

# סדן

## מחקרים בספרות עברית

יום קרב וְעֶרְבוֹ, והבוקר שלמחרת

ייצוגה של מלחמת העצמאות בספרות ובתרבות  
העברית בישראל

עורכים

חנה נוה

עודד מנדה-לוי

עורך לשון ועוזר מחקר

אהרן ברגר

כרך חמישי

אוניברסיטת תל-אביב

תשס"ב

אוניברסיטת תל-אביב

הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין

בית-הספר למדעי היהדות ע"ש חיים רוזנברג

מכון כץ לחקר הספרות העברית

קרן ע"ש איירין יאנג לפרסומים מדעיים

קרן דב סדן למחקרים בספרות העברית והיידיית

מיסודו של זליג לבון

הוועד הציבורי

נורית גוברין, יו"ר

יצחק ארצי

גרשון ברגסון

שמשון חלפי ז"ל

יוסף לבון

עזרא סדן

מועצת המערכת

נורית גוברין

דן לאור

ישראל לוי

ראובן צור

עוזי שביט

- צחור, 1997 = זאב צחור, חזן, תנועת חיים, הוצאת השומר הצעיר, הקיבוץ הארצי, יד בן צבי ויד יערי, 1997.
- קורצווייל, 1982 = ברוך קורצווייל, "הוא הלך בשדות" (פני הסיפור העברי החדש לאן? מאמר ראשון), הארץ, 3.9.48. נכלל בתוך: חיפוש הספרות הישראלית, מאמרים וביקורת בעריכת צבי לוז וידידיה יצחקי, הוצ' אוניברסיטת בר-אילן, 1982.
- קריץ, 1978 = ראובן קריץ, הסיפורת של דור המאבק לעצמאות, הוצאת פורה, 1978.
- קשת, 1995 = שולה קשת, המחחרת הנפשית, על ראשית הרומן הקיבוצי, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.
- שחם, 1986 = נתן שחם, ההר והבית, בית אלפא בשישים לקהילייתנו, הוצ' ספרית פועלים, 1986, עמ' 144-150.
- שחם, 1989 = נתן שחם, "ספרית פועלים 50 שנה" הוצאת ספרית פועלים, 1989.
- שחר, תשמ"ב = דוד שחר, "ברכה למשה, דברים על היחיד מול העם, תורתו ואלוהיו על פי 'על סוסו בשבת'", בצרון, כרך ג' (סדרה חדשה), חוב' 11-12, תשרי תשמ"ב, עמ' 12-16.
- שמיר וטנאי, 1992 = משה שמיר ושלמה טנאי (עורכים), ספרי ילקוט הרעים, הוצאת מוסד ביאליק, 1992.
- שמיר, "על סוסו בשבת" = משה שמיר, "על סוסו בשבת", דף חדש, לספרות אמנות וביקורת, בעריכת חיים גליקשטיין, שלמה טנאי, משה טנאי ומשה שמיר, ספטמבר 1947, עמ' 10-17.
- שמיר, 1952 = משה שמיר, גשים מחכות בחוץ, י"ג סיפורים, הוצאת ספרית פועלים.
- שמיר, 1989 = משה שמיר, נושאי המשך, על גדולי הספרות העברית והעולמית, הוצאת דביר, 1989.
- שמיר, 1999 = משה שמיר, "הלך" — או הולך? (על "הוא הלך בשדות" — אז ועתה), "העומדים בפרעה, הוצאת ספרי בצרון, 1999, עמ' 145-147. (המאמר נכתב בסוכות, תשנ"ח).
- שמיר, 2001 = משה שמיר: סיבת המוות: אידאל, ריאיון עם משה זונדר, מעריב, 1.6.2001.
- שקד, 1993 = גרשון שקד, "סופר בשד ודם", עיתון 77, גיל' 100, מאי 1988, עמ' 175-185. המאמר כונס, בשינויים, בתוך: הסיפורת העברית, 1880-1980, כרך ד', הוצאת הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 230-268, הערות: עמ' 392-397.

## שדות הבדיון הדומיננטי

ג'אד נאמן

"הבדיון הדומיננטי" הוא מונח שטבע חוקר הקולנוע הצרפתי ז'אק ראנסייר הבא להגדיר את שיח "הראי-העצמי" של חברה. על פי תפישתו, קיים בכל קהילה "האופן המועדף של הייצוג שבאמצעותו נמסר לחברי הקהילה הדימוי של הקונסנזוס החברתי שבמסגרתו הם מסוגלים לזהות את עצמם. [זהו] מאגר של אימוזים ומניפולטור של סיפורים בעלי קונפיגורציות שונות (תמונות, רומנים, סרטים וכו'). [...] הבדיון מייצג את הקודים שנובעים מן ההיסטוריה ומציג באופנים שונים את הקונפליקטים שבהיסטוריה. [...] הקולנוע] ייצג והציג את אגדת הכינון של הקוד, את מערכת המחוות, ההתקות וההמרות שבאמצעותם מזהה את עצמה הקהילה [...] על ידי שהיא מזהה את החוק שלה" (Ranciere, 26).

28. ראנסייר מדגיש את מאגרי האיקונוגרפיה בתמונות-נעות וכן את הנרטיבים המשמשים כחומרי הבניין של הבדיון הדומיננטי בקולנוע. הקולנוע, על הנרטיבים והאיקונוגרפיה האצורים בו, זכה למעמד בכיר בתהליך עיצוב הבדיון הדומיננטי של כל חברה. למשל, ראנסייר מצביע על הסרט האמריקני הנודע הולדת אומה (דייוויד גריפית, 1915) כבדיון הדומיננטי של ארצות-הברית. למרבה האירוניה גם הבדיון הדומיננטי של ישראל היה, בתקופה מסוימת, סרט הוליוודי — אקסודוס. אולם למרות הפופולריות העצומה של הסרט בארץ ובעולם ולמרות שמוזהים אותו עם האירועים ההיסטוריים שהוא נוגע בהם, אחרי ככלות הכל, אקסודוס איננו סרט ישראלי. בבואנו לבחור יצירה ישראלית שתענה על הגדרתו של ראנסייר נמצא כי הרומן מאת משה שמיר, ואולי אף במידה רבה יותר, הסרט הוא הלך בשדות ראויים להיחשב הבדיון הדומיננטי של ישראל בשנותיה הראשונות.

"כבר לא אותם שדות" הוא שם מאמר פרי עטה של נורית גרץ שבו היא עורכת השוואה בין הרומן לבין עיבודו לסרט. ה"לא" שגרץ מחתימה

המאמר פורסם בקובץ מדעי היהדות, כתבי-עת, של האיגוד העולמי למדעי היהדות, כרך 39, ירושלים, תשנ"ט, עמ' 77-89.

של סרטי מלחמת העולם השנייה. סרטי מלחמת ששת הימים "סיגלו לעצמם את הסגנון האפי ואת הגיבורים 'הגדולים מהחיים' של סרטי המלחמה ההוליוודיים. [הם] השתמשו בקצב מהיר יותר של עריכה [...] וכללו מספר רב יותר של ניצבים, פעלולים מיוחדים רבים יותר ויצרו אווירת מלחמה בעזרת אמצעי פירוטכניקה" (שוחט, 1991, 108, 109, 111). סרטים אלה הצטיינו בתזמור מדויק של טכנולוגיית המלחמה עם הרטוריקה הקולנועית והאפקטים המיוחדים של הקולנוע ואפשר להחיל עליהם את האימרה של נפוליון כי "הכושר למלחמה הוא הכושר לתנועה". בפרפרזה אפשר לומר על הקולנוע כי "הכושר לתמונות נעות הוא הכושר למלחמה".

בדומה לכל סרט היסטורי, סרטי המלחמה טוו נרטיב מיתו-היסטורי ויצרו איקונוגרפיה ייחודית שבאמצעותם מסרו את האירוע ההיסטורי של זמנם. הסרט ההיסטורי מכיל אבחנות מוצפנות אשר אינן מופיעות בספרי ההיסטוריה. הסרט הוא הלך בשדות שהופק באותה תקופה, אינו עוסק בסיפור היסטורי המתרחש בזמן הפקתו והוא אף שונה מסרטי מלחמת ששת הימים שכן נעדרים בו האביזרים הרטוריים ואמצעי ההפקה של סרט המלחמה רחב היריעה. כסרט שהופק בעקבות מלחמת ששת הימים אך עלילתו מתרחשת ערב מלחמת-העצמאות, הוא הלך בשדות מתפקד, מבחינה הערכים חברתיים המקופלים בו, כ"סקסט מעביר". הסרט מגשר על הפער שהלך ונפער בין שתי מערכות הערכים של שתי תקופות שונות בהיסטוריה של הציונות — החלוציות לעומת הממלכתיות.

סרטי מלחמת העצמאות שהופקו בשנות החמישים הציגו מוטיב המלווה את הז'אנר הלאומי-הרואי עד ימינו: אתוס ההקרבה העצמית שקיבל את ביטויו הסמלי באמרה "טוב למות בעד ארצנו". אתוס זה ארוג בסרטי מלחמת העצמאות דוגמת הפוגה (עמרם עמאר, 1950), קריה נאמנה (יוסף לייטס, 1952), גבעה 24 אינה עונה (תורולד דיקנסון, 1954), דן וסעדיה (נתן אקסלרוד, 1956) ו"עמוד האש" (לארי פריש, 1959) אך בסרט הוא הלך בשדות הוא נשזר מחדש בצורה שונה ויותר מורכבת. בדומה ל"סרט העברי", קולנוע התעמולה הציוני, גם סרטי הז'אנר הלאומי-הרואי שימשו שופר אידיאולוגי. סרטים אלה השתתפו בכינון האתוס הצבאי-לאומי שהתגבש בסוף שנות השלושים. אניטה שפירא טוענת כי "ההכרעה הנפשית והמוסרית נעשתה בעת המרד הערבי. זה היה המועד שבו קיבל על עצמו הנוער הארצישראלי את תפקיד הלחימה כמשימתו המיוחדת של הדור" (שפירא, 367). לדעת עמנואל סיוון "האתוס המרטירולוגי החדש" החל להתגבש כבר בימי העלייה השנייה. סיוון מגדיר אותו כ"חידוש שושלת החללים שנפלו

על שדות הסרט הוא הלך בשדות נסב על השדות של הקבוצה החלוצית ושל החקלאים המעבדים את השדות. לעומת חברי הקיבוץ החקלאים, גיבור הסרט אורי שייך לשדות אחרים. אורי שייך, בראש וראשונה, לשדה-הקרב, ואף למרחב הפתוח של המערבון. ובשפתה של גרץ "הסרט בנוי בעיקרו על המתחים התמטיים המארגנים כמה גרסאות של המערבון. [...] הוא הלך בשדות עיצב את המתחים החברתיים לא על פי הספר ולא על פי הקולנוע הלאומי [שקדם לו], אלא על פי [...] המערבון" (גרץ, 71, 75). אולם אורי הלוחם איננו "האיש על גב הסוס", אורי הוא לוחם חיל-הרגלים והבניית לוחם חיל-הרגלים שונה תכלית שינוי מזו של הלוחם בחיל-הפרשים. גם "השדות" שעליהם מדברת גרץ אינם שדות הקיבוץ שהומרו בסרט למרחבי המערב-הפרוע, ואין הם אף שדות-הקרב של חיל-הרגלים של לוחמי הפלמ"ח המכתתים רגליהם בשדות-בור בקוצים וחרולים או על רגבי התלמים הפתוחים. כאן מדובר על שדות סמנטיים חדשים — על המעבר ממערכת ערכים של הקבוצה החלוצית למערכת ערכים של אינדיבידואליזם פרטי.

פולחן הנופלים בקרב, הקרבת החיים למען המולדת כערך יסוד של החברה הישראלית, הוא אחד ממוקדי קולנוע שנות החמישים המכונה "הדגם הלאומי-הרואי". ז'אנר זה התפתח סמוך לעלייתו על בימת ההיסטוריה הציונית של "דור ילידי הארץ, [אשר] במסגרותיו הצבאיות השונות, פיתח ראיית מציאות חדשה, לפיה יש לפתור את הבעיה הלאומית בדרך צבאית-כוחנית" (בן אליעזר, 157). דור זה מיוצג בסרטי מלחמת העצמאות שהופקו בשנות החמישים, למשל, קריה נאמנה, גבעה 24 אינה עונה או עמוד האש. אולם הבניית לוחמי דור-ש"ח באה לידי ביטוי מחודד דווקא בסרט שהופק בשנות השישים על פי הרומן של משה שמיר — הוא הלך בשדות (יוסף מילוא, 1968). כידוע, עלילת הסרט מתרחשת על רקע מאבק היישוב נגד השלטון הבריטי בשנים 1945–1946, שנות תנועת המרי העברי. הסרט לעומת זאת הופק שני עשורים מאוחר יותר — לאחר מלחמת ששת הימים.

ניצחון צה"ל במלחמת ששת הימים מהווה הפגנת הכוח הצבאי של ישראל שהגיע לשיא ביטוי ושמא אף למיצויו המירבי. אלה היו גם השנים שבהם הופקו בארץ סרטי מלחמה גדולי מידות בנוסח הוליווד: האם תל אביב בוערת?, חמישה ימים בסיני, המטרה טיראן, ובמיוחד סרט רחב יריעה על מלחמת ששת הימים, בבימוי אורי זוהר, כל ממזר מלך. אלה שוחט שתיארה לראשונה את סרטי הצבא והמלחמה בקולנוע הישראלי, ייחסה את השינוי שחל בקולנוע לאחר מלחמת ששת הימים גם להצלחה הצבאית במלחמה וגם להשראה ששאבו המפיקים מן הנוסח ההוליוודי

למען קוממיות יהודית — ממצדה ובר-כוכבא ותוך קפיצה על תשע עשרה-מאות שנים עד לחללי ההתיישבות של היישוב החדש" (סיוון, 177). אתוס זה הוא "אתוס חילוני, אקטיביסטי, קולקטיביסטי, אך [...] גם אתוס המבקש לתת ביטוי לייחודיותו של הנופל" (שם, 179). מנקודת מבטו של היחיד, "האתוס המרטירולוגי החדש" גורס כי המוות הפטריוטי אינו סוף פסוק, שכן, הנופלים על מזבח כינון הלאום או הגנת המולדת זוכים לקיום מטפיזי בנצח האומה. אלה שוחט הבחינה, כי בסרטי מלחמת העצמאות "למותם של גיבורי הסרט יש פיצוי אלגורי — כמו בסרטים לאומיים רבים, למשל, רומא עיר פרוזה (רוברטו רוסליני, 1945) או הקרב על אלג'יר (ג'וליו פונטקורבו, 1966) — בלידתה מחדש של האומה, שהיא הגיבורה האמיתית של הסרט" (שוחט, 63).

שני אירועים בהיסטוריה של היישוב, המרד הערבי הגדול והשוואה, הביאו למעבר מאתוס דפנסיבי לאתוס אופנסיבי: "עד מלחמת העולם שלט בכיפה המיתוס של החלוץ והפועל. הוא ציווה לנוער להיות עובד נאמן על אדמת המולדת ומגן עליה בשעת הצורך. עתה הוקרן מסר, שבו תפקיד העמל המשיך להיות חשוב, אבל הוא נדחק הצדה על ידי תפקיד הלוחם" (שפירא, 431). בסרט הוא הלך בשדות, המ"פ שדורש מאורי להתגייס מסכם את התפישה החדשה במשפט לקוני: "אם לא יהיה פלמ"ח לא יהיה קיבוץ". אולם גם במסגרת האתוס האופנסיבי שמרו המסגרות הצבאיות על ערכי "החברותא" בלשונו של מרטין בובר (בובר, 159). תנועת-הנוער, ההכשרה המגויסת והפלמ"ח, ולאחר הקמת צה"ל גם הנח"ל, העשירו את אתוס לוחם על ידי שהעתיקו לתוכו את ערכי הקבוצה החלוצית והטביעו על מסגרת החבורה הצבאית את החותם של "החברותא" החלוצית.

בקולנוע הישראלי עבר "האתוס המרטירולוגי החדש" מספר גלגולים. הנרטיב פשט ולבש צורה והרטוריקה הקולנועית הותאמה מחדש לשינויים בתפישה החברתית המונחת בבסיס הנרטיב ועיצוב הדמויות. בסרטי הריאליזם הציוני המתארים את ראשית ההתיישבות דוגמת צבר, זאת היא הארץ, הרפתקאה קולקטיבית (1938), מקללה לברכה ויהם היו עשרה, החלוץ-השומר ניצב עם נשק ביד להגנת הקבוצה. הקבוצה החלוצית הקטנה ולא היישוב בכללותו, היא שמעניקה ליחיד את תחושת השייכות והייעוד המשותף, ויותר מכל, קשרים אישיים אמיצים שליכדו צעירים וצעירות לחבורה סולידרית מבחינה ריגשית.

הסרט הוא הלך בשדות מהווה, כאמור, "טקסט מעבר" בין ערכי הסולידריות של הקבוצה לבין ערכי הממלכתיות. הוא מתפקד כך בשל זמנו הכפול: זמן התרחשות הסיפור הבדיוני הוא ערב מלחמת העצמאות

ואילו זמן הפקת הסרט וסיפור המסגרת של הנרטיב הוא לאחר מלחמת ששת הימים. בין שני הזמנים של הסרט קיים פער של עשרים שנה. בסרט קיימות דמויות וסצינות המכוננות את ערכי הסולידריות של הקבוצה החלוצית. למשל, דמותו של מרכז המשק הדואג כל העת למחסורו של אורי לאחר שחזר למשק מלימודיו בבית הספר החקלאי; אסיפת החברים שבה מתקיימת הצבעה על השליחות לאירופה של וילי אביו של אורי; הדאגה האימהית של הקיבוץ לילדי עליית הנוער; העבודה בצוותא בבציר ובמתבן, וכן ההווי בחדר האוכל. אולם גם ביחידה הצבאית, במחנה הפלמ"ח, מובלטים ערכי החברותא: ריקוד ההורה, השירה בציבור, הקומז'יק סביב המדורה וצליית תרנגולות. בסיום הסרט, אורי מפקד המחלקה מבטא פעם נוספת ובדרמטיות את האחריות הקולקטיבית: הוא חס על חיי לוחם הנמצא במצוקה אישית בשל מחלת אשתו ומשחרר אותו מן המשימה שאותה הוא נוטל לבצע בעצמו.

אתוס הלוחם התממש במלחמת העצמאות, כאשר הדור הצעיר של ילידי הארץ, רובו בעל תודעה חלוצית, הפך לדור לוחמים שנקרא "דור תש"ח". הסיסמא באותם ימים "כל הארץ חזית כל העם צבא" ביטאה את המהפך בסטטוס החברתי כשניטלה הבכורה מן החלוץ ועברה אל הלוחם. האידיאולוגיה הלא מפורשת של לוחמי דור תש"ח מהדהדת עם תפישה חברתית שרווחה בפוליס של יוון הקלאסית "השלם קודם לחלק, והוא טוב מן החלק [...] הגוף השלם, המבטיח קודם כל את עצם חייו של היחיד ולאחר מכן שחייו גם יהיו טובים, [הכלל] מופקד בידי היחיד לשומרו, אך מאחר שהשלם נעלה על היחיד ואף ממשיך להתקיים לאחר מותו, הוא גם הגדול בהישגיו" (יונס, 248). המוות למען הקולקטיב קיבל ביטוי טרנסצנדנטי האופייני לאתוס המרטירולוגי החדש. הלוחם המקריב את חייו למען הקבוצה החלוצית או הקולקטיב הלאומי ממשיך להתקיים לאחר מותו באמצעות האמונה על התמזגותו עם עתיד האומה.

בסרטי מלחמת העצמאות הרטוריקה הקולנועית מבליטה את עיקרון השוויון השורר בין דמויות הלוחמים בשעה שההיררכיה האופיינית לצבא נעדרת גם מן הנרטיב וגם מן העיצוב והארגון של התמונה הנעה. הקולנוע משקף את האתוס המרטירולוגי החדש הגורס כי הנופלים בקרב מתים רק לכאורה. אין בסרטים אלה התמקדות בהרס הפיזי של גוף הלוחם וגופו הקרוע לגזרים של הנופל נותר מאחורי הקלעים. למשל, בסרט עמוד האש, בסצינה של הפגזה על משלט בנגב, הנופל מיוצג רק באופן מטונימי, באמצעות התמקדות המצלמה במכשיר הגילוח שהדף של פצצה עוקר מידו של החייל שנהרג. גם מותו של אורי בסרט הוא הלך בשדות מוצג באמצעות תקריב של תמונה מוקפאת — פניו המשתאות של אורי ברגע

עם המדינה, בניגוד למצב העניינים בקבוצה החלוצית, לא היה שותף ישיר בהכרעות המדינה ולא הופקדה בידיו כל שליטה על מעשיה או מחללה של הישות המופשטת. במערכת היחסים החדשה שבין החלק לשלם נשמר רק ההיבט הפרקטי של הזדהות החלק עם השלם: היחיד מתחייב למלא בנאמנות את התפקיד שהמדינה מטילה עליו, במקום ובזמן שנקבע עבורו ולהשלימו על הצד הטוב ביותר. את המצב האנושי החדש הקדים וניסח בשנת 1946 אורי אבנרי בלשונו האפיגרמטית במניפסט הדור הצעיר "במאבק": "האידיאולוגיה הייתה אמת המידה של הדור הקודם. התפקיד הוא אמת המידה של הדור החדש [הדגשות שלי, ג'. נ.] (שפירא, 464). לאחר מלחמת העצמאות, התמונה התחדדה בעת שצופן ההזדהות המשוכלל והאליטיסטי של היישוב — סוציאליזם והומניות הוחלפו בצופן הזדהות מצומצם, שהייה מושתת על פטריוטיזם: ערכי לאום, מדינה, בטחון — "הממלכתיות". ערכי היישוב שהיו זרים לרוב ציבור העקורים ניצולי השואה ופליטי מדינות ערב נדחקו לקרן זווית ובמקומם באה הממלכתיות שייצגה ערכים התואמים לצרכים ולתפישות של ציבור הטרונגי של מהגרים.

בקרב הפילוסופים הסטואים בעת-העתיקה הייה שגור הביטוי "לשחק את התפקיד" שייצג את הקוד החברתי של תפישת החיים הסטואית: "מילוי התפקיד בא במקום הגשמת המשימה [...] מה שקובע הוא לבצע את התפקיד טוב ולא באופן גרוע, בלא התייחסות אמיתית לתוצאות" (יונס, 249) בישראל של שנות החמישים והששים היה מקובל הביטוי "ביצועים" שייצג מערכת ערכים דומה לערכי הפילוסופיה הסטואית. התמקדות במקצוענות ובמילוי התפקיד איפשרה ללוחם לעקוף את המצוקה שחש לגבי שאלת ההדדיות ביחסיו עם הישות המופשטת: האם המדינה מעוניינת ומסוגלת להעניק ערבות הדדית דוגמת זו הנהוגה בקבוצה. המקצוען דבק במשימה ועשה את המוטל עליו ונאלץ להעמיד פנים שהוא נוהג על פי רצונו החופשי וכי המשמעות של פעולתו נובעת מהישגיו המקצועיים ולא מהיותו חלק מרקמה חברתית. חוסר ההדדיות במערכת יחסים זו הוסווה באמצעות אנלוגיה מובלעת בין המדינה לבין הקבוצה. הפנמת אנלוגיה זו שימשה מכשיר אידיאולוגי שאפשר למקצוען להמשיך למלא את תפקידו ולשחק באופן מקצועי: "החלק הוא חסר משמעות עבור השלם כפי שהשלם אדיש ומנוכר לחלקיו" (שם: 249). האינטימיות והסולידריות שאיפיינו את יחסי הפרטים בקבוצה החלוצית הוחלפו באנונימיות של המדינה.

המקצוענות האמורה לגשר על הפער בין היחיד למדינה מובלטת מיד בפתיחת הסרט. הסיקוונס הראשון שייך לסיפור המסגרת שבו הצנחן

שהוא נהרג. המעבר מחיים למוות מתבטא בשינוי מתמונה נעה לתמונה קפואה. בסרטי שנות החמישים "המוות והעצמאות מתמזגים בחשיבה הקולקטיבית בעוצמה רבה [...] (שוחט, 63). הסרט הוא הלך בשדות מבליט בנרטיב ובאיקונוגרפיה את הרעיון של כינון האומה באמצעות המלחמה והנופלים בקרב. מיתוס חוויית המלחמה שראשיתו במהפיכה הצרפתית ובמלחמות נפוליון "נשען על הגעגועים לאחווה ורעות, על מציאת טעם לחיים ועל התחדשות אישית ולאומית" (מוסה, 34). לאחר נפילתו של אורי בפיצוץ הגשר, ההתחדשות הלאומית מתוארת בסצינה של הורדת המעפילים מן האנייה אל חוף המבטחים.

בעקבות מלחמת ששת הימים חל שינוי בעיצובם של סרטי המלחמה שנבע מן התמורות החברתיות שקדמו למלחמה. עם הקמת המדינה נולדה תפישת עולם חדשה — הממלכתיות. המדינה מחליפה את הקבוצה ומעתה המדינה היא המייצגת את השלם הקולקטיבי, אולם בניגוד לקבוצה שהיא ישות ממשית, המדינה היא ישות מופשטת. "עיקרון 'הממלכתיות' (Statism) היה עיקרון שלטוני, שנועד להעביר את כל הפונקציות, שבוצעו בתקופת היישוב על-ידי ארגונים וגופים שונים, לאחזירתן ולפיקוחן של המדינה [...] שכוננה את האומה הישראלית כאומה במדים בשנים שלאחר [מלחמת העצמאות]. המיליטריזם [הפך] מאידיאולוגיה שהיתה נחלתן של קבוצות עליות שונות, לפרוייקט של החברה היהודית כולה" (בן-אליעזר, 280). סרטים דוגמת הוא הלך בשדות או כל ממזר מלך מדגימים את תפישת העולם המקצוענית כפי שיושמה במסגרת הצבאית. המקצוענות מכתיבה כי מעתה הלוחם חייב למלא את המוטל עליו ואף להקריב את חייו למען המדינה. בתמורה לנכונות ההקרבה המדינה מתחייבת, לכאורה, לערוב לשלומם של הלוחם או במקרה הרע להביא לקבורה מכובדת את גופו של הלוחם, וזאת בכל עת ובכל מקום ובכל מחיר שיידרש כפי שעולה מן הכלל הידוע שאין משאירים פצועים בשדה-הקרב. "כבר באוגוסט 1949 [...] בן-גוריון הציג [...] את עקרונות היסוד שילוו את בניין הצבא החדש: א. יעילות מקצועית ואירגונית, ב. רוח חלוצית [הדגשה שלי ג'. נ.] (שם, שם). הוא הלך בשדות הוא סרט מעבר בין חלוציות לממלכתיות המקפל בטקסט שלו את עקרונות הפרוייקט הבן-גוריוני של הצבא החדש. "הממלכתיות" הייתה אידיאולוגיה ששמרה על מראית-עין של סולידריות וערבות הדדית בין הלוחם לבין המדינה באותו נוסח אינטימי ואישי שאיפיינו את היחסים בין היחיד לבין הקבוצה במסגרת האידיאולוגיה של החלוציות. המדינה הוצגה כחלופה שוות-ערך של הקבוצה, מעין קבוצה גדולה שהיחיד אמור ואף מסוגל להזדהות עמה. אולם בהצגה כזו של המדינה היה טמון קושי ואף סתירה פנימית. שכן, היחיד שנתבע להזדהות

השב ממלחמת ששת הימים סר לביקור בבית-הספר החקלאי "כדורי" שבו למד אורי אביו שנפל עשרים שנה קודם לכן. הסיקוונס הבא אחריו שייך לפלאש-באק המספר את סיפורו של אורי האב ומהווה את עלילת גוף הסרט. בסיקוונס זה, חברי יחידת הפלמ"ח ב"כדורי" עסוקים בתחרות פירוק והרכבת תת-מקלע "סטן". כאפיות כרוכות על עיני המתרגלים והם מבצעים את הפירוק וההרכבה בעיניים עצומות. המפקד אוחז שעון עצר ומונה את השניות. אורי מסיים ראשון ומוכרז מנצח בתחרות. הכאפיה מסמנת גם את דמות האויב הערבי וגם את לוחם הפלמ"ח שנהג להתגנדר בכאפיה על הצואר. הכאפיה הכרוכה על העיניים מסמנת את עיוורונם החברתי של לוחמי הפלמ"ח שבעיניהם חשוב קודם כל כושר הביצוע, המקצוענות שעל טיפוחה מופקד שעון העצר, סמל היעילות והשליטה, והאוחז בו, המפקד הצבאי נציג הישות המופשטת והאנונימית — המדינה. בשנת 1968, שנת הפקת הסרט, שחקן הקולנוע הצעיר אסי דיין, שגילם את אורי גיבור הרומן הקלאסי של מלחמת העצמאות, העניק לסרט את ההילה של אביו משה דיין, שר-הביטחון במלחמת ששת הימים. משה דיין שהיה מפקד נודע גם בפלמ"ח וגם במלחמת העצמאות היה רמטכ"ל "זה"ל בשנים שבהם טבע ראש-הממשלה דויד בן-גוריון את מושג הממלכתיות. בשל כך, השם דיין מזוהה עם השניות האידיאולוגית המאפיינת את "הצבא החדש", בלשונו של בן גוריון "גם חלוציות וגם יעילות מקצועית וארגונית".

הסרט הוא הלך בשדות נפתח בסיפור מסגרת קצר המקיף את העלילה העיקרית. סיקוונס הפתיחה מתרחש עם סיום קרבות מלחמת ששת הימים, בעת שאורי הצנחן בנו של אורי הלוחם שנפל ערב מלחמת העצמאות מגיע לביקור בבית-הספר בו למד אביו. הצנחן הצעיר מתבונן בכותל הנופלים בתמונת אביו הפלמחניק. בסיום הסרט, נפילתו של אורי הפלמחניק מתרחשת במהלך מבצע יחיד שלו לפיצוץ הגשר, בו מודגם ביצוע למופת של לוחם מקצוען. טרם יציאתו למשימה מופגנת גם הסולידריות הקבוצתית, הרוח החלוצית שעליה דיבר בן-גוריון. אורי מחליט להתליף בעצמו לוחם אחר, עולה חדש, שהתנדב לפוצץ את הגשר, כיוון שאשתו חולה ומאושפזת בבית-החולים. ברגע מותו, עם פיצוץ הגשר, פניו של אורי קופאים בתמונה המתערכלת מיד עם גלי הים ואחר-כך עם תמונות של רגליים צועדות ומוזרות נישאות ביד. בסצנה הבאה נראים עשרות מעפילים שחולצו מן הספינה, מקבלים ארוחה חמה בקיבוץ של אורי. פעולת ההסחה שתוך ביצועה נהרג אורי מאפשרת את הורדת המעפילים בשלום מן הספינה. באמצעות האפקט הקולנועי של הקפאת התמונה והתמזגותה באפקט "דיסולב" עם דמויות המעפילים מתמזג הנופל עם

האומה. לאחר נפילת הגיבור בסיום העלילה הראשית מופיע סיקוונס סיום הסרט המשלים את סיפור המסגרת. אורי הנכד, הצנחן לוחם מלחמת ששת הימים, מגיע לקיבוץ לפגוש את סבא וילי שמקבל את פניו במלים שבו קיבל את בנו אורי, כעשרים שנה קודם לכן, בעת שהגיע לקיבוץ בסיום לימודיו בבית הספר כדורי: "אורי, בוא חזרתי שכמותך". השחזור של הפגישה חותם את הסרט גם נועל את נרטיב-העל בנוסח "האתוס המרטירולוגי החדש" בצורת אוקסימורון. הנופל שעתיד הייה להמשיך ולהתקיים רק באופן מטפיזי במסגרת האידיאה של קיום האומה, זכה בסרט להמשך קיום ממשי הודות ללידת בנו חודשים ספורים לאחר נפילתו.

הסרט מבטא את האמונה, כי שילוב מוצלח של שתי תפישות חברתיות, החלוציות (אורי האב לוחם הפלמ"ח) לצד הממלכתיות (אורי הבן לוחם ששת הימים) איפשר את הניצחון ב-1967. הסצנה הנועלת את הסרט שיש בה סתירה של המימד המטפיזי של האתוס המרטירולוגי החדש, מחזירה את הדיון לשאלות נוספות הנוגעות לבדיון הדומיננטי בגרסת הוא הלך בשדות, בראש ובראשונה לסוגיית הפדגוגיה הצבאית.

הפדגוגיה הצבאית מופעלת על המגוייס בטירונות ובקורסי המפקדים הזוטרים — קורס מכ"ם וקורס קצינים. זו פדגוגיה אשר "מוחקת את כל האנשים ואת המטען שהביאו, ואחר כך בונה אותם מחדש" (ליבליך, 29), או בלשונו של מ"כ טירונים: "המטרה היא 'לכופף' את החיילים, ואחרי שהם 'מכופפים' — להתחיל לבנות אותם" (שם, 24). המעבר של המגוייס מן האזרחות לצבא כרוך בטראומה נפשית: "היום אני יודע שהייתי שרוי בהלם. עדיין לא קלטתי שאני חייל, שאינני שייך עוד לבית, שאינני שייך לעצמי [הדגשה שלי ג.נ.]" (שם, 27). הפדגוגיה הצבאית מכוננת סובייקט "שאינו שייך לעצמו", ומאפשרת, בדרך זו, לשבץ את החייל בתוך מכונת המלחמה אפילו עד כיליונו הפיזי. שכן, רק סובייקט "שאינו שייך לעצמו" מסוגל לתפקד כסוכן של המדינה ולבצע בשליחותה, אפילו אם הדבר מנוגד למצפונו, פעולות הרג והרס ולהיות נכון נפשית להיהרג בעצמו. מחקר על סרטי מלחמה וטראומה שהופקו בהוליווד בעקבות מלחמת העולם השנייה מלמד, כי סרטים אלה "מציגים בצורה דרמטית את הפגיעות של הגבריות ושל הבדיון הדומיננטי [שמעצב את הסובייקט הגברי] על רקע מה שאני מכנה בשם 'טראומה היסטורית'" (Silverman, 52). אבחנה זו של סילברמן רלוונטית גם בבואנו לפענח את סרטי הצבא והמלחמה בקולנוע הישראלי.

המחקר של סילברמן המסתמך על הפסיכואנליזה של לאקאן גורס כי הבדיון הדומיננטי נסמך על שני חוקי יסוד. החוק הראשון: "חוק

מבנה השארות" אשר כולל את מושג "שם האב" (שעשוי להתחלף) על שני מסמניו המרכזיים — המשפחה ו"הפאלוס", וכן על הנגדה בינארית "גבריי"/"נשיי" הנגזרת ממנו ועל איסור גילוי העריות המכתיב מיחזור נשים בחברה. החוק השני: "חוק השפה" שפירושו הצטרפות הסובייקט החדש לעולם הסדר הסימבולי תוך מעבר דרך חוויית הסירוס ומשטר החסר של הפאלוס. שני החוקים שניסח לאקאן מאפשרים להגדיר את "הבדיון הדומיננטי" כאוסף נרטיבים ואיקונוגרפיות הארוגים סביב חוקים אלה. "הבדיון הדומיננטי" מהווה דפוס להבניית הסובייקט תוך כינון שתי תופעות התנהגותיות מרכזיות: הבדל בין המינים (זכר ונקבה) והטרנסקסואליות.

לעומת הסובייקט המציית לבדיון הדומיננטי, סילברמן מתארת סובייקטים מסוג שונה "שפיתחו יחס שונה למשפחה, ובמקרים מסוימים אף לחוק השפה ולמבנה השארות, יחס שאינו עולה בקנה אחד עם הבדיון הדומיננטי. אצל סובייקטים אלה, [...] המציאות הנפשית מצטיינת באיכות שונה מזו המוכתבת על ידי הבדיון הדומיננטי. התשוקות וההזדהויות המכוננות אותם עלולים אף לגבש יחס מפריד או אפוזיציוני למציאות" (Ibid, 41). סובייקטים מסוג זה אכן מאכלסים את הקולנוע שכן, מצד אחד הפדגוגיה הצבאית מקנה לחניכיה הבנייה הנסמכת על הארוס ההומוסקסואלי, ומצד שני, טראומת המלחמה "הביאה קבוצה גדולה של סובייקטים גבריים ליחס כה אינטימי עם החסר [הסירוס] שלפחות באותה עת הם לא היו מסוגלים לשמר את היחס הדמיוני עם הפאלוס [והמשפחה], ובשל כך נסוגו מאמונתם בבדיון הדומיננטי" (Ibid, 55). סרטי צבא ומלחמה המציגים את חיי הגברים במסגרות אלה כחיים בצל הטרואמה, מציגים דינמיקה של הבניית סובייקט גברי השונה מזו האופיינית לבדיון הדומיננטי.

לצורך ניתוח סירטי חיילים משוחררים לאחר מלחמת העולם השנייה, סילברמן מסתמכת על התיאוריה של פרויד להסבר הטרואמה של שדה-הקרב. טראומת המלחמה מהווה כעין פצע ב"שכבת המגן של התודעה" המגינה עליה מפני עורף גרויים עצביים הזורמים מן החוץ דרך החושים. מרגע שנפרץ מחסום המגן העצבי, התודעה "מוצפת בכמויות גדולות של גרויים, ואז מופיעה בעייה נוספת — השליטה בגרויים שפרצו [לתודעה] והרתמה שלהם, במובן הנפשי, כדי שניתן יהיה להיפטר מהם" (Freud, 301 [1920] 1985). טראומה במלחמה גורמת להצפה בגירויים מעבר לכושר ההגנה של "שכבת המגן" ומעבר לכושר הספיגה של התודעה. התוצאה היא גיוס אנרגיות עצביות ממערכות אחרות כדי לבלום ולחסום

את שטף הגירויים מבחוץ. התוצאה — דלדול והחלשת כושר העמידה של מערכות אלה והמשך ההצפה של התודעה בכאב טורדני.

התמונה הקלינית של טראומה צבאית כתוצאה מאימונים מפרכים או בעקבות שהייה בשדה-הקרב מוכרת כהלם קרב. התמונה הקלינית כוללת הזיות וחלומות החוזרים באופן כפייתי אל זירת האירוע הטרואומטי. החזרה הכפייתית אל האירוע הטרואומטי מזכירה התנהגות של ילדים הנוהים פעם אחר פעם לחזור אל סיפור מוכר בשעה שכל חזרה מענגת אותם ומחזקת בהם את השליטה במצב שהם להוטים להשיג. בניגוד לחזרה זו אצל ילדים, החולה הטרואומטי החוזר באופן כפייתי לאירוע אינו מסוגל להשתלט על ההצפה בגירויים המאיימים. המאמץ בהלם-קרב להחזיר את המצב לקדמותו קשור, לדעת פרויד, לדחף המוות המתבטא בשאיפה למצב הראשוני של כל בעל-חיים, מצב של חומר דומם.

לצד הדואלית של שני דחפים בסיסיים ומנוגדים, דחף החיים הסקסואלי ודחף המוות, קיים על פי השקפתו של פרויד, דואליזם נוסף. פרויד סבור, כי דחף המוות הוא אנלוגי לגוף האדם שנועד למות ולהתפורר, בעוד שדחף החיים, הדחף הסקסואלי, הוא אנלוגי לתאי הרבייה הנמצאים בגוף האדם ואשר להם נועד קיום נצחי. ובקצרה, גוף האדם מייצג את המשיכה למוות ואילו תאי הרבייה האצורים בתוך הגוף מייצגים את דחף החיים. אני מציע להתבונן במכונת-המלחמה של המדינה כמערכת הנסמכת על משוואה. בצד אחד של המשוואה נמצא הגוף הגברי שנועד לפירוק והשמדה, ובצד השני נמצאת המשפחה המייצגת את המשך השושלת באמצעות תאי הרבייה הנמצאים בגוף הגבר. ובניסוח שונה, "עולם המלחמה ועולם המשפחה לא רק חופפים אלא קשורים בקשר אידיאולוגי הכרחי ומהווים חלק מאותו מרחב" (Polan, 1986, 88). בשורה של סרטים ישראליים שהוגדרו כז'אנר הלאומי-הירואי מובלט יחס ניגודי, יחס של או/או, בין הלוחם והמלחמה, מצד אחד, לבין המשפחה, מצד שני. יחס ניגודי זה בולט במיוחד בסרט הוא הלך בשדות שגיבורו אורי מייצג, לכאורה, סובייקט התואם את הבדיון הדומיננטי.

היחס האמביוולנטי "מלחמה/משפחה" מהווה נושא דיון מרכזי בסרט. אפשר להדגים טענה זאת במספר סצינות. למשל, בסיקוונס המתאר את הגעתו של אורי לקיבוץ הוא חולף, בדרכו למקלחת, על פני חצר בית הילדים שם נראים ילדים בגיל הרך, עירומים ומשתעשעים בקילוחי המים של הממטרה. שם מבחין אורי באימו העובדת כמטפלת וצופה בהסתר בפגישה אקראית בין אימו לבן-זוגה החדש שהוא איננו אביו. הוריו של אורי הם פרודים ובכך הם מסמנים בטקסט את האפשרות, או הסכנה, של פירוק המשפחה. בהמשך העלילה אורי מתאהב במיקה, נערה עולה

חדשה, והם נכנסים לגור בחדר משפחה. מיקה נכנסת להריון ואורי עוזב את הקיבוץ ומצטרף לפלוגת פלמ"ח העסוקה באימונים ובהכנות לפעולה צבאית. הנערה הצעירה חשה כי הריונה אינו תואם את השלב הנוכחי של חייה כיוון שבן זוגה התגייס. בעת ביקור חטוף של אורי בקיבוץ מיקה אף אינה מסוגלת לגלות לו כי היא נמצאת בהריון. לעומת זאת, היא עושה הכנות לבצע הפלה, כלומר לוותר על תאי-הרבייה של אורי ולקטוע את המשך השושלת המשפחתית. לקראת סיום הסרט, מיקה מבשרת בהתרגשות ובשמחה לאביו של אורי על החלטתה לשמור על ההריון. בשעה זו האב כבר יודע את שמיקה אינה יודעת, כי אורי נפל בקרב. על פי תפישת הבדיון הדומיננטי, פני האב המתעוותות ברגע זה מכאב מייצגות את "שם האב" המזוהה עם המלחמה, הסירוס והמוות. פנים דומות לפני האב עם הבעה חמורה ומאיימת נצפו בסרט בסצינת המקלחת. שם ניצב אורי מוקף גברים בני גילו של אביו שתוקפנותם הובלטה באמצעות סידרת תקריבים מאיימים. כולם ניצבים עירומים ואחדים אף אוחזים בתער ומתגלחים. פניו של אורי בצילום תקריב מביעות חרדה ואימה. פני הגברים והתער שבידם מסמנים את האיום בסירוס. בסצינת הסיום, פני האב המתעוותים מכאב מונגדים עם הפנים הזוהרים מאושר של האישה בהריון, היא המייצגת את המשפחה ואת המשך השושלת.

בסצינה נוספת, אורי מרכז עבודה בכרם שבו עובדים כבציר צעירים בני עליית הנוער. גם מיקה נמצאת שם והוא מפתיע אותה בעת שהיא אוחזת במזמרה ובוצרת. לנגד עיניו המשתאות של אורי היא פוצעת לפתע את אצבעה במזמרה, רמז לסכנת הסירוס. "בגללך טיפש" היא אומרת לו ומיד היא תוחלת את אצבעה לפיה ומחייכת אל אורי כמציגה את האלטרנטיבה לאיום בסירוס — ההזדווגות המוצלחת. "אצלנו בוצרים ענבים ולא אצבעות" — מנסה אורי להרגיע את עצמו לנוכח האיום המדומה. נערים מקרב העולים החדשים חולפים על פניהם ואורי סונט במיקה: "אני לא יודע מה אבא לימד אותם, אולי עברית אבל לא לעבוד". חוק השפה — הסדר הסימבולי — מהווה רכיב הכרחי אך לא מספיק בבדיון הדומיננטי שפירושו "הצטרפות הסובייקט לעולם הסדר הסימבולי דרך חוויית הסירוס ומשטר החסר של הפאלוס". המזמרה שפצעה את האצבע מסמנת את הסירוס בעוד האצבע הפצועה הנתחבת לפי האישה מסמנת את הרבייה ואת המשפחה.

יחסו של אורי לדילמה "משפחה או מלחמה" שלתוכה הוא נקלע בא לידי ביטוי בעמדה נחרצת בעד המלחמה. בשעה שהוא מגיע לביקור חטוף בקיבוץ באמצע האימון הוא רץ לפגוש את מיקה וזו מבקשת לספר

לו על ההריון אך הדברים אינם יוצאים מפיה לנוכח המתח וקוצר הרוח של אורי המדבר קצרות: "בתפקיד שלי, אבא אימא קרובים משפחה, הכל טוב ויפה, אבל בתנאי שזה לא מפריע, מבינה?" מיקה: "אל תדאג, אני לא אפריע לך", אורי: "יש לנו שתי דקות ואת רוצה לקלקל אותם בוויכוח", מיקה: אורי אני מוכרחה להגיד לך משהו חשוב", אורי: אמרתי לך שאני מוכן לשמוע", מיקה: "יפה מאוד מצדך שאתה מוכן לשמוע", אורי: "שלושים איש מחכים לי בואדי והם יותר חשובים ממך וממני ביחד". בסצינה בהמשך מיקה מצטטת את דיברי אורי באוזני אימו. דברים אלה מבליטים את הקונפליקט בין משפחה למלחמה בשעה שאורי המייצג הבניית סובייקט גברי התואם את הבדיון הדומיננטי מציית לתכתיבי דפוס הבדיון.

בסיקוונס של פיצוץ הגשר בשעה שאורי מטיל את המשימה על סמיון הפרטיזן העולה החדש שאשתו חולה, סמיון שולף את הכדור הראשון מן המחסנית שבנשקו ומוסר אותו לאורי: "כמו שהיה אצלנו ביערות היו משאירים את הכדור הראשון בשביל אחד שאוהבים. אתה מבין, אם יקרה משהו, אתה תמסור את זה לאשתי". אורי נוטל את הכדור מסמיון ותוחב אותו לכיסו. לאחר מכן כאשר העניינים משתבשים ואורי מחליט להחליף את סמיון, הוא נוטל את הכדור מכיסו, זורקו באוויר ותופש בידו. על הגשר בשעה שאורי מצמיד את מטען החבלה, לפני שהוא מדליק את פתיל ההשהיה, הוא שוב תוחב את היד לכיסו ובצילום תקריב ניתן לראות כיצד הוא ממשש את הכדור ולרגע קצר לופת אותו חזק בכף ידו. הכדור שצורתו צורת פניס, מיועד, על פי דיברי סמיון לאישה הממתינה בבית. אפשר לראות בכדור זה כמסמן של הרבייה ושל המשפחה ולא של הפאלוס, האיום בסירוס מצד האב.

המוות לאחר הביצוע המוצלח של משימת פיצוץ הגשר נתפש כהתאבדות כיוון שאורי אינו טורח להסתתר מאחורי מחסה מתאים וחושף את ראשו לגשר המתפוצץ ולאש הניתכת מן העמדה של החיילים הבריטיים. נראה שדחף המוות שאורי מפנה כלפי האויב, מופנה על ידו בחזרה כלפי עצמו. אופן נפילתו של אורי, שנתפש כספק הקרבת החיים ספק התאבדות, מבטא אמביוולנטיות קשה שקיננה בליבו. אמביוולנטיות זו מלווה את הלוחם בשעה שהוא ניצב בשדה הקרב לנוכח הדילמה בין הסולידריות עם משפחתו שמשמעותה לא לפעול או אף להסתלק מן הקרב ולבגוד ברעיו לנשק, או להיות סולידרי עם הלוחמים שסביבו ואז להסתכן במוות וכך לבגוד במשפחתו ובייעוד של תאי-הרבייה שהוא אוצר בגופו. אמביוולנטיות זו היא חלק בלתי נפרד מן ההבניה של הסובייקט הגברי כלוחם והיא נמסרת לו באמצעות הפדגוגיה הצבאית. הנרטיב של הוא



שוחט, אלה, הקולנוע הישראלי — היסטוריה ואידיאולוגיה, ברירות הוצאה לאור, תל אביב, 1991.

שפירא, אניטה, חרב היונה הציננות והכוח 1881–1948, ספרית אפקים הוצאת עם עובד, תל אביב, 1992.

Freud, Sigmund, "Beyond the Pleasure Principle", in *The Pelican Freud Library*, vol. 11, Penguin Books, [1920] 1984

Jonas, Hans, 1963. *The Gnostic Religion*, Boston: Beacon Press.

Polan, Dana, *Power & Paranoia — History, Narrative and the American Cinema 1940–1950*, Columbia University Press, New York, 1986.

Ranciere, Jacques, *Interview: The Image of Brotherhood*, Cahiers du Cinema No. 268/9, Paris, July-August 1976

Silverman, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York & London, 1992

הלך בשדות מייצג מאמץ חברתי לפשר בין המשפחה למלחמה באמצעות הבטחת ההריון של מיקה טרם יציאתו של אורי לקרב. כך אורי מסוגל למות למען המולדת בלי לפגוע פגיעה אנושה במשפחה, שכן הוא מעמיד לעצמו יורש. סיפור המסגרת של הסרט ממחיש את הפתרון שהנרטיב מספק לדילמה המעיקה: אורי הלוחם החי הוא בנו של אורי הנופל וחרף הקרבת החיים של הגבר הצעיר עוד נמשכת השושלת.

החכם מכל אדם אמר: "טוב אשר תאחז בזה וגם-מזה אל-תנח את-ידך כי — ירא אלוהים יצא את-כלם" (קהלת ז' פסוק י"ח). בפרפראזה אני מנסח: "טוב אשר תאחז בפניס וגם מן הפאלוס אל תנח את ידך". או במהופך: "טוב אשר תאחז בפאלוס וגם מן הפניס אל תנח את ידך". אולם אין זו הלצה או אמירה טאוטולוגית. שכן השאלה בעינה עומדת: האם הבניית הסובייקט הגברי כלוחם מציבה בקדימות את איבר הרבייה (הפניס), כלומר את המשפחה, לפני המסמן הגדול (הפאלוס) שבדיוננו הוא גם המוות, או שמא המסמן הגדול (הפאלוס) שהוא המוות קודם לאיבר הרבייה, כלומר למשפחה. תיקו. מכל המפרשים שמצאתי לפסוק זה, נראה קולע לענייננו לא הפירוש של רש"י אלא פירוש ספורנו, וזה לשונו: "אמנם טוב אשר תאחז בזה. שתעשה עיקר השתדלותך לקנות שלמות נצחי: וגם מזה. מהשתדלות בחיי שעה: אל תנח ידך. מכל וכל: כי ירא אלהים. השומר כוונתו: יצא את כולם. יכנס בשלום ויצא בשלום משני מיני ההשתדלויות וישיג את המכוון:" (חמש מגילות, 81). וכבר אמר מי שאמר — טוב למוות בעד ארצנו.

### ביבליוגרפיה

- בובר, מרטין, נתיבות באוטופיה, ספרית אפקים, הוצאת עם-עובד, 1983.
- בן-אליעזר, אורי, דרך הכוונת — היווצרותו של המיליטריזם הישראלי 1936–1956, דביר, 1955.
- גרץ, נורית, סיפור מהסרטים — סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, האוניברסיטה הפתוחה, 1993.
- "חמש מגילות עם שנים עשר פירושים", הוצאת ספרים לוי אפשטיין בע"מ, ירושלים, תשל"ו.
- ליבליך, עמיה, אביב שנות, הוצאת שוקן, ירושלים, תל אביב, 1987.
- מוסה, ג'ורג', ל. הנופלים בקרב, עם עובד / ספרית אפקים, תל אביב, 1993.
- סיון, עמנואל, דור תש"ח: מיתוס, דיוקן וזיכרון, הוצאת "מערכות, משרד הבטחון — ההוצאה לאור, תל אביב, 1991.