילי ואורי אינם צמודים בפריים, העששית חוצצת ביניהם. אמו מגיעה לאוהל מאוחר יותר כדי להניא אותו מלעבור לחדר משפחה עם מיקה. גם סצנה זו מצולמת בחושך והדיאלוג ביניהם מידרדר במהירות. אורי עוקץ אותה על נישואיה הכושלים לוילי. "אל תנסי לנהל לי את החיים", הוא צועק. "מיום שהגעת אתה מתחמק ממני", היא משיבה. אורי חותם את הוויכוח באומרו כי מיקה היא היחידה שנותנת לו הרגשת בית ועוזב בכעס את האוהל.

כיבוש האדמה וכיבוש האישה

אך ממערכת היחסים עם מיקה עולה לא רק קרבה, שמקורה בזרות המשותפת ששניהם חשים בקיבוץ, אלא גם יסודות ברוטליים באישיותו של אורי. הצבר המיתולוגי תואר כאדם מחוספס, שוביניסט, שאינו מרבה להחצין רגשות. אך תיאור זה מוקצן מאוד בדמותו של אורי – כאשר מיקה מכריזה בכעס שהיא שונאת את אנשי הקיבוץ, אורי רודף אחריה ומפיל אותה בגסות לקרקע. הוא ממסר אותה לרצפה, גוהר מעליה, בעודו מחזיק בחוזקה את שתי ידיה וצועק: "נכון שאת שונאת אותי?" מיקה מכנה אותו "פרא אדם", קוראת בקול את שמו של וילי, שיבוא להציל אותה, ובורחת. מכיוון שעוד לפני כן נרמז שהיא הותקפה מינית בטהרן וילי עזר לה, נוצרת הקבלה מרומזת בין שתי הסיטואציות המציגה את אורי באור שלילי מאוד. הקבלה מרומזת זו תקבל חיזוק בסצנה מאוחרת יותר, בה בעודה שוכבת על כסא הרופאה, המגלה שהיא בהיריון, היא ממררת בבכי וממלמלת:

"כמו בטהרן, זה בדיוק כמו בטהרן."

"אז היית טיפשונית קטנה במחנה פליטים", מנסה הרופאה לעודד אותה, "כאן יש

לך בחור שאוהב אותך".
אך מיקה אינה מגיבה וממשיכה לבכות. התנהגותו של אורי מאוחר יותר אכן תוכיח כי הרופאה שגתה.

הצבר המיתולוגי תואר כמי שאמון על הצלחות – בכיבוש האדמה ובכיבוש האישה [למשל, בסרט "עבודה" (הלמר לרסקי, 1935) קודח החלוץ באדמה בתנועות פאליות. האישה תגמע מאוחר יותר מן המים שיצליח להוציא מן האדמה]. אורי, לעומת זאת, כאמור, אינו עובד את האדמה וקוטע את מערכת היחסים עם מיקה, המהווה את נקודת האור היחידה בחייו. למרות שמערכת היחסים ביניהם נמצאת בשיאה, כאשר ג'ינג'י מגיע לקחתו לפלמ"ח הוא אינו מסרב.

מצעיר זועם למפקד החלטי

חוקרת הקולנוע, נורית גרץ, טוענת כי אורי, שאינו מוצא את מקומו בקיבוץ ומציג תכונות אינדיווידואליסטיות בחלקו הראשון של הסרט, חוזר אל הערכים הלאומיים ואל הקולקטיב בחלקו השני, המתרכז בחייו בפלמ"ח ונעשה ל"דמות הרואית לכל דבר" – הוא חלק מקבוצה, מבצע פעולות גבריות, ממלא את חובותיו הלאומיות ואף מקריב את חייו למען המולדת במוות הרואי.⁽⁷⁾

חוקרת הקולנוע, מירי טלמון, טוענת גם היא כי בחלקו השני של הסרט משנה אורי את פניו ומצעיר זועם הופך ל"מייצגו של דור תש"ח המיתולוגי, של מגש הכסף ההרואי". הוא מוצג כמפקד וכ"מנהיג החלטי" הצועד בראש אנשיו אל המשימה המסוכנת.⁽⁸⁾

אך לטענתי, גם חלקו השני של הסרט אינו משקם את דמותו. גם בפלמ"ח ממשיך אורי לשמור על אותם קווים שאפיינו אותו בחלקו הראשון של הסרט – הוא זאב בודד שאינו מוצא עצמו בחבורה, אינדיווידואליסט שעושה שיקולים מוטעים ונכשל כחייל וכמפקד.

הסיקוונס הראשון בפלמ"ח מציג את חבורת הגברים בשלל פוזות גבריות: הם גולשים באומגה, נלחמים אחד בשני במקלות ומתאמנים בירי למטרה, אך אורי אינו חלק מן החבורה אלא צופה מן הצד. יש לכך תירוץ תסריטי – הוא יד ימינו

של המפקד וצריך להשגיח עליהם, אך עדיין היעדרותו מהפעולות עצמן שוללת ממנו את סממני הגבריות.

גם במחנה הפלמ"ח ממשיך אורי להתבדל ולהסתגר במרחב נפרד משלו. באחת הסצנות הראשונות המתארות את המחנה מצולם המחנה ממעוף הציפור (Bird's eye view), זווית המאפשרת סקירה של התכונה הרבה במחנה – אנשים עובדים, משוחחים, מכינים קרשים למדורה של הערב. אך אורי אינו חלק מאותה קבוצה, המצלמה מגלה אותו סגור באוהל עם המפקד. שוב, במקום לחלוש על המרחבים, מסתגר אורי במרחב קטן דחוס ומחניק. המצלמה עוברת בעריכה מקבילה (Parallel editing) בין המתרחש באוהל לבין החבורה המלוכדת בחוץ, וכך מדגישה את התהום הפעורה בינו לבין חברי הפלמ"ח. בעוד הוא מצולם באוהל הקטן ב"שוטים" סטטיים, המקבעים את גבולות הפריים והופכים את המיזנסצנה למחניקה עוד יותר, מצולמים חברי הפלמ"ח בחוץ מתחת לאור הכוכבים בתמונה פתוחה. המצלמה סוקרת בתנועה אופקית (Pan) את החברים השרים, אוכלים, רוקדים ומצחקקים יחד. באוהל, לעומת זאת, ניתן לחוש באווירת הנכאים שאפיינה גם את שהותו של אורי בקיבוץ. ג'ינג'י, המפקד, מודיע על פעולה מסוכנת ופניו של אורי מתקמטות בדאגה. קולות הצחוק והשירה הנשמעים מבחוץ תורמים להרגשה כי גם כאשר אורי חי במסגרת הקבוצה בפלמ"ח, הוא עדיין נמצא בעולם מנותק משלו. "מה עשית שהם כל כך שמחים להיפטר ממך השבוע?" שואל ג'ינג'י, וכך מחזק את הרגשת הזרות של אורי מהקבוצה. אורי יוצא החוצה, אל החבורה, רק לאחר שדינה החובשת הפלוגתית מפצירה בו לעשות זאת. אך גם כאשר הוא יוצא החוצה הוא אינו מצולם כחלק אינטגרלי מהקבוצה. כאשר הם רוקדים ריקודי זוגות, המצלמה מתמקדת בו רוקד עם דינה. לאחר מכן, כאשר כולם משלבים ידיים במעגל, הוא אינו חלק מאותו מעגל. כאשר הגברים בחבורה מבצעים מעשים "גבריים" כגון קפיצה מעל מדורה בוערת, אורי אינו קופץ כמו כולם. כאשר הם עוברים לריקודי דבקה, הוא מוחא כפיים מהצד.

אורי פסיבי – האישה היא היוזמת

הצבר המיתולוגי תואר לא רק כאידאליסט אלא גם כאיש מוסרי, גם מבחינה אישית (לדוגמה, הנאמנות של יוסף לאשתו מניה ב"הם היו עשרה"), אורי, לעומת זאת, בוגד במיקה ללא היסוס בהזדמנות הראשונה הנקרת בדרכו – דינה החובשת

הפלוגתית מפלרטטת עם אורי. היא מנסה לתהות על קנקנו ולדלות ממנו פרטים על חייו הרומנטיים. בדרכו המנוכרת, במשך רוב השיחה הוא אפילו אינו טורח לענות במילים אלא מסמן לה באצבעותיו. לאחר מכן הוא מחליף עמה שני משפטים לפני שהם מתחילים להתעלס. כיבוש אישה הוא אכן אקט גברי, אך בשתי מערכות היחסים של אורי עם נשים בסרט הוא פסיבי לחלוטין. הן היוזמות, הפעילות, בעוד הוא נשאר פסיבי. מיקה היא זו שיוזמת את השיחה הראשונה עם אורי ופונה אליו. בתחילה היא מסתפקת במבטים רבי משמעות ובעקיצות קטנות. לאחר מכן, היא מגיעה בריצה לאוהל שלו בחשכת הלילה, כאשר איז'ו רודף אחריה. אורי אכן "מציל" אותה והם יוצאים לשוטט יחד. הוא אינו עושה כל צעד משלו, בעוד היא ממשיכה להפגין את רגשותיה, רודפת אחריו לאחר שהוא קורע את המכתב מווליו, ממשיכה ללכת עמו בשדות אל האופק ולא מוותרת גם כאשר הוא מורה לה במפורש לעזוב אותו בשקט ולהסתלק. דינה, כאמור, מפלרטטת עמו, מנסה לדלות פרטים על חייו, מסבירה לו כי המפקד הודיע לה שהיא חייבת לשפר את מצב רוחו ומכניסה את עצמה למיטתו.

הצבר המיתולוגי תואר כמי שמעורה בנופי הארץ, אך בסצנות בהן יוצא אורי מהאוהל הצר אל השטח, הוא נתפס בקלקלתו כמי שאינו מכיר את תנאיו: אורי מוביל את אנשיו במסע בשבילי הארץ אל הגשר, אותו הם אמורים לפוצץ כפעולת הסחה – כך תוכל אניית מעפילים בלתי לגלית להגיע לחוף ללא מפריע. כאשר אחד החברים עוצר לשתות, אורי זועם שהוא עצר ללא רשות ומרוקן את המימייה שלו. בדברו על משמעת מים, הוא מאלץ את כולם לרוקן את המימיות עד שיגיעו למעיין. הדרך למעיין מצולמת לפי מיטב המאפיינים ההרואיים: חברי הפלמ"ח רצים במשעולים מאובקים, המצלמה מצלמת אותם מזווית נמוכה עומדים על ראש סלע ענק ומשקיפים על סביבתם. אך לא אורי הוא זה שעושה זאת, הוא שוב עומד בצד, משקיף על הרצים, מביט מלמטה בחברים שטיפסו לראש ההר. בנוסף, ההחלטה שלו לרוקן את המים מתגלה כשגויה, מסוכנת ומצביעה על חוסר הבנה של נוף מולדתו – כאשר הם מגיעים אל המעיין הוא יבש. כלומר, גם כמפקד הוא נכשל, מקבל החלטות לא נכונות ומוליך את אנשיו למבוי סתום. מכיוון שמים מסמלים חיים, והמים, במקרה הזה, יבשו, ניתן לראות בסצנה רמז מקדם לסצנות הסיום בהן החלטה מוטעית נוספת של אורי תעלה לו בחייו. "מה נעשה עכשיו? האנשים אינם יכולים להמשיך בלי מים", קובלים החברים למראה המעיין היבש. "אני יודע. שגיאה שלי", מודה אורי. הפתרון המאולץ למחסור במים לו גרם הוא לרוץ לקיבוץ, שנמצא בקרבת מקום, ולמלא את המימיות. העובדה שהם לא ממש

מהלכים בשממה, אלא נמצאים ליד קיבוץ פורח ומטופח, מגחיכה גם היא את הסיטואציה ואת אורי שיזם אותה. בנוסף, הפתרון להביא מים מהקיבוץ אינו שלו. בעוד הוא עומד מבולבל ומודה בטעות, דינה היא זו שמציעה זאת. "את תדאגי לבנות שלך", הוא אומר לה בזלזול אך עושה בדיוק כדבריה וזו, כאמור, הפעם השנייה בה אישה בה הוא מזלזל מבינה את הסיטואציה טוב בהרבה ממנו.

הרעות – "בערבון מוגבל"

אחד ממאפייני הצבר המיתולוגי היא אותה "רעות" שהנציח חיים גורי בשירו המפורסם. אך כאשר אורי וחברו, רפי, מגיעים לברז בקיבוץ, במקום לעזור לרפי למלא את המימיות, אורי משאיר אותו לבצע את המשימה לבד ופונה לטפל בענייניו האישיים – הוא הולך להגיד שלום למיקה. המפגש עמה מדגיש כי גם בחלק זה של הסרט ממשיך אורי להיכשל בתחום האישי – הוא מתייחס למיקה בגסות רוח ובחוסר סבלנות, עסוק כל כולו בעצמו ובמשימה שעליהם לבצע בערב ומקשיב לדבריה בחצי אוזן. "אני רוצה להגיד לך משהו חשוב", היא חוזרת ואומרת לו והוא בשלו: "את יכולה לשמור סוד? הלילה מגיעה אניית מעפילים." היא מנסה לספר לו על ההיריון אך הוא מביט תכופות בשעון והיא מחליטה לשמור את הסוד עמה. "בתפקיד שלי – אבא, אמא, קרובים, משפחה, הכל טוב ויפה בתנאי שזה לא מפריע", הוא אומר ועוזב בזעם. אך העובדה שעזב את חברו לבד ואת הפלוגה ללא מפקד סותרת גם את הניסיון הזה, להראות את דבקותו בחבורת הפלמ"ח. כאשר חברתה של מיקה עוצרת אותו בדרכו ומספרת לו על ההיריון, מקבל אורי עוד החלטה מוטעית – הוא אינו חוזר על עקבותיו אלא עוזב ומבטיח שיחזור למחרת. התנהגותו תביא לכך שמיקה תחליט לנסוע לתל-אביב לבצע הפלה. רק וילי, אביו, יהיה זה שיעצור אותה בשנייה האחרונה.

חבורת הפלמ"ח מתמקמת בבית נטוש ליד הגשר ומחכה לשעה 24:00, אז אמורה להתבצע הפעולה. מי שמוביל אותם רוב הזמן בכניסה לבית ובהשתלטות על החדרים אינו אורי. הסצנות מעידות על מצבו הנפשי הרעוע. במקום להתארגן ולסדר את אנשיו הוא בוהה באופק בחוסר מעש. "תיגש לאכול משהו", אומרת לו דינה. "עזבי אותי", הוא רוטן. דינה היא זו שמפגינה שוב שיקול דעת במחשבה עבור הקולקטיב כולו. לא לאורי היא דואגת אלא לחברי הקבוצה: "לי לא אכפת שאתה מעוצבן, אבל זה מדבק." אורי אינו מגיב. חיזוק לעובדה שמצבו הנפשי

בכי רע ניתן למצוא בשיחתו עם ג'ינג'י שמצטרף לחבורה. "מה שלומך?" שואל אותו ג'ינג'י. "יותר טוב, הוא עונה. "יותר טוב ממה?" מקשה ג'ינג'י. "יותר טוב שלא תשאל", הוא חותם את השיחה. ג'ינג'י הוא זה שמסביר לו על טיבה של פעולת ההסחה. אורי מבטיח לו שהוא מכיר את הגשר "בעיניים עצומות" ומצהיר בשחצנות: "יהיה בסדר." אך כאשר יוצאים מספר פלמ"חניקים לבדוק את השטח מסתבר שאורי שוב טעה – ההגעה לגשר מסובכת משציפו, הבריטים הקימו גדרות תיל רבים בוואדי. כאשר אורי שומע זאת הוא מחליט לצאת ולבצע את המשימה בעצמו, למרות שסמיון, ניצול השואה שיועד לה במקור, הוא מומחה לחומרי נפץ. התגובה להחלטה זו אינה אוהדת: "אורי, אתה מסכן את כל המחלקה", אומר לו רפי חברו. אך אורי, שוב, מפר את כללי ה"ביחד", מתייחס לביקורת בזלזול ("רפי, בזמן האחרון אתה מרשה לעצמך יותר מדי. קח את סמיון והסתלק") ודבק בהחלטתו האישית.

גם הפעם, כמו בפעמים הקודמות, מתגלה כי רפי צדק ואורי טעה. לא רק שהוא מסכן את כל המחלקה אלא גם כמעט ומשבש את הפעולה.

המוות ההרואי אינו משנה אווירה פסימית

הפעולה נקבעה לשעה 24:00. מכיוון שהיא מהווה את שיאו של הסרט, מוקדשות לה דקות מסך ארוכות. סיקוונס הפעולה מתרחש ב"זמן אמת", בו יוצר הבמאי השוואה בין הזמן הקולנועי לזמן במציאות. טכניקה זו ממקדת את תשומת הלב של הצופה במעשה. המצלמה עוברת בעריכה מקבילה בין אורי המתקדם לכיוון הגשר ומניח את המטען, לג'ינג'י הצופה ממרחק, לשעון המתקתק שעל ידו, לרפי המחכה לתוצאות ולבריטים שעל הגשר. לטענת טלמון, שימוש כזה בעריכה מקבילה, ברגע השיא של ביצוע המשימה, מאפיין את הנוסחה הגברית ההרואית של סרטי מלחמה ועלילות משימה ומעצים את דמותו של הגיבור מבצע המשימה.⁽⁹⁾

אך לדעתי, דווקא מתיחת הזמן הקולנועי אינה מחמיאה לאורי, להפך, היא רק מדגישה את התמהמהותו הבלתי מוסברת, עצביו המרוטים וכישלונו לבצע את המשימה בזמן שנקבע. בעריכה מתמקדת המצלמה בפניו של ג'ינג'י, המקלל ואינו מבין מדוע הפיצוץ אינו מתרחש בחצות; בפניו המתוחים ושטופי הזיעה של רפי, שגם הוא אינו מבין את הסיבה לעיכוב; ובאורי, שעוצר במהלך הדרך ומסתכל במבט מהורהר בכדור הרובה שסמיון נתן לו קודם כמזכרת, במקרה ולא ישוב

ממשימתו. מכיוון שהמצלמה חוזרת שוב ושוב לגשר ולאורי המתקדם אליו, מובהר מעל לכל ספק כי אדם מרוכז היה מצליח להניח את המטען ולהסתלק בזמן. מכיוון שאורי אינו עומד בלוח הזמנים, מגיעה אל הגשר משמרת שנייה של חיילים בריטים המחליפים את חבריהם, מה שמעכב את הפעולה עוד יותר. רק אז מדליק אורי את הפתיל ומתרחק. הוא נשכב על האדמה במרחק מה מן הגשר ומחכה. כאשר הגשר מתפוצץ הוא נהרג בפיצוץ. פניו המופתעים ממלאים את המסך (Close up) ומשם עוברת המצלמה (dissolve) אל גלי הים, משם יגיעו ניצולי השואה בספינה הבלתי לגלית.

רבים מסרטי התקופה מסתיימים במוות שנחשב מוות הרואי – הגיבור או הגיבורה הקריבו את חייהם למען המטרה – ולכן מותם על מזבח המולדת אינו משרה על סיום הסרט אווירה פסימית [למשל: "סיירים" (מיכה שגריר, 1967), "המטרה טיראן" (רפאל נוסבאום, 1968)]. גם המוות של אורי מתואר אצל חוקרי הקולנוע כהמשך ישיר של אותה מגמה. טלמון טוענת כי מותו של אורי הוא מוות הרואי ובעל הנמקה אידאולוגית – יש לו ערך ותכלית לאומיים.⁽¹⁰⁾ גם גרץ מכנה את מותו "מות גיבורים", המכפר על ה"סטיות" האינדיווידואליסטיות בראשית הסרט ומהווה חזרה אל "קלישאות לאומיות".⁽¹¹⁾

אך לדעתי, אין במוות זה כל נימה הרואית, והוא נראה כטעות נוספת בשיקול דעת. המעבר לסירוגין בינו לבין הפתיל הבווער מראה כי יש לו מספיק זמן להסתלק, אך גם כאן הוא מקבל, על דעת עצמו, החלטה שגויה שהפעם עולה לו בחייו. לפיכך, למרות שהמשימה בוצעה, המוות אינו נראה כמחויב המציאות – הגשר היה מתפוצץ גם אם אורי לא היה נהרג. לכן אין בפעולה זו כל הקרבה עבור המולדת והמוות מדגיש שוב את כישלוננו של אורי בקבלת החלטות בשטח. המצלמה המתמקדת בפניו ברגע הפיצוץ מקפיאה את התמונה לשניות ארוכות (Freeze frame) המאפשרות להבחין היטב בהבעת התימהון וכך מונצחת דמותו – מבולבלת ואובדת דרך, רחוקה מרחק שנות אור מהדימוי ההרואי שנקשר בה.

כך החל ניפוץ המיתוסים

הסרט "הוא הלך בשדות", שנתפס כסרט לאומי-הרואי⁽¹²⁾ (לפחות בחלקו השני) המעלה על נס דמות של גיבור המקריב עצמו למען המולדת, הוא, בעצם, אחד

הסרטים הראשונים בקולנוע הישראלי שניפצו לחלוטין את מיתוס הצבר. התכונות המאפיינות את הצבר, ובמרכזן העדפת הלאומי על האישי והכללי על הפרטי, אמונה בצדקת הדרך, הצלחות בתחום הרומנטי, בעבודת האדמה ובלחימה והקרבת החיים עבור המשימה אינן קיימות בדמותו של אורי. הוא אדם פסיבי, המתרחק מעבודת האדמה ואינו מכיר את הנופים בהם הוא צועד. כאשר הוא מחזיק בנשק מוביל הדבר לאסון המקרין על סביבתו (בנו יגדל כיתום). הוא אינו חי למען הקולקטיב ובתוכו אלא כאינדיווידואליסט השם את מאווייו האישיים והחלטותיו הפרטיות מעל לצורכי הקולקטיב והם המתווים את מסלול חייו, ולא האידאולוגיה. חייו הם רצף של שגיאות והחלטות לא נכונות. לאורך הסרט הוא הולך מדחי אל דחי עד למוות המיותר.⁽¹³⁾

מכיוון שבתרבות הישראלית נוצר זיהוי טוטלי בין כוכב הסרט, אסי דיין, לבין הצבר המיתולוגי, יש הטוענים כי דמותו המשתנה של דיין היא בבואה נאמנה לחברה הישראלית. גם היא הפכה כמוהו ממופת של נעורים, עמל, חריצות ואומץ למפגן של שבר והתמוטטויות חוזרות ונשנות.⁽¹⁴⁾ על משקל זה, הבחינה המחודשת של הסרט מגלה כי אם הוא מהווה ראי לחברה הישראלית, הרי שהשבר נמצא בה כבר ב-1967, השנה שאת תוצאותיה חשה החברה הישראלית על בשרה עד היום.

ביבליוגרפיה:

- "אסי דיין – ביוגרפיה", ויקיפדיה, <http://he.wikipedia.org/wiki>
- "אסי דיין – ביוגרפיה", וואלה – אנציקלופדיה, <http://pedia.walla.co.il>
- גרץ נורית, **סיפור מהסרטים**, תל-אביב, 1993.
- דיין אילנה, "עובדה", ערוץ 2, 7.6.2006.
- "דמותו של אסי דיין" – דיון בפורום נענע, <http://forums.nana.co.il>
- זונדר משה, "סיבת המוות – אידאל", NRG מעריב, 1.6.2001, <http://www.nrg.co.il/online/archive/ART/150/082.html>
- ויץ יחיעם, "ישוב גולה ושואה – מיתוס ומציאות", **יהדות זמננו**, 6, תל-אביב, 1990, עמ' 133–150.
- לויט אברהם, "האמנות הישראלית בדרך למקום אחר", <http://www.jewishagency.org/JewishAgency/Hebrew/Education/Culture/Tkhelet/levit.htm>
- צימרמן משה, **אל תגעו לי בשואה**, תל-אביב וחיפה, 2002.
- שוורץ אושרה, "במעלה מדרגות הקליטה היורדות", **סינמטק** 25, 1990, עמ' 18–21, 23.

שוחט אלה, **הקולנוע הישראלי**, תל-אביב, 2005 (מהדורה שנייה).
 שוחט יהודה, "אסי דב", 4.6.2006, NRG מעריב,
<http://www.nrg.co.il/online/5/ART1/428/635.html>
 שניצר מאיר, **הקולנוע הישראלי**, ירושלים, 1994.
 שפירא אניטה, "דור בארץ", **אלפיים** 2, 1990, עמ' 178-203.

הערות:

1. להשוואה בין הספר **הוא הלך בשדות** של משה שמיר לבין העיבוד הקולנועי שלו, ראו גרץ 1993: עמ' 63-94.
2. למשל, בתכנית "עובדה" (ערוץ 2, 7.6.2006) תיארה אילנה דיין את הביוגרפיה שלו. על רקע תמונות מהסרט היא קבעה כי הוא היה הצבר שכולם רצו להיות. דוגמאות נוספות: אסי דיין - ביוגרפיה, ויקיפדיה; אסי דיין - ביוגרפיה, וואלה, זונדר 2001.
3. למשל: שוחט אלה 2005: עמ' 98; שניצר 1994: עמ' 80-81; שוורץ 1990: עמ' 18-21, 32; שוחט יהודה 2005.
4. גרץ 1993: עמ' 63-94; טלמון 2001: עמ' 134-138; צימרמן 2002: עמ' 204-207 (בעקבות גרץ).
5. ויץ 1990: עמ' 133-150.
6. שפירא 1990: עמ' 178-203.
7. גרץ 1993: עמ' 63-94.
8. טלמון 2001: עמ' 134-138.
9. שם, שם.
10. שם, שם.
11. גרץ 1993: עמ' 90.
12. להרחבה על הדגם הלאומי-הרואי בקולנוע הישראלי ראו גרץ 1993: עמ' 13-27.
13. בהקשר זה כדאי להזכיר את פסלו של יגאל תומרקין "הוא הלך בשדות" (1968). הפסל נוצר בעיצומה של האופוריה לאחר הניצחון הגדול, ונועד לנפץ את אותו סמל ציוני מהותי של הצבר-החייל ההרואי. הגיבור הישראלי המושלם הופך אצלו לגבר חסר זרועות. ראשו פגוע, פיו פעור ולשונו שמוטה החוצה. מקרביו המרוטשים בוקעים קני רובים. מכנסיו מופשלים ואיבר מינו גלוי. ראו: לוויט.
14. ראו למשל דיון בפורום נענע, <http://forums.nana.co.il/ForumsAd/?AdID=1782>.