

דפני ענבר ואורן ברק

"נקמת הג'ובניקים": ייצוגי התנגדות יומיומית של פרטים לצבא בקולנוע הישראלי העכשווי

בשנים האחרונות מוצגות בקולנוע הישראלי פנים אחרות של השירות הצבאי, שבהן הגיבורים אינם עוד לוחמים, אלא "ג'ובניקים": חיילות וחיילים שמשרתים בתפקידים עורפיים ומהווים, למעשה, "אנטי-גיבורים" מובהקים. המעניין ביצירות אלו הוא שבמקום להסכין עם מעמדם הנחות בצבא, יחידים אלו מגלים התנגדות כלפיו בדרכים שונות. במאמר זה נשאל מה ניתן ללמוד על אפשרויות הפעולה של "החייל הפשוט" בתוך הצבא מסרטי קולנוע ישראליים העוסקים ב"ג'ובניקים", סרטים דוגמת *אפס ביחסי אנוש* (2014), *מסווג חריג* (2015), *הלהקה האחרונה בלבנון* (2016) וסדרות טלוויזיה דוגמת *האחיות המוצלחות שלי* (2016). כמו כן, נשאל אם הייצוג של ההתנגדות של חיילים לצבא ביצירות אלו מייצר שיח ביקורתי שמרחיב את הלגיטימציה לפעולתו של הפרט בתוכו, או שמא הוא מייצר שיח שמרני ביסודו, שמנרמל את השירות הצבאי ומגביל את טווח הפעולה הלגיטימית של הפרט בו. כמסגרת לדיון נעמוד תחילה על הכתיבה הקיימת בנושא הפוליטיקה של התנגדות חיילים לצבא, ולאחר מכן נסקור את השינוי שחל במהלך הזמן בייצוג הקולנועי הישראלי של השירות הצבאי. בהמשך, תוך שימוש בתיאוריות של "התנגדות יומיומית", נדגים כיצד הייצוגים של התנגדות לצבא מצד "ג'ובניקים" בקולנוע הישראלי העכשווי מהווים מרחב פוליטי שבו ניתן לבחון את היחס המורכב בין הפרט למדינה בכלל ולצבא בפרט. כפי שנראה, ניתוח זה מלמד הן על הפוטנציאל הביקורתי הטמון בפרקטיקות של התנגדות מצד יחידים לשירות הצבאי והן על הניסיונות של הצבא להתמודד עם התנגדות זו ולהכילה.

מבוא

"יום אחד את תתעוררי ותביני שהיית שנתיים בצבא ולא תרמת כלום, לא טבעת חותם, בזמן שיש חיילים שנותנים את החיים שלהם. אז הנה ההזדמנות שלך לתת תרומה קטנה לצה"ל". דברים אלה נאמרים על ידי רמה, קצינת שלישות חדורת מוטיבציה, בהתייחסה לזוהר, הפקודה המרדנית שלה, שהתחמקה שוב מביצוע משימתה. כאשר רמה המפקדת מגלה זאת, היא פוצחת בנאום תוכחה ומטילה על זוהר משימת ניקיון משפילה, שבאופן

שאינו חף מאירוניה מבליטה עוד יותר את תרומתה הצנועה של זוהר לצבא, בהשוואה לתרומתם של אלו ששירותם בו נחשב משמעותי.

סצנה זו, הלקוחה מתוך הסרט אפס ביחסי אנוש (2014), מדגימה, מצד אחד, את השיח ההגמוני הקיים בישראל לגבי חשיבותו של שירות החובה, כמו גם את הניסיון של הצבא לאכוף שיח זה על "החייל הפשוט", ומנגד, את הפוטנציאל להתנגדות לצבא מצד אותם חיילים או חיילות. המתח בין שני גורמים אלה הוא הציר העיקרי שסביבו נסוב מאמר זה.

בשנים האחרונות מתרבה הייצוג הקולנועי של פנים אחרות של השירות הצבאי בישראל, פרט לזה ההרואי-לאומי שהיה נהוג בעבר. בתוך כך, עוד ועוד דמויות של חיילות וחיילים "אנטי-גיבורים" המשרתים בתפקידים עורפיים, וקרויים בעגה צבאית "ג'ובניקים" – מונח אשר, כשלעצמו, מבליע דעה שלילית לגבי אופי השירות הנוח יחסית של החיילים הללו, כמו גם לגבי תרומתם הפחותה לכאורה ביחס לחיילים הלוחמים – חושפים את האבסורד של השיח הצה"לי עבור מרבית חייליו המשרתים בתפקידים אלה. ביצירות שמאפיינות שיח קולנועי זה בעשור האחרון ניתן למנות כמה וכמה סרטים וסדרות טלוויזיה בעלי אופי סאטירי העוסקים בחוויות השירות הצבאי של חיילות וחיילים "ג'ובניקים", בהם הסרטים מודעלים (2011), אפס ביחסי אנוש (2014), מסווג חריג (2015) והלהקה האחרונה בלבנון (2016), וכן סדרות הטלוויזיה פרופיל 64 (2013) והאחיות המוצלחות שלי (2016). מייצוגים קולנועיים אלה עולות לדיון שאלות כמו האם אפשר לדבר על ניצחון במלחמה הבאה – על ידי תיוק של מסמכים (אפס ביחסי אנוש)? מהי התועלת במשימת אבטחה של אנטנה במוצב שכוח-אל (מסווג חריג)? כיצד יצליחו חיילי להקה צבאית שנשכחו מאחורי קווי האויב לחזור הביתה בשלום (הלהקה האחרונה בלבנון)? וכיצד ניתן לשמור על שפיות בשירות תחת מפקד מתעמר וילדותי, שהאינטראקציה איתו מזכירה סצנות מתוך סדרת הטלוויזיה "המשרד" יותר מאשר שגרה צבאית (האחיות המוצלחות שלי)?

אף כי מוקדם לומר אם ייצוגים אלו של חיילות וחיילים "ג'ובניקים" בקולנוע ובטלוויזיה מצטברים לכדי "גל" של ממש, בדומה לגלים קודמים בקולנוע הישראלי (שיוזכרו בהמשך), אנו מבקשים לטעון כי ייצוגים אלו שונים באופן ניכר מן הייצוגים של חיילים בסרטים מקום המדינה ועד לסרטי הצבא שנעשו בתחילת שנות האלפיים. זאת משום שמעבר לנראות של חוויית השירות "הבלתי-משמעותי" של חיילות וחיילים אלו, כפי שהיא עולה מן היצירות הללו, והמתח הבלתי-נמנע שנוצר עקב כך עם השיח הציבורי ההגמוני המעלה על נס את השירות הצבאי ה"משמעותי", קיים בהן מתח נוסף. מתח זה, שבעבר הוצג כמעט אך ורק מזווית הראייה של החייל הקרבי, מוצג היום דרך עיני חיילות וחיילים המשרתים בעורף: זהו המתח בין פעולות של התנגדות יומיומית של

החיילת והחייל, שנעשות הן באופן סמוי והן באופן גלוי בניגוד למוסכמות ולדרישות של הצבא, לבין הניסיונות של הצבא להכילן.

לאור זאת, מעבר לזיהוי המגמה החדשה של ייצוג חיילות וחיילים "ג'ובניקים" בחזית הקולנוע הישראלי, נבקש במאמר זה לבחון את המשמעות הפוליטית והחברתית שניתן להקנות לפעולותיהם, כפי שהן מוצגות ביצירות, ובפרט לפרקטיקות ההתנגדות היומיומית שלהם לצבא, אך גם את גבולותיה של התנגדות זו. באופן ספציפי נשאל מה ניתן ללמוד מיצירות קולנועיות דוגמת אפס ביחסי אנוש, האחיות המוצלחות שלי, הלהקה האחרונה בלבנון ומסווג חריג על יכולת הפעולה של החייל והחיילת העורפיים בתוך הצבא, והאם הייצוג של ההתנגדות היומיומית שלהם בסרטים אלו מייצר שיח ביקורתי, אשר מרחיב את הלגיטימציה לפעולת הפרט בתוך הצבא, או שמא הוא מייצר שיח שמרני בעיקרו, שמאשרר את נורמת השירות הצבאי ומגביל את טווח הפעולה הלגיטימית של הפרט בתוכו.

כמסגרת לדיון נעמוד תחילה על הכתיבה הקיימת בנושא הפוליטיקה של התנגדות חיילים לצבא באופן כללי והתנגדות יומיומית בפרט. לאחר מכן נסקור את השינוי שחל במהלך הזמן בייצוג של השירות הצבאי בקולנוע הישראלי, כולל התייחסות לסוגים שונים של התנגדות המוצגים בו. בהמשך נדגים כיצד הייצוגים של התנגדות יומיומית בסרטי ה"ג'ובניקים" בקולנוע הישראלי העכשווי מהווים מרחב פוליטי שבו ניתן לבחון את היחס המורכב בין הפרט למדינה בכלל ולצבא בפרט. כפי שנראה, ניתוח זה מלמד הן על הפוטנציאל הביקורתי הטמון בפרקטיקות של התנגדות יומיומית מצד יחידים לשירות הצבאי והן על הניסיונות של הצבא להתמודד עם התנגדות זו ולהכילה, כאשר השאלה המתעוררת עקב כך היא אם הייצוגים של התנגדות יומיומית בסרטי ה"ג'ובניקים" מעודדים שיח שמרני או שיח ביקורתי לגבי אתוס השירות הצבאי בישראל.

הפוליטיקה של התנגדות יומיומית של חיילים לצבא

מאז ראשיתו של גיוס החובה נתקלו צבאות בהתנגדות לשירות מצד פרטים שסירבו לממש באופן זה את החוזה האזרחי שלהם עם המדינה. התנגדות רבת שנים זו, המוכרת בספרות בדרך כלל כסרבנות, נחקרה מזוויות תיאורטיות מגוונות (אפשטיין, 1999; Blatt; Fahmy, 1997; Keith, 2001; et al., 1975; Aviram, 2008). עם זאת, חלק הארי של הכתיבה דן ב"סרבנות מצפונית", שאותה הגדיר הסוציולוג צ'ארלס מוסקוס כמצב שבו פרט "מסרב לשאת נשק, להתגייס לצבא או להמשיך לשרת בצבא משיקולים דתיים או מוסריים" (Moskos, 1993: 5). הגדרתם של סרבני מצפון מתבססת בדרך כלל על המוטיבציה לפעולת הסירוב, כמו למשל ההבחנה בין סרבנים אוניברסליסטיים-פציפיסטיים, סרבנים

סלקטיביים-אידיאולוגיים וסרבני שימוש בנשק להשמדה המונית (שם). המשותף להגדרות אלה הוא, שהסרבן המצפוני מגדיר את הפעולה שלו מול המסגרת המדינית באופן גלוי, ומניעיו הדתיים או המוסריים מקבלים, במקרים רבים, תוקף והכרה ברמת הקולקטיב.¹ אולם בשנים האחרונות הרחיבו מספר חוקרים וחוקרות את התייחסותם לסרבנות, כך שתכלול גם חיילים המשרתים בצבא, והם מתייחסים לסוג נוסף של סרבנות, המכונה לעיתים "סרבנות אפורה" (עמור, 2010; פרץ, 2014; Weiss, 2015), שבמסגרתה התנגדות של חיילים לצבא מגולמת בפרקטיקות גלויות וסמויות. דוגמאות לפרקטיקות כאלה הן היעדרות משירות, שאותה הצבא מגדיר "עריקה" או "נפקדות", בהתאם למשך ההיעדרות,² ואי-ציות לפקודות, בין אם באופן גלוי, שאותו מכנה הצבא "סירוב פקודה", ובין אם באופן סמוי, כולל במסווה של טעות. סוג אחרון זה של אי-ציות נקרא לעיתים "שווייקיזם", בהשראת החייל שווייק, ה"שוטה המוסמך", גיבור ספרו של ירוסלב האשק (האשק, 1988). במאמר זה נתמקד בפרקטיקות סמויות וגלויות אלו, שאותן נכנה "התנגדות יומיומית", בהתבסס על עבודות של חוקרים כמו סקוט, וינטהאגן ויוהנסון, המצביעים על "הדרכים השונות בהם פרטים פועלים באופן המאתגר מנגנונים של כוח" (Scott 1990; Vinthagen & Johansson, 2013), ונזהה כמה מן הפרקטיקות האלה בייצוגים קולנועיים של חיילים וחיילות "ג'ובניקים" בישראל, תוך שימוש בתיאוריות רלוונטיות. חלק מהאתגר בחקר התנגדות יומיומית לצבא הוא בפרשנות הניתנת למניעיה. היות שהפרטים עצמם אינם מצהירים על כוונתם בשינוי חברתי כולל, פעולותיהם נותרות בתחום "האפור" שבין פעולה פרטית לפוליטית. עם זאת, גם בתפיסה החברתית שמערערת על הרלוונטיות של התנגדות כזאת ניתן לראות חלק מהשיח ההגמוני, הממסגר כל צורה של התנגדות כ"השתמטות" הנובעת מבחירה תועלתנית שנעדרת בסיס פוליטי. תפיסה זו חוברת לניסיונות מצד המדינה למזער את ההשפעה הפוליטית של כל סוגי הסרבנות העשויים לאיים על גיוס החובה, ובהמשך לכך על חוסנה הצבאי של המדינה (Weiss, 2016). לפיכך ניתן לומר כי עצם הגדרת פעולותיהם של חיילות וחיילים כנגד הצבא כפוליטיות או א-פוליטיות במהותן מהווה שאלה פוליטית בפני עצמה, המצריכה בחינה נוספת של הפער בין התפיסה החברתית של פעולות הפרטים, מצד אחד, לבין תפיסת הפרטים עצמם את פעולותיהם, מנגד. לפי הגדרתו של ז'אק רנסייר את הפוליטיקה כ"הפיכה לנראה את אשר אין לו זכות נראות", ניתן אף לומר כי בחינת יכולת הפעולה הפוליטית של פרטים שהשפעתם מוטלת בספק היא מהות המחקר הפוליטי (מצוטט אצל Edkins, 2011: 7).

אחת הדרכים לבחינת המשמעות הפוליטית העומדת מאחורי פעולות של התנגדות יומיומית של חיילות וחיילים לצבא היא דרך השיח הקולנועי העכשווי בישראל, העוסק בחוויית השירות ה"ג'ובניקי". שיח זה יכול לשמש זירה לבחינת יכולת הפעולה של חיילות וחיילים אלו בתוך הצבא, מצד אחד, ושל יכולות של הצבא להתמודד עם

פעולותיהם, מן הצד האחר. התמקדות זו בסרטים ובסדרות טלוויזיה מצטרפת למגמה הולכת וגוברת במדע המדינה ויחסים בין-לאומיים, הרואה בתרבות הפופולארית אתר חשוב למחקר, ויתרה מזאת, כזה שבו המרחב הפוליטי והסובייקטים שבתוכו מכוננים זה את זה (Press-Barnathan, 2016). לפי רולנד בלייקר ישנן שתי דרכים לייצוג המציאות הפוליטית: ייצוג מימטי (mimetic) וייצוג אסתטי (aesthetic). לטענתו, בניגוד לניסיון הייצוג המימטי, המאפיין את מרבית המחקר הפוזיטיביסטי בתחום זה, ואשר שואף לייצג את המציאות הפוליטית "כפי שהיא", המחקר האסתטי בתחום מכיר בפער "בין צורת הייצוג הפוליטי לבין מושאיו" (Bleiker, 2001: 510). לפיכך, במקום לנסות לצמצם את הפער, הופך זה האחרון למוקד המחקר הפוליטי ומאפשר לזקק תוכנות לגבי האופן שבו דרכי הייצוג של המציאות בתרבות הפופולארית מעצבות פרקטיקות פוליטיות. בנוסף, מעבר לשיקוף מגמות קיימות, עצם העיסוק בייצוגים בדיוניים מאפשר שיח ביקורתי לגבי התהליכים ולגבי השחקנים שעליהם ממוקד הזרקור במחקר הפוליטי העכשווי (Grayson et al., 2009; Shapiro, 2009).

בהתאם לכך נבחן בחלקים הבאים את הייצוגים הקולנועיים של התנגדות לצבא כמרחב פוליטי חשוב, שבו ניתן לעמוד על היחס המורכב לאתוס השירות הצבאי בין הפרטים – החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" – ובין הצבא שבו הם פועלים. כן נבחן את הפוטנציאל הביקורתי או השמרני המגולם בייצוגים אלה וב"גל" הקולנועי המתהווה בישראל באופן כללי יותר. אך תחילה נשבץ את הדיון שלנו בדיון הרחב יותר בקולנוע הישראלי בכלל ובייצוג של החיילות והחיילים וחוויות השירות שלהם בו בפרט, ובתמורות שחלו בייצוג זה במרוצת הזמן.

הייצוג של השירות הצבאי בקולנוע הישראלי

האם הסרטים וסדרות הטלוויזיה העוסקות בחיילות וחיילים "ג'ובניקים", שבהם מתמקד מאמר זה, הם תופעה חדשה בקולנוע הישראלי בכלל ובייצוג הקולנועי של השירות הצבאי בפרט? חוקרות וחוקרים העוסקים בקולנוע הישראלי מזהים כמה תקופות מרכזיות בתולדותיו. התקופה הראשונה, מהקמת המדינה ועד אמצע סוף שנות השישים, הוגדרה כתקופת הקולנוע ההרואי-לאומי, ואופיינה בסרטים המגויסים לאידיאולוגיה הציונית, סרטים ששימשו כלי לחברות בשלב בניית הלאום, במיוחד בקרב עולים חדשים. גיבורי הסרטים האלה הוצגו לרוב בתוך ההקשר של הסכסוך הישראלי-ערבי, וייצגו את האבטיפוס הישראלי המיתי: צברים, קיבוצניקים וחיילים (שוחט, 1989: 61; מונק, 2015). בתקופה השנייה, משנות השישים ואילך, הופיעו בהדרגה דגמים נוספים בקולנוע הישראלי, שפעלו תחילה לצד הקולנוע ההרואי-לאומי, ולימים החליפו אותו. כך למשל, הזרם המעמדי-עממי, שהניב בעיקר קומדיות שנוגעות במתחים מעמדיים

ועדתיים בחברה, "סרטי הבורקס" שזכו לפופולאריות (שוחט, 1989: 129), וזרם הקולנוע האישי, שהדגיש לבטים אישיים של דמויות ראשיות בעלות אופי אוניברסלי, כחלופה לתמות שנסובו סביב שאלות ציוניות-ישראליות קולקטיביות (שוחט, 1989: 180; גרין, 1993: 15). התקופה השלישית, שהחלה לאחר מלחמת יום הכיפורים והמהפך הפוליטי ב-1977, הוגדרה כ"קולנוע הזר והחריג", ובה עבר המיקוד העלילתי מן הצבר הישראלי האשכנזי אל ה"אחר" שלו: הפלסטיני, המזרחי והאישה (מונק 2015: 112). ההתנגדות למלחמת לבנון הראשונה ב-1982 הולידה אף היא עשייה קולנועית אופוזיציונית, ועודדה ביקורת כלפי ממדים שונים באתוס הלאומי הישראלי, דבר שהורגש בקולנוע האישי ובבחירה של חלק מהיוצרים להתמקד בצדדים שונים של הסכסוך הישראלי-ערבי (שוחט, 1989: 237).

על רקע מעבר זה, מקולנוע לאומי לקולנוע אישי ומדמויות המייצגות "אבטיפוס" ישראלי לדמויות המבטאות "אחרות" פוליטית וחברתית, ניתן להבין גם את השינוי שחל בייצוג של חיילי צה"ל ושל חוויות השירות שלהם. בספרה "ככה צריך לעשות חיילים" מתחקה טלי זילברשטיין אחר דמות החייל בקולנוע הישראלי מראשיתו, ומסמנת כמה תחנות חשובות (זילברשטיין, 2013). התקופה הראשונה, שמקבילה לתקופת הקולנוע ההרואי-לאומי, מתאפיינת בייצוג חיילים בסרטים כ"מגינים ומתים". דמות החייל בסרטים כמו גבעה 24 אינה עונה (1955) והוא הלך בשדות (1967) היא דמותו של הלוחם הישראלי במלחמת העצמאות, ומרבית הסרטים הם סרטי מלחמה שמתארים את שגרת האימונים, מדגישים את הפן ההרואי של הלוחמים ומציגים את נכונותם להקרבה למען המטרה הלאומית. מקצתם, דוגמת *חבורה שכזאת* (1963), הם קומדיות שעוסקות בהווי הלחימה. התקופה השנייה, שמקבילה לעליית הקולנוע המעמדי והאישי, מתאפיינת בהרחבת הייצוג של דמות החייל וכוללת דרמות שיש בהן מסר ביקורתי כלפי השירות הצבאי והמלחמה, וייצוג של החיילים, רובם קרביים, כ"יורים וכוכים". יצוין כי סרטים מתקופה זו, למשל, *מסע אלונקות* (1977), *חירבת חיזעה* (1978), *שתי אצבעות מצידון* (1986) ועונת הדובדבנים (1991), הציגו לראשונה שאלות ביחס לנורמת הגיוס לצבא, צדקת דרכו ומוסריות חייליו. חיילים אלה הושמו במצבים בלתי אפשריים שנובעים ממציאות המלחמה, אך גם מן ההכנות לה, והציגו דילמות ששיקפו את הלך הרוח הציבורי בתקופה שבה נשבר הקונסנזוס סביב המלחמה והופיעה תנועת המחאה נגדה, כפי שקרה בעקבות מלחמת יום הכיפורים, ושוב בעקבות מלחמת לבנון. על רקע מחאה זו נוצר גם הסרט *בלוז לחופש הגדול* (1987), העוסק בקבוצת צעירים ובלבטיהם לקראת הגיוס בתקופת מלחמת ההתשה. סרט זה הוא אחד הסרטים הישראליים היחידים שייצגו את תופעת סרבנות הגיוס (Hazan, 2001). בשנים אלו יצאו גם הסרט הביקורתי *כיום כהיר אפשר לראות את דמשק* (1984), שהתייחס לפרשת אודי אדיב, הישראלי שריגל למען סוריה, והסרט האנטי-מלחמתי החשוב *אונטי פופולו* (1986).

בה בעת, ב"סרטי בורקס" ובקומדיות עממיות דוגמת *גבעת חלפון אינה עונה* (1976) הוצגו חיילי מילואים המתרחקים ממודל הלוחם ההרואי-לאומי, שאינם מצייתים לכללי הצבא, מחוללים מעשי קונדס ואף מנסים להשתמט מן השירות. יצוין כי סרט זה, ששמו מתייחס באופן סאטירי לסרט *גבעה 24 אינה עונה* (1955), שהוא אחד הסרטים הבולטים מתקופת הקולנוע ההרואי-לאומי, זכה במרוצת השנים למעמד של סרט פולחן. כך למשל, בכתבה משנת 2017, שעסקה בסרט דוקומנטרי שהופק במלאת 41 שנה לצילום סרט זה, נכתב על האבסורד הגלום בפופולאריות הגוברת שלו בקרב הציבור: "סרט שמגחיך את צה"ל ושומט את השטיח מתחת למיתוס של הצבא, הפך לסמל ישראלי-לאומי עד כדי כך שהוא נחשב למאסט בשידורי הטלוויזיה של יום העצמאות – כל יום עצמאות" (שילוני, 2017). קומדיות נוספות מתקופה זו שבמרכזן חיילים וחיילות סדירים, ושתיארו את ההווי הצבאי ואת קשיי ההסתגלות של חיילים אלה לצבא באופן הומוריסטי, הן *ספיחס* (1982), *בנות* (1985) ו*משמרת שנייה* (1995) (זילברשטיין, 2013: 64; Kaplan, 2011). התקופה השלישית של ייצוג דמות החייל בקולנוע הישראלי, שהחלה בשנות האלפיים, כוללת סרטים דוגמת *בופור* (2007), ו*אלס עם באשיר* (2008) ו*לכנון* (2009), שעסקו במלחמת לבנון ב-1982 ובשהות הממושכת של צה"ל בלבנון. סרטים אלה המשיכו בייצוג הביקורתי של חיילים ושל חוויית הלחימה (שוויצר, 2017; Morag, 2013), אף שהיו מי שהטילו ספק במידת הביקורתיות שלהם (ניב, 2014). סרטי צבא נוספים בתקופה זו עסקו בחוויית השירות של תת-קבוצות בשולי הזרם המרכזי: חיילים עולים חדשים *בהבודדים* (2009), חיילים בעלי כושר קרבי מוגבל *בהתגנבות יחידים* (2010), ונשים *בקרב לכית* (2005) (זילברשטיין, 2013: 26; מונק, 2015).³

על בסיס הדיון בייצוג של חיילים ושל חוויית השירות הצבאי שלהם בקולנוע הישראלי, אנו מבקשים לטעון כי ביצירות עכשוויות העוסקות בנושאים אלה, ובמיוחד בסרטים כמו *בוצ'אצ'י* (2001), *מורעלים* (2011), *אפס ביחסי אנוש* (2014), *מסווג חריג* (2015) *הלהקה האחרונה בלבנון* (2016), וכן בסדרות *טלוויזיה כמו פרופיל 64* (2013) *האחיות המוצלחות שלי* (2016), המגמה הבולטת היא שהדמויות הראשיות בהן הן חיילות וחיילים "ג'ובניקים" המוצגים כ"אנטי-גיבורים" אשר מנסים לנווט את דרכם בצבא שהם אינם מזדהים עימו לחלוטין, ואילו הוא – מתנכר להם. מבחינה זו, חיילות וחיילים "ג'ובניקים" אלה מהווים אנטי-תזה לדמות הלוחם הצבאי הנשקפת מבעד לקולנוע ההרואי-לאומי, אך בד בבד הם גם מרחיבים את המבט הביקורתי על השירות הצבאי מעבר לדילמות המוסריות שמוצגות בז'אנר המכונה "יורים וכוכים". זאת בעיקר משום שבמקום להתמקד בהווי הלחימה מזווית הרואית-לאומית או ביקורתית, סרטים אלו בוחרים להציג במרכז ההתרחשות דווקא את חוויית השירות ה"בנאלית" של החיילת והחייל העורפיים, ואת המתח הקיים בינם לבין הצבא.

עם זאת, ואף כי סרטים אלה מרחיבים את מנעד הייצוג הקולנועי של השירות הצבאי, הם גם מושפעים באופן עמוק מקומדיות צבאיות שהוזכרו קודם, ובמיוחד מן הסרט *גבעת חלפון אינה עונה*. בתיאורים של שסעים עדתיים-מעמדיים, ובמיוחד של יחסי מזרחים-אשכנזים ושל עולים-ותיקים בסרטים אלה, ניכרת השפעה מסוימת של "סרטי הבורקס". ולבסוף, סרטים אלה מושפעים מתמות קולנועיות פופולאריות אוניברסליות, דוגמת הבחירה ברמות ראשית של ה"אנדרדוג" מעורר ההזדהות.

מתוך הקבוצה ההולכת ומתרחבת של יצירות העוסקות בחיילות וחיילים "ג'ובניקים" שהופקו בעשור האחרון, בחרנו להתמקד בכמה יצירות בולטות: הסרטים *אפס ביחסי אנוש* (2014), *מסווג חריג* (2015) ו*הלהקה האחרונה בלבנון* (2016), וכן בסדרת הטלוויזיה *האחיות המוצלחות שלי* (2016). בחירה זו נובעת מכך שיצירות אלה לא רק עושות שימוש באופני מבע מגוונים (סרטי קולנוע, סדרת טלוויזיה), אלא הן גם מעירות על שימוש באמצעים שונים כמו קומדיה, דרמה ואימה כדי להעביר את החוויה הצבאית. בנוסף, היצירות מאירות את ההבדלים הממוגדרים בין חוויות השירות של חיילים "ג'ובניקים" (*מסווג חריג*, *הלהקה האחרונה בלבנון*) ושל חיילות "ג'ובניקות" (*אפס ביחסי אנוש*, *האחיות המוצלחות שלי*). לבסוף, יצירות אלה זכו לתהודה ולהכרה משתנה בארץ ובחו"ל, כאשר ההבדל הבולט ביותר הוא בין ההצלחה המסחרית הניכרת שלה זכו הסרטים *אפס ביחסי אנוש* ו*הלהקה האחרונה בלבנון*, מצד אחד, לבין הסרט *מסווג חריג* והסדרה *האחיות המוצלחות שלי*, שזכו להכרה בקהלים מצומצמים יותר, מנגד.⁴ אף כי יש הבדלים בין היצירות האלה, העובדה כי הן מציגות פנים שונות של חוויות השירות הצבאי של חיילות וחיילים "ג'ובניקים", יש בה כדי לספק מבט עשיר ורב-ממדי בנושא זה.

אפס ביחסי אנוש היא קומדיה שחורה שעוקבת אחר קורותיהן של חיילות שלישות בבסיס השריון שיזפון. כבר עם הגעתן לבסיס, שאחת הדמויות מכנה אותו "שיבזון" – משחק מילים בין שם הבסיס, שיזפון, לבין המילה "שביזות", שבעגה צבאית משמעה דכדוך שנובע מהשירות הצבאי – אנו נחשפים למועקת החיילות בתוך השגרה הצבאית ולתחושת החידלון שהן חוות בשירותן, הכולל בין היתר תיוק מסמכים, הגשת קפה למפקדים, שברובם הגדול הם גברים, ושמירה על האביזר היקר ביותר במשרד: אקדח הסיכות. לאורך הסרט אנו לומדים עוד על החיילות ועל היחסים ביניהן; דפי היא מש"קית נייר וגריסה אומללה שחולמת לעבור לקריה ושולחת מכתבים בעניין לגורמים בכירים, בהם הרמטכ"ל. זוהר, חברתה הטובה במשרד, היא מש"קית דואר מרדנית שמבלה את מרבית זמנה בשבירת שיאים במשחק המחשב "שולה מוקשים" ובהתחמקות מלבצע את המשימות שמטילה עליה רמה, המפקדת שלה. רמה היא קצינת שלישות חדורת מוטיבציה ורצון לקידום, אולם כפי ששם הסרט מרמז, גם בעלת "אפס ביחסי אנוש": היא רודה בפקודותיה, בעיקר בזוהר, ונתקלת בהתנגדות יומיומית מצידן, המתבטאת,

למשל, במקרה שבו זוהר גוזרת את המדים הצבאיים שלה, או במקרה אחר, שבו זוהר גורסת את כל הניירות במשרד לפני ביקורת חשובה, לאחר שפירשה את הוראותיה של רמה כפשוטן. החיבור בין הדמויות השונות מוליד מצבים קומיים ואבסורדיים שמאירים את חווית השירות הצבאי של חיילות רבות ומעוררים הזדהות עימן.

הסרט השני, מסווג חריג, הוא קומדיית מתח-אימה על חייל "ג'ובניק" חרדתי בשם מתן, שיוצא לשבוע של שמירות בבסיס צבא נידח, שבו מפקד תימהוני ואנטנה מסתורית. מתן נמצא בקשר שוטף עם אימו ועם המפקדה בניסיון נואש לחמוק מחובת השמירה, אך מרגע הגעתו לבסיס הוא מגלה שאין בו קליטה עקב הקרינה המסוכנת של האנטנה. בשל הקרינה אין חיילים המשרתים בבסיס מלבד שני מפקדים שמחלקים את הזמן ביניהם שבוע-שבוע. החיילות ששמרו על הבסיס לפניו מספרות למתן שאדם, המפקד הקודם, היה קשוח, ולעומתו סטס, המפקד הנוכחי, מוצג כטיפוס חביב. סטס מבלה את רוב זמנו בבהייה באנטנה ובשינה, ויש לו שני חוקים בלבד: אסור לגעת בחפצים שבחדרו ואסור להיכנס לבונקר. לצד התחושה הגוברת שמהו רע עומד להתרחש בבסיס, מתן נאלץ להעביר את השבוע במחיצתם של שלושה חיילים לוחמים שלועגים לו ובורחים בלילה לבלוי בעת שמתן נשאר לשמור על הבסיס. מתן נתקף פאניקה בעת חדירה עוינת לבסיס, אירוע שמתגלה כבדיחה על חשבוננו מצד הלוחמים, אך בהימלטו מן "המחבלים" הוא נתקל בגופה בבונקר ומספר זאת ללוחמים. יחד הם מגלים שהגופה שייכת לאדם, המפקד שעזמו חלק סטס את התפקיד, אולם סטס בחר להיפטר מאדם, היות שסטס הוא חייל בודד, והאנטנה הפכה ביתו היחיד. עם חשיפת סודו הרצחני, סטס יוצא למסע הרג של החיילים בבסיס, ולבסוף מתן הוא היחיד שמצליח לעצור אותו בעזרת תושייתו. בסצנה האחרונה בסרט, כוח החילוץ שמגיע לבסיס מודיע למתן שקיבל פטור משמירות, והוא בוחר שלא להתקשר לאימו "כדי לא להדאיג".

האחיות המוצלחות שלי היא סדרת טלוויזיה קומית-דרמטית שעוסקת בחייהן של שלוש אחיות לאחר שהוריהן נטשו אותן לטובת שיט מסביב לעולם. האחיות הבכורה, אורית, היא מורה בתיכון ולסבית בארון. האמצעית, נטלי, חיה עד כה על חשבון הוריה, ומתקשה להסתגל לחיים עצמאיים. האחיות הצעירה, מור, היא חיילת ממורמרת ובודדה שמשרתת תחת פיקודו של מפקד מתעמר וילדותי בשם רוני. הסדרה עוקבת אחר חוויותיה היומיומיות של מור כחיילת חסרת מוטיבציה במשרד מנהלתי, ובהן, למשל, מסיבת פרידה מחברתה היחידה, שהייתה מרדנית וחיילת "לא ברוח צה"ל", לפי רוני, התמודדות עם תורנויות ועם עבודות משרדיות מונוטוניות והיקלעות למצבים חברתיים מאולצים עם חיילי הבסיס, שעזמו אין לה כמעט דבר במשותף, למעט עם האפסנאי, שבו היא מאוהבת בסתר. אחת הסיבות לאומללותה של מור היא רוני עצמו, קצין אטום וחסר מודעות עצמית, שאינו בוחל בכל אמצעי כדי להזכיר למור את מרותו עליה. הזלזול המופגן של רוני במור ושיטות המשמיע האקראיות שבהן הוא נוקט כלפיה רק

מדגישות את האבסורד בשירותה הצבאי תחת פיקודו. מור, מצידה, משתמשת בציניות, באהבה לאוכל ובהתחמקות מעימותים כדרך התמודדות, אולם בסוף העונה היא חווה משבר רגשי ובורחת מהבסיס.

הסרט הלהקה האחרונה בלבנון הוא קומדיה שעוסקת באירוע ה"יציאה" (הנסיגה) של צה"ל מלבנון במאי 2000 מזווית מפתיעה: הצגת סיפורם הבדיוני של שלושה חברי להקה צבאית בשם "העבריים", שנשכחו מאחור בלבנון ביום היציאה, והם מנסים לפלס את דרכם חזרה לגבולות ישראל בשלום כאשר בעקבותיהם דולקים לא רק אנשי חיזבאללה, אלא גם עוזריו של קצין בכיר בצה"ל העוסק בהברחת סמים מלבנון. לאורך הסרט מתודע קהל הצופים לנסיכות שהובילו להשאת חברי הלהקה מאחור: הקצין המושחת, סא"ל אלון נשרי, מגלה שאחד מחברי הלהקה שיתף פעולה עם חקירת המשטרה הצבאית החוקרת (מצ"ח) שנועדה לחשוף את מעורבותו בהברחת סמים. בניסיון לטיח את מעשיו הוא מורה לפקודיו "לטפל" בחברי הלהקה, פקודה שהם מבצעים כלשונה כאשר הם משאירים בכוונה את חברי הלהקה מאחורי קווי האויב. בשונה מן הסרטים הקודמים, העוסקים בעיקר בחוויה של החיילת והחייל העורפיים, סרט זה מציג את המפגש בין ה"ג'ובניקים" ל"חזית", ואת האינטראקציה האבסורדית שנוצרת בין החייל העורפי הישראלי לבין ה"אחר" הלבנוני, בין אם מדובר באנשי חיזבאללה הדולקים אחרי חברי הלהקה או באנשי צד"ל שלוכדים אותם, וחלוקים בשאלה כיצד לנהוג בהם לאור הבגידה שחוו מצד ישראל.

ארבע היצירות מציגות, אם כן, מגוון של חוויות שירות של חיילות וחיילים "ג'ובניקים", ובכלל זה סוגים שונים של "התנגדות יומיומית" לצבא ושל ניסיונות של הצבא להכילה. דרך ניתוח ביקורתי של מופעי ההתנגדות היומיומית ביצירות אלה ננסה לשרטט את גבולות הייצוג של ההתנגדות היומיומית לצבא בקולנוע הישראלי העכשווי.

התנגדות יומיומית לצבא בראי הקולנוע: ביקורת או שמרנות?

בחלק זה נתמקד במגמה העכשווית בייצוג של חוויות השירות של חיילות וחיילים "ג'ובניקים" בקולנוע הישראלי, ונשאל אם זויות ראייה זו משקפת שיח ביקורתי כנגד הנרטיב ההגמוני בחברה הישראלית, שמקדש את שירות החובה, או שהיא מבטאת שיח שמרני המאמץ את ה"ג'ובניקים" לחיקו ככלי למשמוע של הפרטים, כדי שיקבלו את השירות הצבאי כגזירה אבסורדית אך בלתי נמנעת. בנוסף, נשאל איזה מסר כללי יותר לגבי יכולת ההתנגדות של פרטים בתוך הצבא נובע מייצוג זה, ומהם מאפייניה וגבולותיה של התנגדות זו העולים ממנו.

שיח ביקורתי או: "מה קשור מלחמה? אני כולה קצינת מנהלה"

ז'אק רנסייר הגדיר את ראשית הפוליטיקה כמצב שבו הסדר "הטבעי" הדומיננטי מופר על ידי "החלק שאין לו חלק", כלומר כאשר פרטים שנמצאים מחוץ לסדר הריבוני מצליחים להשמיע את קולם ולקרוא עליו תיגר (Ranciere, 1999: 11). בחלק זה נדון בפוטנציאל הביקורתי של הייצוג של חיילות וחיילים "ג'ובניקים", שעד כה לא זכו להתייחסות משמעותית בקולנוע הישראלי, כתחילתה של פוליטיקה של אתגור האתוס של שירות החובה בישראל. כמו כן נעמוד על משמעותו של ייצוג זה לגבי יכולת הפעולה של חיילות וחיילים בצבא.

ראשית, ניתן להתייחס לייצוג חווית השירות של "ג'ובניקים" ככזה שפועל מחוץ למשילות התרבותית⁵ בכך שהוא מערער על הייצוגים הקיימים המגויסים, תרתי משמע, לשיח המקדש את שירות החובה בישראל. כך למשל, בראיון עם יוצר מסווג חריג, בועז ארמוני, הוא מסביר את השימוש שלו בהומור ככלי חתרני כך: "צבא העם הוא דבר אבסורדי מיסודו ולכן הוא קרקע פורייה לחומרים קומיים... שימוש באלמנטים קומיים בתוך המערכת הסופר-רצינית של הצבא עוזר לשמר את הפרט והאנושיות של כל אלה שלא דווקא בחרו להיות חלק מהצבא, אלא פשוט מצאו את עצמם שם מכורח הנסיבות" (מצוטט אצל אלכסנדר, 2014).

מבחינה זו, הצגת חוויות השירות "הלא משמעותי" של חיילים נעדרי מוטיבציה מאפשרת הטלת ספק באתוס ההגמוני שלפיו השירות הצבאי אינו רק הכרחי אלא הוא גם משמעותי, וחשיפת האבסורד של השיח הצה"לי עבור רבים מחיילותיו וחייליו. כך למשל, בסרט אפס ביחסי אנוש (2014), דפי מגלה בשיחת השיבוץ שנערכת לה שהיא יצאה לקצונה לחינם, משום ששוב לא קיבלה את השיבוץ המיוחל לבסיס הקריה. היא פורצת בבכי ונענית בנזיפה מצד ועדת השיבוץ: "יש מלחמה בחוץ – קצת פרופורציות". אך דפי, שאינה מקבלת את החיבור הרטורי בין שירותה ה"ג'ובניקי" לבין "המצב הביטחוני", עונה: "מה קשור מלחמה, אני כולה קצינת מנהלה!" יוצרת אפס ביחסי אנוש, טליה לביא, הצהירה אף היא על הבחירה המכוונת שלה להציב חיילות פקידות "ג'ובניקיות" בקדמת הבמה כנובעת מרצון לתעד צד נוסף של צה"ל, צד שהושתק עד כה (אלכסנדר, 2014). תיעוד זה הוא, למעשה, אמירה פוליטית, משום שהוא מערער על תרומת השירות הצבאי של חיילות שמצויות בתחתית הפירמידה הצה"לית באמצעות הצגת זווית הראייה של מי שנשקן היחיד הוא ציוד משרדי, ששגרת יומן כוללת תיוק מסמכים, הכנת קפה וקבלת הוראות ממפקדיהן, רובם גברים, ושהאיום הגדול ביותר שנשקף להן הוא הביקורת הפנים-צבאית של אכ"א (אגף כוח האדם).

הסטת הזרקור מן ה"מרכז" הקרבי וההרואי אל "השוליים" הפקידותיים שופכת אור על הממדים הדכאניים בשירות הצבאי של חיילות וחיילים רבים, דוגמת היחס

המזלזל כלפי המצוקה הנפשית שלהם – בין אם זה מתן החרדתי בסרט מסווג חריג, מור הדיכאונית בסדרה האחיות המוצלחות שלי, או התגובה להתאבדות בבסיס הצבאי בסרט אפס ביחסי אנוש. ישנם אף ממדים ממוגדרים לדיכוי זה, המתבטאים, למשל, בהשתקה של מקרי הטרדה מינית בהאחיות המוצלחות שלי וכן בסצנת התקיפה המינית ובהצגה של תקרת הזכוכית בפני קידום נשים בצבא המוצגת לאורך הסרט אפס ביחסי אנוש. יצוין כי היבטים ממוגדרים אלה של דיכוי אינם פוסחים גם על החיילים ה"ג'ובניקים", שתפקידם העורפי מהווה מושא ללעג בסרטים מסווג חריג והלהקה האחרונה בלבנון. קיימת כתיבה ענפה על אודות הממשק בין סוגיות מגדריות שונות לבין הצבא (Golan, 1987; Klein, 1999; Sasson-Levy, 2003; 2011), והיריעה קצרה מכדי שנוכל לדון בה באופן ממצה. אולם, חשוב לציין שאנו מתעניינים באופן שבו היחסים הממוגדרים הללו עשויים להיות מאותגרים בסרטי ה"ג'ובניקים", ובפרט בדרכים שבהן יצירות אלו מערערות על הנחות מיליטריסטיות באתוס הישראלי של שירות החובה. כך למשל, אריאל שוייצר רואה חידוש בסרט אפס ביחסי אנוש לא רק מעצם "ההתמקדות בגיבורות נשים הפועלות בלב העולם הצבאי-גברי", אלא גם משום ש"המסרים החתרניים למדי" של סרט זה "מוגשים בעטיפה קומית קלילה לכאורה" (שויצר, 2017: 28).

אך תיאור חוויות השירות של החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" מדגים גם את היכולת שלהם להתנגד למערכת הצבאית אף מתוך מיקומם השולי והנמוך בה, ובמיוחד את כושרם הבלתי נדלה לסלול בעקשנות "דרכים עוקפות משמעת על ידי אלה הלכודים לכאורה ברשתותיה" (חכים ביי, 2008: 9). כדי להבהיר פוטנציאל חתרני זה של התנהגות החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" ניעזר בתיאוריות אנרכיסטיות העוסקות בהתנגדות של פרטים לסמכות.

לפי כריס רוסדייל ישנן שתי גישות מרכזיות בפילוסופיה אנרכיסטית שרלוונטיות להבנת הסוכנות של פרטים: הראשונה, המבוססת על הגותו של גוסטב לנדאוור, טוענת שהפוטנציאל הפוליטי של הפעולה הפרטית טמון ביצירת "מרחבי התנגדות" שישמשו אלטרנטיבה למנגנוני הסדר הקיימים במדינות, אך גם שיתקיימו לצידם (Rossdale, 2010); השנייה, המבוססת על משנתו של סיימון קריצ'לי, גורסת כי פרטים יכולים להפר באופן מתמשך מערכות ומנגנונים של סמכות באמצעות "הטלת ספק עיקשת מלמטה בכל ניסיון לאכוף סדר מלמעלה" (Critchley, 2014: 12). כך, פעולות התנגדות יומיומיות של חיילות וחיילים למערכת הצבאית יוצרות מרחבים המאפשרים "פעולה בתוך המדינה כנגד המדינה" (Rossdale, 2010: 489).

לפי הגישה הראשונה ניתן להבין את ההתנגדות של החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" לצבא דרך יצירת מובלעות של חופש בתוכו, שאותן חכים ביי מכנה "אזורי אוטונומיה ארעית" (ביי, 2008; Rossdale, 2010). דוגמה למובלעת כזו ניתן לזהות ביצירה של מסגרות חִבְרוֹת משמעותיות בין חיילות, מסגרות של צבא אין נגיעה בהן. מסגרת כזו

בולטת במיוחד בסרט אפס ביחסי אנוש, הכולל סצנות רבות שמדגישות את חשיבות הקשרים הנרקמים בין החיילות ואת סדרי העדיפויות האלטרנטיביים שהן מייצרות ביחסים ביניהן, המעניקים משמעות חדשה לחוויה שלהן כחיילות. כך למשל, בין דפי וזוהר נוצר הווי שלם סביב שבירת שיאים במשחק "שולה מוקשים", שמהווה מקור לגאווה ולעידוד בעת "שביזות יום א'", הנגרמת עקב החזרה מהבית לבסיס. עבור דמויות אחרות, דוגמת הפקידות לבנת וליאת, מסגרת זו מתבטאת בשירה משותפת של קלאסיקות רוק ישראלי מבוקר ועד ערב, למורת רוחן של שכנותיהן למשרד.

הצבא, מצידו, אינו מעודד את הקשרים הללו, אך גם אינו יכול למנוע אותם, כפי שניתן לראות, למשל, בנוזפה של רמה המפקדת בחיילות זוהר ודפי על כך שהן לא צריכות להיות "כמו דבק" כששתיהן מאחרות, או הניסיון של דפי, כאשר היא חוזרת לבסיס כמפקדת, לשבור את הסולידריות בין בנות המשרד ובין זוהר באמצעות ענישה קולקטיבית. מעבר לכך, החיילות מפגינות ערכות הדדית ומחפות זו על זו כאשר אחת מהן נקלעת לצרה מול גורם סמכות: דפי מנסה לדבר על ליבה של רמה לאחר שזו מגלה שזוהר גוזרת את מדיה, וזוהר לוקחת על עצמה את האשמה בבירור מצ"ח לאחר שדפי מוחקת בטעות את כל החומר מהמחשבים במשרד בעת ריב איתה. וכך, בעוד שבעולמן הצבאי כל אישותן של החיילות מצטמצמת לכדי תפקידים מונוטוניים, קטנים וחסרי יצירתיות, במרחב האוטונומי שנוצר ביניהן הן יוצקות משמעות לתפקיד שהן ממלאות זו עבור זו, משמעות שהיא שונה באופייה מזו של המדינה והצבא.

לפי הגישה השנייה, השואבת מכתבתו של סיימון קריצ'לי, ניתן להבין את פעולת ההתנגדות הישירה של הפרטים כ"הפרעה מתמשכת למערכות ומנגנונים של סמכות" (Critchley, 2008: 122), כלומר, חתירה מכוונת תחת הצבא הנעשית מתוכו. ואומנם, ככל היצירות מוצגות פרקטיקות של התנגדות יומיומית של חיילות וחיילים שפועלים כנגד הצבא שבו הם משרתים. פרקטיקה כזו ניתן לראות במקרים של אי-ציות במסווה של טעות, כלומר "הקטנת ראש", שאותה ניתן לכנות "שווייקיזם", בהשראתו של החייל שווייק. התנהגות זו מאפשרת התחמקות מאחריות על פעולות של חתירה מכוונת תחת הצבא, בין אם בהתחמקות מביצוע התפקיד ובין אם בחבלה בו. דוגמאות לכך הן פעולותיה של זוהר, החיילת המרדנית, כנגד רמה המפקדת בסרט אפס ביחסי אנוש. כך, כשרמה הזועמת מגלה שזוהר התחמקה מביצוע עבודתה, היא מטילה עליה כעונש לנקות את המשרד בלילה שלפני ביקורת חשובה: "מחר בבוקר אני רוצה לא לזהות את המשרד מרוב שיהיה מצוחצח... ובלי הניירות המיותרים שמסתובבים פה!" אך בבוקר שלמוחרת מגלה רמה משרד מצוחצח שכל ניירותיו, המיותרים והחשובים כאחד, נגרסו בידי פקודתה. דוגמה נוספת של "שווייקיזם" ניתן למצוא בסרט אפס ביחסי אנוש, כשזוהר מסבירה לדפי מדוע אינה מוכנה לקום מהכיסא כדי להגיש את הקפה לקצינים: "אבל זה סטארט אפ – סוף סוף לא יסתכלו לנו על התחת!" וכך, זוהר מתקדמת לעבר חדר

הישיבות של הבסיס ישובה על כיסא משרדי כשהיא מחזיקה את המגש בידיה, ומפילה אותו בכניסה לחדר אל מול כל הדרג הפיקודי של הבסיס. פעולה זו מבטאת מורת רוח כללית מתפקידה בצבא, אך באופן ספציפי יותר גם התנגדות יצירתית של חיילת לממדים השוביניסטיים והמשפילים ביותר בתפקיד הפקידותי – הגשת הקפה לקצינים. וכך, במקום לסרב לבצע את תפקידה, החיילת ה"ג'ובניקית" מוצאת דרך להיכשל בו באופן מושלם, ובכך הופכת על פיה את פירמידת ההיררכיה הצבאית, גם אם לרגע. פרקטיקת התנגדות נוספת – גלויה יותר – שמוצגת ביצירות אלו היא עזיבה של הצבא, כלומר "נפקדות", שמודגמת בסוף העונה של הסדרה האחריות המוצלחות שלי, כאשר מור בורחת מבסיסה בערב ראש השנה. בתחילת הפרק מור מגישה לחיילים שיוצאים מהבסיס תפוח בדבש כשארשת אדישה על פניה, ובסוף היא משליכה את המגש כמות שהוא לפח. בסצנה הבאה, אדישותה של מור מתחלפת בסערת רגשות גוברת בעודה יושבת לכדה בדממה במשרד, ולפתע משהו ניצת בה והיא נראית יוצאת מהבסיס כשתיק גדול בידה. מניעה של מור לפעולה מובנים בתוך ההקשר שנבנה לאורך העונה עד לנקודת השבירה שלה – מול עצמה, מול החיילים שמשרתים איתה בבסיס ומול המערכת הצבאית. אך מעבר לכך, עצם הייצוג האמפתי של חיילת ה"נפקדת" משירות צבאי מהווה פעולה החותרת תחת השיח ההגמוני שמוקיע התנהגות כזאת.

שיח שמרני או "את זוכרת שאנחנו פה כדי לשרת את המערכת, נכון?"

עליית הייצוג של החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" בקולנוע הישראלי, והמתח המוצג ביצירות אלו בין הפרט לבין הצבא, עשויים, עם זאת, לזכות לפרשנות נוספת, בהתבסס על תיאוריות המדגישות דווקא את השפעת מנגנוני הכוח והמשמוע של הצבא על חייליו. לפי מישל פוקו, "היכן שישנו כוח ישנה התנגדות, ויחד עם זאת, זו אינה נמצאת לעולם בעמדה של חיצוניות ביחס לכוח... [התנגדויות] מעצם הגדרתן, אין הן מתקיימות אלא בשדה האסטרטגי של יחסי הכוח" (פוקו, 2008: 66). כלומר, לא ניתן להפריד בין ההתנגדות של הפרטים לבין מערכי הכוח שבתוכם הם פועלים. בהתאם לכך, הפיכת הפרטים לחיילים צייתנים מובנת דרך המושג "ממשליות" (governmentality), תצורה מורכבת של כוח, שבו הפרט מפנים את כוחה הסמוי של המדינה ולוקח חלק בתהליך המשמוע העצמי (Foucault, 1991). באופן זה ניתן לאתגר את ההנחה שעצם הייצוג של השולי בצבא מערער עליו ועל השיח ההגמוני בחברה ביחס אליו. לאור זאת נבחן כעת את האפשרות של שיח נוסף שמופיע בסרטים: שיח שמרני בעיקרו, שמציג את השירות הצבאי כעובדה מוגמרת עבור כלל החיילות והחיילים בו, ומסמן מחדש את גבולות ההתנגדות שלהם כלפיו, בין אם מדובר ב"התנגדות יומיומית" או בהתנגדות באופן כללי יותר.

תימוכין לפרשנות כזאת אפשר למצוא אצל אלה שוחט, הגורסת כי המגמה של הצגת השולי בקולנוע האישי הישראלי היא, במובנים רבים, אשליה, שכן ביצירות רבות היא "אינה מייצגת צורה של סולידריות מתווכת עם המדוכא אלא דווקא אמתלה להתבוננות עצמית נרקיסיסטית" (שוחט, 1993: 208). בהמשך לכך, ניתן לטעון שההצגה של שוליים חברתיים, במקרה זה החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" בצבא, אינה אלא אשליה, שכן הגיבורים הראשיים בסרטים אלה עדיין מגיעים מתוך לב הקונסנזוס הישראלי בהיותם ברובם צברים אשכנזים ממעמד בינוני-גבוה. לאור זאת ניתן לראות בייצוג של "השוליים" ביצירות אלו דרך להגדיר מחדש את הכלל ולשמר את מגננוני הסדר הקיים ואת נורמת שירות החובה כמעין "דיספונקציה שמגדירה את הפונקציה". טענה דומה השמיע הסופר והעיתונאי הפלסטיני-ישראלי סיד קשוע, שבמכתב פתוח לשרת התרבות מירי רגב ב־2017 הצביע על היעדר הביקורת בסרטים אלו: "הנה גברתי, ראי כיצד הקולנוע שלנו מצליח לתעתע בצופים ולהעלים את העובדה כי אנו שולטים בעם אחר... ראתי כמה חמודות החיילות ב"אפס ביחסי אנוש"? היעלה על הדעת שצופה כלשהו יראה סרט זה ולא יזדהה עם הגיבורות שלנו לבושות המדים? היש הסברה טובה מכך?" (קשוע, 2017).

לטענה כי ייצוג החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" בסרטים ובסדרות טלוויזיה מהווה ביטוי לממשליות ולחזוק מבנים של כוח חברתיים, ולא דווקא להתנגדות להם, יש תימוכין גם ביצירות עצמן. כך למשל, בסרטים הלהקה האחרונה בלבנון ומסווג חריג ישנה ההצגה סטריאוטיפית של דמות הג'ובניק כרכרוכי, חלש ולא-יוצלה, באופן שמחזק את השיח השמרני לגבי חשיבות החייל הלוחם כמגלם הגבריות בצבא. בהתאם לכך, בסרט הלהקה האחרונה בלבנון, חברי הלהקה הצבאית, ובפרט אסף, מוצגים כבלתי כשירים להתמודדות עם תנאי השטח שאליהם נקלעו. נקודה זו מודגשת למשל בדיאלוג שבו אסף מודה שכלי הנשק היחיד שהוא מכיר הוא הגיטרה שלו. דוגמאות נוספות לכך ניתן למצוא לאורך הסרט מסווג חריג, שבו מתן ה"ג'ובניק" מוצג כמושא ללעג מצד הלוחמים שמכנים אותו "פקידה", לועגים להתקפי החרדה שלו ומתייחסים אליו כאל מי שצריך להתאים את עצמו לדרישות המערכת כדי לשרוד בתוכה – ולא להיפך. מבחינה זו, המפגש עם סטס, המפקד הפסיכופת הרצחני, הופך לטקס חניכה אלים עבור מתן, ומהווה עבורו דרך להוכיח את גבריותו ולסמן מחדש את גבולות החריונות המקובלת בצבא. הדבר בולט במיוחד בסצנה שבה סטס מגלה למתן שהוא זה שרצח את הלוחמים, ותוך כדי כך מעמת את מתן עם שוליותו: "אתה הרי כמו סטס, חריג, אתה צריך לשמוח שהרגנו אותם". המסר הוא שסטס מייצג את החרוג הפסול, זה שמממש פנטזיית נקמה אלימה של שוליים שיוצאים כנגד הכלל, בעוד שמתן מייצג את החרוג הרצוי, ששאיפתו העיקרית היא להשתלב בַּלָּל, ושמאמץ את המוסכמות החברתיות הרווחות – כולל דיכוי בכוח של החרוג הפסול – כדי שלא להיות מסווג ככזה בעצמו.

ממדים ממשטרים אלה ניתן לזהות גם בסרט אפס ביחסי אנוש, המציג את היחס המקטין והמבטל שהחיילות ה"ג'ובניקיות" זוכות לו מצד הצבא. כך, לדוגמא, מגיבה רמה המפקדת כאשר דפי מספרת לה על המכתבים ששלחה לרמטכ"ל בניסיון לעבור לקריה: "ומה כתבת לו? שאת פקידה מפונקת שהמציאו לה תפקיד שלא קיים – מש"קית נייר וגריסה – כי היא לא יודעת להקליד במחשב או להעביר שלוחה בטלפון? שאת רוצה לשרת בקריה כי המדבר עושה לך יובש בשיער?" ההמעטה ביכולותיה של דפי והשלילה של לגיטימיות הפעולה שלה בתוך הצבא מסמנות את גבולות ההתנגדות של מי שחשיבותן למערכת זו מוטלת בספק.

ניתן לומר כי פרספקטיבה שמרנית כזו, התופסת את ההתנגדות של חיילות וחיילים "ג'ובניקים" לצבא כא-פוליטית וכאופורטוניסטית בעיקרה, משרתת למעשה תפיסות הגמוניות ביחס לפעולותיהם במסגרתו. זאת ועוד, לסטיגמה השלילית שמוצמדת לפעולותיהם נלווה, לעיתים, הסבר עמום ונעדר רפלקסיביות מצד החיילות והחיילים עצמם, שמותיר מקום לפרשנות של התנהגותם גם מתוך השיח השמרני. כך למשל, בסדרה האחיות המוצלחות שלי, המניעים לבריחתה של מור מהבסיס בסוף העונה אינם מוסברים במפורש על ידי החיילת המופנמת והדיכאונית, והתוצאה היא שהנסיבות הספציפיות שהובילו לאקט ה"נפקדות" – בין אם מדובר בשברון לב, מצב נפשי ירוד או מיאוס מן הצבא – נותרות מעורפלות. גם בסרט אפס ביחסי אנוש, כאשר דפי נשאלת מה מסביר את רצונה העז לעבור לקריה, היא משיבה: "אני אגור בתל אביב ויהיו לי חיים אמיתיים". ניתן לפרש זאת כביטוי של התנגדות לצבא ואף כניסיון לדה-ביטחוניזציה של הפרט, אך הניסוח העמום של הדברים יכול לשרת גם שיח הגמוני שתופס את פעולותיה של דפי כאישיות וא-פוליטיות, וכנובעות, בעיקרן, ממניעים של נוחיות.

הקריאה השמרנית של התנהגות החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" מוצאת תימוכין בפרקטיקות שונות של משמוע עצמי שבהן הם נוקטים. בסרט אפס ביחסי אנוש, למשל, פורץ ריב בין החיילות לאחר שדפי מגלה שזוהר לא שלחה את המכתבים שכתבה דפי לרשויות הצבא, וזוהר מסבירה את מעשיה כרצון "לחסוך לה את ההשפלה", שכן "במילא הם סתם היו מגיעים לאיזה פח במשרד אחר, או יותר גרוע, תלויים על איזה קיר בתור בדיחה".

היבט ממשמע נוסף של החיילים הג'ובניקים הוא אסטרטגיית הממשליות הניאו-ליברלית⁶ המתבטאת בצעדים שנקט הצבא בשנים האחרונות כדי ליצור תמריצים לחייליו הממושמעים דרך הבטחת הטבות בשירות ויצירת האשליה של אפשרות לשינוי שיבוץ. בסרט אפס ביחסי אנוש אסטרטגיה זו באה לידי ביטוי כאשר בשיחה עם קצינת הת"ש מתברר לדפי שיש נתיב מילוט נוסף למעבר מהבסיס לקריה – יציאה לקצונה. וכך, בעקבות הבטחה של קצין שהוא ידאג לכך שהיא תעבור אליו לקריה בסוף ההכשרה,

דפי מחליטה לחתום קבע, רק כדי שיזכירו לה בסוף התהליך ש"היא שם בשביל לשרת את המערכת", כשלאבונה היא משובצת שוב לבסיס שיזפון. דוגמה נוספת לאסטרטגיה זו ולשברה ניתן למצוא בסדרה האחיות המוצלחות שלי (2016), בשיחה בין מור ודריה, החיילת האורחת מגלי צה"ל. דריה מסבירה למור כי יש אפשרות של בקשה לשינוי שיבוץ ומדרבנת אותה לנסות להגיע למגוון התפקידים המשמעותיים והמעניינים שיש לצבא להציע לה. כשדריה עוזבת, מור שואלת את החיילת שאיתה במשרד כיצד ניתן לעבור מהבסיס, אך זו עונה לה את מה שמור ידעה מלכתחילה: "פה אי אפשר. רק אם מטרידים אותך מינית מעבירים אותך". מצב זה מזכיר את התרחיש האבסורדי וחסר המוצא מהספר "מלכוד 22" מאת ג'וזף הלר, שכן למור ולצופי הסדרה ידוע שהיחס להטרדות מיניות בבסיס – ולעיתים גם במערכת הצבאית באופן כללי – הוא של השתקה והתעלמות, כך שכדי לעזוב את הבסיס החיילת צריכה להכריז שהיא עברה הטרדה מינית, אך היות שלא רוצים לייצר תמריץ לחיילות לעזוב את הבסיס, ברגע שהחיילת תצהיר שהוטרדה – ישתקו את טענותיה, כך שלא תוכל לעבור. לסיכום, פרשנות של היצירות המתמקדות בחיילות ובחיילים "ג'ובניקים" מתוך השיח השמרני ממעיטה ביכולת ההשפעה שלהם בתוך הצבא, ומדגישה דווקא את כוחו הממשמע של הצבא כלפיהם. ואומנם, המשותף לדמויות המוצגות בסרטים אלה, מעבר לחוויית השירות ה"ג'ובניקית" ולמתח מול הצבא, הוא שהפרטים כלל אינם מעלים בדעתם את האפשרות לצאת ממנו לגמרי. לשון אחר: פעולותיהם של פרטים אלה בתוך הצבא, שאותן ניתן להמשיג כפוליטיקות ביקורתיות, או לחילופין, כא-פוליטיקות ואישיות, אינן מאתגרות את הצורך בשירות חובה, ו"הניצחונות הקטנים" שלהם מבליטים עוד יותר את היעדרו של "הניצחון הגדול": שחרור סופי מהשירות הצבאי. הדבר בא לידי ביטוי בסוף הסרט אפס ביחסי אנוש, כאשר דפי משיגה את השיבוץ המיוחל לקריה כקצינה, וזוהר מסיימת את שירותה הצבאי לאחר צבירת ימי "דפוק" בכלא לאחר שגרסה את כל המסמכים במשרד. אחרי מילוי טופס הטיולים זוהר נוסעת באוטובוס כמעט ריק וצופה מהחלון האחורי בבסיס ההולך ומתרחק. במבט ראשון נדמה ששתי החיילות הצליחו לגבור על הצבא, כל אחת בדרכה, אך המסר המובלע הוא ששירות החובה נחוץ, שגם להתנגדות לצבא יש גבולות, ושהדרך אל מחוץ לבסיס – ולצבא – עדיין עוברת בתוך גבולות מה שנחשב לגיטימי בעיני החברה.

סיכום: הפוטנציאל הפוליטי של הניצחונות הקטנים

באחת הסצנות בסדרת הטלוויזיה האחיות המוצלחות שלי, זוכה משרד המנהלה לקחת חלק בתוכנית "קולות החיילים" של גלי צה"ל. בעוד השדרנית מנסה להכיר את החיילים מקרוב ולשמוע על חווייתם הצבאית, לרוני, מפקד המשרד חסר הכישורים החברתיים

והמודעות העצמית, יש רעיון אחר. לאחר שהוא מציג כל חייל באופן מקטין ומשפיל תוך שהוא שם מילים בפיו, הוא מכריז: "משעמם קולות החיילים, בואי פעם אחת נעשה קולו של המפקד", ואז מספר על עצמו. כך נחתמת, למעשה, הסצנה בהשתקת החיילים "הפשוטים" לטובת "קולו של המפקד".

במאמר זה דנו בייצוג של חיילות וחיילים "ג'ובניקים" בקולנוע הישראלי העכשווי ובמשמעותו של ייצוג זה, כאשר השאלה העיקרית שבה עסקנו היא אם הסרטים המציגים את חוויות השירות של חיילות וחיילים אלה אכן משמיעים את קולותיהם, או שמא גם קולות אלה מתווכים ונתונים לפיקוח תמידי של קולו של המפקד, כפי שהדבר מוצג באופן סאטירי בסצנה המוזכרת למעלה. בנוסף, שאלנו מהי יכולת הפעולה של החיילים בתוך הצבא, והאם ייצוג זה של התנגדותם היומיומית כלפיו מייצר שיח ביקורתי, המרחיב את הלגיטימציה לפעולת הפרט כנגדו, או שהוא מייצר שיח שמרני, שמאשר את נורמת השירות הצבאי ומגביל את טווח הפעולה הלגיטימית של הפרטים בתוכו. לנו נראה שביצירות כמו אפס ביחסי אנוש, מסווג חריג, הלהקה האחרונה בלבנון האחיות המוצלחות שלי, אך גם ביצירות נוספות העוסקות בחיילות וחיילים "ג'ובניקים", יש עירוב של מסרים ביקורתיים ומסרים שמרניים.⁷ המסר הביקורתי מתבטא בייצוג של מודלים שונים של חיילות ושל חוויות שירות צבאי, ומעניק לגיטימציה להכללת קבוצות שוליים, כמו פקידים ופקידות, כבעלות קול משלהן וכמייצגות פנים אחרות של השירות הצבאי נוסף על זה הקרבי. מעבר לכך, הצגת המתח הקיים בין הפרטים לבין הצבא מאפשרת ייצוג של פרקטיקות של התנגדות יומיומית יצירתית מצד "החייל הפשוט" כלפי הצבא ומדגישה את הסוכנות (agency) שלו למול האסטרטגיות הממסדיות. מנגד, ייצוג של חיילות וחיילים "ג'ובניקים" כחלק אינטגרלי מהצבא מהווה דרך לכופ עליהם את המשמעות שחל על רוב אזרחי המדינה, המתבטא בשירות החובה, דרך הגדרה מחדש של גבולות הצבא, כולל גבולות ההתנגדות הלגיטימית לו, באופן שאינו מאיים על קיומו ועל מעמדו הבכיר בחברה הישראלית.

ממד נוסף לפרשנות זו הוא יחסו של קהל הצופים לסרטים ולסדרות הטלוויזיה העוסקים ב"ג'ובניקים". הפופולריות של כמה מן היצירות האלה, ובמיוחד של אפס ביחסי אנוש ושל הלהקה האחרונה בלבנון, יכולה להעיד על כך שהם נותנים ביטוי לקולו של דור שחש הזדהות עם החיילות והחיילים ה"ג'ובניקים" ועם ניסיונותיהם להיאבק על שלהם כנגד "טחנות הרוח" של הצבא. מצד שני, אימוץ הסרטים בידי הממסד הישראלי, כולל לצורכי הסברה,⁸ עשוי להעיד על כך שהסרטים אינם נתפסים כמאיימים על המדינה או על הצבא, ואולי להיפך, כפי שגורס קשוע.

אכן, ניתן לסכם ולומר כי המסרים הביקורתיים שמובעים ביצירות אלו מקפידים לשמור על הגבולות של מה שנחשב מקובל מבחינה חברתית, וכי יצירות אלו נעדרות במכוון אמירה חד-משמעית לגבי האופי הפוליטי של פעולות הפרטים בתוך הצבא או

הדילמות המוסריות – להבדיל מאלה האישיות – שעימן הם מתמודדים במהלך שירותם הצבאי. יתרה מכך, דמויות אנטי־צבאיות מובהקות, דוגמת ארלו גאת'רי, שמספר על התחמקותו מגיוס למלחמה בוייטנאם (בשיר המסעדה של אליס ובסרט המבוסס עליו), או אפילו דמות כמו אהרל'ה בסרט כלוז לחופש הגדול (1987), אשר בתחילה מתנער מרעיון גיוס החובה, אף שבסופו של דבר מחליט גם הוא להתגייס, אינם מוצאים מקבילה ב"גל" העכשווי של סרטים המתארים את מאבקו של הפרט מול הצבא. גם תגובת הציבור בארץ ליצירות אלו מזכירה יותר מכול את תגובתם של אנשי היישוב היהודי בארץ ישראל/פלסטין למחזה "החייל האמיץ שווייק", שצבר פופולאריות מבלי שערער על אתוס החייל הלוחם, שכן, לדבריהם, "שווייק לא פוגע בצבא של עם המגן על עצמאותו" (זעירא, 2011).

מה ניתן ללמוד, בכל זאת, על ההתנגדות של פרטים לצבא ועל אסטרטגיות הנגד שלו, כפי שאלה באים לידי ביטוי בסרטים העכשוויים העוסקים בחיילות וחיילים "ג'ובניקים"? הטענה המרכזית שלנו היא ש"נקמת הג'ובניקים" מתבטאת בראש ובראשונה בניצחונות הקטנים והיומיומיים שלהם על הצבא, שאומנם אינם מצטברים לכדי ניצחון גדול, אך אולי, כדברי אוסקר ויילד,⁹ יש בהם כדי לסלול את הדרך לאלה שיבואו בעקבותיהם.

הערות

- 1 עם זאת, חשוב לציין את היחס המשתנה לסרבנים מסוגים שונים. לדוגמה, במקרה הישראלי, סרבנות סלקטיבית-אידיאולוגית המופנית כלפי מדיניות מסוימת, כמו למשל כיבוש השטחים בידי ישראל ב-1967, אינה מתקבלת בדרך כלל בהכנה מצד המדינה והצבא, ונעשים מאמצים שלא להעניק לסרבנים אלה הכרה ממוסדת (Weiss, 2016).
- 2 עוד על ההבדלים בין ההגדרות הצבאיות השונות להיעדרות מהצבא ניתן לקרוא באתר הפרקליטות הצבאית: <http://www.law.idf.il/942-4692-he/Patzar.aspx>.
- 3 ערן קפלן טוען כי הייצוג המשתנה של חיילים בקולנוע הישראלי משקף את השינויים היסודיים שחלו ביחסה של החברה הישראלית לנורמת גיוס החובה ולשירות הצבאי: מקולקטיביזם לאינדיבידואליזם. בהתאם לכך, ייצוג החיילים כגיבורים בתקופת הקולנוע ההרואי-לאומי התחלף בשנות השישים והשבעים בתפיסה מפוכחת יותר, הרואה בצבא הכרח יותר מאשר אידיאל, ובשנות השמונים והתשעים חל שינוי נוסף בכיוון של הצגת החיילים כאינדיבידואלים שנקלעו למציאות הצבאית. לבסוף, בשנות האלפיים, על רקע האינתיפאדה השנייה, הוצגו החיילים כקורבנות של אויב סמוי ומאיים (Kaplan, 2011: 65).
- 4 ברשימה זו בולט הסרט אפס ביחסי אנוש, שזכה בפרס הסרט הטוב ביותר בפסטיבל הקולנוע טרייבקה ובשישה פרסי אופיר ועורר עניין גם בהוליווד. לפי אחד הדיווחים, בקרוב צפויה לעלות סדרה אמריקאית בבימויה של איימי פולר, שתעסוק בחוויות היומיומיות של חיילות בצבא בהתבסס על סרט זה (אלכסנדר, 2014; אנדרמן, 2016).
- 5 המונח "משילות תרבותית" נטבע על ידי מייקל שפירו, ומשמעו תמיכה בתצורות מגוונות של מבע תרבותי המכונן ומחזק את הלגיטימציה לפרקטיקות של ריבונות, וזאת לצד הגבלת ייצוגים המאתגרים את הכוח הריבוני. בנוסף, שפירו מפנה את הזרקור ליצירה המאתגרת את הייצוגים המגויסים שנעשים

- בחסות המדינה במטרה לייצר תרבות לאומית הומוגנית, ומערערת עליה באמצעות "ידע נגדי" (Shapiro, 2004: xi).
- 6 אסטרטגיה זו, שאותה טבעה אריקה וייס, נוגעת לאימוץ שיח של תמריצים המעוררים מוטיבציה לשירות בצבא ככלי משמוע יעיל יותר מאשר אסטרטגיות ענישה ושימוש בשיח של מחויבות אידיאולוגית לאומית. לטענתה, ההקלה על הסנקציות המשמעותיות לטובת הגדלת החופש לפרטים היא אסטרטגיה יעילה להחלשת ההתנגדות לצבא מצד הפרטים (Weiss, 2016).
- 7 להבחנה בין ביקורת מאתגרת, הקוראת תיגר על הנחות היסוד של הממסד ועל החלטותיו, לבין ביקורת מאשרת המעניקה למעשה תוקף למושאייה, ראה: נייגר ואחרים, 2008; בנימין, 2013; בר-טוביה וברק, 2014.
- 8 דוגמה לשימוש זה ניתן לראות, למשל, בהקרנת הסרט אפס ביחסי אנוש על ידי הקונסוליה הישראלית בפסטיבל סרטים בתורכיה, כמהלך לחיזוק היחסים הדיפלומטיים בין שתי המדינות (אייכנר, 2015).
- 9 הכוונה לדברי אוסקר ויילד על התנגדות: "בדרכי מרי הושגה קדמה – דרך אי ציות ומרד" (Wilde, 1950)

רשימת המקורות

- אייכנר, א'. 2015. "אפס ביחסי אנוש גנב את ההצגה בטורקיה". ידיעות אחרונות. 14.04.2015.
- אלכסנדר, נ'. 2014. "אפס ביחסי אנוש": טליה לביא כבשה את הקולנוע הבינלאומי עם חיילות משועממות. הארץ. 19.06.2014.
- אנדרמן, נ'. 2016. איימי פולר התאהבה ו"אפס ביחסי אנוש" יהפוך לסדרת טלוויזיה אמריקאית. הארץ. 1.06.2016.
- אפשטיין, א' 1999. המאבק על הלגיטימציה: התפתחות הסרבנות המצפונית בישראל מהקמת המדינה ועד למלחמת לבנון. סוציולוגיה ישראלית, א(2): 319-354.
- בי, ח'. 2008. אזור אוטונומיה ארעי. (תרגום: ליאת סאבין). תל אביב: רסלינג.
- בנימין, י'. 2013. "אנחנו היינו בים": הביקורת המאשרת בסרטי מקרה לבנון הישראליים שאחרי מלחמת לבנון השנייה. תיאוריה וביקורת 41 (קיץ): 313-325.
- בר-טוביה, ש' וברק, א'. 2014. "מאשר או מבקר?" מבט נוסף על הסרט "שומרי הסף". תיאוריה וביקורת 43 (סתיו): 291-300.
- גרץ, נ'. 1993. סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- האשק, י'. 1988. החייל האמיץ שווייק. (תרגום: רות בונדי וחיים איזק). תל אביב: זמורה ביתן.
- זילברשטיין, ט'. 2013. ככה צריך לעשות חיילים: דמות החייל בתיאטרון ובקולנוע הישראליים: תחנות נבחרות. תל אביב: רסלינג.
- זעירא, ג'. 2011. "דוגמתו הרעה של שווייק אינה מידבקת בחלוצי ארצנו ומגינה". הארץ. 09.05.2011.
- מונק, י'. 2015. במבט לאחור: קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי 1948-1990. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- ניב, ק'. 2014. בזרוע נטויה ובעין עצומה: הקולנוע הישראלי מביט לאחור אל מלחמת לבנון. תל אביב: עולם חדש.
- נייגר, מ', זנדברג, א' ומאירס, א'. 2008. רטוריקה של ביקורתיות: ביקורת מאתגרת, ביקורת מאשרת והעיתונות הישראלית במלחמת לבנון השנייה. תל אביב: בית ספר רוטשילד-קיסריה לתקשורת ומכון הרצוג, אוניברסיטת תל אביב.
- עמור, מ'. 2010. ההיסטוריה האילמת של הסרבנות החברתית. סדק 5: 32-41.
- פוקו, מ'. 2008. תולדות המיניות: הרצון לדעת. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- פרץ, מ'. 2014. "זה לא היה אידיאולוגיה, זה היה הצלת נפש": אינדיבידואליזם רגשי והימנעות משירות צבאי בישראל. תיאוריה וביקורת 43 (סתיו): 131-155.
- קשווע, ס'. 2017. "מירי רגב היקרה": סייד קשווע במכתב לשרת התרבות. הארץ. 30.3.2017.

שוחט, א'. 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה. ירושלים: ברירות.
שוויצר, א'. 2017. קולנוע ישראלי חדש. ירושלים: כרמל.
שילוני, ס'. 2017. "מדברים סרטים: גבעת חלפון אינה עונה: הבורקס הזה עדיין לוחט". ידיעות אחרונות.
27.10.17

- Aviram, H. (2008). Discourse of Disobedience: Law, Political Philosophy, and Trials of Conscientious Objectors. *Journal of Law in Society*, 9, 1–52.
- Blatt, M. H., Davis, U., & Kleinbaum, P. (1975). *Dissent & Ideology in Israel: Resistance to the Draft, 1948–1973*. Reading: Ithaca Press.
- Bleiker, R. (2001). The Aesthetic Turn in International Political Theory. *Millennium*, 30(3): 509–533.
- Critchley, S. (2014). *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. New York: Verso.
- Edkins, J. (2011). *Missing: Persons and Politics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Fahmy, K. (1997). *All the Pasha's Men: Mehmed Ali, His Army and the Making of Modern Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. (1991). Governmentality, In: G. Burchell, C. Gordon, & P. Miller (Eds.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, 87–104. Chicago: University of Chicago Press.
- Grayson, K., Davies, M., & Philpott, S. (2009). Pop Goes IR? Researching the Popular Culture-World Politics Continuum. *Politics*, 29(3): 155–163.
- Golan, G. (1997). Militarization and Gender: The Israeli Experience. *Women's Studies International Forum* 20(5): 581–586.
- Hazan, H. (2001). That's How We Were: Individual, Group, and Collective in the Tel Aviv of "Late Summer Blues". In: H. Herzog & E. Ben-Rafael (Eds.), *Language and Communication in Israel*. 53–76. New Brunswick: Transaction.
- Keith, J. (2001). The Politics of Southern Draft Resistance, 1917–1918: Class, Race, and Conscription in the Rural South. *Journal of American History*, 87(4): 1335–1361.
- Kenefick, W. (2007). *Red Scotland!: The Rise and Fall of the Radical Left, c. 1872 to 1932*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Klein, U. (1999). "Our Best Boys": The Gendered Nature of Civil-Military Relations in Israel. *Men and Masculinities*, 2(1): 47–65.
- Morag, R. (2013). *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. London: I. B. Tauris.
- Moskos, C. (1993). *The New Conscientious Objection: From Sacred to Secular Resistance*. Oxford: Oxford University Press.
- Orbach, D. (2017). *Curse on This Country: The Rebellious Army of Imperial Japan*. Ithaca: Cornell University Press.
- Press-Barnathan, G. (2016). Thinking About the Role of Popular Culture in International Conflicts. *International Studies Review*, 19(2): 166–184.
- Ranciere, J. (1999). *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rath, T. (2013). *Myths of Demilitarization in Post-revolutionary Mexico, 1920–1960*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rossdale, C. (2010). Anarchy is what Anarchists Make of It: Reclaiming the Concept of Agency in IR and Security Studies. *Millennium*, 39(2): 483–501.
- Sasson-Levy, O. (2003). Feminism and Military Gender Practices: Israeli Women Soldiers in "Masculine" Roles. *Sociological Inquiry*, 73(3): 440–465.

- Sasson-Levy, O. (2011). Research on Gender and the Military in Israel: From a Gendered Organization to Inequality Regimes. *Israel Studies Review*, 26(2): 73–98.
- Scott, J. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Shapiro, M. (2004). *Methods and Nations: Cultural Governance and the Indigenous Subject*. Oxfordshire: Psychology Press.
- Vinshagen, S., & Johansson, A. (2013). "Everyday Resistance:: Exploration of a Concept and its Theories. *Journal of Resistance Studies*, 1(1): 1–46.
- Weiss, E. (2015). Beyond Mystification: Hegemony, Resistance, and Ethical Responsibility in Israel. *Anthropological Quarterly*, 88(2): 417–443.
- Weiss, E. (2016). Incentivized Obedience: How a Gentler Israeli Military Prevents Organized Resistance. *American Anthropologist*, 118(1): 91–103.
- Wilde, O. (1950). *The Soul of Man Under Socialism, and Other Essays*. New York: Harper & Row.

רשימת הסרטים

- אוונטי פופולו (רפי בוקאי, 1986)
- אפס ביחסי אנוש (טליה לביא, 2014)
- בופור (יוסף סידר, 2007)
- בוצ'אצ'י (נתי אדלר, 2001)
- ביום כהיר אפשר לדאות את דמשק (ערן ריקליס, 1984)
- בלוז לחופש הגדול (רנן שור, 1987)
- בנות (נרב לויתן, 1985)
- גבעה 24 אינה עונה (תורולד דיקנסון, 1955)
- גבעת חלפון אינה עונה (אסי דיין, 1976)
- האחיות המוצלחות שלי (גורי אלפי, 2016)
- הבודדים (רנן שור, 2009)
- הוא הלך בשדות (יוסף מילוא, 1967)
- הלהקה האחרונה בלבנון (בן בכר ואיציק קריחילי, 2016)
- הפריצה הגדולה (מנחם גולן, 1970)
- התגנבות יחידים (דובר קוסאשווילי, 2010)
- ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008)
- חבורה שכזאת (זאב הבצלת, 1963)
- חירבת חיזעה (רם לוי, 1978)
- מורעלים (דידי לוביצקי, 2011)
- מסווג חריג (בועז ארמוני, 2015)
- מסע אלונקות (ג'אד נאמן, 1977)
- ספיחס (בועז דוידזון, 1982)
- עונת הדובדבנים (חיים בוזגלו, 1991)
- פרופיל 64 (איתן צור, 2013)
- קרוב לבית (וידי בילו ודליה הגר, 2005)
- שתי אצבעות מצידון (אלי כהן, 1986)