

על משפט וקולנוע, וניתוח פמיניסטי "משפט-קולנועי מורחב" של מגילת רות לאור הסרט שושלת אנטוניה

מאת

אורית קמיר*

א. הצגת הנושא והמאמר. ב. חלק ראשון: משפט וקולנוע. 1. מחקר משולב של שני תחומים מרכזיים; 2. סקירת ספרות "משפט-קולנועית"; 3. המסגרת התאורטית ה"משפט-קולנועית" שאני מציעה; 4. פרספקטיבה: "קולנוע בהשוואה למשפט"; 5. פרספקטיבה: "שיפוט קולנועי"; 6. פרספקטיבה שלישית: "תורת משפט-קולנועית"; ג. חלק שני: קריאה "משפט-קולנועית" פמיניסטית בשושלת אנטוניה. 1. שושלת אנטוניה: הצגת הסרט; 2. שושלת אנטוניה: "קולנוע בהשוואה למשפט"; 3. שושלת אנטוניה: "שיפוט קולנועי" ו"תורת משפט קולנועית"; ד. חלק שלישית: קריאה "משפט-קולנועית" פמיניסטית מורחבת במגילת רות לאור שושלת אנטוניה. 1. מגילת רות: הטקסט; 2. מגילת רות: קריאה פרשנית לאור שושלת אנטוניה; 3. מגילת רות לאור שושלת אנטוניה: משפט, ספרות וקולנוע; 4. מגילת רות לאור שושלת אנטוניה: "טקסט בהשוואה למשפט"; 5. מגילת רות לאור שושלת אנטוניה: "שיפוט טקסטואלי (של טקסט בדיוני ספרותי או קולנועי)" ו"תורת משפט טקסטואלית (של טקסט בדיוני ספרותי או קולנועי)"; ה. סיכום. ו. אחרית דבר.

* תודה לברברה גרבליה (Barbara Garavaglia) על חיפוש ביבליוגרפי לשושלת אנטוניה, ליקיר אנגלדר שסייע לי במחקר ולהילה חגי-פרגו שהציעה הערות מועילות. תודה למיכל שטיינמן על עזרתה בתרגום פסקאות מהגרסה האנגלית בחלקו השני של המאמר. תודה לעלמא, מכללה עברית: ניתוח מגילת רות נכתב בהשראת הרצאה שהוזמנתי לשאת בשנת 2007 בתיכון ליל שבועות בעלמא. תודה לסדנה לתאוריה פמיניסטית של הפקולטה למשפטים של אוניברסיטת טורנטו בקנדה על הזמנתם להציג מאמר זה באוקטובר 2007, ועל הערותיהם המועילות של המשתתפים. תודה לאורלי לובין, הקוראת הלא-אנונימית הנדיבה, על הערותיה הבונות, ולחברי המערכת המסורים על השקעתם. תודה מיוחדת לרותם פלג, שבזכות בקשתה שאכתוב על משפט וקולנוע לכתב עת זה – כתבתי את המאמר. המאמר מוקדש לרוני ודורית, שבזכותם אני אוהבת את מגילת רות.

א. הצגת הנושא והמאמר

מגילת רות היא טקסט קטן, קנוני ופופולרי, שזכה לאינספור התייחסויות ופרשנויות במרוצת הדורות. במאמר זה אני מציעה למגילה פרשנות נוספת באמצעות כלי ניתוח אינטרדיסציפלינרי שהמאמר מציג ומפתח. המטרה היא לקרוא את מגילת רות, המוכרת כל כך, באמצעות הרחבת צורת חשיבה משפט-קולנועית-פמיניסטית לטקסטים כתובים. לדעתי, קריאה זו חושפת בטקסט היבטים חדשים ומאפשרת תובנות חשובות. היא מעלה אל פני השטח שאלות וסוגיות שדיונים רבים אחרים משאירים סמויים מן העין. בתוך כך, קריאת המגילה משמשת לי כמקרה לדוגמה שבאמצעותו אני מרחיבה כאמור, לכיוון חדש, את החשיבה המשפט-קולנועית-הפמיניסטית שפיתחתי במקומות אחרים. הצעת הקריאה המחודשת של מגילת רות היא גם הזמנה לקריאות דומות של טקסטים קנוניים נוספים.

מגילת רות היא אחד הטקסטים המקראיים הקצרים – והאהודים ביותר על רבים. בהתקדש חג השבועות, שבמהלכו נקראת המגילה בבתי הכנסת, נושמים רבים לרווחה. בשונה כמעט מכל טקסט מקראי אחר, המגילה מגוללת סיפור פרטי, בינאישי, שמידותיו אנושיות, דמויותיו מעוררות אהדה וסופו טוב. הוא אינו כולל טרגדיות קיומיות הרות גורל (כמו הגירוש מגן העדן או מגדל בבל), אסונות טבע (כמו המבול, חורבן סדום ועמורה או מכות מצרים), מלחמות עקובות מדם, מעשי זוועה (כמו אונס ורצח הפילגש בגבעה), גזרות, בגידות ותככים (כאלו של המן), הפרות של טבואים מקודשים (כמו גילוי העריות של בנות לוט) או נבואות זעם. נכון שראשית הטקסט כולל רעב, עזיבה, מוות, אלמנות ושכול, אך אלה מוצגים בתמצית, כהקדמה לסיפור, ומשמשים אותו רק כרקע בלתי נמנע לעלילה של חזרה, שיקום והתאוששות שסופם לידה וחיים חדשים, הנושאים בשורת גאולה אישית ולאומית כאחד¹.

1 תזכורת העלילה: נעמי, אלימלך ובניהם מחלון וכליון עזבו את הארץ בשל רעב והיגרו לארץ מואב, שם נשאו הבנים נשים מקומיות, ערפה ורות. עם מותם הפתאומי של אלימלך ושני הבנים הפצירה נעמי בכלותיה לשוב לבתי אמותיהן, אך רות דבקה בה, נשבעה לה אמונים ובחרה לשוב עמה לעיר מכורתה בית לחם. עם שובן חיות השתיים בעוני ורות מלקטת למחייתן לקט ושכחה בשדהו של בעז, שהוא קרוב משפחה רחוק. בעז נוטה לרות חסד בשל דבקותה בחמותה נעמי, וזו יועצת לה להטיל את עצמה לרגליו בגורן ולנסות להתעבר ממנו. רות שוכבת למרגלות בעז בגורן, מזכירה לו כי הוא גואל לאלימלך ומבקשת שיפעל. בתגובה, בעז יוזם הליך משפטי בשער העיר ובמהלכו הוא מציע לבן משפחה – גואל קרוב ממנו לאלימלך – לקנות את רכושן של נעמי ורות ואת רות עצמה. כשזה מסרב, בעז נכנס לנעליו וכך נולד עובד, שנעמי חובקת כבן לה, והוא אבי ישי וסבו של דוד המלך.

כה נעים סיפורה של המגילה עד שחז"ל תהו מדוע נכלל בקנון המקודש, המגולל את תולדות העולם והאומה ומשפיע לקחים בעלי מוסר השכל². אחת התשובות שמציעים פסוקיו האחרונים של הטקסט עצמו היא שסיפורן של נעמי ורות מציג את שושלתו של דוד המלך ומגולל חלק מתולדותיה³. תשובה מקובלת נוספת היא כי המגילה מהווה שיר שבח והלל לחסד האנושי ולגמילות חסדים לשם שמים, וכי היא מתארת את גילוייהם – ואת שכרם⁴. גם גישות פרשניות אחרות מאירות בטקסט פנים חיוביים (כמו עידוד הפתיחות והסובלנות לגר ולנכרי – אפילו הוא מואבי⁵, קידוש הנאמנות למתים ולזכרם⁶ ושילוב השמחה החקלאית עם שמחת התחדשות החיים המולדים⁷).

לכאורה לא ניתן אלא לשמוח בסיפור ולהתבשם מניחוחו. אולם גישה רווחת זו כרוכה בהתעלמות מסוגיות קשות שהן מרכזיות לעלילת המגילה ונעוצות בלבה. סוגיה קשה כזו היא מצוקתה החברתית הקיומית של האלמנה נטולת הילדים; מצוקה שהמגילה מציגה כגורם הדוחף את רות להציע עצמה לגבר מבוסס ולהפציר כי "יפרוש

- 2 "אמר רב זעירא: המגלה הזו אין בה לא טומאה ולא טהרה לא היתר ולא איסור, ולמה נכתבה? ללמדך כמה שכר טוב של גומלי חסדים"; רות רבה, ב, טו.
- 3 לדיונים מעמיקים ומקיפים במגילה בהקשר של שושלת המלך דוד ראו מ"ה בן-שמאי "בית לחם אפרתה: בחינות סוציולוגיות במגילת רות" בית מקרא כט(א) (תשכ"ז) 29; א' זינגר "מגמתה של מגילת רות – התגוננות והצטרקות ולא מחאה והתנצחות" יובל לחקר מגילות ים המלח (ג' ברין, ב' ניצן עורכים, 2001) 23. זינגר טוענת כי "לא נכתבה מגילת רות אלא מתוך מגמה אפולוגטית – להצטרק על מוצאו הנוכרי למחצה של דוד המלך ולטהר אותו ואת ביתו מפגם ההתבוללות"; שם, עמ' 29. להתייחסויות נוספות של המגילה לדוד ראו י' זקוביץ רות עם מבוא ופירוש, בסדרה מקרא לישראל: פירוש מדעי למקרא (מ' גרינברג, ש' אחיטוב עורכים, תש"ץ), 32. עם זאת יש לזכור כי ייתכן מאוד שפסוקיו האחרונים של הטקסט הם תוספת מאוחרת שאולי מסבירה מדוע הסיפור נכלל בקנון – אך אינה שייכת באופן אינטגרלי לסיפורן של רות ונעמי. לדיון והתייחסות לחוקרים האוחזים בגישה פרשנית זו ראו K. Nielsen *Ruth: A Commentary* (1997), 5.
- 4 ראו דברי רבי זעירא (לעיל, הערה 2); ש' נשר "מגילת החסד" שנה בשנה (תש"ם) 280, והתייחסויות, למשל אצל זקוביץ (לעיל, הערה 3), עמ' 7, 18, ואצל י' עמיר "מגילת רות" הגות במקרא ב (1976) 187.
- 5 ראו זינגר (לעיל, הערה 3), עמ' 26.
- 6 ראו י' איזנברג "נאמנות ואהבה במגילת רות" שנה בשנה (תשס"ב) 33.
- 7 ראו צ' צפירי "מגילת אסתר ומגילת רות כטקסטים מיתיים" פרקים במדעי הרוח, החברה והחינוך (מכללת בית ברל, 1988) 81. כך, למשל: "במגילת רות נבנה צירוף מובהק של 'לחם' – שפע חקלאי – עם תורה ומצוות; צירוף של שמחה – היכולה להיתפס ככמעט פאגאנית, בברכת האדמה ובמין (על הגורן) – עם משמעת והסדרת החיים על דרך ההלכה היהודית. זהו, בעיניי, אחד האפקטים המרכזיים של מגילת רות: הצירוף של שמחה אנושית פשוטה בפירון הוויטאטיבי והאנושי עם השמחה על ההישג התרבותי-חברתי-דתי של חיים מאוזנים, ממושמיים, המוסדרים על-פי אמונות וציוויים מוסריים יהודיים"; שם, עמ' 83-84.

עליה כנף" ויקנה אותה לאישה. סוגיה קשה נוספת מעורר הטקס המשפטי שהמגילה מספרת כי התרחש בשער העיר: טקס קנייה של כל רכושן של האלמנות ביחד עם הבעלות על גופה ומיניותה של רות – הכול בניהולם של הגברים הקונים ובהיעדרן של הנשים שרכושן וגופן נקנים.

אף שרבים מעדיפים להתמקד ביסודות ה"רומנטיים", ה"אידיליים" והחיוביים של המגילה, גם היבטיה הבעייתיים של עלילתה זוכים להתייחסויות פרשניות רבות שמוניעין מגוונים ומטרותיהן שונות. כך, ישנם פרשנים הבוחרים לקרוא את "ליל הגורן" (הלילה שבמהלכו רות מציעה את עצמה לבעז ב"גלותה" מרגלותיו) כאירוע מאופק, שגיבוריו מכניעים את יצריהם ומצליחים לשאת ולתת בצדיקות לגבי עשיית חסד עם אישה המת של רות. לפי קריאה זו, סצנת הגורן של המגילה מציעה תחליף צנוע ומהוגן להתנהגויותיהן המיניות הפעילות והמכוערות של בנות לוט ותמר כלת יהודה⁸. באופן דומה פרשנים בוחרים לראות את "טקס הגאולה" בשער העיר כהליך משפטי פומבי והוגן, המאפשר ל"גואל הקרוב" של נעמי ורות לממש את זכויותיו החוקיות ולקנות בעלות ברכושן של האלמנות וברות גופה. כשהוא מסרב הזכות מתגלגלת לידיו של בעז, אשר מקיימה בצדיקות, לשמחת כל הנוגעים בדבר⁹. לעומת קריאות אלה, יש מי שקוראים את ליל הגורן ככפייה מינית שרות מבצעת בבעז, גנבת זרעו וחזרה על מעשיהן של בנות לוט ושל תמר¹⁰. את ההליך המשפטי יש הקוראים ככולל תכסיס מתוחכם שבמהלכו טומן בעז מלכודת לגואל הקרוב, מצליח להרחיקו מן האלמנות ומרכושן ומבטיח אותם לעצמו¹¹. ישנן קריאות פמיניסטיות המתמקדות בבעייתיות של המציאות המגדרית העגומה במגילה. חלקן מצביע על כך שהמציאות המגדרית המקפחת המתוארת בטקסט מביאה את רות לחוש כי עליה להציע את עצמה למכירה לגבר אמיד; זה מצדו מחפצן אותה בטקס קניין משפטי פומבי, אשר מכונן אותו כסובייקט פועל וקונה ואותה – כחפץ סביל נקנה¹².

- 8 ראו, למשל, זקוביץ (לעיל, הערה 3), עמ' 26, 27; עמיר (לעיל, הערה 4), עמ' 196; "צמודי" על מגילת רות" בית מקרא 35 ג (תש"ן) 202, בעמ' 215.
- 9 ראו, למשל, זקוביץ (לעיל, הערה 3), עמ' 102.
- 10 ראו, למשל, ע' ברנר אהבת רות (1988), 56, 103; ל' בילסקי "פמיניזם ומשפחתיות בישראל: קריאה חדשה במגילת רות" על אהבת אם ועל מורא אב: מבט אחר על המשפחה (2004), 194, בעמ' 212-213; 87, E. van Wolde *Ruth and Naomi* (1997).
- 11 ראו למשל Nielsen (לעיל, הערה 3), עמ' 87; van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 98, 100; ד' פרידמן הרצחת וגם ירשת: משפט, מוסר וחברה בסיפורי המקרא (תש"ס), 313.
- 12 בילסקי (לעיל, הערה 10), עמ' 211. קריאה פמיניסטית אחרת מצביעה על השימוש המקראי בצמדי נשים לשם יצירת דגם קבוע של נשיות פגומה: רק שתי נשים, שלכל אחת

מגילת רות היא, אם כן, טקסט קנוני הזוכה לפרשנויות רבות מזה כאלפיים שנה. כאמור, במאמר זה אני מבקשת להוסיף גישה פרשנית אחת נוספת. במקומות אחרים פיתחתי והצגתי אופן חשיבה וניתוח השייכים לדיסציפלינה המתהווה "משפט וקולנוע"¹³. זוהי גישה תרבותית-משפטית אינטרדיסציפלינרית, המתמקדת בסרטים עלילתיים ובוחנת אותם כטקסטים הנושאים משמעות מעין-משפטית והשלכות חברתיות בעלות ערך משפטי. גישה זו יכולה לכלול היבטים פמיניסטיים עשירים. במאמר הנוכחי אני מציעה להרחיב את תחולתה של גישה פרשנית זו גם על קריאה של טקסטים ספרותיים עם סרטי עלילה. מגילת רות, שאותה אני מבקשת לקרוא ולהבין, משמשת לי מקרה מבחן: ניתוחה בגישה "המשפט-קולנועית המורחבת", עם הסרט ההולנדי שושלת אנטוניה, מאפשר לי לפתח גישה מורחבת זו ולהציגה כאן. אחת ההשלכות של הרחבת החשיבה המשפט-קולנועית היא המעטת ההתמקדות באלמנטים של הניתוח הקולנועי שמייחדים ז'אנר זה (למשל עריכה, בימוי, ליהוק, תאורה, חיבור בין מראה לקול), והפניית תשומת-הלב לאותם אלמנטים המשותפים לטקסטים כתובים וויזואליים. זהו שינוי ממשי לעומת עמדת המשפט-קולנועית הרגילה. יש בשינוי זה יתרונות (אפשרות קישור בין סוגי הטקסטים השונים) וחסרונות (פחות תשומת-לב לאלמנטים קולנועיים מובהקים וייחודיים), ולכן הוא מזמין מחשבה והתלבטות.

כאמור, המאמר בוחן אלו תובנות ניתן להפיק מהרחבת ניתוח "משפט-קולנועי" ומהחלת הגישה "המשפט-קולנועית המורחבת" על מגילת רות. נוסף על כך יש במגילה היבטים מגדריים מובהקים ומרכזיים, ואך טבעי לשלב בקריאתה נקודת מבט פמיניסטית. לכן, הניתוח שאני מציעה כאן הוא "משפט-קולנועי פמיניסטי מורחב"; הוא מביא תובנות פמיניסטיות כדי לחדד ולהעמיק את הבנת הטקסט, ובמקביל גם יוצא מן הטקסט כדי לחדד וללבן סוגיות בחשיבה פמיניסטית. הסוגיה הפמיניסטית המרכזית בה בחרתי להתמקד היא זו המוכרת בשיח הפמיניסטי כבעייתיות הכרוכה ב"שימוש בכליו של בעל הבית כדי לפרק את ביתו", כלומר: האם, כיצד ועד כמה אפשרי, נכון ויעיל להשתמש בכלים פטריארכליים, לרבות דיסציפלינות, כלים תרבותיים וכללים וטקסים משפטיים, כדי לקדם מטרות נשיות ופמיניסטיות¹⁴. עוד אני מתייחסת להבחנה בין שני

מהן כמה תכונות חיוביות, יכולות לייצר "אישה טובה שלמה" אחת. המגילה מאמצת דפוס זה ומשתקת באמצעותו קיפוח מגדרי. ראו ברנר (לעיל, הערה 10), עמ' 15.

13 מאז שנת 2000 פרסמתי שורה של מאמרים ושני ספרים בתחום זה. ראו במיוחד הספר O. Kamir "Why Law- and-Film and What Does it actually Mean? – a Perspective" 19 *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* (2005) 255, והמאמר O. Kamir "Why Law-

14 ניסוח מטפורי זה של מה שנהפך להיות דילמה פמיניסטית מרכזית מיוחס להוגה הפמיניסטית אודרי לורד, שטענה כי שימוש בדיסציפלינות פטריארכליות (שהן כליו של בעל הבית) לשם פירוק הפטריארכיה (ביתו של בעל הבית) הוא בהכרח בלתי צליח: "The

סוגי קריאה פמיניסטיים: זה הביקורת, וזה המכונן את הטקסט כפמיניסטי באמצעות פרשנות "כנגד הטקסט".

הניתוח המוצע במאמר זה מעלה, מחדד ומעמיק נקודות שהוצעו בחקר המגילה מפרספקטיבות אחרות, כמו גם כאלה שטרם נחקרו. בין השאר הוא שופך אור על כוונותיהן של נעמי ורות ועל אסטרטגיות הפעולה שלהן; על עמדותיו התורת-משפטיות של טקסט המגילה, על יחסו לשיפוטיות ועל פעולתו כסוכן עיצוב חברתי. ההשוואה בין מגילת רות לשושלת אנטוניה במסגרת הניתוח המשפט-קולנועי הפמיניסטי המורחב מכוונת את המבט אל האפשרויות לכונן מסגרות משפחתיות אלטרנטיביות בחסות הפטריארכיה – כמו גם אל מגבלותיהן של אפשרויות אלה. נוסף על כך, הקריאה המוצעת במאמר מאפשרת לראות את המגילה כטקסט המסרב לשפוט את הסדר החברתי-המשפטי הקיים ולדון אותו לכף זכות או לכף חובה. הניתוח חושף כי במקום עמדה שיפוטית כלפי המבנה הפטריארכלי ההגמוני, המגילה בוחרת להדגים כיצד נשים, ואף כשהן מנוחשות¹⁵ ומודרות ממוקדי כוח, יכולות למלא את צרכיהן על-ידי שימוש מחושב בשיח ההגמוני ככיסוי לשאיפותיהן החתרניות, ובמבנים המשפטיים הנוהגים כדי לקדם ולבסס פתרונות למצוקותיהן. אך הניתוח מראה גם ששוכרה של אסטרטגיה זו בצדה, שכן היא מאפשרת פתרונות אישיים מקומיים קצרי מועד אבל לא שינוי חברתי תודעתי וממסדי מוצהר ומקיף. לחלק חשוב מהתובנות הללו ניתן להגיע גם באמצעות ניתוח פמיניסטי שאינו זה "המשפט-קולנועי" שאני מציעה¹⁶; אך המהלך הניתוחי המוצע כאן הוא שיטתי, סדור ומקיף, ומעניק כלים שימושיים שיש בכוחם לאפשר לקוראות וקוראים רבים יותר להשתתף במפעל הפרשני גם ביחס לטקסטים נוספים. תקוותי היא שמקרב הקוראות והקוראים יהיו מי שיאותגרו על-ידי הקריאה לנסות את כוחם בניתוח משפט-קולנועי פמיניסטי מורחב של טקסטים נוספים (כמו, למשל, מגילת אסתר, שהיא קנונית ופופולרית לא פחות).

master's tools will never dismentale the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support"; A. Lorde "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (C. Morga, G. Anzaldúa eds., 1981), 98, 99

15 ביטוי זה, המדגיש שאוכלוסיות "נחשות" נהפכו לכאלה בשל אפליה מעמדית מערכתית (ולא "באשמתן"), טבע הסוציולוג הישראלי שלמה סבירסקי בספרו הראשון לא נחשלים אלא מנוחשלים: ניתוח סוציולוגי ושיחות עם פעילים ופעילות (1981).

16 ראו במיוחד בילסקי (לעיל, הערה 10). ניתוחה המשפטי הפמיניסטי של בילסקי מוביל לתובנות רבות שגם מאמר זה מגיע אליהן.

חלקו הראשון של המאמר מציג בקצרה את התחום המחקרי המתהווה "משפט וקולנוע" לרבות גישתי הפרשנית במסגרתו. אני חשה צורך להציג תחום מחקר צעיר זה מכיוון שמעטים מכירים אותו, ובמיוחד בארץ, ואיני רוצה להקשות על המתעניינים ולשלוח אותם לטקסטים אחרים, שאינם בעברית. לכן אני מנצלת את ההזדמנות של העיסוק המשפט-קולנועי במגילת רות כדי להציג בקצרה את התחום. מי שחשים שהם מכירים אותו די הצורך, או שאינם מעוניינים בהצגה התאורטית הרחבה, מוזמנים לעבור ישר לחלקו השני של המאמר, המציג קריאה משפט-קולנועית של הסרט שושלת אנטוניה. חלקו השלישי של המאמר מחיל גרסה מורחבת של הגישה הפרשנית האמורה על שני טקסטים יחדיו: מגילת רות עם הסרט שושלת אנטוניה. הסיכום מחבר יחדיו חלק מן הנקודות שפותחו בשני חלקיו האחרונים של המאמר, ואחרית הדבר מדגימה את הרלוונטיות של הניתוח המשפט-קולנועי הפמיניסטי המורחב המוצע במאמר זה לדיון במשפט הישראלי (ובדיני המשפחה בפרט). ניתן בהחלט לקרוא את החלקים השני, השלישי והאחרון גם ללא קריאת החלק הראשון, שהוא ה"תובעני" מביניהם.

ב. חלק ראשון: משפט וקולנוע¹⁷

1. מחקר משולב של שני תחומים מרכזיים

"משפט וקולנוע" הוא תחום (בהתהוות) של מחקר תרבות אינטרדיסציפלינרי. הוא יונק מז'אנרים אקדמיים בין-תחומיים ותיקים יותר, בעיקר "משפט וספרות", "משפט וחברה" ו"משפט ותרבות".

בשלהי שנות השמונים ובשנות התשעים של המאה העשרים החלו חוקרים מתחומים שונים לשלב ניתוחים קולנועיים עם דיונים בנושאים משפטיים¹⁸. מראשית המאה העשרים ואחת הן באקדמיה המשפטית האנגלו-אמריקנית והן בזו הקונטיננטלית החלה להכות שורש ההכרה שניתן לשזור יחדיו את חקר המשפט עם חקר הקולנוע. צמד המילים "משפט וקולנוע" נשמע יותר ויותר בהרצאות, והחל להופיע בשמותיהם של קורסים למשפטים ובאתרי אינטרנט של תרבות פופולרית. על אף שעדיין איננו מבוסס כמו "משפט וחברה" או "משפט וספרות", "משפט וקולנוע" זוכה, בהדרגה, להכרה

17 חלק זה של המאמר כולל עיבוד של חלקים מתוך מאמרי "Why Law-and-Film" (לעיל, הערה 13). תודה למיכל שטיינמן על תרומתה למלאכת התרגום.

18 לרשימת מאמרים בתחום מן התקופה הנזכרת ראו S. Machura, P. Robson (eds.) *Law and Film* (2001), 3-8.

בכנסים אקדמיים ובכתיבה מקצועית¹⁹. התפתחותו של התחום מהירה. ב-1999, בהרצאה הנשיאותית של האגודה ל"משפט וחברה", הציג אוסטין סאראט ניתוח משפטי ביקורתי של הסרט המתיקות שאחרי (*The Sweet Hereafter*), משנת 1997, וקרא לחוקרים לקחת חלק ביצירת תחום חדשני זה²⁰. מקץ חמש שנים, בכינוס השנתי של האגודה החדשה ל"משפט, תרבות ומדעי הרוח", ניתוח משפטי-קולנועי כבר היה לחיזיון נפרץ: מושבים רבים הוקדשו לניתוח של סרטים העוסקים במשפט, וגם במושבים אחרים נדונו סרטים עם נושאים משפטיים.

למרות ההסתגלות ההדרגתית לכך שניתן לחשוב על משפט ושיפוטיות בזיקה לקולנוע, תכניו של מהלך זה, מניעיו, מאפייניו וערכו נותרו בעיקרם עלומים. "משפט וקולנוע", המונח המערפל המשמש לכינוי תחום המחקר המתהווה, אינו עוזר להבין את המוטיבציה, את המתודולוגיה או את חשיבותו של הפרויקט. אין פלא כי רבים עודם תוהים מהו ערכו של התחום החדשני. עבור מרבית עורכי-הדין, אנשי האקדמיה והסטודנטים למשפטים, השילוב של משפט וקולנוע מעורר לא מעט שאלות מהותיות: מה הוא התחום המכונה "משפט וקולנוע"? מה מנסה היצירה האקדמית בתחום זה להשיג, וכיצד היא מגשימה את מטרתיה? מהם הקשורים או קווי הדמיון בין משפט לקולנוע המצדיקים מבט אינטרדיסציפלינרי משותף על שני תחומים אלו? האם סרטים יכולים להציע תובנות בעלות ערך משפטי משמעותי? איזו תרומה של ממש יכולה להיות לנקודת מבט חדשה ולא מוכרת זו, במה ייחודה, ומדוע שווה להשקיע בה? בקיצור – מדוע כדאי לטרוח ולקרוא סרטים כטקסטים משפטיים ולשלב את הדיון בהם

19 J. Denvir (ed.) *Legal Reelism: Movies as Legal Texts* (1996); "Symposium, Picturing Justice: Law and Lawyers in the Visual Media" 30 *U.S.F. L. Rev.* (1996) 891; "A Symposium on Film and the Law" 22 *Okla. City U. L. Rev.* (1997) 1; "Symposium: Law and Popular Culture" 22 *The Legal Studies Forum* (1998) 3; "Symposium: Law and Popular Culture" 48 *UCLA L. Rev.* (2001) 1293; A. Sarat, L. Douglas, M.M. Umphrey (eds.) *Law on the Screen* (2005); D.A. Black *Law in Film: Resonance and Representation* (1999); R.K. Sherwin *When Law Goes Pop: The Vanishing Line Between Law and Popular Culture* (2000); S. Greenfield et al. (eds.) *Film and the Law* (2001); A. Chase *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen* (2002); T.O. Lenz *Changing Images of Law in Film & Television Crime Stories* (2003).

20 A. Sarat "Imagining the Law of the Father: Loss, Dread, and Mourning in the Sweet Hereafter" 34 *Law & Soc'y Rev.* (2000) 3; A. Sarat "Exploring the Hidden Domains of Civil Justice: 'Naming, Blaming, and Claiming' in Popular Culture" 50 *DePaul L. Rev.* (2000) 425.

בדיון המשפטי²¹ חלק זה של המאמר מתייחס לשאלות מהותיות אלה, ובתוך כך הוא נוטל חלק ברב-שיח המכונן את התאוריה של "משפט וקולנוע" ונופח בה רוח חיים. במבט ראשון, משפט וקולנוע נראים בעיקר שונים מאוד זה מזה. המשפט הוא מערכת ריכוזית של סמכות וכוח כופה בעוד שהקולנוע העלילתי הוא חלק בלתי נפרד מכלכלת העונג של העולם המודרני; המשפט הוא מערכת נורמטיבית חמורה וקשיחה בעוד שעבור רבים הקולנוע הוא תרבות פופולרית גמישה וקלילה, וחוויה של הנאה אסקפיסטית מבודדת. עם זאת, גם המשפט וגם הקולנוע הם מרכיבים דומיננטיים של השיח החברתי המודרני; שניהם כלים מרכזיים שבאמצעותם החברה טווה את סיפוריה ומייצרת את עצמה. אני מאמינה שמכנה משותף זה הוא המניע את הדחף המרכזי לשלב את חקר שתי המערכות הנפרדות הללו²². הכתיבה האקדמית על משפט וקולנוע, על שלל היבטיה וגווניה, מבטאת השקפה בסיסית זו ביחס לתפקידים המרכזי של המשפט והקולנוע בחברה.

כמשתתפים דומיננטיים בשיח הציבורי, המשפט והקולנוע שניהם מייצרים משמעויות באמצעות בניית סיפורים, מופעים, תבניות וטקסים; באמצעות הבניה של סובייקטים אנושיים וקבוצות חברתיות, פרטים ועולמות. הן המשפט והן הקולנוע מכוננים "קהילות מדומיינות", כפי שכינה זאת בנדיקט אנדרסון²³. כל אחד מהם מזמין את קהל המשתתפים – צופים, משפטנים, צדדים להליכים משפטיים – לחלוק את חזונו, את הגיונו הפנימי, את הרטוריקה שלו ואת ערכיו. המשפט והקולנוע דורשים ממשתתפיהם לקבל ערכים ונורמות מוגדרים, ומציעים בתמורה סדר, יציבות, משמעות, ביטחון ותחושת שייכות. כל אחד מהם מארגן יצירה מתמשכת של זהות, שפה, זיכרון, היסטוריה, מיתולוגיה, כללים חברתיים ועתיד משותף, הן ברמה האישית והן בוו

21 במקביל, עבור אנשי קולנוע מתעוררות שאלות לגבי ערכו של ניתוח קולנועי בעל הדגשים משפטיים. עוד מתעוררות, עבור כל הנוגעים בדבר, שאלות הרווחות ביחס לכל עיסוק אינטרדיסציפלינרי: האם על החוקר/ת להתמחות, לפחות במידה מה, בשתי הדיסציפלינות, או שדי בהכרת האחת? האם יש ערך למחקר משותף, למשל, של איש משפט ואשת קולנוע? מכיוון שמאמר זה מתפרסם בהקשר משפטי, הוא אינו עוסק בשאלות אלה.

22 גם תחומים אינטרדיסציפלינריים נוספים משלבים שדות שיח חשובים, ובמובן זה "משפט וקולנוע" אינו שונה ממחקר משפט-ספרותי או ממחקר המשלב ניתוח קולנועי והיסטורי. עם זאת, משפט וקולנוע הם שני שדות שיח מרכזיים בעולם המערבי במיוחד מאז המחצית השנייה של המאה העשרים (ובוודאי בזה האנגלו-אמריקני, שגם ישראל קרובה אליו); לכן דומני שהצירוף של משפט וקולנוע הוא "אקטואלי", מסקרן, מושך ואולי גם מבאר את התקופה יותר מאחרים.

23 B. Anderson *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983)

הקולקטיבית. מכנה משותף רחב זה מהווה בסיס איתן להנחה שגיהה אינטרדיסציפלינרית המשלבת שני תחומים אלה תציע תובנות מרעננות ומסקרנות. הדמיון האמור בין משפט לקולנוע, הדיאלוג החברתי-תרבותי המתנהל ביניהם, השפעותיהם ההדדיות זה על זה ועל החברה, ודפוסי הפרשנות המשותפים לשני התחומים פותחים פתח לבחינה ומחקר אינטרדיסציפלינריים פוריים משפע של נקודות מבט. תשתיות קולנועיות ומשפטיות, כמו גם טכניקות דיסציפלינריות של שני התחומים, רפרטואר הדמויות שלהם, עולמות הסמלים שהם מְכַנְּסִים, האידיאולוגיות שהם מציגים, פונקציות חברתיות שהם ממלאים והאופנים שבהם הם משפיעים על פרטים וקבוצות – כולם מזמינים בחינה יסודית העשויה להניב תובנות ייחודיות. לשם כך מן ההכרח לפתח מסגרות תאורטיות שיאפשרו לבצע בחינה מעמיקה ומשותפת זו של שני התחומים. הדיסציפלינה המתהווה של "משפט וקולנוע" היא התחום התרבותי שבו מיוצרות מסגרות תאורטיות אלה ונעשים הניסיונות לחקור את שני התחומים הללו במשותף.

2. סקירת ספרות "משפט-קולנועית"

הכתיבה האקדמית בתחום "משפט וקולנוע" אינה ניתנת להגדרה "מדעית" מדויקת, ואינה מאופיינת (עדיין?) במתודולוגיה ברורה או בהשקפת עולם מוגדרת. משפטנים ואנשי קולנוע אשר מעצבים תחום חדש זה מדגישים היבטים ופרשנויות שונים של המכנה המשותף לשני התחומים שהצגתי בפסקאות הקודמות. כך, למשל, בהקדמתו לאוסף ערוך מוקדם יחסית של מאמרי "משפט וקולנוע" (*Legal Reelism: Movies as Legal Texts*), קבע ג'ון דנוויר (John Denvir) כי "ניתן ללמוד רבות על משפט מצפייה בסרטים"²⁴, וכי ניתן להתייחס לסרטים מסוימים כאל טקסטים משפטיים. הוא מציע דוגמה להמחשת דבריו:

"ניתן לבחון סרטים כ'טקסטים משפטיים'. [...] סרטו של פרנק קפרא, אלו חיים נפלאים (*It's a Wonderful Life*), מספק השלמה חשובה, או אולי "מאזן" את טיפולו המשפטי של השופט וויליאם רנקוויסט בחובות ההדדיים שאנו חבים זה לזה כאזרחים. שני ה'טקסטים' [פסק הדין והסרט] מתייחסים לסוגיה המשפטית המסובכת של הדרישות שמציבה לנו החברה האזרחית, ואולם קפרא מציג גם את האמביוולנטיות הרגשית ביחס לדרישות אלה, בעוד שהפרוזה המשפטית של רנקוויסט מתעלמת מנקודה זו כליל"²⁵.

24 Denvir (לעיל, הערה 19), עמ' XI.

25 שם, עמ' XII.

בניתוחו המשפטי-קולנועי את מערכונו של קלינט איסטווד (Clint Eastwood) הבלתי נסלח (*Unforgiven*), 1992 מדגים ויליאם מילר (William Miller) כיצד, לשיטתו, התשוקה האנושית המושרשת ורבת-העצמה לתגמול, שהוכרה בעבר על-ידי שיטות המשפט, מבוטאת כיום – במקום בחוקים ופסקי-דין – בסרטי משפט הוליוודיים²⁶. מילר טוען שסרטים פופולריים כמו הבלתי נסלח נותנים ביטוי, פורקן ומענה לצורך האנושי הבסיסי בנקמה, צורך שכיום שוב אינה זוכה להכרה מספקת במסגרת המשפט המודרני ואינו בא על סיפוקו בזירה זו. מילר טוען שבימינו, סרטי עלילה משפטיים פופולריים מכוננים תרבות פופולרית המשלימה אלמנט בסיסי וחיוני זה, החסר במשפט המודרני; היא מעניקה תחושות של צדק, הגינות, איזון וסגירת מעגל שהחוק הרציונלי, נטול התשוקה, אינו יכול לספק. בכך, סרטי משפט אלה ממלאים פונקציה חברתית "משפטית" ומהווים מעין "מערכת משלימת משפט" (במובן זה, סרטים אלה ממלאים תפקיד דומה לזה שמערכת הצדק, ה-Equity מילאה בעבר, בשיטת המשפט האנגלית. מערכת זו, שפעלה לצד בתי-המשפט המלכותיים שהחילו את המשפט המקובל, טיפלה בעוולות ומצוקות שהמשפט המקובל של אנגליה לא יכול היה להציע להן מזור).

טיעונה ה"משפטי-קולנועי" של קרול קלובר (Carol Clover) הוא בעל השלכות שיטתיות ורחבות אף יותר מזה של מילר. לשיטתה, דרמות בית-משפט אמריקניות ממקמות את צופיהן כמושבעים פעילים: "הסיבה לכך שחבר המושבעים אינו נראה בדרך כלל בסרטי משפט, ולכך שהוליווד נמנעת מלבקר את שיטת המושבעים, היא שחבר המושבעים מכונן מעין חלל ריק בטקסט הקולנועי, חלל אשר שמור לנו"²⁷. קלובר סבורה שמבנה זה נובע ממרכזיותו (העקרונית) של חבר המושבעים בשיטת המשפט האנגלו-אמריקנית, כמו גם ב"נשמה האמריקנית הקולקטיבית": "אנו אומה של מושבעים, ויצרנו מערכת בידור שמראה לנו כמעט כל עניין בעל חשיבות כלשהי – החל בתאוות בצע של תאגידיים וכלה בסכסוך על משמורת ילדים – בדיוק מנקודת מבט זו ובתנאים תבניתיים אלה"²⁸. עוד היא טוענת כי מרכזיותו של חבר המושבעים, עם טבעה האדוורסרי של שיטת המשפט האנגלו-אמריקנית ומורכבותם של כללי הראיות שלה,

- W.I. Miller "Clint Eastwood and Equity: Popular Culture's Theory of Revenge" *Law in the Domains of Culture* (A. Sarat, T.R. Kearns eds., 1998) 161 26
 מלא של הסרט ראו O. Kamir "Law, Society and Film: Unforgiven's Call to Substitute Honor with Dignity" 40 *Law & Soc'y Rev.* (2006) 193
 C. Clover "God Bless Juries" *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (N. Browne ed., 1998) 265 27
 שם, עמ' 272-273. 28

הופכים את התרבות האנגלו-אמריקנית לכזו שבה "הליכים משפטיים מובנים, מיסודם, כמו סרטי קולנוע, וסרטים מובנים מיסודם כמו הליכים משפטיים"²⁹. היא מסבירה:

"כשאני אומרת שסרטים אנגלו-אמריקניים הם דמויי משפט מיסודם, אני מתכוונת לטעון טענה משולשת, היסטורית בעיקרה: שטיפוסי עלילה ומבנים נרטיביים (ואפילו מבנים ויזואליים מסוימים, בקולנוע ובטלוויזיה) המאפיינים נתח נכבד מן התרבות האמריקנית הפופולרית, נגזרים מן המבנה של ההליך המשפטי האנגלו-אמריקני; שמבנים אלה נעוצים עמוק במסורת הנרטיבית שלנו, שהם מעצבים אפילו עלילות שמעולם לא נכנסו בדלתו של אולם בית משפט, וכי תבניות אלו מהוות חלק ייחודי מעולם הבידור האנגלו-אמריקני"³⁰.

קלובר מרָאָה כי אפילו בסרטים אנגלו-אמריקניים שאינם משפטיים, לא משנה מה עלילתו הגלויה של הסרט – בבסיסה נמצא המשפט. גם בסרט שאינו מציג הליך משפטי, הליך כזה מתקיים "מתחתיו" ו"מאחוריו"; הסרט עצמו מחקה את השלבים, את ההיגיון ואת מבנה הנרטיב של המשפט³¹. קלובר בוחנת תובנות אלו באמצעות סקירה היסטורית של סרטי משפט אנגלו-אמריקניים.

קובץ המאמרים *Law and Film*, בעריכת סטפן מצ'ורה ופול רובסון (Stefan Machura and Paul Robson), מציע פרספקטיבה בין-לאומית מגוונת. בהקדמתם, העורכים מצביעים על כמה כיווני מחקר המאפיינים את המאמרים המקובצים בספר:

"ניתן לזהות [במאמרים המקובצים בספר] שלושה תחומים עיקריים. האוסף כולו בוחן את אופיים של סרטים העוסקים במשפט ובעורכי דין. המאמרים בוחנים את החשיבות וההשפעה של סרטי משפט אלה על תפיסת הציבור את המשפט ואת ההליך השיפוטי, וכן את השפעתם על הפרקטיקה המשפטית עצמה. לבסוף ישנו ניסיון להעריך כיצד מתפתחים תכני המחקר בתחום המשפט והקולנוע, ומדוע ההתפתחות היא כזו"³².

בהציגם את תחומי המחקר והעניין הספציפיים של כותבי המאמרים, מצ'ורה ורובסון מציינים בין השאר:

- C. Clover "Law and the Order of Popular Culture" *Law in the Domains of Culture* 29
 (A. Sarat, T.R. Kearns eds., 1998) 97, 99
 שם, עמ' 99-100. 30
 שם, עמ' 110. 31
 Machura & Robson (לעיל, הערה 18), עמ' 1-2. 32

"מייקל בוהנקה (Michael Bohnke) [...] חוקר את טבע המשפט והלגיטימיות שלו. הוא בוחן את הדרך בה מציגים מספר סרטים של הבמאי הנרי פורד (Henry Ford) את המשפט כדבר שנכפה על החברה. עוד הוא בוחן את הסברו של פורד, בסרטים אחרים, כיצד צומח המשפט מאינטרקציה חברתית וכיצד הוא מייצג את ערכי הקהילה. [...] ג'סיקה סילבי (Jessica Silbey) [...] סוקרת את הטכניקות בהן משתמשים יוצרי סרטים על מנת להדגיש אספקטים משפטיים ולשתף בהם את הצופה. סטפן מצ'ורה וסטפן אולברייך (Stefan Ulbrich) בודקים את הדומיננטיות של סרטי משפט הוליוודיים בתרבות הפופולרית הגרמנית העכשווית, ומציעים סיבות לתופעה זו. [...] פיל מאייר (Phil Meyer) בוחן את השפעת הקולנוע על האופן בו מנוהלים הליכים משפטיים בבתי המשפט של ארצות הברית המודרנית [...]. פיטר רובסון [...] בודק כיצד הפך ספרו המצליח מאוד של ג'ון גרישם (John Grisham) לסרט"³³.

בעבודה מאוחרת יותר, העוסקת בשימוש שנעשה בסרטים כחומר ראייתי בהליכים משפטיים, מציגה ג'סיקה סילבי פרספקטיבה שונה מאוד של חקר המשפט והקולנוע:

"למרות שבתי המשפט מקבלים סרטים אך ורק כראיות מצביעות (demonstrative evidence), בפועל הם מתייחסים לתכניהם בתור בעלי ערך ראייתי. [...] ואולם] בתי המשפט נכשלים בהערכת תכני הסרטים כראיות עצמאיות, שצריכות להיות נתונות למבחן קפדני באשר לאמיתות טענותיהן. מאמר זה יראה כי סרטים הם בעלי ערך ראייתי תוכני; הם מסמכים תעודיים שצריכים להבחן ככל ראיה תכנית – על פי כוונותיהם ותכונותיהם האקספרסיביות, מה שהם אומרים, וכיצד הם עושים זאת"³⁴.

במאמר הפורש את יסודותיה של תאוריה כוללת ומקיפה של "משפט וקולנוע", רבקה ג'ונסון ורות ביוקנן (Rebecca Johnson, Ruth Buchanan) מציעות –

"למקם את המשפט בתרבות העכשווית, כלומר בעולם בו מקובל לבקר נרטיבים לינאריים המתיימרים להוביל ללא קושי ל'אמת' מסוימת אחת; עולם בו נהוג לחשוף כל טענה ל'אמיתות' כפרשנות אפשרית אחת מני רבות; עולם המכיר בטשטוש הגבולות המבחינים בין ה'מציאות' לבין

שם, עמ' 2-3. 33

J.M. Silbey "Judges as Film Critics: New Approaches to Film Evidence" 37 *U. Mich. J.L. Reform* (2004) 499 34

‘ייצוגיה’. [...] סרטים כמו *A Question of Silence*, *The Thin Blue Line*, ואפילו תלמה ולואיז, מעמידים בספק את תביעת המשפט לבלעדיות על האמת, ממחישים את הבעייתיות בקשר בין נרטיב לאמת, ומצביעים על גבולות השפה”³⁵.

ג'ונסון וביוקנן טוענות שהמשפט – ממש כמו הקולנוע – משתתף בכינון החברתי של משמעות. הן רואות בסרטים כלי המסייע בזיהוי וחקירה של שלוש תובנות הקשורות להבניית משמעות: “תפקידו של הנרטיב; מקומה של ‘תפיסה בראשיתית’ של טקסט על-ידי קוראיו, וההשלכות שיש להתקבלותו של טקסט על-ידי קהל קוראיו, כמו גם למגוון הגדול של פרשנויות טקסטואליות”³⁶.

במונוגרפיה שעניינה “משפט וקולנוע” הצהיר טימותי לנו (Timothy O. Lenz) כי

ספרו –

“מתבונן בדימויי המשפט בסרטים הוליוודים ותכניות טלוויזיה, וזאת על מנת להיטיב ולהבין את אחת ההתפתחויות המשפטיות החשובות ביותר של המחצית האחרונה של המאה ה-20: המעבר ממדיניות משפטית פלילית ליבראלית, למדיניות משפטית פלילית שמרנית. [...] סיפורי הפשע של הסיפורת המשפטית הברוויה מספקים מקור מצוין להבנת שינויים בדימויים הפופולריים של המשפט (ובמידה מסוימת של עריכת הדין), של מושג הצדק, של זכויות הפרט ושל הליכי אכיפת הדין (במיוחד תיאורים של המשטרה, התובעים, השופטים והממונים על הענישה)”³⁷.

כפי שדוגמאות אלה מעידות, הספרות בתחום “משפט וקולנוע” מקיפה מגוון רחב של נקודות מבט ותחומי עניין שונים, שכל אחד מהם מוגדר על-ידי הכותבים האקדמיים באופן עצמאי ובלתי תלוי. במאמר הנוכחי אינני מציעה סקירה יסודית או הערכה כוללת של פרספקטיבות ומוטיבציות מגוונות אלה; הסעיף הבא מציג את המסגרת התאורטית שפיתחתי ויישמת תוך כדי כתיבתי המשפט-קולנועית, ומטרתה לאפשר ניתוח משותף של משפט וקולנוע שיהיה בעל ערך חברתי. גישה זו תשמש את המאמר בהמשך, בקריאה של מגילת רות ושושלת אנטוניה.

R. Johnson, R. Buchanan “Getting the Insider’s Story Out: What Popular Film Can Tell Us about Legal Method’s Dirty Secrets” 20 *Windsor Yearbook of Access to Justice* (2002) 87

שם, עמ' 92.

Lenz (לעיל, הערה 19), עמ' 1-2.

3. המסגרת התאורטית ה"משפט-קולנועית" שאני מציעה

המסגרת התאורטית שאני מציעה מגדירה שלוש פרספקטיבות מובחנות שאני מאמינה כי הן מכוננות, מאפשרות, משרתות ומגדירות חלק ניכר מהפרויקט האקדמי של "משפט וקולנוע". המסגרת התאורטית מציעה את אופן הפעולה של שלוש הפרספקטיבות הללו ומבהירה את חשיבותן החברתית. אני מאמינה כי המסגרת המוצעת יכולה להקיף, להנהיר ולתרום לחידוד חלק ניכר מחקר "המשפט והקולנוע" המיוצר על-ידי חוקרים כמו אלה שהוזכרו למעלה. במידה בה הצעה תאורטית זו הולמת פרויקטים של כותבים שונים; דברים אלה עשויים לשפוך אור על יותר מאשר חלקי שלי בבחינתם המשותפת של המשפט והקולנוע, ולבאר לקוראים חלקים משמעותיים של תחום המחקר בכללותו.

המסגרת שאני מציעה לבחינה משותפת של משפט וקולנוע מושתתת על שלוש הנחות יסוד בסיסיות: (1) חלק מהאופנים שבהם סרטים פועלים כסוכנים חברתיים מקבילים לאופנים שבהם פועלים המשפט והמערכת המשפטית כסוכנים חברתיים; (2) ישנם סרטים המשתפים את הצופה באופן פעיל בפעולה קולנועית של שיפוט וחריצת דין; (3) ישנם סרטים המציעים לצופיהם גישות תורת-משפטיות פופולריות³⁸. חקר תפקודיהם אלה של סרטים הוא, עבורי, עיסוק ב"משפט וקולנוע". בהתייחס לשלוש הנחות יסוד בסיסיות אלו ניתן להבחין בין מחקרים מסוג "משפט וקולנוע" על-פי מוקד העניין או הפרספקטיבה הדומיננטית שלהם, וניתן לקטלגם כבוחנים "קולנוע בהשוואה למשפט", "קולנוע כאקט שיפוטי" ו/או "קולנוע כתורת משפט".

אני סבורה כי בחינתם של סרט קולנוע או ז'אנר קולנועי מנקודת מבט של "משפט וקולנוע", באמצעות אחת או יותר מן הפרספקטיבות המוצעות, עשויה לחשוף תובנות בלתי צפויות באשר למערכת הערכים הסמויה המסתתרת מתחת לפני השטח הגלוי של הסרט או הז'אנר. גישה "משפט-קולנועית" כזו עשויה לגלות שלמרות נאמנות מוצהרת של סרט או ז'אנר קולנועי לערכים ליברליים (כמו אוטונומיה, שוויון או כבוד סגולי, dignity) – תורת המשפט הפופולרית של סרט או של ז'אנר, ו/או תפקודיו החברתיים המעין-משפטיים, ו/או אקטים שיפוטיים שהוא מזמין את צופיו לבצע, מניחים, מבטאים ומקדמים דווקא ערכים שונים בתכלית (כמו הדרת-כבוד גברית, manly honor, או עליונות הגזע)³⁹.

38 ראו הערה 13.

39 את המונחים "כבוד סגולי", "הדרת כבוד" ו"כבוד מחיה" אני מפתחת בהרחבה במקומות אחרים, ובמיוחד בספרי א' קמיר שאלה של כבוד: ישראליות וכבוד האדם (2004). גם ניתוח הסרטים שפרסמתי כולל התייחסות שיטתית למונחים אלה, לתפקידיהם בסרטים

חקר תורת המשפט הפופולרית של סרט קולנוע או ז'אנר קולנועי, התפקודים החברתיים המעין-משפטיים שלו ו/או האקטים השיפוטיים שהוא מכונן, עשויים לחשוף השקפות סמויות ובלתי מפורשות לגבי קהילה, זיכרון וזהות; לגבי משפט, צדק וחוקיות; לגבי אזרחות ואי-ציות לחוק; לגבי תפקידים מגדריים, מבנים משפחתיים ויחסי אנוש. מחקר כזה עשוי לזהות ולהעלות אל פני השטח התייחסויות לנושאים חברתיים ונורמטיביים שללא המחקר ייוותרו סמויות מן העין. השפעתם העצומה של סרטים, לרבות רובדיהם הסמויים, על פרטים וקהילות, על המשגה של נושאים סוציו-תרבותיים ואף על המערכת המשפטית וכל הנוטלים בה חלק, מקנה חשיבות לחשיפתן של עמדות ערכיות המוצפנות בסבטקסט הקולנועי.

עד כה התייחסתי לסרטים באופן כולל, אולם ישנם סרטים שהאינטרקציות שלהם עם המשפט ועם המערכת המשפטית משמעותיות במיוחד. סרטים השייכים בבירור לקטגוריה זו הם דרמות בית-משפט (courtroom dramas), סרטי משפט (law films), סרטים המציגים עורכי-דין או משרדי עריכת-דין, וסרטים המתמקדים בנושאים חברתיים, אתיים או מוסריים שבדרך כלל מקושרים בתודעה, באופן כזה או אחר, עם הזירה המשפטית (כמו שוויון בין גזעים, הפלות, אפליה מתקנת, שחיתות ופשע). גם סרטים שעוסקים בעניינים ערכיים או חברתיים בעלי נגיעה משפטית הוא משני עשויים להיות בעלי ערך חברתי רב מנקודת המבט של יחסי הגומלין שלהם עם השיח המשפטי והמערכת המשפטית (הבלתי נסלח ותלמה ולואיז (1991) הפופולריים הניבו שפע של כתיבה אקדמית "משפט-קולנועית" יותר ממרבית דרמות בית-המשפט).

בשלב מקדמי זה בהתפתחותו הדיסציפלינרית של תחום "המשפט והקולנוע" אני מעדיפה להימנע מטיפולוגיה מפורטת של סרטים על-פי קשריהם עם עולם המשפט, ולהסתפק בהגדרת קטגוריה רחבה של "סרטים משפטיים" הכוללת כל סרט הנוגע באופן כלשהו בעניינים חברתיים או מוסריים בעלי זיקה משפטית. האינטרקציה של סרטים משפטיים רבים עם עולם המשפט היא רבת-ממדים. פעמים רבות, סרטים אלה פועלים בשניים ואף בכל שלושת הממדים שהזכרתי (מילוי תפקידים חברתיים "מעין-משפטיים", הפעלת שיפוט קולנועי והצגת תורת משפט פופולרית). סרטים משפטיים מציעים, לכן, שילובים מורכבים ורבי-עצמה של הפונקציות הקולנועיות-משפטיות השונות.

הקטלוג המוצע לשלוש הפרספקטיבות של "משפט וקולנוע" אינו נושאי (תמטי) ולא מתודולוגי. זהו מיפוי דידיקטי המזהה ומגדיר שלושה טיפוסים יחסים בין משפט לקולנוע המצמיחים, בהתאמה, שלוש פרספקטיבות מחקריות אינטר-דיסציפלינריות. סוגיות

תמטיות כמו הבניית דמותו של עורך-הדין בקולנוע, או עמדת הקולנוע ביחס להשפעת המשפט על ההבניה החברתית של תפקידים מגדריים, ניתן לבחון מאחת או יותר משלוש הפרספקטיבות הללו. מתודולוגיות אינטרדיסציפלינריות שונות יכולות לסייע בחקר המשפט והקולנוע מכל אחת משלוש הפרספקטיבות או מכולן יחדיו. אפרט ואדגים. ניתן לבחון ולנתח כיצד סרט משפט, ז'אנר קולנועי, או סרטי העלילה הפופולריים ככלל מבנים – ובכך גם מייצרים – את הדימוי המקצועי של עורכי-הדין הן בעיני הציבור הרחב והן בעיני עורכי-הדין עצמם. מחקר כזה בוחן פונקציה חברתית (של סרט, ז'אנר או עולם הקולנוע ככלל) המקבילה לפונקציה שממלא עולם המשפט עצמו, ולכן ניתן לסווגו כמחקר מסוג "קולנוע בהשוואה למשפט". לחלופין, ניתן לבחון ולנתח כיצד סרט משפט מציב את צופיו בעמדה שיפוטית וחורצת דין ביחס להתנהלותם של עורכי-דין בהקשרים חברתיים שונים ו/או ביחס לאתיקה המקצועית שלהם. זהו מחקר מסוג "קולנוע כאקט שיפוטי". לחלופי-חלופין ניתן לבחון ולנתח את התובנות התורת-משפטיות של סרטי משפט ביחס, למשל, לתפקידים של עורכי-דין, שופטים או מושבעים בהליך עשיית הצדק. זהו מחקר מסוג "קולנוע כתורת משפט". כל אחד מהפרויקטים הללו מתמודד עם נושא תמטי שאפשר להגדירו כ"דימוי הקולנועי של עורך-הדין", אולם כל אחד מהם מדגים פרספקטיבה נבדלת ומובחנת של מחקר מסוג "משפט וקולנוע".

באופן דומה, מחקר "משפט-קולנועי" עשוי לבחון את הנושא של הבניית תפקידים מגדריים בסרטי משפט. מחקר כזה עשוי להתמקד בחשיפת ההבניה המגדרית המבוצעת על-ידי סרטי משפט, והשוואתה להבניה המגדרית המבוצעת על-ידי המערכת המשפטית על מנגנוניה, הפרקטיקות שלה, נרטיבים ורטוריקה מקצועית. זהו מחקר מסוג "קולנוע בהשוואה למשפט". מחקר "משפט-קולנועי" עשוי לחשוף את האופן שבו סרט מציב את צופיו בעמדה שיפוטית וחורצת דין ביחס למקומה של האישה בבית, במקום העבודה ו/או בעולם המשפט. זהו מחקר מסוג "קולנוע כאקט שיפוטי". מחקר "משפט-קולנועי" עשוי להציג תובנות של תורת משפט פמיניסטית פופולרית ביחס לעניינים כמו תפקידן של נשים כאמהות וכנשות קריירה. זהו מחקר מסוג "קולנוע כתורת משפט". גם כאן, כל סוגי המחקר הללו עוסקים באותו נושא אולם כל אחד מהם מדגיש פרספקטיבה שונה ומבצע מהלך "משפט-קולנועי" שונה.

אם נתבונן בכל אלה מנקודת מבט מתודולוגית, כל אחד מכיווני המחקר שתוארו יכול לכלול ניתוח טקסטואלי (על-ידי התייחסות, למשל, ל"קורא ההיפותטי" implied reader) של הטקסט, או באמצעות דיון בטקסט כפי שהוא מתכונן על-ידי קוראיו (reader response). לחלופין, או במקביל, כל אחד מכיווני המחקר יכול התמקד במבנה העלילה של היצירה הנבחנת או בסוגי הדמויות ואופיין. כל אחד מכיווני המחקר יכול גם לכלול ניתוח של הסרט בהקשר של סקירה היסטורית של התפתחויות קולנועיות,

חברתיות או משפטיות; הוא יכול לנתח טכניקות קולנועיות בסרט (למשל צילום, קול ותאורה), או להדגיש בחירות קולנועיות (כגון ליהוק וסוגי עריכה).

אם כן, לסיכום: לשיטתי כל מחקר "משפט-קולנועי" יכול לטפל בנושא תמטי אחד או יותר (כמו, למשל, דמותו של עורך-הדין, או תפקידים מגדריים בעולם המשפט), תוך שימוש במתודולוגיה אחת או יותר (כגון ניתוח טקסטואלי או חשיפת הטכניקות הקולנועיות), ותוך כדי התמקדות באחד או יותר מסוגי האינטראקציה בין משפט לקולנוע: קולנוע בהשוואה למשפט, קולנוע כמציב את צופיו בעמדה שיפוטית, וקולנוע כמציג תובנות של תורת משפט פופולרית.

שלושת הסעיפים הבאים מציגים ביתר פירוט את שלוש הפרספקטיבות שהוצגו, תוך הדגמתן בעזרת ניתוחים שהצעתי במקומות שונים לסרטי משפט שונים. הדוגמאות נבחרו כדי להלום את נושאי של מאמר זה ולהקל על הקוראות והקוראים בהבנת הניתוח שבחלקו השני. מכיוון שהמאמר הנוכחי מבקש להרחיב את תחולת הניתוח ה"משפט-קולנועי" המוצע גם לטקסטים ספרותיים, מרבית הדוגמאות מתייחסות לניתוחים שניתן להחילם גם על טקסטים ספרותיים ולא רק קולנועיים (כלומר: הן אינן מתמקדות בליהוק, בבימוי, בעריכה, בצילום ובאלמנטים קולנועיים ייחודיים אחרים). כיוון שהמאמר הנוכחי מציע ניתוח בעל היבט פמיניסטי, כל הדוגמאות כוללות היבטים פמיניסטיים או טיפול בסוגיות הקשורות בנשים⁴⁰.

4. פרספקטיבה: "קולנוע בהשוואה למשפט"

המשפט והקולנוע הם שני שדות שיח המשקפים ומְכַנִּים ערכי יסוד, דימויים ומושגים המשמשים לעיצוב זהות אישית וקולקטיבית, סגנונות חיים ומשברים של החברה והתרבות בהן הם פועלים; זיקת גומלין חזקה מאפיינת את הקשר בין הפעילויות המקבילות הללו שהם מבצעים. המשפט והקולנוע מתפקדים כשני שחקנים דומיננטיים בהבניית מושגי מפתח כמו סובייקט, קהילה, זהות, זיכרון, תפקידים מגדריים, צדק ואמת; כל אחד מהם מציע זירה חברתית-תרבותית שבה תקוותיו, חלומותיו ואמונותיו של הקולקטיב, כמו גם חרדותיו ותסכוליו, באים לידי ביטוי מפורש ומוערכים בגלוי. לעתים קרובות המשפט והקולנוע מבצעים את הפונקציות הללו בדרכים המזכירות, משקפות ואף מעצימות ומגבות אלו את אלו; דמיון זה מזמין בחינה אינטרדיסציפלינרית רגישה.

ניתוח "משפט-קולנועי" של סרט המשפט הקלאסי אנטומיה של רצח (1959) יכול להדגים פרספקטיבה זו, שכן הוא חושף כיצד במחצית המאה העשרים סרט קולנוע רב-

40 לדוגמאות רבות ומגוונות יותר ראו מאמרי "Why Law-and-Film" (לעיל, הערה 13).

השפעה מילא פונקציה חברתית (פטריארכלית שמרנית) שמאה שנה קודם לכן מולאה על-ידי המערכת המשפטית⁴¹.

אנטומיה של רצח היה סרט משפט פופולרי מאין כדוגמתו; השפעתו על סרטי משפט שהופקו אחריו הייתה אדירה, והוא נותר אהוד וקלאסי עד היום. הסרט שובה בקסמו גם את מבקריו האקדמיים: גם כיום כמעט שלא ניתן למצוא ניתוח של הסרט שאינו מתייחס אליו בחיוב ובהערצה. כוכב הסרט, ג'יימס סטיוארט (James Stewart), מגלם עורך-דין הרואי המגן על נאשם שהרג גבר שקיים מגע מיני עם אשתו. הטקטיקה המשפטית המנצחת שעורך-הדין גיבור הסרט נוקט היא החייאתו הדרמטית של "החוק הלא כתוב". "חוק" זה הוא כלל אנגלו-אמריקני לא פורמלי קדום שקבע כי גבר שנהג באלימות קטלנית כדי לנקות את הדרת-כבודו (honor), לנקום על פגיעה בטוהרה המיני של אשתו ו"להגן על ביתו" ממתחרים זכרים – נהג כהלכה, כ"גבר בעל הדרת-כבוד", ויש לזכותו ולשחררו. עורך-הדין הקולנועי מבקש מחבר המושבעים של הסרט לאמץ, בעיקרון, את הגיונו של "החוק הלא כתוב", אימוץ שיוביל לזיכוי הנאשם ולשחרורו. כדי לאפשר זיכוי במסגרת המשפט הפוזיטיבי הנוהג הוא מבקש מן המושבעים לקבל, באופן פורמלי, את טענת ההגנה של "דחף לאו בר כיבוש", שהוא אמצעי משפטי לגיטימי וקביל. כלומר: הוא מבקש שטענת "דחף לאו בר כיבוש" תשמש כמסווה לרציונל האמיתי שהוא "החוק הלא כתוב". לאחר סיבוכים עלילתיים ומתח גובר המושבעים מקבלים את עמדת הסנגור, וזהו הסוף הטוב שהסרט מזמין את צופיו לחגוג⁴². הצופים, שכאמור הלכו והולכים שבי אחר הסרט, אכן חגגו, ועודם חוגגים.

פרספקטיבה היסטורית מגלה שבדיוק מאה שנה קודם להפקת הסרט פקד את ארצות-הברית גל של העמדות לדין של "ידוענים" שהרגו גברים שקיימו קשרים מיניים עם נשותיהם. אירועים משפטיים אלה זכו לסיקור תקשורתי אינטנסיבי והיו לשיחת היום במשך עת ארוכה. למעשה, הם נהפכו ל"משפטי ראווה" שהעלו על סדר היום הציבורי באופן דרמטי, סנסציוני ו"צהוב" שאלות יסוד של "ערכי המשפחה" האמריקניים: שאלות של זכויות/חובות גבריות של הדרת-כבוד, טוהר נשי מיני ושליטתם של "בעלים" בנשותיהם. בכולם נקטו עורכי-דינם של הנאשמים בדיוק אותה טקטיקה שנקט

41 O. Kamir "Anatomy of Hollywood's Hero-Lawyer: A Law-and-Film Study of Western Motifs, Honor-Based Values and Gender Politics Underlying Anatomy of a Murder's Construction of the Lawyer Image" 35 Kamir *Framed: Women in Law and Film* (לעיל, הערה 13), פרק 4, עמ' 112-131.

42 נכון שהסרט מעניש את עורך-הדין ומונע ממנו תשלום עבור שירותיו (לקוחו נעלם בלי לשלם את החשבון), אך הסנגור ההרואי זוכה בהכרה, באהדה, ביוקרה – ובלקוחה חדשה שתבטיח את הכנסתו העתידית.

הסנגור הבדיוני באנטומיה של רצח: הם דרשו מהמושבעים – ומהציבור האמריקני בכללותו – לאמץ את הגיונו של "החוק הלא כתוב" הקדום, ובאופן פורמלי לזכות את הנאשמים בגין "דחף לאו בר כיבוש". בתי-המשפט והמושבעים אכן השתכנעו. משמעות הדבר הייתה הכרה בזכות הדרת-הכבוד של גברים אמריקנים בני המאה התשע-עשרה למנוע בכוח מנשותיהן לקיים מגעים עם גברים אחרים.

היסטוריונים טוענים שמשפטי הראווה הללו יצרו גל של "פניקה מוסרית", והחברה האמריקנית נתקפה חרדה שמא הצניעות, הנשיות הטהורה ו"ערכי המשפחה" עומדים בפני סכנת כליה. התגובה הייתה התגייסות ציבורית רחבה כדי לעמוד בפרץ ולעצור את סכנת ההפקרות, המהפכנות והאנרכיה. למעשה, טוענים ההיסטוריונים, הידוענים הרצחניים היו אלימים לא רק כלפי גברים אחרים אלא גם כלפי נשותיהם. אלה סבלו דיכוי ואף התעללות, וביקשו להשתחרר משליטתם של "בעליהן" – לעתים בעזרתם של גברים אחרים, תומכים ומחזקים. הפניקה שהצליחו הרוצחים לעורר בשם הדרת-הכבוד הגברית, ערכי המשפחה והסדר החברתי נהפכה לגל שמרני שדיכא לא רק את נשותיהם של הרוצחים אלא גם את ניצניה של התנועה לשחרור האישה שהחלו לנבט ממש באותה תקופה. מנקודת מבט חברתית רחבה, השימוש המשפטי (הסמוי) בהגנת "החוק הלא כתוב" (הגנה שכללה את רטוריית הדרת-הכבוד הגברית, הצניעות הנשית וערכי המשפחה) היה כלי בשירות השמרנות במאבק נגד זכויות נשים. שימוש זה אפשר ללבות ולהסית את הציבור נגד שחרור נשים מבני זוג אלימים ודכאניים, ויצר "גל נגד" שמרני (backlash) שחסם את הפמיניזם המתעורר. הדיון המשפטי ב"גבריות" ובזכותם המסורתית של "בעלים" לשמור על נשותיהם (כלומר: לשלוט בגופן ובחיהן) סייע לשמרנים להדק את השליטה הפטריארכלית בנשים שניסו להתנער ולהשתחרר מכבלי הדיכוי המגדרי; הוא היווה שופר לגיוס האומה לקרב הרגרסיבי נגד ההתעוררות הפמיניסטית.

אם נתבונן בפעילותם של המשפט והקולנוע בהקשר זה, נקבל את התמונה הבאה: בשנים 1859-1870, מיד לאחר שהתנועה לשחרור האישה בארצות-הברית החלה לעשות את צעדיה הראשונים, חברו יחד עורכי-דין, מושבעים והתקשורת, והשתמשו במשפטי ראווה סנסציוניים כדי להקים לתחייה, במשפט ובדעת הקהל, את "החוק הלא כתוב" המגבה זכויות הדרת-כבוד גבריות ומקל על "בעלים" לשלוט בנשותיהם. מקץ מאה שנה, בדיוק ברגע ההיסטורי בו שרידו האחרונים של "החוק הלא כתוב" עמדו לימוג הן מן השיח המשפטי והן מזה הציבורי, יצא לאקרנים סרט המשפט ההוליוודי המצליח אנטומיה של רצח והחיה שוב בתודעה הציבורית את עוף החול המשפטי – "החוק הלא כתוב". ממש על סף "הגל הפמיניסטי" של שנות הששים והשבעים של המאה העשרים הפעיל סרט המשפט האהוב את פעמוני האזעקה הרגרסיביים, עורר את החרדה מפני ליברליזציה של "ערכי המשפחה" וחלוקת התפקידים המגדרית המסורתית, וקרא להתלכד סביב זכויות הדרת-הכבוד הגבריות והעולם שהן מבטאות ומנציחות. אלימות

גברית במשפחה שוב הוצגה כמבטאת זכויות מסורתיות של הדרת-כבוד המבטיחות את "הגבריות האמיתית" ואת עולם הערכים האמריקני. במחצית המאה העשרים מילא סרט המשפט בדיוק אותה פונקציה חברתית שמילאו מאה שנה קודם לכן משפטי הראווה הסנסציוניים במסגרת מערכת המשפט עצמה. סביר להניח שסרט המשפט הגיע אל לא פחות אמריקנים מאשר משפטי הראווה של המאה התשע-עשרה, והמשפט הקולנועי, על עורכי-דינו, מושבעיו ועלילותיו, מילא את מקומה החברתי של מערכת המשפט המציאותית.

כיוון שמאמר זה עוסק בהרחבת הניתוח המשפט-קולנועי גם על טקסטים כתובים, אציין בשולי הדברים כי הסרט אנטומיה של רצח התבסס על רומן באותו שם משנת 1958, פרי עטו של רוברט טרוור (Robert Traver), שהיה רב-מכר מצליח ואהוב במשך תקופה ארוכה. חלקים מן הניתוח המשפט-קולנועי, כמו אלה המתיחסים לליהוק, לעריכה, לעבודת מצלמה, לז'אנרים הקולנועיים הרלוונטיים ולהתייחסויות בין סרטים, הולמות באופן בלעדי ניתוח של סרטי משפט; אולם חלקים מן הניתוח, כמו אלה המתיחסים לעלילה, לנושאים ולבניית הדמויות ניתנים להחלה גם על טקסטים כתובים ולא ויזואליים. לכן הדיון בפונקציה החברתית המעין-משפטית של אנטומיה של רצח, המתמקד בעלילה, בנושאים ובדמויותיה, יכול להיות רלוונטי לרומן לא פחות מאשר לסרט הקולנועי. כך גם ניתוחים משפט-קולנועיים נוספים יכולים להיות רלוונטיים, בשינויים המחויבים, לטקסטים כתובים.

לעתים קל לזהות מילוי של פונקציה חברתית כלשהי כשהיא מבוצעת על-ידי הקולנוע או על-ידי המשפט יותר מאשר כשהיא מבוצעת על-ידי שדה השיח האחר. במקרה כזה, זיהוי הפונקציה החברתית באחד משדות השיח יכול לשפוך אור על פעילותו החברתית המקבילה של שדה השיח האחר.

בסרטו המהפנט של רומן פולנסקי (Roman Polanski) העלמה והמוות (1994), פאולינה, קרבן אונס המגולמת על-ידי סיגורני וויבר (Sigourney Weaver), לוקחת את החוק לידיה ושופטת באופן פרטי את האיש שהיא מאמינה שאנס אותה שנים רבות קודם לכן.⁴³ פאולינה מאלצת את אישה, ז'ררדו (סטיוארט ווילסון (Stuart Wilson)), עורך-דין מוביל בתחום זכויות האדם בעולמו הבדיוני של הסרט ומועמד למשרת שר המשפטים, לשמש כסנגורו של הנאשם, כשופט וגם כחבר מושבעים. מבולבל ואובד עצות, צופה

43 לניתוח מלא של הסרט ראו א' קמיר "מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה; קריאה בסרטו המשפטי של רומאן פולנסקי העלמה והמוות" מחקרי משפט כב (תשס"ה) 159, וכן *Kamir Framed: Women in Law and Film* (לעיל, הערה 13), פרק 7, עמ' 185-214.

הסרט⁴⁴ נקרע, עם ז'ררדו, בין אמפטיה וסימפטיה עזות לפאולינה לבין חוסר אמון עמוק בהאשמותיה, שנראות בלתי מבוססות (פאולינה נאנסה שנים רבות קודם לכן כשהייתה קשורת עיניים, וכבר טעתה בעבר כשחשבה שזיהתה את האנס האנונימי). פאולינה היא כריזמטית, מעוררת חמלה, וז'ררדו אוהב אותה. עם זאת, כמו קרבנות רבים של התעללות קשה, יש שהיא חשדנית, ארסית, תוקפנית ומאוד לא נעימה. הנאשם, לעומת זאת, רוברטו, שאת דמותו מגלם השחקן הסימפטי בן קינגסלי (Ben Kingsley), מצליח להישאר בדרך כלל נעים הליכות ומעורר אהדה לכל אורך הדרך. הוא כופר מכול וכול באשמה המוטחת בו וטוען כי פאולינה נוהגת באופן בלתי שפוי. במשך רוב זמן הצפייה, הצופה (הטיפוסי) מוצא את עצמו מתפתה להתרחק מפאולינה ולהצטרף למחנה של שני הגברים שהם נעימים, מתורבתים, מקצועיים (עורך-דין ורופא) וכל כך סבירים, רגילים, נורמליים. חלק גדול מהזמן הצופה (הטיפוסי) מעדיף להטיל ספק בזיכרונה של פאולינה, בעדותה ואפילו בשפיותה, ולזכות את רוברטו – ולו מחמת הספק. במקום להקשיב לדבריה, כפי שמתייחסים לסובייקט אנושי, הצופה (הטיפוסי) תוהה כיצד לפתור את הבעיה שהיא מעוררת בקיומה ובהתנהגותה.

בסופו של הסרט מתבררת אמיתות עדותה של פאולינה. היא אכן נאנסה שוב ושוב על-ידי רוברטו, שהיה הרופא שטיפל בה שעה שהייתה אסירת המשטר הדיקטטורי. לקראת סוף הסרט רוברטו מודה לא רק במעשיו אלא גם בהנאה הגדולה שהפיק מהם. בשלב זה הצופה, עם ז'ררדו, מוצף בהכרה הבלתי נסבלת כי בכל מהלך המשפט הפרטי הבדיוני שבו צפה, ובמידת מה אף השתתף (כצופה פעיל), הוא נטל חלק – עם ז'ררדו, המשפטן – בביצוע "אונס שני" של קרבן האונס; כחלק מעולם המשפט של הסרט הוא לא הקשיב לה ברצינות ההולמת את עדותו של סובייקט אנושי, ובכך פגע בכבודה הסגולה (dignity) של הנאנסת. הצופה תופס שמה שהתחולל בתודעתו במהלך הצפייה הוא "האשמת הקרבן" – חוסר אמון בסיסי כלפיה, חשדנות שמא היא משקרת, לא מדייקת ואף משוגעת, והכפפתה ליחס פוגע ומזלזל.

סביר להניח כי רבים מצופי הסרט שמעו כי קורבנות אונס רבות מאשימות את המערכת המשפטית בכך שהיא מעבירה אותן "אונס שני" על-ידי התייחסות חשדנית, מפקפקת ומזלזלת. סביר גם להניח כי מרביתם לא השתתפו מימיהם בהליך פלילי ואינם מבינים לעומקה את טענתן הקשה של הקרבנות כלפי המערכת המשפטית והנפשות הפועלות במסגרתה. סביר להניח כי צופים רבים אינם מקדישים מחשבה רבה לטענות

44 ככלל אני מתייחסת במאמר זה אל הצופה בלשון זכר (למעט לגבי הסרט "שאלה של שתיקה", שמכונן את צופיו וצופותיו כצופות ולא כצופים). זאת בעיקר מפני שמרבית הסרטים פונים, בין במודע ובין שלא במודע, לצופים זכרים ואף מכוננים את צופיהם ככאלה. לפירוט נקודה זו ראו בספר ובמאמר המצוינים בהערה 13.

אלה ואינם מסוגלים לדמות בנפשם במה דברים אמורים. החוויה הרגשית שהסרט מעביר את הצופה (זה המשתף פעולה עם הסרט) מאפשרת לו להבין שמושבעים, שופטים ועורכי-דין רבים הממלאים תפקידים במשפטי אונס אמיתיים מרגישים ומתנהגים, מן הסתם, ממש כפי שעשה הוא עצמו במהלך הצפייה הפעילה בסרט. הצופה מבין שכשם שהסרט פיתה אותו לא להאמין לפאולינה ולהשתתף ב"אונס שני" שלה על-ידי מי שאמורים להקשיב לה ולזהות את אמיתות דבריה, ממש כך עלולה גם מערכת המשפט לפתות את משתתפיה להתייחס לנאנסות אמיתיות ולעדויותיהן. הסרט ביצע כאן פונקציה חברתית שלטענת קרבנות אונס מבוצעת תדיר על-ידי מערכת המשפט ("שירול לאונס שני"), והצופה הוזמן להשתתף בהוצאתה מן הכוח אל הפועל. הבנתו האישית החווייתית את "האונס השני" שאפשר לבצע באמצעות סרט משפט שופכת אור חדש על הבנתו את "האונס השני" שאפשר לבצע באמצעות מערכת המשפט.

חשוב להדגיש את השוני העמוק בין האופן בו מבצע אנטומיה של רצח פונקציה חברתית מעין-משפטית לבין האופן בו עושה זאת העלמה והמוות. אנטומיה של רצח מבצע אותה פונקציה (שמרנית, גרסיבית) שביצעה מערכת המשפט מאה שנה קודם לכן, משתמש באותה רטוריקה, ומזמין את קהלו לחוש בדיוק כמו שחש קהלם של משפטי הראווה במחצית המאה התשע-עשרה. לעומתו, העלמה והמוות אמנם מעביר את צופהו חוויה שעוברת גם על חלק מן המשתתפים בהליכים משפטיים אמיתיים, אולם בסופו של דבר הוא חושף את התחבולה ומעמת את הצופה עם ההכרה וההבנה של התהליך בו השתתף. לכן, סרט זה מבצע אמנם פונקציה חברתית מקבילה לזו שמערכת המשפט מבצעת לעתים, אך רק כדי לחשוף ולהוקיע את הפונקציה החברתית המבוצעת בהקשר זה על-ידי חלק מן ההליכים המשפטיים בעניין אונס.

גם בהקשר זה ראוי להצביע על הקבלה בין ניתוח משפט-קולנועי וניתוח טקסטואלי-משפטי אפשרי. העלמה והמוות מבוסס על מחזה באותו שם, פרי עטו של אריאל דורפמן (Ariel Dorfman) משנת 1992. בשונה מן הסרט, סופו של המחזה פתוח, והצופה אינו לומד אם צדקה פאולינה בהאשמתה את רוברטו או שמא היא אכן לא אמינה ואולי אף משוגעת, כטענת הגברים השופטים אותה. ה"אונס השני" מבוצע על-ידי רוברטו וז'ררדו על הבמה ועל-ידי הצופה שבאולם, אך סופו של המחזה אינו מטיח עובדה זו בפניו של הצופה ומאפשר לו להישאר לא מודע, לא מיוסר, לא חושב ולא מבין את טענתן של קרבנות. ניתוח הפונקציה החברתית המעין-משפטית הנדונה ("ביצוע אונס שני") רלוונטי למחזה כמו לסרט (משום שהוא אינו מתייחס באופן בלעדי להיבטים קולנועיים ייחודיים של הסרט). במקרה הנדון, ניתוח זה מעלה כי בעוד שהסרט דורש מצופהו לזהות את הפונקציה החברתית ולהתמודד עמה, המחזה "חוסך" זאת מצופהו, והוא חוזר בכך בדייקנות בלתי ביקורתית על האופן שבו שיטת המשפט מבצעת – לעתים תכופות מדי – פונקציה חברתית אומללה ופוגענית זו.

5. פרספקטיבה: "שיפוט קולנועי"

הנחת היסוד השנייה היא שסרטים מסוימים, במיוחד סרטי משפט, מבצעים "אינדוקטרינציה לשיפוטיות", כלומר: הם "מאמנים" ו"מתרגלים" את צופיהם בשיפוטיות ומעצבים אותם כאנשים שיפוטניים. חלק מסרטי המשפט עושים זאת תוך הצגה והחלה של תבניות, כללים והיגיון משפטיים וקישור בין שיפוטיות למשפט. זה עשרות שנים ג'יימס בויד וויט (James Boyd White) חוקר ומדגים כיצד הרטוריקה המשפטית (חקיקתית ושיפוטית) יכולה לכונן ולהבנות פרטים אנושיים וקהילות של קוראים, תוך שהיא מעניקה להם חזון, שאיפות ותקוות קולקטיביים, ומספקת להם מסגרות חשיבה, דימויים וסיפורים שבעזרתם יוכלו לדמות את עצמם ואת העולם סביבם⁴⁵. בפשטות: חוקה, חוק ופסק-דין, בלשונם, בדימויים שהם נוקטים ובמבנה הטקסטואלי שלהם מזמינים את קהל הקוראים שלהם וכל אחד מפרטיו לאמץ מאפיינים זהותיים כאלה או אחרים. טקסט משפטי יכול להעצים בקוראיו את החמלה, את הנקמנות, את הסולידריות האנושית, את האמונה המטפיזית, את תחושת הדרת-הכבוד (honor) האישית או הקבוצתית ו/או את המחויבות לכבודו הסגולי (dignity) של האדם. טקסטים משפטיים ספוגים מעצם טיבם בשיפוטיות ובנגיעה במושג הצדק; לפיכך, הבנייתם של פרטים וקהילות על-ידי טקסטים משפטיים כרוכה בהכרח בשיפוטיות ובעיסוק בצדק. במילים פשוטות: הטקסטים של עולם המשפט מעצבים אותנו, בין השאר, גם כיצורים שיפוטניים.

אני מאמינה כי דברים אלה יפים במידה רבה גם לגבי הבניה של קהל הצופים ושל פרטיו על-ידי סרטים רבים. בדומה מאוד לטקסטים משפטיים, סרטים – ודאי סרטי משפט – יכולים לכונן ופעמים רבות אכן מכוננים בפועל קהילות (של צופים) המעורבות בפעילות שיפוטית, בהסקת מסקנות מעין-משפטיות ("הכרעת דין" ו"גזירת דין") ובעשיית צדק. בתוך כך, קהילות אלה מְבִנּוֹת את עצמן כשיפוטיות ושופטות, ואת חבריהן הן מְבִנּוֹת כפרטים שיפוטניים ושופטים. משמעותה החברתית של טענה זו היא שבסרטי משפט רבים הפעילות השיפוטית אינה רק מתוארת כמתרחשת בעולם הבדוי שעל המסך, אלא היא מבוצעת על-ידי הסרט בשיתוף עם צופיו. הסרט שופט, ומזמין את צופיו להשתתף עמו בפעילותו השיפוטית. פעילות זו של הסרט, במיוחד כשהצופה משתתף בה באופן פעיל, "מאמנת" ו"מתרגלת" את הצופה בשיפוטיות ומחזקת את התנייתו כאדם שיפוטי. עוד חשוב להדגיש כי פעילות שיפוטית זו כרוכה לעתים קרובות בפעילות ערכית נוספת של הסרט, לרבות כינונם של ערכי יסוד, אידיאולוגיות, השקפות עולם ותפיסות חברתיות. העיצוב שסרט מעצב את צופהו כיצור שיפוטי הוא לעתים

J.B. White *The Legal Imagination* (1973); *When Words Lose Their Meaning* (1984); 45
.From Expectation to Experience (1999)

קרובות בלתי נפרד מעיצוב היבטים נוספים של תודעתו הערכית של הצופה על-ידי הסרט. השיפוטיות, לכן, מוטמעת על-ידי הסרט בצופה כחלק בלתי נפרד ממכלול ערכי רחב יותר.

סרט יכול לבצע פעילות שיפוטית קולנועית ולשתף בה את צופיו במגוון גדול של אופנים שעשויים להיות מורכבים ומסובכים לזיהוי; דבר זה מקשה על הצופים לזהותם ולהיות ביקורתיים כלפיהם. פעולות שיפוט קולנועיות יכולות להסתייע בבחירות הקשורות בז'אנר, בעריכה, בשיטות סיפור, בכל דבר הקשור בעלילה, באימוץ (או מניעה של) נקודות מבט, בקצב ובליהוק. בחירות קולנועיות אלה מאפשרות לסרט לתמרן צופה, למשל, להזדהות (או לא להזדהות) עם דמות בדיונית על המסך, או להגיב בעצמה רגשית לדימויים ויזואליים כאלה או אחרים המוצגים בפניו.

סרטי משפט, המשלבים באופן חזק בין המשפט לקולנוע, מעניינים במיוחד בהקשר זה. ניתן לומר כי סרט-משפט מבצע פעולת שיפוט קולנועית כאשר נוסף על המשפט הבדיוני (או הסוגיה המשפטית) שהוא מציג על המסך, הוא נוקט פעולות קולנועיות המעצבות את צופיו כמשתתפים בפעילות שיפוטית וכחברים בקהילות העוסקות בשיפוט, במשפט ו/או בצדק. פעולתו המשפט-קולנועית של סרט משפט יכולה לשקף את שיטת המשפט המוצגת בעולמו הבדוי שעל המסך, ולהעניק בכך גיבוי נוסף – קולנועי – לשיטה זו, לערכיה, לכלליה ולהגיונה. לחלופין, סרט משפט יכול להשתמש בכלים קולנועיים כדי להבנות קהילה ומערכת ערכים המבקרים את שיטת המשפט המוצגת על המסך ומערערים על הגיונה, על כלליה או על תפיסת הצדק שלה. סרט משפט שהוא טקסט מורכב ורב-ממדי יכול לבצע במקביל את שני המהלכים הללו גם יחד, תוך שימוש בכלים קולנועיים מגוונים. כך הוא יכול לבחור לעורר בצופיו תגובות מורכבות ואף סותרות כלפי סוגיות חבריות, ערכיות ומשפטיות המוצגות על המסך.

הדוגמאות הבאות מדגימות טענות תאורטיות אלו וממחישות אותן. סרטו של אקירה קורוסאווה רשומון הוא דרמת בית-משפט קלאסית נערצת, שהותירה חותם בל ימחה על צופים ויוצרי קולנוע כאחד. חשיבותו של הסרט לדיון הנוכחי היא בכך שרשומון כולל פעולת שיפוט קולנועית מתוחכמת שאין דוגמתה. שמו של הסרט נהפך למונח "משפט-תרבותי", המבטא את הסקפטיות והיחסיות שניתן לשוות למושגים כמו "אמת", "מציאות" ו"אנושיות" וכן לטבעו של ההליך השיפוטי. אך קריאתי שלי את הסרט מתמקדת באופנים שבהם הסרט מפתח את צופהו ליטול חלק בפעולה השיפוטית שהסרט מבצע. אני מציעה שמתחת לחזותו הניהיליסטית של הסרט ולהשקפת העולם היחסית שלו, הוא משתף את צופהו בפעולת שיפוט, מזמין אותו

להשתתף בשיפוט הקולנועי באופן אקטיבי, ומנחה אותו להסיק מסקנה מעין-משפטית חד-משמעית ובעלת השלכות על יחסו של הצופה לעולם המציאות⁴⁶. רשומון מציג שלושה אנשים (נזיר, חוטב עצים ועובר אורח), המזדמנים ונפגשים באקראי בשער רשומון של העיר קיוטו, ודנים יחדיו בהליך המשפטי שנערך יום קודם לכן ונסב על מפגש קטלני שהתרחש בעבי היער בין סמוראי, אשתו ושודד דרכים. המפגש ביער כלל מגע מיני בין השודד והאישה, ואת מותו של הסמוראי כתוצאה מכך. השודד, האישה, הסמוראי (באמצעות מדיום) וכן שניים מהמשוחחים בשער רשומון (הנזיר וחוטב העצים) שימשו כעדים בהליך המשפטי, ועדויותיהם השונות הן נושא השיחה בשער.

ברשומון השיפוטיות מתרחשת בשלושה מישורים והקשרים נבדלים אך משיקים; הראשון הוא ההליך המשפטי הבדיוני המתנהל בעולמו של הסרט ומוצג על המסך. בהצגת הדיון המשפטי, הסרט בוחר למקם את המצלמה באופן קבוע במושבו של השופט. המצלמה, ועמה הצופה, מתבוננים בהליך המשפטי מכס השיפוט. כך מציע הסרט לצופה, באופן הקולנועי המפורש ביותר, את כיסאו ותפקידו של השופט בהליך המשפטי שעל המסך. מאחר שהסרט אינו מציג דמות של שופט על המסך, הוא מבנה את צופהו כשופט הבלעדי בהליך המשפטי שנערך בסרט.

הפעולה השיפוטית השנייה מתרחשת על המסך בשער רשומון. שלוש הדמויות המתכנסות בשער מכוננות טריבוטל לא מקצועי השופט את האירוע הנדון. שיפוט עממי זה מתבסס על עדויות שנשמעו בהליך המשפטי יום קודם לכן, על היכרות מיד ראשונה (של חוטב העצים) עם חלק מפרטי האירוע, על "שכל ישר" ועל ניסיון חייהם של המשתתפים. עובר האורח הוא היחיד בשער שלא נכח בהליך המשפטי יום קודם לכן ואין לו היכרות אישית מוקדמת מכל סוג שהוא עם האירוע. הוא מקשיב לתיאורים שמתארים שני האחרים את העדויות שניתנו בהליך המשפטי, מאזין לתיאורו של חוטב העצים את האירוע, ותורם את "השכל הישר" שלו למאמץ הקבוצתי ליישב את פיסות המידע והפרשנות השונות ולחברן לכדי שיפוט קוהרנטי. כמו עובר האורח, גם צופה הסרט לא נכח באולם בית-המשפט בשעת הדיון באירוע, לא חזה באירוע עצמו והוא אינו מעורב בו בשום אופן אישי; לכן עמדתו היא לכאורה "ניטרלית" ו"אובייקטיבית" כשל עובר האורח. בהקשר שיפוטי זה, הסרט מעניק לצופה אותה נקודת מבט על האירוע הנשפט שהוא מעניק לעובר האורח; בכך הוא מקשר בין הצופה לעובר האורח ומזמין את הצופה להזדהות עם עובר האורח ביחס לשיפוט האירוע הנדון.

46 O. Kamir "Judgment By Film: Rashomon's Socio-Legal Functions" 12 *Yale J.L. & Human.* (2000) 39 and *Film* (לעיל, הערה 13), פרק 1, עמ' 43-72.
 47 Kamir *Framed: Women in Law* וכן

הפעולה השיפוטית השלישית המתבצעת בסרט היא פעולת השיפוט הקולנועית, והיא מתרחשת מעבר לגבולותיו של העולם הבדיוני המוצג על המסך. במסגרת שיפוט זה הסרט מביא בפני צופהו ארבע עדויות מרכזיות: את שלוש העדויות שהוצגו באולם בית-המשפט הבדוי שעל המסך, ואת זו הנוספת, שחוטב העצים מציג בשער רשומון בפני הנזיר ועובר האורח. הצופה מוזמן על-ידי הסרט לעבד עדויות אלה בהסתמך על מוסכמות משפטיות מסוימות ועל כללים מסוימים של "שכל ישר" שהסרט כולל ומעביר לצופה בדרכים מגוונות ויעילות. כך, למשל, הסרט מציע לצופה להסתמך, בעיבוד הראיות שבפניו, על המוסכמה המשפטית המוכרת שהגרסה הראשונה המושמעת בהליך פלילי היא גרסת התביעה, ואחריה באה גרסת הנאשם; על הדעה הקדומה הרווחת שנשים בוכות באופן מניפולטיבי לפי צרכיהן ומבלבלות את מאזיניהן; על הדעה הקדומה הרווחת שנשים מפתות גברים ואחר כך מעלילות עליהם בשל רגשות אשמה. בהסתמך על אלה ועל דברים נוספים, הסרט מכוון את הצופה, מדריכו ומובילו להגדיר נאשם (במסגרת פעולת השיפוט הקולנועית), להפעיל כלפיו יחס שיפוטי ולמצוא אותו אשם. בתוך כך, במסגרת פעילותו השיפוטית, הצופה מאמץ ומפעיל עמדות ערכיות, אידיאולוגיות ומשפטיות שהסרט נטע בו⁴⁷. הושבתו של הצופה על כס השיפוט (באמצעות מיצוב המצלמה) מבנה את פעולת השיפוט הקולנועית כהליך מעין-משפטי ("מקצועי"). קישורו של הצופה עם עובר האורח, שהוא "חבר המושבעים" של "טריבונל שער רשומון" ו"קול השכל הישר", משווה לשיפוטו של הצופה נופך חברתי "עממי" ו"פופולרי".

לסיכום: מבנה קולנועי "רב-שיפוטי" מורכב זה מעביר את הצופה הליך אקטיבי מאוד של שיפוט, שבמסגרתו הוא מוזמן ליישם מוסכמות משפטיות ו"שכל ישר" שסופקו לו על-ידי הסרט, ולהרגיש שהפעולה השיפוטית שבה הוא נוטל חלק היא גם "משפטית מקצועית" (של שופט היושב על כס השיפוט) וגם "ציבורית עממית" (של "חבר המושבעים" – עובר האורח). בדרך זו רשומון מעצים את נטייתו השיפוטית של צופהו, מחזק את היכרותו עם היגיון משפטי, מאמן ו"מתרגל" אותו בפעילות מעין-משפטית, "מתכנת" בו פעילות זו ביחד עם השקפת עולם ערכית, ומוביל אותו להגיע "בכוחות עצמו" אל המסקנה השיפוטית והמעין-משפטית שהסרט חפץ ביקרה. כל זאת בלא שהצופה מודע לשמץ מן ההתרחשות הזו ומאמין כי הוא זוכה בכידור, בשעשוע מותח ובחוויה אמנותית בלבד; והכול – שעה שהסרט מתיימר לבטא השקפת עולם ספקנית, יחסית ואף ניהיליסטית.

47 בשל מורכבותו של הניתוח איני מביאה כאן את פרטיו, המופיעים במלואם במאמר ובספר שבהערה 46.

סרט משפט עשוי להחיל את פעולת השיפוט הקולנועית שלו על דמות או סוגיה שונים מאלה הנשפטים על-ידי המערכת המשפטית הבדייונית שעל המסך. בסרט אנטומיה של רצח, שנדון קודם, מערכת המשפט הבדייונית שעל המסך שופטת את הגבר שהרג את מי שקיים מגע מיני עם אשתו, אבל פעולת השיפוט הקולנועית מוחלת דווקא על האישה: לצד הצגת הדיון המשפטי הבדייוני באשמתו של האיש, הסרט מזמין את צופהו לבחון באופן שיפוטי את התנהגותה המינית של האישה, ולשפוט אם הייתה "מופקרת", אם "הביאה" ו"גרמה" למגע המיני (שהתרחש בניגוד לרצונה), ואם היא האשמה במותו של גבר אחד ובהעמדתו לדין בגין רצח של גבר אחר.

פעולת שיפוט קולנועית יוצאת-דופן מתרחשת בסרט העלמה והמוות שנדון קודם. בהליך השיפוטי הפרטי המתבצע על המסך, רוברטו הוא המועמד לדין בגין אונס פאולינה. במקביל, דומה שהסרט מקיים פעולת שיפוט קולנועית הבוחנת את אמינותה של פאולינה, את שפיותה ואת "סבירותה". אולם כשהצופה מגלה בסוף הסרט שפאולינה אכן הייתה ראויה לאמון והאשמותיה היו מבוססות, מתברר שהשיפוט הקולנועי החשוב ביותר שהסרט מציע הוא דווקא של הצופה. כאמור למעלה, סוף הסרט מעמת את הצופה עם ההבנה וההכרה הבלתי נסבלות שיחד עם ז'רדרו, בן זוגה המשפטן של פאולינה, גם הוא, הצופה, לא ידע לזהות את אותות האמת בעדותה של קרבן האונס, והעדיף לזלזל בה, לפקפק בשפיותה, להזדהות עם האנס שנראה כל כך יותר "סביר" ונעים, ולהעביר את פאולינה, הקרבן, "אונס שני" על-ידי מערכת המשפט. הכרה והבנה אלה מחייבות את הצופה להפנות את מבטו פנימה, אל עצמו, ולבחון מדוע בחר לנהוג כפי שנהג. פעולת השיפוט העצמית הזו מונחית על-ידי הסרט, המזמינו לראות את כמיהתו לאהדתם של "גברים סבירים", לזהות את שאיפתו לשכחה ושלווה, להבין את מחירן של תשוקות אלה, ולשפוט את מניעיהן וגילוייהן. הצופה מוזמן לשפוט את עיוורונו, את קוצר רוחו, את דעותיו הקדומות ואת היעדר החמלה שלו כלפי הקרבן.

יוצאת-דופן עוד יותר היא העמדה הבלתי שיפוטית שנקט פדרו אלמודובר (Pedro Almodovar) בסרטו עקבים גבוהים (1991), בו אישה מועמדת לדין באשמת הריגתו של בן זוגה הבוגדני⁴⁸. למרות העדויות המוצקות שהסרט מציג לתיקוף האישום הפלילי שעל המסך, הסרט נמנע מלהתייחס אל הנאשמת באופן שיפוטי. השופט, שהסרט מציג באהדה ובהזדהות, מתאהב בנאשמת שלו ואינו יכול אלא לראות אותה בעיניים אוהבות, להבין את פגיעותה ולרצות בטובתה. באופן דומה הסרט נמנע מלהתייחס באופן שיפוטי גם אל אמה של הנאשמת, שהתנהגותה הבלתי אימהית בעליל טמנה את זרע הפורענות

48 O. Kamir "Feminist Law and Film: Searching for Imagery of Justice in Popular Culture" 75 *Chi.-Kent L. Rev.* (2000) 899
 Kamir *Framed: Women in Law and Film* (לעיל, הערה 13), פרק 10, עמ' 264-283.

והולידה את התנהגותה הקטלנית של הבת. סירובו הנחרץ של הסרט להתייחס אל דמויותיו באופן שיפוטי הוא כה יעיל, עד שלצופיו קשה מאוד לחשוב על האם או הבת שעל המסך כעל מי שיכולות להיחשב ראויות לשיפוט או לגינוי; ההזדהות עמן, עם מצוקותיהן ומכאוביהן – מלאה. היעדר השיפוטיות בסרט זה יכול להיחשב "נשי" ופמיניסטי: הוא חוסך את שבט השיפוט הפטריארכלי ("אם רעה", "רעה רעה") משתי נשים שעוצבו על-ידי עולם פטריארכלי (המיוצג בסרט בין השאר על-ידי הנרצח) וניסו כל חייהן להתמודד כמיטב יכולתן במסגרת שיטה מגבילה ופוגעת.

אציין שפעולות שיפוט דומות ומקבילות לאלה הקולנועיות שתוארו כאן יכולות להתרחש ואכן מתרחשות גם בטקסטים נרטיביים. נכון אמנם שרומן אינו יכול להציב את המצלמה בכיסאו של השופט ולמקם כך את נקודת מבטו של הצופה (כפי שנעשה ברשומון); אך טקסט נרטיבי בהחלט יכול להשתמש בכלים אחרים כדי להציב את קוראו במקומות אלה ואחרים ביחס להתרחשות, ולדרבן אותו לאמץ נקודות מבט שיפוטיות. כך, נרטיב יכול "להביא בפני" קוראיו עדויות, ולהביאם לחוש ולפעול כשופטים. עוד הוא יכול לכלול סיפור מסגרת, ולהציע לקורא להזדהות עם נקודת מבט מסוימת בסיפור המסגרת ועם אחרת בסיפור הפנימי; הוא יכול גם למנוע מקוראו מידע מסוים, לעמתו עמו רק בסוף, וכך להביא את הקורא לשפוט את עצמו (למשל על שלא השכיל, לאורך כל דרך הקריאה, לזהות את אותות האמת בסיפור של קרבן אונס).

6. פרספקטיבה שלישית: "תורת משפט קולנועית"

הנחת היסוד השלישית המונחת בבסיס ההמשגה ה"משפט-קולנועית" שאני מציעה היא שישנם סרטים המציעים "תורות משפט פופולריות", "עממיות". תורת משפט פופולרית כזו, המשובצת בסרט, עשויה להיות מעמיקה, מתוחכמת ורב־תובנות. כיוון שסרטי עלילה נתפסים כ"תעשיית בידור" לצריכה המונית, תורת משפט המגולמת בסרט תתקבל, לרוב, לכל היותר, בזלזול ובביטול. עם זאת, בהיותה חופשייה מתכתיבים דיסציפלינריים ומקוננציות אקדמיות, תורת משפט כזו עשויה להיות רעננה, מקורית, חדשנית ורב־מעוף; יש לה פוטנציאל להרקיע ולהתעלות מעל פורמולות ושבלונות שחוקות ומשמיות. זאת ועוד: בשל הפופולריות הרבה של סרטים בכלל ושל סרטי משפט בפרט, יש לתורת משפט כזו סיכוי טוב להשפיע באופן עמוק ואפקטיבי על תודעותיהם והתנהגותיהם של יותר אנשים מכל טקסט תאורטי.

המחשבה שסרטים מסוימים כוללים נקודות מבט, תובנות ורעיונות בעלי ערך תורת משפטי, ואפילו טיעונים תורת-משפטיים מפורטים, אינה חדשה⁴⁹; ייתכן שהיא אף נדמית מובנת מאליה. שאלות שהתשובות להן עשויות להיראות הרבה פחות מובנות

49 ראו, למשל, דבריו של ג'ון דנוויר, בטקסט הסמוך להערה 24.

מאליהן הן מה ערכם של רעיונות תורת-משפטיים כאלה ומדוע עלינו להשקיע בפירושה של סרטים כטקסטים תורת-משפטיים. סרטים אינם טקסטים משפטיים מחייבים או טקסטים פילוסופיים אקדמיים; הם אינם מיוצרים על-ידי הוגים ואינם נבחנים על-ידי עורכים של כתבי עת; מטרתם המוצהרת היא כלכלית, בידורית, ובמקרה הטוב ביותר – אמנותית. למה לחקור ולנתח את פעולות השיפוט שסרטים מבצעים, את "התנהגויותיהם" החברתיות המעין-משפטיות, את הערכים החברתיים שהם מכוננים עבור צופיהם ואת התובנות התורת משפטיות שהם מציעים? תשובה אחת היא שסרטים הם לעתים בעלי השפעה אדירה על צופיהם, והם ממלאים תפקיד מפתח בעיצוב פרטים וקבוצות בחברה בת זמננו. כאמור, סרטים מגיעים לקהל עצום, ובאמצעות שילוב של עלילות, דמויות, דימויים ויזואליים ופעולות טכנולוגיים יש בידם לעורר רגשות חזקים ביותר, להותיר רשמים עמוקים ולהטביע בצופיהם חותם של ממש. בהפעילם את צופיהם במסגרת שיפוט קולנועי, ככוננם עבורם תפיסות של צדק, שוויון, כבוד ומגדר, סרטים יכולים להיות רבי-עצמה בעיצוב תגובותיהם ופעולותיהם הפרשניות והשיפוטיות של פרטים ושל ציבורים. בהציתו את רגשותיו ואת דמיונו, סרט משפט יכול להיות אפקטיבי מאוד בהטבעת תפיסות תורת-משפטיות, ערכים ומבנים חברתיים ועמדות שיפוטיות בתודעתו של הצופה. סיבה נוספת, חשובה לא פחות, להשקיע בניתוח של תורות-משפט פופולריות של סרטים היא, כאמור, פשוט שהן עשויות להיות בעלות עומק וערך כשלעצמן. תורת משפט יכולה לכלול תובנות מעניינות ואף מבריקות; היא יכולה להיות מקורית ומיוחדת, ואף קיצונית ומרחיקת-לכת באופן מעורר מחשבה. שתי הדוגמאות להלן ישמשו להמחשת נקודה זו.

בסרטו השנוי במחלוקת *The Conviction*, 1990 (בישראל נקרא הסרט פסק הדין) בדק מרקו בלוקיו (Marco Bellocchio) את ההיגיון שבהעמדה לדין פלילי בגין ביצוע אונס⁵⁰. בדרמת בית-משפט איטלקית לא שגרתית זו, אדם מועמד לדין על ביצוע אונס לאחר שהתעלס בכוח, נגד רצונה, עם אישה שנקלעה עמו למוזיאון ריק ונעול למשך לילה שלם. להגנתו טען הנאשם שגופן של נשים מסתיר סוד פנימי, הנאה נשית מינית מיוחדת, שנשים מסרבות בעיקשות לגלות או לחשוף. לדבריו, על הגבר מוטלת מחויבות טבעית למלא את תפקידו המיני לחשוף את סוד האורגזמה הנשית ולגלותו לאישה עצמה ולעולם כולו. מעשים מיניים כוחניים כאלה הם אכן כפויים, אך אין לראות בהם "אונס" ולהעמיד בגינם לדין פלילי, שכן מדובר בנושא החורג מגבולות הדין המוסרי בטוב ורע, ומתעלה מעל לעולם ההיגיון האנושי והסדר החברתי.

50 תודה לתמר עדי שהביאה סרט זה לתשומת לבי בעבודת סמינר שכתבה על אודותיו, ולאורלי לובין שהציגה בפניה את הסרט בקורס אחר.

חירש לטיעוניו של הנאשם ועיוור לאותות האמת שהם טומנים בחובם, התובע דורש שהנאשם יורשע, והשופט נענה לדרישה זו. אך בת זוגו של התובע, וכמוה המתלוננת עצמה, עומדות לצדו של הנאשם ומכירות באמת הטבעית שביסוד גבריותו הברוטלית. התובע המבולבל, הנאשם על-ידי בת זוגו בכך שהוא עצור ומדחיק את רגשותיו באופן בלתי אנושי, ננזף על-ידיה וזוכה לגינוי בשל התכחשותו לחוק הטבעי של נשיות וגבריות. מזועזע עד עמקי נשמתו העצורה והמודחקת הוא זוכה להארה ול"תיקון" באמצעות פנטזיית אונס פסטורלית.

תפיסות היסוד הערכיות, הציבוריות והמשפטיות הרווחות בעולמנו מונעות כולן בחינה רצינית ממשית של טיעונים תורת-משפטיים השוללים העמדה לדין של מי שכופה את עצמו מינית בכוח על אישה המביעה התנגדות ברורה לכך (והיא אינה נשואה לו). השיח המשפטי והתורת-משפטי המקובלים כיום אינם מאפשרים התייחסות אמיתית לטענות ביחס ל"חוק הטבעי" של ברוטליות גברית המניע גברים להתגבר על סירובן המיני של נשים, ודוחק בהם לכבוש אותן לטובתן שלהן. רק מדיום תרבותי כמו סרט יכול לעצב דרמת בית-משפט שבה הליך משפטי מעורר ומניב דיון תורת-משפטי יסודי לגבי גבולות הלגיטימיות של השיח המשפטי ולגבי זכותו להתערב בסדריו של "חוק הטבע" ובעולם היצרים המיניים. הסרט מערב את צופהו בפעולת השיפוט הקולנועית שהוא מחיל על התובע הבדיוני שעל המסך, וכך מעצים מאוד את כוחם של הטיעונים התורת-משפטיים שהסרט מציג ומגבה.

בסרטה ההולנדי של מרלן גוריס (Marleen Gorris), *A Question of Silence*, שאלה של שתיקה (1982), שלוש נשים עומדות לדין פלילי בגין רצח ברוטלי, שרירותי, של גבר שהיה בעליו של בוטיק שאליו נזדמנו שלושתן⁵¹. לצדה של ג'נין, הפסיכיאטרית הממונה מטעם בית-המשפט לחקור את המקרה ולפענחו, הצופה מוזמנת על-ידי הסרט לגלות שהנאשמות הן נשים שפויות לחלוטין, והמעשה הבלתי מוסכר שבצעו הוא למעשה תגובה סבירה לגמרי למצבן החברתי המגדרי. ג'נין – ועמה הצופה – לומדת לראות את דיכוייה המגדרי שלה עצמה, הדומה בכל מובן לזה שממנו סבלו הנאשמות ושאליו הגיבו. בתוך כך ג'נין מגלה שהסדר החברתי ההגמוני הוא מבנה של שליטה גברית בנשים, וש"זוועות מלחמה" המבוצעות על-ידי נשים, אף שהן מחרידות, יכולות להיות שפויות. היא מבינה שפעולות נשיות כאלה אינן ניתנות לשיפוט הוגן או אף להבנה על-ידי מערכת המשפט, שהיא חלק אינטגרלי מהסדר החברתי הפטריארכלי המדכא ובנויה לשרתו, להגן עליו ולהנציחו. ג'נין מבינה שכמו מעשי מלחמה אחרים, "זוועות מלחמה" המבוצעות על-ידי נשים נגד הסדר הפטריארכלי לא יכולות להיחשב

51 לניתוח מלא של הסרט ראו *Kamir Framed: Women in Law and Film* (לעיל, הערה 13), פרק 8, עמ' 217-242.

עבירות פליליות של אזרחים פורעי חוק או להיות מתורצות כביטויים של חוסר שפיות; היא מנסה לטעון שיש להתייחס אליהן כאל פעולות התנגדות והתקוממות של אוכלוסייה אזרחית כבושה. בסוף הסרט ג'נין עוזבת את אולם בית-המשפט הבדיוני שעל המסך, שבו היא אינה מצליחה לבטא השקפה זו, שהמערכת אינה מסוגלת לשאת או אף לשמוע. עם אולם המשפט היא עוזבת מאחוריה את עולם המשפט, את מעמדה המקצועי ואת בן זוגה הנשוי, ומצטרפת לקהילה דוממת של נשים מחוץ לאולם בית-המשפט.

הריגתו של בעל הבוטיק על-ידי שלוש הנשים היא פומבית, אלימה ואידיאולוגית. היא מהווה מחאה פוליטית, מאתגרת את הסדר חברתי שמגלם את עליונות הגבר ומנסה לשנות את מבניה וערכיה הבסיסיים של החברה. התייחסות תורת-משפטית קונבנציונלית להריגה מקיפה שאלות עקרוניות רבות וכבודת-משקל: האם המעשה שביצעו הנשים מהווה "מרי אזרחי" או "מהפכה"? האם הוא מאתגר "חוק או מדיניות משפטית או ציבורית", או "מבנים או הסדרים חוקתיים, תשתיתיים"? האם המעשה ניתן להצדקה מוסרית כלשהי, בהתחשב בכך שהולנד של 1982 היא מדינה ליברלית, המציעה לנשים דרכים לא אלימות להשפיע על המבנה החברתי וסדריו?⁵²

אבל לא אלה השאלות התורת-משפטיות שהסרט בוחר להעלות ולבחון. שאלה של שתיקה מאתגר את ההבחנות המושגיות התורת-משפטיות המקובלות הללו ודוחה מושגים כמו "פעולה בת הצדקה מוסרית". הסרט טוען שכלפי נשים ומנקודת מבטן, הפטריארכיה, כשיטה, על כל היבטיה המשפטיים והחברתיים, מהווה שלטון כיבוש מדכא, עוין ובלתי לגיטימי. בין שהתנהגותן "ניתנת להצדקה" מנקודת מבטה של מערכת זו ובין שלא, נשים המתנגדות לדיכוי ומתריסות כנגד הפטריארכיה נוטלות חלק פעיל בהתקוממות אידיאולוגית, והן זכאיות להישפט מחוץ לערכאותיו האזרחיות של משטר הכיבוש הפטריארכלי, כלומר: לא במסגרת החוק האזרחי הרגיל ובתי-המשפט המחילים אותו. הן זכאיות לטריבוטל בינלאומי מיוחד.

לא כל תורות המשפט הפופולריות המוצגות בסרטי קולנוע הן כה חריגות ובלתי קונבנציונליות. סרטים רבים מציגים טיעונים תורת משפטיים מוכרים יותר בנושאים המאתגרים את הציבור והמשפט, כמו זכותן של נשים לבצע הפלה מלאכותית או סבירותו של עונש המוות. תורות משפט-קולנועיות רבות, בדיוק כמו מקבילותיהן התאורטיות, בוחרות את השאלות העקרוניות: מהו המשפט? כיצד בדיוק הוא פועל ואלו פונקציות הוא ממלא? מה הקשר בין החוק עלי ספר, המשפט המתרחש בפועל בזירה החברתית, והמשפט כתרבות?⁵³

J. Raz "A Right to Dissent? I. Civil Disobedience, II. Conscientious Objection" *The Authority of Law: Essays on Law and Morality* (1983) 262 52

העלמה והמוות של פולנסקי, שהוזכר למעלה, מציע, בין השאר, התלבטות תורת-משפטית מעניינת בין מערכת המשפט לבין "ועדות פיוס". הסרט מאפשר לצופיו לבחון לעומק את 53

טקסטים נרטיביים יכולים גם הם לכלול – ורבים אכן כוללים – תורות משפט פופולריות, באופנים דומים לאלה שאפשר למצוא בסרטים. בנקודה זו, טקסטים נרטיביים וטקסטים קולנועיים הם קרובים במיוחד.

ג. חלק שני: קריאה "משפט-קולנועית" פמיניסטית בשושלת אנטוניה

1. שושלת אנטוניה: הצגת הסרט

הסרט ההולנדי שושלת אנטוניה (1995) של התסריטאית והבמאית מרלין גוריס פותח בהגעתן של שתי נשים, אנטוניה (Willwke van Ammerlooy), בת ארבעים, ודניאל (Els Dottermans) בתה, צעירה בשנות ההתבגרות, לכפר מכורתה של אנטוניה. הן שבות לכפר אחרי מלחמת העולם השנייה, שבמהלכה ידעו גם הן וגם תושבי הכפר ימים לא קלים. על אחד מקירות הכפר מקדמת את פניהן כתובת "ברוכים הבאים המשחררים", שנכתבה, ככל הנראה, לקדם את פניהם של חיילי בנות הברית, אך הסרט מייחס לנשים השבות⁵⁴. הנשים שבות לבית אמה של אנטוניה ומגיעות בזמן ללוות את הקשישה ברגעי חייה האחרונים והאומללים: גם שלושים שנה לאחר מות בן זוגה היא לא התגברה על "בגידותיו" המיניות או על השנאה והטירוף שאלה עוררו בה. עם מות האם הקשישה, אנטוניה נוטלת על עצמה את ניהול המשק ונרתמת כל כולה לעשייה. הסרט מציג את הנשים מקימות לעצמן נחלה ושושלת. הן עובדות בכל עבודת משק קשה ותובענית, ובתוך כך מקימות בנחלתן קהילה קטנה וייחודית של מי שעונו על-ידי חברת הכפר ונפלטו ממנה. אנטוניה עומדת לימינו של "שוטה הכפר" ("שפתיים מטורפות"), הסובל מהתעללויות, מהצקות ומניצול מצד מבוגרים וילדים, והוא בוחר להצטרף למשק ביתה. דניאל מצילה את דידי, נערה הלוקה בתסמונת דאון, מהתעללותו המינית האלימה של אחיה, ומציעה לה מקלט במשק אנטוניה. כשדניאל נוכחת במקרה באונס אכזרי, שגרתו, של דידי בגורן, היא מטילה באח האנס קלשון אשר מפלח את חלציו. דידי מצטרפת לקהילה הקטנה של משק אנטוניה ובמהרה היא ו"שוטה הכפר" נהפכים לזוג מאוהב ומאושר. כך מצטרפים עם השנים חברים נוספים, כמו לטה,

יתרונותיה וחסרונותיה של כל אחת מן השיטות עבור נפגעת אונס כמו פאולינה. לדיון מפורט ראו ההפניות לעיל, בהערה 43.

S. Gillett "Just Women: Marlene Gorris' Antonia's Line" *Senses of Cinema* (internet 54 cinema journal, 2001), <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/01/17/antonia.html>; K. Jaehne "Antonia's Line: Review" *50 Film Quarterly* (1996) 27, 28

שננטשה הרה עם ילדיה, ועוזר הכומר המקומי, שקץ בחיי הסגפנות והצביעות של גלימת הכמורה. גם שניים אלה מוצאים אושר זוגי זה בחיקה של זו וזו בחיקן של זה. הסרט מראה את אנטוניה דוחה הצעת נישואין של החוואי השכן בס, איש תם וישר, המציע לה את ידו, את שמו ואת חסותו, וזקוק לאם לילדיו שהתייתמו מאמם. אנטוניה מבהירה כי אינה מעוניינת בקשר אינטימי עמו ואינה זקוקה לא לילדיו ולא לחסותו. עם זאת, היא מצהירה על נכונותה לקבל את ידידותו ולהעניק לו ידידות בתמורה. החוואי בס נדהם מתגובתה, אך לבסוף מקבל את הצעתה ובין שני המשקים נקשרים קשרי ידידות אמיצים. מקץ כמה שנים אנטוניה מודיעה לחוואי בס כי היא מוכנה להעמיק את קשר הידידות ביניהם ולהוסיף לו ממד אינטימי מיני, והם נושאים ונותנים ומגיעים לעמק השווה כיצד לממש את הסכמתם. בתוך כך דניאל, בתה של אנטוניה, מסיימת לימודי אמנות ומבקשת ללדת. היא מבהירה לאמה כי אינה מעוניינת בקשר זוגי עם גבר. האם ובתה נוסעות העירה, מוצאות גבר צעיר וחסון, ודניאל מקיימת עמו מגע מיני ומתעברת. כך נולדת בתה תרו. מקץ כמה שנים דניאל מתאהבת בלרה, מורתה לנגינה של תרו, וזו מצטרפת לקהילה של משק אנטוניה. הסרט עוקב אחר התבגרותה של תרו ואחר מערכת היחסים האמיצה שהיא רוקמת עם "אצבע עקומה", חבר נעורים של אנטוניה, פילוסוף שופנהאוארי דיכאוני שאינו יוצא מביתו ומתייטר בתוכו בחשכה. במהלך המלחמה הסגירו אנשי הכפר את חברו הטוב ביותר משום שהציל יהודים, ו"אצבע עקומה" לא התאווש מן המכה. מקץ כעשרים שנות סבל הוא שם לבסוף קץ לחייו. תרו מתגלה כמתמטיקאית מחוננת ונהפכת לאקדמאית. כאשר היא נאנסת על-ידי האנס שמידיו הצילה דניאל שנים קודם לכן את דידי, אנטוניה לוקחת לידיה רובה, מוצאת את האנס, ומכוונת את הרובה לרקתו – אך היא בוחרת לא לירות אלא לקלל את האיש, וקללתה מעודדת את צעירי הכפר ואת אחיו של האנס להכותו עד שהוא נופח את נפשו. תרו נישאת לחבר ילדות ויולדת את שרה. כך השנים עוברות, העונות מתחלפות, ושושלת אנטוניה, כמו שדות המשק, פורחת ומשגשגת⁵⁵.

כפי שעולה מתיאור עלילתי קצר זה, הסרט שושלת אנטוניה הוא בבחינת אגדה מודרנית או אוטופיה⁵⁶. הוא פנטזיה פמיניסטית מודעת לעצמה, שעמדותיה הערכיות, האידיאולוגיות, גלויות ומפורשות⁵⁷. הסעיפים הבאים מביאים ניתוח של הסרט באופן "המשפט-קולנועי" שהצגתי למעלה; כל אחת משלוש הפרספקטיבות מולידה תובנות

55 להשוואת חיי המשק של אנטוניה עם עונות השנה החקלאיות ראו Jaehne, שם.

56 Gillett (לעיל, הערה 54), מגדירה את הסרט כאוטופיה.

57 מרלן גוריס, התסריטאית והבימאית, כינתה את הסרט "a fable, a bit of a myth, or a fairy tale". ראו R. Sklar "The Lighter Side of Feminism: An Interview with Marlene" *Cineaste* (1996), 26, 27.

בעלות ערך לגבי סרט זה. יצוין כי הניתוח המוצע כאן אינו מתיימר להיות מלא ומקיף; הוא מתמקד בנקודות שהן רלוונטיות גם לקריאתה, בהמשך, של מגילת רות.

2. שושלת אנטוניה: "קולנוע בהשוואה למשפט"

הסרט שושלת אנטוניה מכונן, בעולמו הבדיוני שעל המסך, נחלה, משפחה, שושלת וקהילה; הוא קובע כללים למוסדות חברתיים אלה, שהם פרי יצירתו, ומסדיר את התנהלותם הן כלפי פנים והן ביחס לשאר העולם. כל אלה מוצגים על-ידי הסרט כדוגמה ומופת ומוצעים לקהל הצופים לבחינה, לשקילה ולחיקוי. בכינון של נחלה, משפחה, שושלת וקהילה כדוגמאות לבחינה וחיקוי, הסרט מבצע פעולה חברתית מקבילה לזו ששיטות משפט מבצעות בכל מקום ובכל זמן על-ידי הסדרה נורמטיבית מחייבת של התקשרויות זוגיות, של אפטרופסות, של ירושה, של בעלות ברכוש, של ניהול, של יחסי עבודה ושל מגעים מיניים. שיטות משפט, על-פי טיבן, קובעות הלכות בתחומים אלה בספרי חוקים ובפסקי-דין ומציגות אותן כנורמות מחייבות להפנמה ולקבלה על-ידי הכלל. שושלת אנטוניה, כדרכו של סרט, מציג בתחומים אלה מודלים לבחינה ולחיקוי, ועושה זאת באמצעות דימויים ויזואליים, על-ידי עיצוב דמויות ודרך הצגת עלילה בדיונית על המסך.

גם בימי שגרה וגם בעתות כינון מחודש שאחרי תהפוכות דרמטיות, המשפט הוא המוסד החברתי המרכזי המופקד על קביעת הגדרתן של המשפחה, הזוגיות וההורות המוכרות, זכויות ירושה, שושלות יוחסין והתנהלותן של קהילות חברתיות ועובדות. המשפט קובע מי רשאי לחיות עם מי ומהן הזכויות והחובות ההדדיות החלות; מי רשאי להיכנס לנעליו של מי ובאלו הקשרים, מתי ובאלו נסיבות; מי רשאי לשלוט ולנהל איזה רכוש ואלו אמצעי יצור; כיצד הוא רשאי לעשות כן ומהן המגבלות על כוחותיו ועל סמכויותיו. המשפט קובע מהן הזכויות ומהן החובות ביחסי עובדים-מעבידים, הורים-ילדים, בני זוג, שכנים. הסרט שושלת אנטוניה נוטל על עצמו לעשות את כל אלה בכליו הקולנועיים. לאחר קריסת כל המערכות במלחמת העולם השנייה, לאחר שהסדר החברתי הקודם, על שיטת המשפט שלו, הוביל – או לפחות לא מנע – קטסטרופה חסרת תקדים, הסרט שולח את אנטוניה ודניאל לכונן סדרים חדשים. הוא אינו מסתיר את עמדתו כי בפעילותן זו הן בבחינת "משחררות" ("גואלות"), וכי מן הראוי לקדם את פניהן בכרזות ברכה.

המאפיין הגלוי ביותר של הסדר החברתי החדש שמציע הסרט הוא נשיותו. בסדר החדש שהסרט מכונן בעזרת אנטוניה, דניאל וכל בני בריתן, נשים הן הבוחרות, העושות, היוצרות, המנהלות, העובדות, המקימות משפחות, המהוות חוליות בשושלת, היוצרות קהילה והקובעות את כלליה. הן הסובייקטים האנושיים החופשיים, הפעילים והדומיננטיים. שושלת היוחסין המשפחתית שהסרט מציג, אשר יורשת ושולטת בנחלה, היא נשית, וסביבה נבנים משק העבודה, הקהילה וכללי התנהלותם. בתמצית: שושלת

אנטוניה מציג מבנה חברתי מטריארכלי ומטרייליני⁵⁸. כדי להדגיש את ה"טבעיות", ה"הכרחיות" וה"מובן מאליו" שבהסדר זה, הסרט נוקט מהלך רטורי מקביל אך הפוך לזה המקובל בטקסטים פטריארכליים, פטרייליניים מסורתיים, המשלבים חוק וסיפורת. בטקסטים המסורתיים מוזכרים רק שמותיהם של בנים זכרים באופן היוצר את הרושם שהעברת זכויות היוחסין והנחלה מאב לבן היא טבעית ומובנת מאליה; הבנות כלל לא נזכרות ולכן אינן מוצגות כמתמודדות אפשריות על היוחסין או הנחלה. ראו למשל: "וְאֵלֶּה תּוֹלְדוֹת פֶּרֶץ פְּרֶץ הוֹלִיד אֶת-חֶצְרוֹן. וְחֶצְרוֹן הוֹלִיד אֶת-כָּם וְכָם הוֹלִיד אֶת-עֲמִינָדָב. וְעֲמִינָדָב הוֹלִיד אֶת-נַחֲשׁוֹן וְנַחֲשׁוֹן הוֹלִיד אֶת-שְׁלֵמָה. וְשְׁלֵמֹן הוֹלִיד אֶת-בְּעֹז וּבְעֹז הוֹלִיד אֶת-עוֹבֵד. וְעוֹבֵד הוֹלִיד אֶת-יִשִׁי וְיִשִׁי הוֹלִיד אֶת-דָּוִד"⁵⁹. גם בעלילותיהם של טקסטים אלה מופיעים, באופן דומה, רק בנים זכרים. כך, איננו שומעים דבר על בנותיהם של אדם וחווה, אברהם, שרה והגר, יצחק ורבקה או יעקב, לאה ורחל (על דינה, בת לאה, אנו שומעים רק מפני שאינוסה על-ידי חמור בן שכם היה העילה למלחמה עקובה מדם בין בני יעקב לבין שכניהם). כך, גם לנעמי, לרות ולבעז מוליד הטקסט המקראי רק בן זכר: עובד, אבי ישי וסבו של דוד. במקביל מהופך, שושלת אנטוניה מציג בפנינו כי אמה של אנטוניה ילדה את אנטוניה, שילדה את דניאל, שילדה את תרו שילדה את שרה. העברת הבעלות, הניהול, השליטה והיוחסין מאם לבתה היא מובנת מאליה – ממש כשם שבסיפורים הפטריארכליים היא מובנת מאליה בין אב לבן; בהיעדר כל זכר לבנים זכרים הם אינם מוצגים כמתמודדים אפשריים על היוחסין או הנחלה, ממש כשם שבסיפורים פטריארכליים היעדרן של בנות מקל על הדרתן מחוזות המשמעות והכוח. מינן של גיבורות הסרט והמבנים המטריארכלי והמטרייליני הם רק המאפיינים הפשוטים והבולטים ביותר לעין. השחרור מן המובן מאליו הפטריארכלי, הפטרייליני והגברי משחררים את שושלת אנטוניה גם מספחיהם הרבים כל כך שנתקעו בתודעותינו, ומאפשרים לבדוק אפשרויות חדשות שלא נוסו בעולם הפטריארכלי, הפטרייליני, הגברי המסורתי. כך, בשושלת אנטוניה משפחה אינה מוגדרת רק על-ידי הולדתה של בת לאם. גם "שוטה הכפר", דידי, לטה (הוולדנית), עוזר הכומר, "אצבע עקומה" ואחרים מתקבלים כחברים במשפחת אנטוניה. משפחה במובנה המלא, הרחב, נוצרת בסרט על-ידי רצון והחלטה הדדיים של אנשים – נשים וגברים – המכבדים אלה את אלה ובוחרים לקשור יחדיו את גורלותיהם, לעבוד יחדיו, לחיות יחדיו, לאכול יחדיו, לגדל יחדיו ילדים, לתמוך אלה באלה, לערוב אלה לאלה, לעזור, לאפשר ולהשקיע. כה חזק ה"יחד" המשפחתי עד שכמו משפחת הטבע, החולקת את עונות השנה, כך בני

58 "מטרייליני" – שושלת ייחוס על-פי האם ("מטר"), כשם ש"פטרייליני" היא שושלת ייחוס על-פי האב ("פטר").
59 מגילת רות, ד, יח-כב.

משפחת אנטוניה "מסתכרנים" עד שהם חווים יחדיו תקופות של התאהבות, פיריון ומוות⁶⁰. בעולם זה, הבחירה להשתייך למשפחה היא אישית וחופשית, ובה בעת היא שוזרת כל אחד מן הפרטים אל תוך הקבוצה באופן אורגני עמוק. מי שבוחר על-פי אישיותו ואורח חייו לא לגור, לאכול ולעבוד יחד, אך לאהוב, לאמץ, ללמד ולתמוך כפי יכולתו ממרחק ביתו הנפרד – אף הוא נמנה עם בני המשפחה (כזה הוא מקרהו של "אצבע עקומה").

במשק אנטוניה משפחה היא תוצר של הסכמה הדדית עמוקה ומתמשכת; היא מבטאת רגשות של קרבה, אמפתיה, אכפתיות ונכונות לתת, לחלוק ולטפח את הזולת על-פי צרכיו ורצונו; היא באה לידי ביטוי בחיים משותפים בכל הרמות, לפי יכולותיהם וצרכיהם של בני המשפחה ובנותיה; היא מתנהלת מתוך קבלה והערכה הדדיים. כל-כולה מושתתת על רצון ובחירה חופשיים – ועם זאת היא טבעית כמו עונות השנה.

שום טקס אינו נחוץ לקבלת אדם למשפחת אנטוניה או להוצאתו ממנה. הסרט משופע בטקסי אכילה משותפת, וכולל אף ליל אהבה משותף (שבמהלכו כל זוג מתייחד בחדרו וחוגג את אהבתו), אך אף לא בטקס אחד של "נישואין", "גירושין", "טבילה" או "חניכה". בדומה, בני המשפחה ובנותיה אינם מכונים בשמות פורמליים אלה ביחס לאלה וביחס לקבוצה כולה. "שוטה הכפר", "אצבע עקומה" או עוזר הכומר אינם זוכים לשם מוסדי כלשהו ("דוד", "אח", "אחיין") וכמוהם לא זוכות לשם מוסדי גם דידי, לטה או לרה ("רעיה", "פילגש", "ידועה בציבור", "בת זוג", "דודה", "כלה", "חמות"). משפחה בעולם של שושלת אנטוניה אינה זקוקה לטקסים מכוננים ולשמות המגדירים יחסים מוגדרים וקבועים; משפחה זקוקה לארוחות משותפות, לעבודה משותפת, לחיים משותפים, לאהבה, ואלה מתרחשים ומוצגים בשפע על המסך.

בתוך כך, משפחת אנטוניה היא גם הקהילה ומקום העבודה. הסרט כורך את שלושת המוסדות החברתיים הללו זה לזה ללא הפרד ומציג את שלושתם כמושתתים על אותם היגיון, ערכים וכללים. הסרט מסרב לכונן יחסים שונים בין "בני משפחה", "עובדים" או "שכנים"; כולם, בעיניו, שייכים לגוף חברתי אנושי, המתנהל על-פי אותה השקפת עולם. במשתמע, הסרט דוחה את ההבחנה בין "דיני משפחה", "דיני עבודה" ודינים שבין אדם לחברו בקהילה (חוזים, נזיקין, פלילים); הוא מציע שכולם עוסקים באותה מְטָרָה וצריכים להיגזר מאותם ערכים ולבטא רוח אנושית רחבה אחת.

מבחינה נורמטיבית, "משפטית", ניתן לומר שכללי ההתנהלות במשקה/ביתה/קהילתה של אנטוניה נגזרים מהערכה קולקטיבית עמוקה לכבודם הסגולי (dignity)

60 ראו Jaehne (לעיל, הערה 54), עמ' 29, וכן J.M. Sellery "Women's Communities and the Magical Realist Gaze of Antonia's Line" 48 *West Virginia University Philological Papers* (2001) 115, 122

ולכבוד מחייתם (respect) של הכול⁶¹. בין שאדם או אישה הם רפי שכל, פילוסופים מתוסכלים, אמנים או גאונים מתמטיים; בין שהם מתנשאים לגובה בלתי רגיל ובין שהן בוחרות להרות מדי שנה; בין שהם הטרוסקסואליים או לסביות, מונוגמיים או לא – המשפחה-הקהילה מקבלת, מאפשרת ותומכת. המטרה היא להניח לכל פרט לפרוח כמידת יכולתה או יכולתו, בלא להשוות ביניהם או להכפיף למידות ולסטנדרטים חיצוניים לצרכיהם ושאיפותיהם. בהיות כל אחד מהם אדם אוטונומי, הכול מקבלים ללא סייג את זכותו של כל אחד להגדיר את עצמו כראות עיניו. הכלל האופרטיבי המקובל על הכול ביחסי המשפחה, הקהילה והעבודה הוא "כל אדם נותן – בכל תחומי החיים – כפי יכולתו ומקבל כפי צרכיו". סולידריות, התחשבות וניסיון לענות על צרכיהם של הכול הם אבני היסוד.

כלפי שאר העולם, זה שמחוץ למשפחה-קהילה-משק, הכלל הוא "כבדהו וחשדהו". הקהילה שואפת להיות עצמאית ובלתי תלויה. היא יוצרת יחסי ידידות ואף קרבה עם מי שמגלים רצון טוב, הגינות, חום ועזרה, כמו החוואי בס (שבסופו של דבר מצטרף למשפחה); אך היא אינה תלויה בהם. היא שומרת מרחק מחוואים אכזריים, מקפחים ומפלים, ואינה מהססת להתערב להצלת קרבנותיהם. חברי המשפחה-קהילה-משק מבקרים בכנסייה, עוזבים בטריקת דלת כשהכומר נוהג באכזריות ובצביעות, וחוזרים לאחר שהוא מועמד על טעותו (על-ידי החוואי בס) וחוזר בו מהתנהגותו הפוגעת. אנשי הקהילה שמחים לקיים "קשרי חוץ" עם העולם – אך לא בכל מחיר: הם דורשים מן העולם לעמוד בדרישות סף מוסריות ומתרחקים ממי שמסרבים לעשות כן. זהו המבנה החברתי ששולת אנטוניה בונה ומציג לצופיו לבחינה ולחקוי. זהו מבנה אוטופי, המודע לעצמו ככזה ומוצג במפורש כ"טיפוס אידאלי".

3. שושלת אנטוניה: "שיפוט קולנועי" ו"תורת משפט קולנועית"

שיפוט קולנועי או הצגה של תורת משפט קולנועית אינם מרכזיים לסרט שושלת אנטוניה. הסרט אינו עסוק במיוחד בשיפוט או בהזמנת צופיו לשיפוט; במקביל – הוא אינו משקיע אנרגיה בפיתוחה של תורת משפט כזו או אחרת. למעשה, הסרט מתעלם באופן אקטיבי וכולט ממשפט ומשיפוטיות (הדבר בולט במיוחד נוכח ההתמקדות בהליכים משפטיים וההכרח לשיפוט בסרטה הקודם של מרלין גוריס, שאלה של שתיקה, שהוזכר למעלה). עם זאת, ניתן למצוא בשושלת אנטוניה התייחסות שיפוטית שהסרט

61 הכבוד הסגולי, dignity, מעניק ערך מוחלט לתמצית האנושיות, המשותפת לכל בני האדם באשר הם. כבוד המחיה, respect, מעניק ערך להתפתחותו של כל פרט על-פי יכולותיו, צרכיו ושאיפותיו. לפירוט ראו קמיר (לעיל, הערה 39), וכן רשימה של מאמרים העוסקים בסוגיה זו המצויים ב-http://sitemaker.umich.edu/orit_kamir/home.

מזמין את צופיו להשתתף בה, כמו גם רמזים למה שיכול להיחשב כתחליף לתורת משפט.

שושלת אנטוניה אינו מותיר מקום לספק כי הוא שופט את אחיה הבכור של דידי, מוצא אותו אשם וחורץ את דינו למות. הצעיר האכזר והאלים מוצא פורקן ליצריו המיניים הסדיסטיים בהתעללות באחותו רפת השכל. לאחר התערבותה ההחלטית של דניאל (שכדי להפסיק את האונס, מטילה קלשון הפוגע בחלציו של האנס) הוא עוזב את הכפר, אך שב מקץ שנים, לאחר מות אביו, ואונס את בתה של דניאל, תרו. אנטוניה דורשת ממנו, כשרובה מכוון לראשו, לעזוב את הכפר לצמיתות, ומטילה עליו קללה. כאשר דבר האונס נודע לצעירי הכפר (בראשם בנו של החוואי בס) הם מכים את האנס, ואחיו מסיים את המלאכה בכך שהוא משקע את ראשו במים עד שהאח הרשע מפרפר למוות ונופח את נפשו. הסרט שופט, מרשיע, ומוציא להורג ללא היסוס דמות אנוכית, מתעללת וחסרת מעצורים. הוא אינו מפחד לחרוץ דין או להוציא את גזר הדין אל הפועל.

אולם, יותר משהוא שופט דמויות, שושלת אנטוניה שופט מוסדות חברתיים. שני המוסדות החברתיים שזוכים ליחס זה באופן הבולט והמובהק ביותר הם המשפחה והכנסייה. גם הפילוסופיה המערבית זוכה ליחס דומה.

כמפורט בסעיף הקודם, שושלת אנטוניה מציג מודל של משפחה אלטרנטיבית: מטריארכלית, מטריילינית, שאינה מבוססת באופן בלעדי על קרבת דם או על טקסים אלא על בחירה הדדית ואורח חיים משותף. משפחה ייחודית זו מוצגת לעומת המשפחות האחרות, ה"רגילות", המאכלסות את הכפר שעל המסך. המשפחות הקונבנציונליות ששושלת אנטוניה מציג בעולמו הבדיוני הן נורמטיביות, "נורמליות" ו"מהוגנות", ולכן הן נהנות בכפר שעל המסך מהכרה קהילתית בלעדית ומובנת מאליה ומאוטונומיה מלאה בהתנהלותן הפנימית. הסרט טוען ומראה כי ההכרה והאוטונומיה הללו, שנעדרו לחזק את מוסד המשפחה כדי לאפשר לו לפרוח, משמשות בעיקר כגיבוי לגורמים חזקים וסדיסטיים לפגוע, לרמוס ולהתעלל בבני המשפחה החלשים. המשפחות הן פטריארכליות, הטרוסקסואליות וממוסדות כדת וכדין, אך הן אינן מושתתות על אהבה וקבלה אלא על פחד וקנאה; הן לא מעניקות לחבריהן תמיכה וסולידריות אלא דיכוי וסבל. הבלעדיות שממנה נהנית המסגרת המשפחתית הקונבנציונלית אף היא מתגלה בסרט כדיכוי המוליד שברון לב וטירוף.

כבר בפתח הסרט מופיעה דמות המשתייכת למשפחה קונבנציונלית טיפוסית: אמה של אנטוניה שמתה מטרפת מקנאה ושנאה לאישה; הפגיעה שפגע בה והטינה שנטרה לו מיררו את חייה ולא הרפו ממנה גם שנים רבות לאחר מותו. משפחה נוספת שהסרט מציג היא זו של דידי. במשפחה זו רודה אב גס רוח הרומס את בני ביתו ומשפילם בפומבי; האח הבכור אונס באכזריות, דרך שגרה, את אחותו הפגיעה; האם החיורת נחבאת אל הכלים ואינה מעזה לפצות פה; האח הצעיר שמח, כשההזדמנות נקרית לידו,

להשתתף בהמתת אחיו הבכור (לאחר שזה אנס את תרז). מי שאינם יכולים להתקשר זה לזה באופן טקסי, מוסדי, המוכר כמכונן משפחה תקנית – נותרים ללא משפחה, בודדים ומיוסרים. משפחה שאינה מתהווה בכפר היא זו שיכלה להכיל את "הפרוטסטנטי" ו"הקתולית": שכן ושכנה בודדים, הכמהים לקשר של אהבה וקרבה אך תופסים את עצמם ונתפסים על-ידי קהילתם כמבודדים ונבדלים זה מזה בשל השתייכויותיהם הדתיות השונות. שתי הנפשות הבודדות מכלות את ימיהן ולילותיהן בכמיהה מכמירת לב המובילה לטירוף ולאבדון – אך נותרת עקרה וחסרת תוחלת.

הכפר כולו מודע לאכזריות השלטת בחסות המשפחה ובצל ההכרה הבלעדית בה; הוא יודע, שותק, ודבק בדגם הקונבנציונלי ללא עוררין כאילו אין בלתי. אפילו משפחתו של החוואי בס, המתנהלת בכבוד מחיה (respect) הדדי ובהגינות, תופסת את עצמה כחסרה ופגומה בשל היעדרה של דמות אימהית נשית. דימוי עצמי שמרני זה בולט במיוחד אל נוכח התעלמותה המוחלטת של אנטוניה מהיעדרם של בן זוג בחייה ושל אב בחייה של בתה. אנטוניה אינה תופסת את משפחתה כחסרה או פגומה כי היא אינה ממדלת אותה על-פי נוסחה מסורתית הגמונית. החוואי בס, לעומתה, לפחות בראשית הסרט, מחפש את האישה שתמלא את משבצת שלדעתו נותרה ריקה בתבנית משפחתו מאז מות "הרעיה והאם". אין ספק שמשפחתה האלטרנטיבית של אנטוניה – משפחה המושתתת על פתיחות, אמת, בחירה, קבלה, כיבוד אנושי הדדי, אהבה ונתינה – חושפת ומדגישה את הקלקולים במשפחות האחרות, את הפער בין היומרות לבין המציאות ביחס החברתי למוסד המשפחה, את השקר ואת ההשתקה. ההשוואה שהסרט עורך בין המשפחות הקונבנציונליות לבין משפחת אנטוניה שופטת בחומרה רבה את המבנה המשפחתי ואת החברה המקדשת אותו למרות מגרעותיו ועלויותיו בסבל אנושי. הצופים מוזמנים למאוס במשפחות הקונבנציונליות, הרעות, לעזוב אותן כפי שעושה המצלמה שוב ושוב, להתרחק מהן, ולהצטרף אל שולחן האוכל אדיר הממדים במשק אנטוניה, השב וממלא את המסך וקולט באהבה כל מצטרף ומצטרפת הבודדים לקבל עליהם את כללי הכבוד הסגולי (dignity) וכבוד המחיה (respect) של הקהילה.

השיפוט הביקורתי של הדת הממוסדת מפורש וגלוי עוד יותר. הכומר, השופך בדרשת יום הראשון שלו אש וגופרית על "פריצותה" של דניאל כיוון שהרתה ללא נישואין, נתפס על-ידי גיבורי המסך ועל-ידי המצלמה נואף עם אחת מ"צאן מרעיתו". קלונו נחשף בפני הצופים ברגע שבו הוא נחשף בפני החוואי בס, אנטוניה ודניאל, וכתב האישום שמטיח בו הסרט – הכולל אישומים בחוסר יושר, בצביעות ובהיעדר חמלה אנושית – מוצג ללא כחל ושרק. לאישומים אלה מתווסף גם האישום המפורש בפחדנות, כשדניאל והצופים לומדים מפי אנטוניה שהכומר וכנסייתו לא נקפו אצבע לעזרת מי שניסה להציל יהודים במהלך המלחמה והכיבוש. הסרט אף "מעניש" את הכומר על חולשה זו באמצעות דמיונה האמנותי המפותח של דניאל: בעיני רוחה היא רואה את

מלאך האבן בבית הקברות חובט בכנפיו בכומר החסר עמוד שדרה, והצופים משותפים
הן בחזון והן בחדווה של תחושת הסיפוק כי נעשה צדק.

המבנה המשפחתי הקונבנציונלי נשפט במידה רבה אל נוכח האלטרנטיבה המוצעת
במשק אנטוניה. האם הסרט מציע תחליף גם לדת הממוסדת? לא באופן מפורש וגלוי,
ובנות משק אנטוניה אף פוקדות את הכנסייה ומשתתפות בטקסיה. עם זאת, החיים
לקצבן של עונות השנה, עבודת האדמה וההשתתפות היצרית בפריונה, טקסי האכילה
המשותפת ולילות האהבה הכמעט קבוצתיים – כל אלה יכולים להיחוו על-ידי צופי
הסרט כתחליף סולידי, בראשיתו, יצרי, שהחיים במשק אנטוניה מציעים לטקסיו של
הממסד הדתי – אלה המתרחשים לרוב הרחק מן השדות ובמנותק מן החיים. הכנות,
ההגיונות, האהבה והתמיכה ההדדיים שבנות המשק ובניו מעניקים אלה לאלה ומקבלים
אלה מאלה בהחלט יכולים להיחוו כמבטאים תפיסת עולם מוסרית ואף כ"רוחניות"
חילופיות. במקום אל דורש ועונש המציג כללים, גבולות וסייגים, ותובע ציות לאורח
חיים אחיד ומחייב – החיים לקצב הטבע והאחוה במשק אנטוניה מציעים תמיכה
ועידוד חומלים, המאפשרים לכל אישה ואדם לפרוץ על-פי צרכיהם ו"עונותיהם". ניתן
כמעט למצוא במשק אנטוניה "דת טבע" קדומה, סגידה ל"אם (פריון) גדולה", או
תפיסה נוצרית קדם-ממוסדת (המושגת על אהבה).

גם הפילוסופיה המערבית של "אצבע עקומה" נשפטה על-ידי הסרט, אך מכיוון
שאינה מוצגת כבעלת כוח כלשהו בחיי הכפר, השיפוט נעשה בנימה חומלת וסלחנית.
"אצבע עקומה", איש הפילוסופיה, אינו איש רע או אכזר; ההפך הוא הנכון: הוא חביב
ולא מזיק. הגותו הקודרת, הדיכאונית, מוצגת בסרט לא כמסוכנת אלא פשוט כעיוורת
לכל השפע והיפוי שהחיים סביבו מציעים. מבודד בביתו החשוך, הסרט מציג את
הפילוסוף כמי שחי כחולד שאינו מסוגל ליהנות מן השמש, מן האדמה הפורייה, מעונות
השנה, מן האוכל ומן האהבה המקיפים אותו. הפילוסופיה שלו מוצגת כאקסצנטרית
וזרה לחלוטין לחיים, בוודאי כפי שהם גועשים ופורחים במשק אנטוניה⁶². אכן, בסופו
של דבר, היא מובילה למוות: נאמן למשנתו, "אצבע עקומה" נוטל את חייו. השיפוט
הקולנועי של הפילוסוף ומשנתו מתרחש על-ידי הצלבה חוזרת ונשנית של הגותו
הקודרת של הפילוסוף, לרבות ספקנותו לגבי הקיום החומרי ואפשרותו – עם האור
הקורן במשק אנטוניה ושפע הקיום החוגג שם את היותו; סביב שולחן האוכל הגדול,
בחדרי השינה של הזוגות האוהבים ובשדות הפוריים. הצופה מוזמן להיווכח כמו עיניו
עד כמה העולם, על כל רגביו, גרגריו ותושביו, חי וקיים ותוסס ונפלא; הוא מוזמן
להיווכח עד כמה מחשבותיו השחורות של הפילוסוף הן פועל יוצא של הסתגרותו
הסגפנית בד' אמותיו ושל ניתוקו מן החיים. דומה כי השיפוט שהסרט שופט את "אצבע

62 ראו Sellery (לעיל, הערה 60), עמ' 121; Jaehne (לעיל, הערה 54), עמ' 30.

עקומה" הוא רחום מכיוון שהוא מעולם לא הזיק לאיש – זולת עצמו. לבו במקום הנכון, אך הוא לא השכיל לחיות. לכן הסרט מזמין לנו לזנוח את עצמו.

האם שושלת אנטוניה מציעה פילוסופיה חלופית לזו של "אצבע עקומה"? באותה מידה ובאותו אופן שבהם הוא מציע תחליף לדת הממוסדת של הכומר והכנסייה. ה"פילוסופיה" של אנטוניה ומשקה היא להיות פתוחה ולקבל את המציאות העוטפת אותך; להפיק ממנה את המרב, לתרום לה ככל יכולתך, לזרום איתה על-פי קצבה וקצבך ולאהוב אותה ככל שניתן. לחיות כל רגע במלוא החושים – אך גם תוך התחשבות בכל הסובבים וברגעים הבאים שיבואו. אנטוניה מאמינה בכללים בסיסיים ופשוטים ונוהגת על-פיהם. היא מאמינה שיש להיטיב עם הסובבים ולא להזיק להם; שיש לאפשר להם לממש את עצמם כשם שאת ממששת את עצמך; שיש לדבוק ללא סייג בתחושות הגינות בסיסיות המבחינות בין טוב לרע; שיש לעמוד על מה שהוא בעיניך נכון וטוב גם כשהדבר כרוך בתשלום מחיר; שאין להיכנע ללחץ חברתי או לדעות קדומות; שיש לבחון כל דבר בעיניים פקוחות ולא משוחדות ולהסיק מסקנות אמיתיות ואמיצות. כך אנטוניה חיה וכך היא מתה, וזו הרוח המפעמת במשקה.

לעומת ההתייחסות לדת, למשפחה ולפילוסופיה, בולטת התעלמותו המוחלטת של הסרט מן המשפט כמוסד חברתי מרכזי. המשפט לא קיים בסרט בשום היבט או מופע; העולם הבדוי שעל המסך אינו כולל שופטים, עורכי-דין, חוקים או אפילו שוטרים. הסרט אינו מתאר שום הליך משפטי, מעין-משפטי או בעל השלכות משפטיות, ולכן גם אינו שופט אותם, את הגיונם, את התנהלותם או את תוצאותיהם. גם אל נוכח מקרים של אונס ומוות – המשפט פשוט לא מופיע. כאמור, התופעה בולטת במיוחד מכיוון שסרטה הקודם של מרלין גוריס, שאלה של שתיקה, עוסק כל-כולו במפגש בין נשים לבין עולם המשפט על היבטיו הרבים, ושופט ביסודיות את עולם המשפט שהוא מציג. האם ניתן לומר כי שושלת אנטוניה שופט את המשפט על-ידי התעלמות ממנו, או שמא ההתעלמות היא סירוב לשפוט את המשפט? האם הסירוב לשפוט הוא סירוב אפילו להכיר בקיומו של המשפט או בחשיבותו? האם זהו סירוב מחלט ועמוק לקבל או אפילו לבטא ולו את הנחת המוצא של המשפט – השיפוריות?

דומני ששושלת אנטוניה מציעה כי בשונה ממוסדות חברתיים כמו המשפחה והדת, המשפיעים באופן עמוק על התנהלות החיים בכפר, ואפילו בשונה מן הפילוסופיה, המשפיעה באופן עמוק על חייו של "אצבע עקומה", המשפט אינו שחקן משמעותי בחיי הכפר. המוסכמות החברתיות הנוהגות בכפר מחייבות לנהוג כמו כולם ולא להתערב בחיי הזולת; בכך הן מאפשרות וכופות אחידות קונבנציונלית ושמרנית והעלמת עין הדרית מ"סטיות" מן המוסכם המוצהר. זהו המכניזם המאפשר את התנהלות החיים בכפר. זהו גם מכניזם המנציח את שלטון החזקים בחלשים, דיכוי, רמיסה, ניצול והתעללות הנהנים מהסכמה שבשתיקה. הכפר דבק במוסכמותיו ומתנהל על-פיהן. הן

חזקות מכל דבר אחר. המשפט – זה שנחקק בפרלמנטים, שכתוב בספרי חוקים, שנאכף על-ידי מוסדות המדינה ומפורט בפסקי-דין – אין לו נגיעה בחייהם של אנשי הכפר. ה"חוק" היחיד שהכפר מכיר הוא זה שמוכתב בשתיקה על-ידי המנהג, המוסכמות, ההרגל. חוק זה בהחלט נשפט על-ידי הסרט, מושווה לאלטרנטיבה של משק אנטוניה, ונחשף כצבוע, פחדני ופוגעני. הוא אינו מוצג כ"משפט".

דומה כי לא רק שהסרט מציע שלא "כל העולם משפט", אלא שבעצם המשפט אינו חשוב כפי שלעתים נדמה לנו. מרבית חייהם של רוב האנשים מתנהלים רוב הזמן כאילו המשפט כלל אינו קיים. במובן זה הוא אכן אינו קיים בחיים האמיתיים. במקום להשקיע אנרגיה בהתמודדות עם המשפט אולי יש להסיט את המבט אל המוסכמות החברתיות הסמויות מן העין, המנהגים וההרגלים, שהם הכבלים האמיתיים המשעבדים את רובנו רוב הזמן. אף שאינם מפורשים, מוצהרים או כתובים עלי ספר הם בהחלט שיפוטיים, מחייבים ורבי-עצמה, והסרט אינו מהסס לשפוט אותם ולהזמין גם את צופיו לעשות כן. המשפט עצמו – הוא שייך לפנטזיה אחרת; לאגדה על עולם אנושי המתנהל על-פי כללים הגיוניים, כתובים, מוצהרים, שניתן לפרשם באופן סביר, להחילם בשוויון ובהגיונות ולהסיק מהם מסקנות הכרחיות וצודקות. שושלת אנטוניה אינו מוצא עניין בפנטזיה זו.

זאת ועוד: שושלת אנטוניה אינו מסתפק בהצגת עולם (בדוי) שהמשפט אינו ממלא תפקיד מרכזי בהתנהלותו; גם האלטרנטיבה שהסרט מכונן ומציע כמודל – משק אנטוניה – אינה מושתתת על חוק או משפט או אף מתייחסת אליהם. משק אנטוניה אינו מגיב לעולם משפטי, אינו מתמודד עם עולם כזה ואינו מכונן עולם כזה. הוא אדיש למשפט, פועל מחוץ לכל שיטת משפט ובהתעלמות מוחלטת מכולן. לכן קשה לטעון כי הוא מבטא תפיסה תורת-משפטית כלשהי. הסרט יכול היה להציג את חברי המשק מתכנסים לאספה שבועית, חודשית או שנתית, דנים בכללי התנהלותם הקבוצתית, בהוראותיו של תקנון, בהקצאת משאבים לצרכים שונים; שושלת אנטוניה בוחר לא לעשות כן. ניתן לומר ששושלת אנטוניה ממשיך במקום בו סיים שאלה של שתיקה: בסרט משנת 1982 בחרו הנשים לצאת אל מחוץ לחוק ולבסוף גם מחוץ לאולם המשפט ולעולם המשפט; בסרט משנת 1995 הקהילה הנשית מתקיימת לגמרי מחוץ לעולם המשפט, אינה באה בשעריו, אינה מכניסה אותו אל תוכה ואינה מתייחסת אליו. הסרט עצמו, כיצירה פמיניסטית, מגבה גישה זו על-ידי שהוא מתנהל באופן דומה.

במידה שבה משק אנטוניה אכן מגלם השקפת עולם תורת-משפטית, זוהי אותה השקפת עולם שניתן, במידת מה, להגדיר כדת או כפילוסופיה האלטרנטיביות שהסרט מציע. במושגים ערכיים, "תורת-משפטיים", זוהי השקפת עולם המושתתת על הכרה מלאה בכבודם הסגולי ובכבוד מחייתם של כל חברי הקהילה, וגזירת מהכרה זו את

עקרונות ההתנהלות האישית והחברתית. הכבוד הסגולי (dignity) הוא ערכה של האנושיות הבסיסית, התמציתית ביותר, המשותפת לכל בני האדם באשר הם. כבוד המחיה (respect) הוא ההערכה להתפתחותו האישית של כל פרט בהתאם לצרכיו, ליכולותיו, לכישוריו, לתכונותיו, לנטיותיו, לבחירותיו, לשאיפותיו ולחלומותיו. קהילה שהכבוד הסגולי וכבוד המחיה הם ערכי היסוד שלה שואפת להגן על כל פרט מפני פגיעה, ולאפשר לה להתפתח בהתאם ליכולותיה ורצונותיה. קהילה כזו אינה מציגה סטנדרטים אחידים וממעטת ככל האפשר בשיפוטיות. היא מאפשרת, תומכת, מעודדת; היא אינה מאפשרת התעללות, דיכוי, רמיסה והשפלה. ההכרה בכבוד מחייתו של כל פרט מגיעה עד המקום שבו הוא שואף לפגוע בכבודו הסגולי או בכבוד המחיה של זולתו⁶³.

שיטות משפט נוהגות לאסור על פגיעה בכבודו הסגולי של הפרט. האיסורים לתקוף, לחבול, לאנוס, לחטוף, לכלוא, החובות המוטלות על המדינה לנהוג בכל אזרחיה בשוויון ולא לענוש בלא משפט פומבי, וכללים משפטיים רבים נוספים מגנים על כבודו הסגולי של כל פרט מפני התנכלות של כל פרט אחר – ושל המדינה. שיטות המשפט גם מגינות מפני פגיעה בהיבטים מסוימים של כבוד מחייתו של הפרט; ההגנה על הפרטיות והאיסור על הטרדה מינית הם דוגמאות בולטות⁶⁴. אולם שיטות משפט מתקשות (ואולי אף אינן להוטות) לעשות יותר מאשר למנוע פגיעה אקטיבית בכבוד מחייתם של פרטים; כלומר: הן ממעטות להטיל על המדינה ועל חבריה חובות שמטרתן לאפשר לפרטים, באופן אקטיבי, לממש ולפתח את כבוד מחייתם. זכויות אדם המבטיחות מימוש ופיתוח של כבוד המחיה מכונות לרוב "חברתיות וכלכליות", ומימושן מחייב הקצאת משאבים, כלומר: ייחוד תקציבים להבטחת רווחתם של מי שידם אינה משגת לפתח את כישוריהם ושאיפותיהם בכוחות עצמם. שיטות משפט מתקשות להגדיר במילים, לנסח באופן משפטי ולכמת לכדי תקציבים את המתחייב מהכרה משמעותית בכבוד המחיה; כלומר: הן ממעטות לקבוע זכויות לכבוד מחיה של צדן חובות שיבטיחו רווחה משמעותית לכל פרט. כך, למשל, בישראל, בית המשפט העליון לא הכיר בכך שמעבר למינימום ההכרחי לקיום אנושי בסיסי (כלומר: המינימום ההכרחי להבטחת הכבוד הסגולי) המדינה חייבת לאפשר לכל אדם "קיום בכבוד", כלומר: "קיום בכבוד מחיה", כלומר: רווחה

63 ראו לעיל, הערה 39.

64 ישנן הטרדות מיניות, כמו גם פגיעות בפרטיות, הפוגעות בכבודו הסגולי של האדם, אך הטרדות רבות, כמו פגיעות רבות בפרטיות, פוגעות בעיקר בכבוד המחיה. לפיתוח נקודה זו ראו א' קמיר כבוד אדם וחיה: פמיניזם ישראלי, משפטי וחברתי (2007), פרק 9.

המאפשרת מימוש ופיתוח של כבוד המחיה. הטעם העיקרי שהוצג הוא הקושי להגדיר "קיום בכבוד (מחיה)"⁶⁵.

שושלת אנטוניה אינו מנסה להגדיר כללים, זכויות או חובות. הוא מציג קהילה המתנהלת בהתנדבות וברוח טובה לאור ההכרה הן בכבודם הסגולי של כל חברי הקהילה והן בכבוד מחייתם. חברי משק אנטוניה אינם מתכנסים להגדיר יחדיו ולקבוע בתקנון מהו "קיום בכבוד (מחיה)", מה בדיוק כוללת כל זכות הנגזרת מכבוד המחיה ומהי הקצאת המשאבים המתחייבת. כאשר דידי זקוקה למשקפיים חדשים (לאחר שמשקפיה מתרסקים בידה במהלך האונס שדניאל מצילה אותה ממנו) – אנטוניה רוכשת עבורה משקפיים חדשים; כשדניאל רוצה ללמוד אמנות – אנטוניה שולחת אותה לבית ספר לאמנות; וכשהיא רוצה להתעבר – אנטוניה נוסעת אתה למצוא "תורם זרע". כשתרוז מתגלה כמתמטיקאית מחוננת ו"מרחפת" – הקהילה מתגייסת לאפשר לה להתפתח מקצועית ולסייע לה לגדל את בתה. מאחר שכל חברי הקהילה/המשפחה/המשק מקבלים על עצמם את כללי הכבוד הסגולי וכבוד המחיה, איש אינו מנסה ליטול לעצמו על חשבון הזולת, וכך מתנהלת החברה האוטופית על מי מנוחות, כשכל אחד בוחר לקבל ולאהוב את זולתו כמוהו, ולכן כל אחד תורם כפי יכולתו ומקבל כפי צרכיו. הסרט אינו מתיימר להתמודד עם קשיים שעלולים להתעורר במציאות בה ישנם פרטים שאינם מקבלים או מפנימים את ערכי הכבוד הסגולי וכבוד המחיה, פרטים העוסקים במילוי צרכיהם בלא התחשבות בצורכי האחרים ואינם תורמים כפי יכולתם. במציאות כזו עלול להיווצר ההכרח בקביעת כללים מחייבים; אך שושלת אנטוניה מסתפק בהצגת החזון, האידיאל, ואינו מתמודד עם פרטי יישומו במציאות חברתית מורכבת.

מבחינה תאורטית מעניין במיוחד הקישור המשתמע בשושלת אנטוניה בין משפחה, קהילה, משק, דת, פילוסופיה, משפט, טבע ונשיות. ציינתי כבר למעלה שהמשפחה, הקהילה והמשק מזוהים ללא סייג. במקביל, גם היבטיה הדתיים, הפילוסופיים והמשפטיים של השקפת העולם הקהילתית/משפחתית של הסרט שלובים יחדיו ללא הפרד – ואף ללא הבחן. קשה, אם לא בלתי אפשרי, להגדיר בדיוק מהו החלק ה"פילוסופי", מהו החלק ה"דתי" ומהו החלק ה"משפטי" (או ה"תורת משפטי") של השקפת העולם על-פיה מתנהל משק אנטוניה. השקפת העולם של משק אנטוניה היא מסד ערכי בעל משמעויות פילוסופיות, דתיות, משפטיות, משפחתיות וקהילתיות. מסד ערכי זה, על היבטיו הפילוסופיים, הדתיים, המשפטיים והקהילתיים, מקושר בשושלת

65 ראו בג"ץ 366/03 עמותת מחויבות לשלום וצדק חברתי נ' שר האוצר, פ"ד ס (3) 464. כן ראו זכויות זכויות כלכליות, חברתיות ותרבותיות בישראל (י' רבין, י' שני עורכים, 2004).

אנטוניה עם נשיות: עם נשים, עם מטריארכיה ועם מטריארכיות. הוא מוצג כאלטרנטיבה נשית לפטריארכיה ההגמונית. במובן זה זוהי השקפת עולם פמיניסטית, בעלת השלכות פילוסופיות, דתיות, משפטיות, קהילתיות ומשפחתיות. נוסף על כך, שושלת אנטוניה מקשר את השקפת עולמו גם עם הטבע: היא כרוכה ללא הפרד בהשתנותן המעגלית של העונות; במקצב החיים והמוות – הלידה, ההתבגרות, ההזדקנות והכיליון; בהתנהלותם של עולם החי והצומח; בשמחת הייצור, האכילה והפריון; בקשר המתמיד בין הכול להכול.

על סמך תיאור זה ניתן לומר שהשקפת העולם הפמיניסטית המוצעת בשושלת אנטוניה שוללת ומתעלה מעל כל ההבחנות (הפטריארכיות) בין מבנים חברתיים (משפחה, קהילה, משק), בין דיסציפלינות (פילוסופיה, דת, משפט), ובין "טבע" ו"תרבות". זהו "פמיניזם אינטרדיסציפלינרי" בעל ממד מהותני (אסנציאליסטי) חזק המוצג כ"טבעי", פשוט וקמאי. נוסף על כך, זהו פמיניזם א-משפטי, שערכיו ההומניסטיים, ערכי הכבוד הסגולי (dignity) וכבוד המחיה (respect) מוצגים כקשורים ב"משפט הטבעי". ככל שניתן לדבר על "תורת משפט פמיניסטית" של הסרט, היא חלק בלתי נפרד מהשקפת עולם אינטרדיסציפלינרית, המושתתת על ערכי כבוד האדם כערכים טבעיים, אוניברסליים ובריאיים.

ד. חלק שלישי: קריאה "משפט" קולנועית פמיניסטית מורחבת" במגילת רות לאור שושלת אנטוניה

1. מגילת רות: הטקסט

מגילת רות היא נובלה או אידיליה בעלת אופי של מחזה בן ארבע מערכות⁶⁶. הרקע להתרחשויות הוא הגירתם של אלימלך איש בית לחם, נעמי אשתו ומחלוך וכליון בניו למואב, עקב רעב בארץ, נישואי הבנים לנשים מקומיות, ערפה ורות, ומותם של שלושת הגברים (רות, א, א-ה). ראשית העלילה, או המערכה הראשונה, היא בהחלטתה של נעמי, האלמנה השכולה, לשוב לעיר מולדתה. כלותיה המואביות מבקשות להצטרף אליה אך היא מניאה אותן מכך: "לְכַנְהָ שְׂבָנָה אִשָּׁה לְבֵית אִמָּה יַעֲשֶׂה (יעש) יְהוָה עִמָּכֶם

66 לתיאור המגילה כאידיליה, כנובלה וכמיניאטורה ראו זקוביץ (לעיל, הערה 3), עמ' 3, 15; עמיר (לעיל, הערה 4), עמ' 191, 193; צמודי (לעיל, הערה 8), עמ' 156; Nielsen (לעיל, הערה 3), עמ' 6; van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 3. לתיאורה כמחזה ראו צמודי, שם, עמ' 157; ברנר (לעיל, הערה 10), עמ' 86; van Wolde, שם, עמ' 3.

חֶסֶד כְּאִשֶׁר עָשִׂיתֶם עִם-הַמֵּתִים וְעַמִּדִי. יִתֵּן יְהוָה לְכֶם וּמְצֹאן מְנוּחָה אִשָּׁה בֵּית אִישָׁה וַתִּשְׁק לָהֶן וַתִּשְׁאֲנֶה קוֹלָן וַתִּבְכֶינָה" (רות, א, ח-ט). כאשר הכלות מסרבות להיפרד ממנה, נעמי מבהירה להן כי אם יחיו עמה אין להן עתיד, שכן היא מבוגרת מכדי להוליד בנים אשר ייבמו אותן, ולכן אם תלכנה אתה תישארנה הכלות עגונות ושוממות בארץ זרה. הנשים שבות ובוכות, ולבסוף ערפה משתכנעת ונפרדת. רות אינה משתכנעת והיא "דבקה" בחמותה (רות, א, יד). זו משדלת אותה: "הִנֵּה שָׁבָה יְבָמְתְךָ אֶל-עַמָּה וְאֶל-אֶלְהֵיהָ שׁוֹבִי אַחֲרַי יְבָמְתְךָ" (רות, א, טו). רות מסרבת ומסבירה: "אֶל-תִּפְגְּעֵי-בִי לְעֹזְבְךָ לְשׁוֹב מֵאֲחֻרָיִךְ כִּי אֶל-אֲשֶׁר תִּלְכִי אֲלַךְ וּבְאֲשֶׁר תִּלְיִנִי אֲלִין עִמָּךְ עַמִּי וְאֶל-הֵיךְ אֶלְהִי. בְּאֲשֶׁר תָּמוּתִי אָמוּת וְשֵׁם אֶקְבֹּר כִּי יַעֲשֶׂה יְהוָה לִי וְכִּי יוֹסִיף כִּי הַפְּנֹת יִפְרִיד בֵּינִי וּבֵינְךָ" (רות, א, טז-יז). לאחר דברים אלה נעמי מפסיקה לדחוק ברות ומתירה לה להתלוות אליה. בהגיען לבית לחם, בתחילת קציר שעורים, מתקבצות נשות העיר סביב נעמי והיא מבקשת כי לא תקראנה לה עוד נעמי אלא מרא, "כִּי-הִמַּר שָׂדֵי לִי מָאֵד. אֲנִי מְלֵאָה הֶלְכְתִי וְהִיָּקֵם הָשִׁיבֵנִי יְהוָה" (רות, א, כ-כא).

המערכה השנייה נפתחת בקול המידע אותנו כי "וּלְנַעֲמִי מִידַע (מוֹדַע) לְאִישָׁה אִישׁ גְּבוּר חַיִל מִמֶּשְׁפַּחַת אֱלִימֶלֶךְ וְשָׁמוֹ בְּעֹז" (רות, ב, א). רות אינה מודעת לכך, אך המקרה מזמנה אל שדהו של בעז ובו היא מלקטת, בעקבות הקוצרים, לקט ושכחה, כדרך העניים. כאשר בעז מזדמן לשדה הוא מבחין בה, מתעניין מי היא האישה הלא מזוהה, ושומע את תולדותיה מפי המשגיח. הוא מזמין את רות להוסיף ללקט בשדהו, ומוסיף: "הֲלוֹא צְוִיתִי אֶת-הַנְּעָרִים לְבִלְתִּי נִגְעַךְ וְצָמַת וְהִלַּכְתְּ אֶל-הַפְּלִים וְשָׁתִית מֵאֲשֶׁר יִשְׁאַבוּן הַנְּעָרִים" (רות, ב, ט). כאשר רות מבקשת לדעת מדוע מצאה חן בעיניו הוא מסביר: "הֲגֵד הַגֵּד לִי כֹל אֲשֶׁר-עָשִׂית אֶת-חַמּוֹתֶיךָ אַחֲרַי מוֹת אִישֶׁךָ וַתַּעֲזָבִי אָבִיךָ וְאֶמְךָ וְאֶרְצְ מוֹלְדְתְךָ וַתִּלְכִי אֶל-עַם אֲשֶׁר לֹא-יָדַעְתָּ תְּמוּל שְׁלֹשׁוֹם" (רות, ב, יא). הם ממשיכים לשוחח, ובשעת הפסקת האוכל בעז קורא לה "גִּישִׁי הֵלֶם וְאֶכְלֶת מִן-הַלֶּחֶם וְטַבַּלְתָּ פֶתְךָ בַחֲמִין וַתִּשָּׁב מֵצַד הַקְּצָרִים וַיִּצְבֹּט-לָהּ קָלִי וַתֹּאכַל וַתִּשְׂפַע וַתִּתֵּר" (רות, ב, יד). בעז מנחה את עובדיו לאפשר לרות ללקט גם בין העמרים ואף לשכוח עבורה שעורים, והיא מלקטת וחובטת ומביאה מזון לנעמי. רות מספרת לה את כל הקורות אותה בשדה, ונעמי שמחה לשמוע כי רות נשאה חן בעיני בעז, קרובו של אלימלך. רות מוסיפה ללקט בשדה בעז עד תום קציר השעורים והחטים.

המערכה השלישית כוללת את "ליל הגורן". נעמי מבהירה לרות "בְּתֵי הָלֵא אֲבָקָשׁ-לְךָ מְנוּחַ אֲשֶׁר יִיטַב-לְךָ" (רות, ג, א) – ומבקשת ממנה לרחוץ, לסוך וללבוש שמלותיה, לרדת לגורן, להמתין עד שבעז יסיים לאכול ולשתות וישכב לישון, ואז – "וּבָאָת וְגִלִית מְרָגְלְתִּיו וּשְׁכַבְתִּי וְהוּא יִגִּיד לְךָ אֵת אֲשֶׁר תַּעֲשִׂין" (רות, ג, ד). רות מציינת, וכשבעז מתעורר ומגלה לחרדתו שאישה לא מזוהה שוכבת (עירומה?) למרגלותיו היא אומרת "אֲנִכִי רוּת אֲמַתְךָ וּפְרִשְׁתָּ כְּנַפְךָ עַל-אֲמַתְךָ כִּי גֵאֵל אֶתָּה" (רות, ג, ט). בעז מברך אותה, מבטיח לעשות כל אשר תאמר לו, ומבטיח כי למחרת בבוקר ידאג לכך שגואל

קרוב ממנו יגאל אותה, ואם לא – יעשה זאת הוא עצמו. הוא מבקש כי תמתין עד הבוקר, ובצאתה לשוב לנעמי הוא ממלא את מטפחתה בשעורים להביא לחמותה. רות מספרת לנעמי את כל הקורות אותה ונעמי מבטיחה "לא יִשְׁקֹט הָאִישׁ כִּי-אִם-כָּלָה הַדָּבָר הַיּוֹם" (רות, ג, יח).

המערכה הרביעית מתרחשת בשער העיר. בעז מושיב לצדו עשרה אנשים, מזמין את הגואל הקרוב לאלימלך ממנו ואומר לו: "חֲלַקְתָּ הַשְּׂדֵה אֲשֶׁר לְאַחֵינוּ לְאַלְיִמְלֵךְ מִכֶּרֶה נְעָמִי הַשֹּׁבָה מִשָּׂדֶה מוֹאָב. נֶאֱנִי אֲמַרְתִּי אֶגְלָה אֶזְנֶךָ לְאִמֹר קְנֵה נֶגֶד הַיְשָׁבִים וְנִגְדֵךָ זִקְנֵי עַמִּי אִם-תִּגְאָל גְּאָל נָאִם-לֹא יִגְאָל הַגִּידָה לִּי וְאִדַּע (וְאִדְעָה) כִּי אֵין זֹלַתְךָ לְגֹאֹל וְאִנְכִי אֲחַרְיֶךָ" (רות, ד, ג-ד). הגואל מודיע כי יגאל, ואז בעז מוסיף: "כִּי־יִוֹם-קָנוֹתְךָ הַשְּׂדֵה מִיַּד נְעָמִי וּמֵאֵת רֹת הַמֹּאֲבִיָּה אֲשֶׁת-הַמֵּת קְנִיתִי (קְנִיתָ) לְהִקִּים שְׁם-הַמֵּת עַל-נַחְלָתוֹ" (רות, ד, ה). נוכח דברים אלה הגואל הקרוב מוותר על זכותו לגאול, ומעבירה, באופן טקסי עם סנדלו, לבעז. "וַיֹּאמֶר בְּעֹז לְזִקְנִים וְכָל-הָעַם עֲדִים אִתָּם הַיּוֹם כִּי קְנִיתִי אֶת-כָּל-אֲשֶׁר לְאַלְיִמְלֵךְ וְאֵת כָּל-אֲשֶׁר לְכִלְיוֹן וּמַחְלוֹן מִיַּד נְעָמִי. וְגַם אֶת-רוֹת הַמֹּאֲבִיָּה אֲשֶׁת מַחְלוֹן קְנִיתִי לִי לְאִשָּׁה לְהִקִּים שְׁם-הַמֵּת עַל-נַחְלָתוֹ וְלֹא-יִכָּרֵת שְׁם-הַמֵּת מֵעַם אֲחִיו וּמִשְׁעַר מְקוֹמוֹ עֲדִים אִתָּם הַיּוֹם" (רות, ד, ט-י). הזקנים והעדים מברכים את בעז כי רות תהיה לו כרחל וכלאה, וכן "וַיְהִי בַיּוֹם בֵּית פְּרֹץ אֲשֶׁר-יִלְדָה תָמָר לַיהוּדָה" (רות, ד, יב). ואז "וַיִּקַּח בְּעֹז אֶת-רוֹת וַתְּהִי-לוֹ לְאִשָּׁה וַיִּבְאֵר אֶלֶיהָ וַיִּתֵּן יְהוָה לָהּ הַרְבִּיּוֹן וַתֵּלֶד בֶּן" (רות, ד, יג). נשות בית לחם מברכות את נעמי על שזכתה בגואל, ומוסיפות "וַהֲיָה לְךָ לְמַשִּׁיב נֶפֶשׁ וּלְכַלְפַּל אֶת-שִׁיבְתְּךָ כִּי כָלַתְךָ אֲשֶׁר-אַהְבַּתְךָ יִלְדְתוּ אֲשֶׁר-הִיא טוֹבָה לְךָ מִשְׁבַּעַה בָּנִים. [...]" (רות, ד, טו, יז). פרק ד חותם בתולדות פרץ, חצרון, רם, עמינדב, נחשון, שלמה, בעז, עובד, ישי ודוד.

2. מגילת רות: קריאה פרשנית לאור שושלת אנטוניה

מגילת רות היא טקסט מקראי סיפורי קצר, בן שמונים וחמישה פסוקים המחולקים לארבעה פרקים, ששובץ במקרא בין ה"כתובים", אחרי איוב ושיר השירים ולפני איכה, קהלת ומגילת אסתר. מועד חיבורו לא ידוע; יש המייחסים אותו לתקופת שושלת דוד, למשל לימי שלמה המלך, ויש המאחרים אותו לתקופת עזרא ונחמיה, בימי בית שני⁶⁷. גם היבטים נוספים רבים של הטקסט, היסטוריים וספרותיים, עלומים: האם נכתב יש מאין כיצירה ספרותית אחידה וקוהרנטית על-ידי מחבר/ת, או שמא החל דרכו כאגדה

67 התייחסויות לנקודה זו ראו, למשל, אצל זקוביץ (לעיל, הערה 3), עמ' 18, 33-35; ברנר (לעיל, הערה 10), עמ' 63-82; van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 116; ש' בכר "ויהי בימי שפוט השופטים": מה בין ספר שופטים למגילת רות" בית מקרא 35 ב (תש"ן) 149.

עמית, בעלת מאפיינים מובהקים של ז'אנר זה, ועוצב לבסוף כיצירה ספרותית?⁶⁸ האם הוא מחבר שתי מסורות סיפוריות נפרדות – אחת על עלילותיה של נעמי והשנייה על עלילותיה של רות?⁶⁹ האם הוא טקסט פוליטי שנועד לתרץ או ליפות את החוליה המואבת בשושלתו של דוד המלך?⁷⁰ האם הוא טקסט פוליטי שנועד להילחם בקנאות הלאומית הדתית שפשטה בימי עזרא ונחמיה, והולידה גירוש של נשים "נכריות" אל מחוץ לקולקטיב היהודי?⁷¹ האם נכתב בשבחם של גיור וגרים/ות? האם זו יצירה מוסרית דתית בשבח החסד?⁷²

חוקרים וחוקרות רבים מספור מתחבטים בשאלות אלה ורבות נוספות ומציעים, איש כפי יכולתו, הסברים ותשובות מלומדים, מאירי עיניים, מפולפלים, אפולוגטיים או מתנצחים. מאמר זה אינו מנסה להכריע באף אחת מן השאלות שהוצגו, מרתקות וחשובות ככל שהן, אלא לקרוא את הטקסט בהקשר של סיפור ומשפט. מכיוון שכל קריאה חייבת להיות בהקשר מוגדר, אני קוראת את מגילת רות עם שושלת אנטוניה ולאורה.⁷³

אני בוחרת לקרוא את מגילת רות עם שושלת אנטוניה בגלל הדמיון הבולט בין שתי האידיליות. שתיהן עוקבות אחר שתי נשים, צעירה ומבוגרת יותר, השבות לכפר הולדתה של המבוגרת לאחר היעדרות ממושכת וטראומטית. שתיהן מדגישות את הקרבה, החום, האחוה והסולידריות העמוקה בין הנשים הבוחרות לחיות יחדיו כמשפחה. שתיהן מציגות עבודת אדמה, קציר, והרבה אכילה ושתייה בחברותה. הן מייחדות מקום רב

- 68 לדיון בנקודות אלה ובמצדדים בהן ראו אצל ברנר (לעיל, הערה 10), עמ' 9, 36, 85.
- 69 לקידום גישה זו ראו שם, עמ' 29-45.
- 70 ראו לעיל, הערה 3. ניתן להוסיף שהמאמץ הרב שהטקסט משקיע בהוספת הורים יהודים לעובד יכולה לעלות בקנה אחד עם פרשנות זו.
- 71 ראו זינגר (לעיל, הערה 3), עמ' 27. לרשימת חוקרים המפתחים גישה זו ראו שם, בהערה 13.
- 72 ראו לעיל, הערות 2 ו-4.
- 73 ההקשרים המקובלים לקריאת המגילה הם סיפורי מקרא דומים (כמו מעשה בנות לוט ומעשה תמר), סיפורי דוד ושושלתו, המאבק סביב גירוש נשים נוכריות, גיור, חסד. אלה ההקשרים שמרבית הכותבים נוטים להניח כמובנים מאליהם להבנת מגילת רות ולפירושה. הקשרים מעניינים אחרים הם קריאה של מגילת רות עם מגילת אסתר (ראו צפירי (לעיל, הערה 7); א' אבנרי (ירון) אסתר ורות: מקבילות המגילות אישה אל אחותה (עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית, 2003); קריאתה עם סיפורי אמהות ונשים נכריות במקרא (ראו ברנר (לעיל, הערה 10)); קריאתה בהקשר של זרות כחוויה תרבותית קיומית אימננטית (ראו 69-76 (S. Leon trans., 1991), *Strangers to Ourselves* (J. Kristeva); קריאתה בהקשר של זרים המייסדים לאומים או שלבים בהתפתחותם של לאומים (B. Honig *Democracy and the Foreigner* (2001), 41-72); קריאתה בהקשר של משפחות אלטרנטיביות והחוק הישראלי בתחום זה (ראו בילסקי (לעיל, הערה 10)).

לשדה, לגורן, לטבע החקלאי ולעונות השנה. חיי האדם מתנהלים בהרמוניה עם כל אלה. בשתי האידיולוגיות האישה הצעירה זקוקה לזרע כדי להקים שושלת על נחלתן ונעזרת לשם כך באישה המבוגרת ובאנשים טובים המתגייסים לעזור, לאפשר ולתמוך. שתייהן עוסקות בהקמת משפחה אלטרנטיבית, שונה, מיוחדת ומאושרת. הדמיון בין שני הטקסטים מזמין לקרוא את שושלת אנטוניה כ"כתיבה מחדש", באמצעים קולנועיים, של מגילת רות; במובן זה ניתן למצוא בסרט פרשנות קולנועית של המגילה⁷⁴. מסגרת הקריאה המתמקדת בדומה ובשונה בין שני הטקסטים יכולה לחדד היבטים במגילת רות שקריאות רבות אחרות מתעלמות מהם.

קריאה פרשנית של מגילת רות אינה מלאכה קלה משום שהמגילה נושאת עמה מטען כבד כל כך של פרשנויות מסורתיות הגמוניות, עד שקשה להשתחרר מהן ולקרוא אותה שלא דרכן. כל קריאה אפשרית של הטקסט מחייבת בחירות פרשניות רבות: לגבי הדגשים, מילוי פערים, הבנה של מילים ומושגים, וכן קישורים לטקסטים אחרים. בשל ריבוי הפרשנויות לטקסט, מקצת מן הבחירות ההכרחיות הללו עולות בקנה אחד עם חלק מהפרשנויות ההגמוניות ומקצתן לא. מבחן הלגיטימיות של כל בחירה כזו צריך להיות אם היא אפשרית וסבירה ביחס לטקסט גופו, ולא אם היא מוכרת, מקובלת, נעימה או עולה בקנה אחד עם עמדה ערכית מודעת או לא מודעת.

אחת הסוגיות במגילת רות המעוררת עניין פרשני רב היא מניעה של רות בהצטרפותה לנעמי. יש הסבורים כי רות מונעת על-ידי שאיפה לעשות חסד עם חמותה המזדקנת והבודדה⁷⁵; אחרים מדגישים את דבקותה באישה המת, שחמותה היא הקשר האחרון אליו⁷⁶; רבים הולכים בעקבות חז"ל וקובעים כי רות דבקה בעצם באלוהי ישראל ונעמי הייתה רק האמצעי שנודמן לה להתגייר ולהצטרף אל עם ישראל⁷⁷. שאלות

74 אופיו ה"מקראי" של שושלת אנטוניה הוזכר על-ידי כותבים אחרים על הסרט; הם התמקדו בהשוואת הסרט לסיפורי בראשית. ראו Jaehne (לעיל, הערה 54), עמ' 27; Sellery (לעיל, הערה 60), עמ' 118, 120. מגילת רות היא בעלת אופי דומה מבחינות רבות. זקוביץ (לעיל, הערה 3), עמ' 18, 29, 114; van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 88.

75 איזנברג (לעיל, הערה 6). כך, למשל, הוא קובע כי "רות לא חיפשה בעל, אף לא חיפשה אהבה. נאמנה היתה לבעלה המת, ובאהבתו שגתה תמיד. כל שרצתה היה להחזירו לחיים. [...] כל חייה של רות היו סביב אהבתה האחת: אהבתה למחלון בעלה"; שם, עמ' 48.

77 לדיון יסודי ברות של חז"ל ראו מ' ר' ניהוף "עיצוב דמותה של רות במדרש ומגמותיו" מחקרי ירושלים במחשבת ישראל יא (תשנ"ג) 49. ניהוף מסכם את ניתוחו כך: "ניכר שבמגילה אנו פוגשים בתמונה העשירה והחיובית של רות, שבה היא זוכה לשבחים בזכות נאמנותה, יוזמתה האישית וחיבתה בקרב העם. מדרש רות זוטא, לעומת זאת, מדגיש יותר את ההיבט התאולוגי ומתמקד ב"גיורה" של רות ובכשרותו. כמו כן, הוא מבליט את צניעותה בשדה ואת החסד שעשתה עם בני ישראל. כבר במדרש זה בולטת הנטייה להדגיש את חשיבותו של בעז ולעצב אותו כגיבור חשוב לא פחות מרות. נטיות אלה ניכרות גם במדרש רות רבה, אך שם הן זוכות לפיתוח נרחב יותר. גיורה של רות, אם כן, עומד במרכז

דומות מועלות על-ידי הפרשנים גם לגבי מניעה של רות ונעמי בהמשך העלילה. ההשוואה לשושלת אנטוניה עוזרת לקרוא את מילותיה ומשפטיה של מגילת רות ולשמוע את שהיא אומרת בפשטות ובבהירות לגבי מניעה של רות כמו גם לגבי אלה של נעמי.

המגילה מבהירה: רות דבקה בנעמי כי היא אוהבת אותה. טוב לה בחברתה והיא רוצה להישאר עמה לתמיד. היא אינה רוצה לחיות בלעדיה. "כלתך אשר אהבתך" מכנות אותה נשות בית לחם ואינן מהססות לנקוט את המילה המפורשת, הנדירה כל כך במקרא, "אהבה". אך גם בלא פרשנותה של מקהלת הנשים, דבריה של רות עצמה מפורטים וברורים: היא מכריזה על אהבה מלאה ומחלטת לנעמי. אין במקרא, ואולי אף לא בספרות העברית לתולדותיה, הצהרת אהבה כנה, מרגשת ונוגעת ללב יותר מזו של רות לנעמי: "אל־תפגע־בי לְעִזְבְךָ לְשׁוֹב מֵאֶחָיִךְ כִּי אֶל־אִשׁוֹר תִּלְכִּי אֲלֶיךָ וּבְאִשׁוֹר תִּלְיִנִי אֲלֵיךָ עִמָּךְ עָמִי וְאֵלֶיךָ אֶלְהִי. בְּאִשׁוֹר תָּמוּתִי אָמוּת וְשֵׁם אֶקְבֹּר כֹּה יַעֲשֶׂה יְהוָה לִי כֹה יוֹסִיף כִּי הִמְנֹת יִפְרִיד בֵּינִי וּבֵינֶךָ" (רות, א, טז-יז). רות מבקשת ללכת עם נעמי, לגור איתה, לישון איתה, לאמץ את עמה ואלוהיה וכל דבר הכרוך בהשארות עמה, ולהיקבר לצדה. בדבריה על אודות קבורה משותפת רות מכריזה שאינה רוצה להינשא לאיש, שכן בבוא היום אינה רוצה להיקבר בחלקת הקבר של משפחת בעלה אלא לצד נעמי. אם מקשיבים לה, לא ניתן לטעות במילותיה של רות: היא אינה מבקשת בנעמי את קרבת חמותה, אם אישה, ולא את קרבת אלוהי ישראל: את נעמי היא מבקשת. לא כאמצעי אלא כמטרה, ועבורה היא מוכנה לאמץ את עמה ואת אלוהיה. אילו רצתה להישאר קרובה למשפחת אישה המת או להתקרב לאלוהי ישראל – הייתה אומרת כן; היא אינה מהססת לומר את אשר על לבה. הטקסט שם בפיה דברים ברורים ומביא אותם בציטוט ישיר ובאריכות. איזו אהבה אוהבת רות את נעמי? האם זו אהבת אישה צעירה לדמות אם, אולי לדמות האם היחידה שהייתה לה, שגידלה אותה, שהראתה לה חום? סביר להניח כי רות וערפה, שנישאו למהגרים חסרי כול, לא היו בנות למשפחות מיוחסות או אמידות. ייתכן שהיו עניות מאוד, וייתכן שנמכרו על-ידי הוריהן למחלון וכליון⁷⁸. האם זו אהבת אישה צעירה לנפש קרובה שנהפכה לחברתה הקרובה ונפשה נקשרה בנפשה? האם זו אהבת

העניין, ותהליכי המעבר והתנהגותה הדגולה של רות מתוארים בכמה מקומות. כך מודגשת גם צניעותה, ועוד נרמז שתכונה זו באמת יוצאת דופן בין הנשים, הנוטות באופן כללי לדברנות ופריצות. במדרש זה דמותו של בעז זוכה לפיתוח מירבי, וניכר שהוא נעשה למעשה הגיבור האמיתי של המגילה, מאחר שהוא מתגבר על יצרו ואינו נכנע לפיתויה של רות"; שם, עמ' 78.

78 אני מניחה כי לא היו חסרות משפחה, כי נעמי מנסה לשכנע אותן לשוב אישה לבית אמה. ייתכן כי ההתייחסות ל"בית אם" ולא "בית אב" מלמדת על כך שהן היו בנות למשפחות חד-הוריות, עניות מרודות.

אישה לאישה שיש בה גם תשוקה, מיניות, אהבת נפש וגוף?⁷⁹ או שמא רות אוהבת את נעמי בין השאר משום שזו מקבלת אותה כמות שהיא, תומכת בה ומחזקת אותה, למרות שרות אינה רוצה להינשא לגבר ולא להקים לו משפחה?⁸⁰ ייתכן שרות, כמו דניאל מושלת אנטוניה, אינה נמשכת לגברים, והיא מבקשת את חברת האישה המבוגרת שיכולה להבין ללבה ולאהוב אותה למרות נטייתה זו. הטקסט אינו מכריע בין האפשרויות הפרשניות הללו ומותיר לנו לבחור, איש-איש ואישה-אישה, את סוג האהבה המדבר אל לבנו. אך דבר אחד הטקסט מבהיר מעל לכל ספק: רות אוהבת את נעמי ומבקשת לחיות אתה עד סוף ימיה. היא רוצה שהן תהווה משפחה החיה יחדיו. ונעמי? בראשית נעמי מנסה לשחרר את רות מן הקשר אליה ולשלח אותה לחיים רגילים; היא מציעה לה לשוב לבית אמה, להינשא לאיש ולהקים לעצמה משפחה קונבנציונלית. כאשר היא נוכחת בעצמת אהבתה ומסירותה של רות, נעמי משתכנעת כי הצעירה יודעת את אשר היא רוצה ואת אשר היא עושה, ונאותה לחיות עמה כמשפחה. החזרה לבית לחם קשה לנעמי; היא מזכירה לה את חייה לפני האסונות שפקדו אותה – לפני שאיבדה את אישה, את שני בניה, את מעמדה ואת עולמה. עם זאת, היא מפגינה עניין מפורט וסבלני בכל הקורות את רות ומקיימת אתה קשר חם ומשפחתי. היא מקשיבה לה, תומכת בה ומיעצת לה. האם היא משיבה לרות אהבה? ואם כן – איזו אהבה ומה מידתה?⁸¹ המגילה אינה משיבה מפורשות, אך מציגה שיחות אישיות

79 לנקודה זו ראו, למשל, ברנר (לעיל, הערה 10), עמ' 26-27; van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 20; מ' בן נפתלי כרוניקה של פרידה: על אהבתה הכוזבת של הדקונסטרוקציה (2000), 15-53. בקריאתה הפיוטית, מכמירת הלב, בן נפתלי נכנסת לדמותה של רות ומפיתה בה רוח חיים. רות של בן נפתלי מתייסרת באהבה נכזבת לנעמי, שאמנם נפתחה אליה ונענתה לה מעט קט בדרכן הבודדה ממאב, אך בהגיען למכורתה – הלכה ונסתגרה מפניה והפנתה לה עורף. לקריאת המגילה כמניפסט לסבי ראו R. Alpert "Finding Our Past: A Lesbian Interpretation of the Book of Ruth" *Reading Ruth: Contemporary Women Reclaiming a Sacred Story* (J.A. Kates, G. Twersky Reimer eds., 1994) 91 לעומת זאת זקוביץ (לעיל, הערה 3) משוכנע כי מכיוון שמדובר באהבת אישה לאישה לא הייתה זו בשום פנים ואופן "אהבת בשרים"; שם, עמ' 114.

80 לפי פרשנותה המרעננת של גייל טברסקי ריימר, בעוד שנעמי כולה רעיה ואם, החשה מרוקנת וחסרת חיים ללא אישה ובניה, רות אינה מעוניינת לא בגבר ולא בכך. את נישואיה לבעז ואת בנה עובר היא מעניקה לנעמי, הזקוקה להם; G. Twersky Reimer "Her Mother's House" *Reading Ruth: Contemporary Women Reclaiming a Sacred Story* (J.A. Kates, G. Twersky Reimer eds., 1994) 97.

81 פרשנויות חדשות חולקות על הגישה המסורתית המקובלת, לפיה נעמי השיבה לרות אהבה ("טהורה"). כאמור, בן נפתלי (לעיל, הערה 79) מתארת את נעמי כמאהבת הפכפכה שחדלה לאהוב; גם גייל טברסקי ריימר מטילה ספק באהבתה של רות לנעמי (לעיל, הערה 80, עמ' 99-100), וכך עושות גם קוראות מסורתיות יותר כמו אביבה זורנברג;

מפורטות בין נעמי לרות, ומדגישה כי נעמי מכנה את רות "בתי" (ביטוי שהמגילה שמה גם בפני בעז ב"ליל הגורן"). עוד מבהירה המגילה שכאשר נעמי מתעשתת, היא מאמצת את תכניתה של רות לחיי משפחה משותפים ומחפשת דרך לשפרה.

נעמי היא אישה בוגרת, מנוסה ובקיאיה; היא מבינה בהלכות העולם ויודעת לחבר דבר לדבר ולקרוא תמונה בשלמותה. נעמי יודעת כי בעוניין המרוד, היא ורות נדונות לחיים מרים וקצרים. היא רואה את רות מלקטת מדי יום מצאת החמה ועד רדת הערב, ויודעת כי לא תאריך כך ימים. גווה ישתופף, רוחה תיפול, והיא תישחק כעניות רבות לפניה; וגם אם תשרוד רות – חייהן יהיו עלובים וחסרי תוחלת, וכל מרצן יצא על הישרדות מהיום למחר, אכילה מן היד אל הפה, הסתמכות על נדבות של זרים. נעמי יודעת גם שהשדות שהיו שייכים אלימלך היו יכולים לספק להן פרנסה אילו יכלו הנשים לעשות בהם שימוש. אך לשם כך הן זקוקות למשאבים לשם חידוש העבודה החקלאית והפעלת המשק; הן זקוקות לכלי עבודה, לזרעים, לעובדים. משאבים אלה אינם עומדים לרשותן. כאשר רות מלקטת בשדה, נעמי מחפשת פתרון שיעמיד לרשותה ולרשות רות משאבים להשקיע בנחלת אלימלך ולהפוך אותה למטה לחמן שיאפשר להן לחיות יחדיו בכבוד סגולי (dignity) ובכבוד מחיה (respect).

מגילת רות אינה מבהירה אם בעולמה הברוי, הממוקם ביהודה "בימי שפוט השופטים", נעמי, כאלמנה, יורשת את נחלת אישה המת; האם היא יורשת את נחלת בניה המתים; האם רות, כאלמנה נכרית, מואבייה, יורשת את אישה שלה. המגילה אינה מציעה תשובה ברורה לסוגיות משפטיות אלה וגם מקורות מקראיים אחרים אינם עונים עליה בהחלטיות. נעמי מבינה שאם תמצא מי שייאות לקנות ממנה, או ממנה ומרות, את הנחלה של אלימלך – או של אלימלך ומחלוון, למרות הספק המשפטי לגבי הבעלות בנחלה – יהיו בידיהן משאבים כלכליים. המלכוד הוא שאם תימכר הנחלה שוב לא תהיה להן קרקע לעבד ולהוציא ממנה את לחמן. פתרון אפשרי אחר הוא שנעמי תנסה להינשא לאיש ולהסתפח אל נחלתו, אך נעמי אינה צעירה, וככל הנראה כבר אינה פורייה. היא אינה עשירה ואינה מביאה עמה נדוניה. אם תינשא לאיש, ייתכן שתהיה אשתו השלישית או הרביעית ותשמש כאמה, משרתת. בתוך כך תאבד את חירותה ואת קשר המשפחה עם רות והן תיאלצנה להיפרד.

מצד אחד, סיכוייה של רות להינשא לאיש טובים יותר כי היא צעירה ופורייה, אך מצד אחר, רות מואבייה, וככל הנראה אסורה בחיתון ביהודה. יתרה מכך: רות אינה רוצה להתחתן ולאבד את קשר המשפחה עם נעמי. היא אמרה זאת במילים מפורשות. המסקנה: נעמי זקוקה לנס. היא מחפשת דרך למכור את נחלת אלימלך כדי להשיג

משאבים כלכליים – אך גם להשאיר אותה ברשותה וברשות רות כדי לעבדה ולהוציא ממנה לחם. בתוך כך היא זקוקה לדרך לקשור בינה לבין רות באופן רשמי כלשהו, או לפחות למנוע את הפרדתן למשפחות שונות כדי שתוכלנה להישאר בנות משפחה, לעבוד יחדיו את אדמתן ולחיות עליה יחדיו. כאשר בעז מגלה אהדה לרות ומביע הערכה עמוקה לדבקותה בנעמי, נעמי חשה שאולי הוא יהיה מחולל הנס.

נעמי יודעת היטב שבעז אינו יבם, לא שלה ולא של רות: הוא אינו אחי אלימלך ולא אחי מחלון. כליון היה יבמה של רות, ולכן, בדבריה של נעמי אל רות, המגילה מכנה את ערפה "יבמתך", כלומר אשת יבמך. אך כליון מת, וכפי שנעמי הסבירה בפירוט לכלותיה: בהיעדר אחים נוספים אין להן יבמים. מאחר שבעז אינו יבם לא של נעמי ולא של רות – הוא אינו חייב לשאת, לעבר או לדאוג לאף אחת מהן (גם אם נניח שחובת הייבום בכלל חלה במגילה על נשים נכריות בכלל ומואביות בפרט). אך בעז הוא גואל, כלומר: קרוב משפחה של אלימלך, בן החמולה שלו, הזכאי וחייב מוסרית לפדות את נחלת אלימלך אם זה נאלץ למכור אותה⁸². זכות זו נועדה כנראה להבטיח ככל האפשר שקרקע של החמולה לא תצא לידיים זרות, אך גם שהקרוב העני לא יושלך מעל אדמתו לגווע בחרפת רעב או להימכר לעבד. גאולת אדמתו של הקרוב העני דומה לגאולתו שלו גופו אם הוא נאלץ למכור את עצמו לעבדות: בשני המקרים על הגואל להציל את קרובו העני, בשם קרבת המשפחה ביניהם, מחרפת המכירה והשעבוד⁸³. גואל זכאי אפוא

82 חוק מקראי – או לפחות חלק מחוק כזה – לגבי זכותו של גואל לקנות את אדמת קרובו מוזכר בספר ויקרא, כה, כה-כח: "כִּי-יִמְוַךְ אָחִיךָ וּמְכַר מֵאֲחֻזְתּוֹ וּבָא גֹאֲלוֹ הַקָּרֵב אֵלָיו וַיִּגְאֹל אֶת מִמְכָר אָחִיו. וְאִישׁ כִּי לֹא יִהְיֶה-לּוֹ גֹאֵל וְהִשְׁיגָה יָדוֹ וּמָצָא כְּדֵי גֹאֲלוֹתוֹ. וְחָשַׁב אֶת-שְׁנֵי מִמְכָרוֹ וְהִשְׁיב אֶת-הָעֶדְף לְאִישׁ אֲשֶׁר מְכָר-לוֹ וְשָׁב לְאֲחֻזְתּוֹ. וְאִם לֹא-מָצָא יָדוֹ דֵּי הַשִּׁיב לוֹ וְהָיָה מִמְכָרוֹ בְּיַד הַקֹּנֵה אֹתוֹ עַד שְׁנַת הַיּוֹבֵל וְיָצָא בְּיּוֹבֵל וְשָׁב לְאֲחֻזְתּוֹ". לניתוח ראו י' גיל "מגילת רות, חוקיה ומנהגיה" ספר זר כבוד: קובץ מחקרים במקרא (ח' גבריה ואח' עורכים, 1968) 153; ברנר (לעיל, הערה 10), עמ' 73-74; זקוביץ (לעיל, הערה 3), עמ' 23-24; בילסקי (לעיל, הערה 10), עמ' 206; פרידמן (לעיל, הערה 11), עמ' 313-319.

83 "וְכִי תִשְׁיג יָד גֵר וְתוֹשֵׁב עִמָּךְ וּמִן אָחִיךָ עִמּוֹ וְנִמְכַר לְגֵר תוֹשֵׁב עִמָּךְ [...] אָחִיךָ נִמְכַר גֹּאֲלוֹ תִהְיֶה-לוֹ אָחִד מֵאָחִיו וַיִּגְאֹלוֹ. אוֹ-דָדוֹ אוֹ בֶן-דָדוֹ וַיִּגְאֹלוֹ אוֹ-מִשְׁאָר בְּשָׂרוֹ מִמִּשְׁפַּחְתּוֹ וַיִּגְאֹלוֹ אוֹ-הִשְׁיגָה יָדוֹ וַיִּגְאֹל"; ויקרא, כה, מז-מט. "בספרות הכהנית מוטלת חובה על אדם 'לגאול' את קרוב משפחתו משעבוד או מעבדות, שמקורם בחוסר מזל כלכלי. הגאולה היא בעצם פעולה של פדיון בכסף (ישעיהו, נב, 3), כלומר תשלום כופר המאפשר למשועבד לקבל בחזרה את חירותו; ומכאן המשמע הנגזר של ג.א.ל. = העניק חופש על-ידי מעין קניה וביטול מחויבות כספית קודמת, משמע הנובע מן הנוהג לדאוג לבן המשפחה, העלול לאבד את חירותו האזרחית עקב הסתבכות כלכלית. באותו אופן אפשר 'לגאול' גם בהמה (ויקרא כז, 13, 27), אדם ושדה, וכל דבר אחר הנקנה בכסף (שם, פס' 19, 28, 31, 33). אדמה עשויה 'להיגאל', כלומר להיות משוחררת מקניה (ויקרא כה 24), ובדומה בית (שם, פסוק 26 ואילך) וערי לויים, שעליהן להיות 'גאולות' וחופשיות לעולם (שם, פסוק 32); ברנר (לעיל, הערה 10), עמ' 74.

לרכוש את נחלת קרובו העני, אך הוא מחויב כנראה – לפחות מוסרית וציבורית – לדאוג לקרובו, ואולי אף לאפשר לו לעבוד את אדמתו עד שיוכל לפדות אותה ולחדש את בעלותו עליה.

נניח שבעז יאות לגאול את נחלת אלימלך, להעביר לידי נעמי ורות משאבים כלכליים ולאפשר להן להישאר בנחלה, לעבוד אותה ולהוציא ממנה את לחמן. גם אז סיכוייהן של שתי נשים בודדות להגיע לרווחה ולחיות בכבוד (כבוד סגולי וכבוד מחיה) – קלושים, וחייהן יהיו עקרים. התמונה תשתנה אם יוולד להן בן שיהיה משותף להן ולבעז. אם הבן יהיה בנם של נעמי ובעז, ניתן יהיה לראות בו גם את בנו של אלימלך, והוא יחבר בין שתי המשפחות. הוא יוכל לייבם את רות, והיא תשוב להיות חלק מן המשפחה – אך סיכוייה של נעמי ללדת קלושים. סיכוייה של רות טובים יותר. בן שתלד רות לבעז יכול לכאורה – אם בעז יאות – להיחשב גם כבנו של בעז וגם כבנו של מחלון. בן כזה יקשור בקשרי משפחה את נעמי (שתהיה סבתו), רות (שתהיה אמו) ובעז (שהיה אחד משני אבותיו, האב הביולוגי). הוא יכונן שושלת משותפת לנעמי, רות ובעז, שתעניק טעם ומשמעות לחייהן של הנשים ולעבודתן הקשה. הוא יקשור את נעמי, רות ובעז אל הנחלה: הוא ירש אותה הן מצד מחלון, אביו המת, והן מצד בעז, אביו החי. הוא יהווה תמריץ לבעז להשקיע בנחלה ולעזור לנשים לכוננה ולעבדה.

המסקנה שאליה הגיעה נעמי היא כי עליה להביא את בעז לעבר את רות. בן שייוולד מזיווג זה יוכל, עם הרבה רצון טוב, להיחשב כמקשר בין נעמי, רות ובעז, והוא עשוי לעודד את בעז לקנות את נחלת אלימלך אך גם לאפשר לנשים להישאר עליה ולעבדה, במחשבה שבנו יירש אותה בכוא העת. במילים אחרות: בחפשה אחר פתרון יציב וארוך טווח הגיעה נעמי למסקנה כי היא ורות זקוקות לנחלה ולשושלת; אלה יהפכו אותן למשפחה לטווח ארוך, ויאפשרו להן פרנסה וחיים בכבוד (כבוד סגולי, dignity וכבוד מחיה, respect). לשם כינון השושלת והשגת הנחלה הן זקוקות לקרוב שיהיה מוכן להיות גואל ומעין-יבם יצירתי, פתוח ונדיב. בעז הוא האיש שעשוי למלא תפקיד מורכב זה. עליו לעבר את רות, לקבל אחריות, ולהסכים להוות להן "מעין-יבם מחוץ לשורת הדין", וגואל נדיב שיסכים לקנות את נחלת אלימלך ולאפשר לנשים – ולבנו – להישאר על הנחלה ולעבדה. זהו קו המחשבה שהוביל את נעמי לשלוח את רות אל בעז אל הגורן.

בניסוח נוסף: נעמי רוצה לעשות עבור רות דבר מקביל לזה שיהודה עשה עבור תמר (גם אם יהודה עשה זאת לא במודע ולא במתכוון). מאחר שנעמי אינה יכולה ללדת לרות יבם, היא הייתה רוצה "לייבם" אותה בעזרת קרוב משפחה שאמנם אינו יבם במובן הצר של המושג אך הוא קרוב דיו כדי להסכים לשמש מעין-יבם. מכיוון שאינה יכולה לבצע מטלה זו בעצמה, היא הייתה רוצה שבעז יכנס לנעליה וישמש במקומה כמעין-יבם. בהיותו גואל, המעין-יבום ייצור קשר שיוכל להבטיח את עתידן של רות, נעמי וצאצאיהן על נחלת אלימלך.

האם שיתפה נעמי את רות בכל השיקולים הללו? האם הסבירה לה את ההכרח בהקמת שושלת כדי להבטיח לעצמן נחלה ומשפחה? או שמא פשוט ביקשה מרות שתסמוך עליה ותעשה כדבריה? האם רות שמעה, הבינה והשתכנעה, או שמא אמרה "נעשה ונשמע" וסמכה ידיה על שיקול דעתה של נעמי? האם רות ידעה, בשתיקה, את שידעה נעמי? האם שתיקתה אפשרה לה לפעול למען הישרדותן בלא להיות "אישה מופקרת", מורדת בכללים ובמוסר? האם פעלה כאישה שרק הכחשה של ידיעתה האינטואיטיבית מאפשרת לה לשרוד בלי לאבד את יושרתה? הטקסט אינו מכריע, כשם שאינו מכריע אם רות שכבה עירומה למרגלותיו של בעז או אם גילתה את ערוותו ושכבה אתו בשנתו ונטלה מזרעו⁸⁴, כפי שעשו בנות לוט, אמהותיו האגדיות של העם המואבי, ובדומה למעשה תמר, אם פרץ וסבתו הרחוקה של בעז.

מה שהטקסט קובע בבירור הוא שכאשר גילה בעז את רות, היא קישרה בפניו במפורש בין היותו גואל לאדמת אלימלך ובין מעשה מיני עמה שיניב צאצא משותף לבעז ולרות, הרואה את עצמה כשייכת למשפחת נעמי. הטקסט שם בפי רות הצעה שבעז ינהג גם כגואל האדמה וגם כמעין תחליף יבם. היא אומרת לו "גואל אתה", וגם "ופרשת כנפך על אמתך", ומחברת ביניהם בקשר סיבתי: "ופרשת כנפך אל אמתך כי גואל אתה". רות מבקשת שיעמיד לה צאצא למשפחת אלימלך/נעמי שיוכל להיות על נחלת אלימלך ולעבדה. האם ציטטה רות את נעמי או שמא חיברה את הדברים על דעת עצמה? האם דבריה בוטים יותר או פחות מכוונתה של נעמי?⁸⁵ הטקסט אינו מכריע, אך הוא מבהיר שבעז הבין היטב את מצוקת הנשים, את צרכיהן ואת בקשתן. הבין – ומיד קיבל על עצמו למלא את המשימה.

השלב הבא הוא הוצאת המשימה מן הכוח אל הפועל בידי בעז. הוא מבין היטב כי הנשים מבקשות שיקים להן שושלת; שיאפשר להן להישאר על נחלת אלימלך, שתהיה נחלתן, תוך כדי סיוע משמעותי בעיבוד האדמה והוצאת מחייתן ממנה. מדוע הוא נענה לבקשתן? האם מפני שרות נשאה חן בעיניו והוא מבקש לקחת אותה לאישה? האם מפני שהוא מכבד את נעמי? אוהב את נעמי? נאמן לזכר אלימלך? האם הוא חושש שרות התעברה ממנו בעודו ישן ושהדבר ייצא לאור?⁸⁶ או שמא הוא פשוט אדם הגון וטוב, הרואה הזדמנות לאפשר לשתי נשים שנפשותיהן קשורות זו בזו להיות יחדיו כמשפחה

84 ייתכן שהמילה "גלתה" מתייחסת לעירום, אך לא ברור מן הטקסט האם זהו עירום של רות עצמה או של בעז. ראו van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 78.

85 קריאה אפשרית ורווחת היא ש"מזימתה" של נעמי הייתה נועזת יותר, שכן היא ביקשה מרות להתעבר מבעז בלא נישואין. לחלופין, גישתה של רות היא בוטה ונועזת יותר מזו של נעמי, כי רות בוחרת שלא "לגנוב זרע" בשנתו של בעז אלא לדרוש ממנו מפורשות לעבר אותה.

86 כפי שמציעה Nielsen (לעיל, הערה 3), עמ' 88.

ולפרנס את עצמן בכבוד? הטקסט אינו מכריע ומאפשר לנו לבחור את הפרשנות הסבירה בעינינו, אך ברור שבעז נוטל על עצמו את המשימה. הקושי שעומד בפניו הוא קשירת כל קצות החוטים. עליו לגאול מידי נעמי – או מידי נעמי ורות – את נחלת אלימלך, שלא ברור שהן אכן יורשותיה. עליו לקחת לו אישה מואבייה שאסורה בנישואין. אם לא די בכך, עליו להתמודד עם גואל קרוב ממנו לאלימלך ונוסף על הכול הוא רוצה לזכות בברכת הקהילה, כדי שצאצאו מרות לא יהיה בזוי ומנוודה. בפניו בעז ניצבת משימה מורכבת.

בעז מחליט לתפוס את השור בקרניו. הוא בוחר את שער העיר, אל נוכח הזקנים וכל הקהל, ותוקף את מכלול הבעיות המשפטיות העומדות בפניו חזיתית, מפורשות ובנחישות. הטקסט מאפשר שני פירושים סבירים של פרטי המהלך המשפטי שבעז מנהל. ניתן להבין כי הוא פונה אל הגואל הקרוב יותר, אל נוכח הקהילה כולה, ואומר לו כי נעמי מבקשת למכור את שדהו של אלימלך וכי הוא, הגואל, רשאי – ואולי חייב מוסרית – לקנות אותו ממנה (תוך העלמת עין מן השאלה המשפטית אם היא היורשת החוקית של השדה או לא). כאשר נענה הגואל לבקשה, וכבר מתחייב בפני קהל ועדה לעשות את הדבר הנכון והראוי ולגאול את אדמת אלימלך – בעז דוחק עוד צעד אחד ומוסיף כי ההתחייבות המוסרית כוללת היבט נוסף: על הגואל הקונה את שדה אלימלך להעמיד לאלימלך שושלת, וזאת על-ידי מעין-ייבום של כלתו, רות המואבייה. כדי לאפשר קריאה זו יש לקרוא את פסוק ה בפרק ד כך: "וַיֹּאמֶר בְּעֵז בְּיָוִם קָנוֹתָךְ הַשָּׂדֶה מִיַּד נְעָמִי וּמֵאֵת רֹת הַמּוֹאֲבִיָּה אֲשֶׁת־הַמֵּת קְנִיתִי (קְנִיתָ) לְהִקִּים שָׁם־הַמֵּת עַל־נַחְלָתוֹ". מבחינה משפטית אין כל בסיס לדרישתו זו של בעז מן הגואל הקרוב: כגואל הוא אינו חייב לייבם, ואילו היה חייב לייבם – אין שום סיבה לחשוב שהיה עליו לייבם דווקא את רות, הכלה המואבייה, ולא את נעמי, אשת אלימלך שאת אדמתו הוא קונה⁸⁷. אלא שבעז אינו מהסס להציג דרישה מוסרית גבוהה זו בנחישות, כמוכנת מאליה, אל מול פני הציבור כולו.

למרות התחייבותו הראשונית, הצעד הנוסף הנדרש ממנו מרתיע את הגואל והוא חוזר בו מנכונותו לקנות את נחלת אלימלך ומעביר את הזכות לבעז (על-ידי טקס העברת הסנדל, המפורט בעמימות בפסוק ח שם). לפי קריאה זו, בעז מגסה להביא את הגואל הקרוב לגאול וגם לייבם את רות, אך כשהדבר אינו עולה בידו – הוא נכנס לסנדליו ולוקח את האחוריות הכפולה על עצמו.

פרשנות אפשרית אחרת היא שלאחר שהגואל הקרוב מסכים לגאול את השדה, בעז מודיע לו קבל עם ועדה "בְּיָוִם קָנוֹתָךְ הַשָּׂדֶה מִיַּד נְעָמִי וּמֵאֵת רֹת הַמּוֹאֲבִיָּה אֲשֶׁת־הַמֵּת

87 לדיון בשאלת מיהי האלמנה הראויה לייבום ראו van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 98, 100.

קניתי (קניית) להקים שם-המת על-נחלתו⁸⁸. כלומר, בעז מכריז כי בכוונתו לעבר את רות כדי להקים שושלת למחלון ולאלימלך, וכדי שבניהם של מחלון ואלימלך יוכלו יום אחד לתבוע את הזכות לקבל חזרה את רכוש אבותיהם מידי הגואל הקרוב. כאשר הגואל הקרוב מבין שרכישת שדה אלימלך היא זמנית בלבד, והקרקע תשוב בסופו של דבר לידי משפחת אלימלך (שבעז יקים באמצעות רות), הוא מוותר על זכות הגאולה ומעבירה לבעז. לפי קריאה זו בעז מבקש בעצם כל העת גם לגאול וגם לייבם את רות, והמהלך המשפטי שהוא מקיים הוא תכסיס מבריק להרחיק את הגואל הקרוב ולהביאו לוותר על זכותו לגאול⁸⁹.

טקסט המגילה, כפי שהוא בידינו כיום, אינו מאפשר להכריע בין שתי פרשנויות אפשריות אלה. בין כך ובין כך הטקטיקה של בעז היא להתעלם בעזות מצח מן הקשיים המשפטיים, ולהציג את עמדתו ומבוקשו כאילו אינם מעוררים או אף אינם יכולים לעורר כל בעיה או התנגדות. הוא אינו מנסה לתרץ ולהסביר שראוי לראות בנעמי יורשת ובעלת הנחלה (או בנעמי ורות יחדיו יורשות ובעלות הרכוש); הוא אינו מסביר שנכון והוגן לאפשר לשתי הנשים להישאר על אדמת משפחתן יחדיו, להקים שושלת ולחיות ברווחה ובכבוד (כבוד סגולי, dignity וכבוד מחיה, respect) כפי שהן בוחרות. הוא מתייחס (ולו במשתמע) לשני מוסדות משפטיים מוכרים, גאולה וייבום, קושרם זה לזה, יוצק לתוכם פרשנות יצירתית מרחיבה ביותר ומציג את התוצאה המשפטית כבלתי נמנעת.

לשם תיקוף ושכנוע הוא נמנע מלהתייחס לצורכי הנשים ולרצונותיהן, ומשתמש ברטוריקה פטריארכלית הגמונית מקובלת על הכול – הקמת שם המת על נחלתו. רטוריקה זו אינה מופיעה בשיחותיהם הפרטיות של נעמי, רות ובעז, ולכן נראה שהטקסט מלמד שאינה המניע האותנטי להתנהגויותיהם; אך בשער העיר היא מוסיפה נופך מוסרי משכנע לעמדתו של בעז ומקשה להתנגד לה. אכן, מגילת רות מספקת לבעז ציבור המשתף פעולה עם הגישה הישירה וההחלטית שנקט: הקהילה מגיבה לנחישותו של בעז בקבלה ואף בהתלהבות. איש אינו קם לעמוד מולו, לחלוק על פרשנותו או לערער על המהלך שהוא מבצע. הכול שמחים להיות עדים ולאשרר את המהלך הכפול של קניית כל הרכוש של אלימלך ובניו וקניית רות המואבייה, מהלך שיאפשר לנשים להקים שושלת ולחיות יחדיו על נחלתן.

88 קריאה זו אינה מצריכה שינוי של אף מילה או אות מן הטקסט המקראי שבידינו.

89 קריאה פרשנית זו הוצעה על-ידי ג'ק ששון (ראו J.M. Sasson *Ruth: A New Translation with a Philological Commentary and a Formalistic-Folkloristic Interpretation* (1979)), ואומצה על-ידי כמה פרשנים ופרשניות של מגילת רות (ראו, למשל, van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 87).

בעז לוקח לו את רות לאישה ובעזרתו הפעילה של האל הוא מעבר אותה. האם הוא עובר לגור עם רות ונעמי? האם רות, או רות ונעמי, עוברות לגור עמו? הטקסט אינו מתייחס לכך, ומאפשר את הרושם שלאחר שבעז הפרה את רות ואלוהים נתן לה הריון – בעז יצא במידה רבה מתמונת חייהן של נעמי ורות, שב לחיות את חייו עם אשתו – או נשותיו – וילדיו בנחלתו שלו, והותיר את נעמי ורות על נחלתן⁹⁰.

אכן, כשנולד הבן אין אנו קוראים על חגיגה של מקהלת הגברים המברכת את בעז על הולדת בנו וקוראת לו בשם; הטקסט בוחר להציג דווקא את שכנותיה של נעמי חוגגות עמה את הולדת הבן, ומברכות אותה על שרות כלתה האוהבת ילדה לה בן. הברכה שהמגילה שמה בפי מקהלת הנשים יוצרת את הרושם כאילו נעמי היא זו שעברה את רות – כפי שיהודה עיבר את תמר. נוסח הדברים של מקהלת הנשים – "יולד בן לנעמי" – המשמש במקרא רק בהתייחס לאבות⁹¹, מגביר את הרמיזה שנעמי היא מעין אב לתינוק שנולד. משמעות הדבר היא שבעז נכנס לא רק לנעליו של מחלון המת; בהיפוך מגדרי מעניין הוא נכנס גם לנעליה של נעמי, ועשה אותה לא רק ל"סבתו" של התינוק ("בנו" של מחלון בנה) אלא גם ל"אביו".

במקביל, כינוי נעמי "אומנת" של עובד מרמז על קשר אמהי שלה עם העולל. נוסף על כך, מקהלת הנשים קובעת כי רות טובה לנעמי משבעה בנים ומשווה את רות בכך למחלון, כליון וחמשה בנים נוספים שנעמי מעולם לא ילדה. על-פי גישה זו רות היא "אבי" התינוק, במקומם של שבעת הבנים שמהם היא טובה, ונעמי היא "סבתו" גם מצד רות (ולא רק מצד מחלון). בין כך ובין כך, פסוקים יד-יז בפרק ד למגילה קובעים כי עובד, התינוק שנולד מן המגע המיני בין רות לבעז, מכונן את "שושלת נעמי". משפחתו כוללת את נעמי, בעז, רות ומחלון, המתפקדים כשתי אמהות, ארבעה אבות וסבתא. סביר להניח שבכספים שקיבלו מידי בעז בתמורה לרכושו של אלימלך החיו הנשים את השדות והפכו אותם למטה לחמן. עוד סביר להניח שבעז הוסיף לפרוש את כנפו על המשק ולדאוג לנעמי, לרות ולבנו עובד. דומה שחלומן של נעמי ורות התגשם, והן זכו להיות משפחה החיה על נחלתה ומגדלת את הדור הבא של שושלתה – כמו אנטוניה ודניאל בגדלן את תרז – לקצב העונות המתחלפות זו בזו; הזריעה, הגשם, הקציר...

90 למעשה, עם הולדתו של עובד גם בעז וגם רות נעלמים מן הסיפור, ונעמי לבדה נותרת עם עובד. מתוך כך ניתן להסיק שבעז לקח את רות עמו להיות אשתו על נחלתו, ועובד ניתן לנעמי. אולם קשה להעלות על הדעת שעובד העולל נעקר משדי אמו והועבר לידיה של נעמי שאינה יכולה להניק אותו. היא אמנם מכונה "אומנת", אך קשה להניח שהתינוק הופרד מאמו, וכי נעמי נותרה לבצע את מלאכת ההנקה הבלתי אפשרית עבורה. לכן סביר יותר להניח שרות נשארה עם נעמי יחד עם עובד.

91 ראו זקוביץ (לעיל, הערה 3), עמ' 115.

פסוקים יח-כב של פרק ד סוטים מקו פנטסטי זה וממסגרים את המגילה בפרספקטיבה פטריילינית מסורתית: הם משבצים את עובד ברצף של שושלת זכרית המתחילה בפרץ (בנם של יהודה ותמר), עוברת דרך חצרון, רם, עמינדב, נחשון, שלמה, בעז, עובד וישי, ומסתיימת בדוד מלך ישראל⁹². כשם שהמגילה פותחת באליםלך ושני בניו – כך היא מסיימת בבעז וצאצאיו. וכל אשר היה באמצע – חלום היה?

3. מגילת רות לאור שושלת אנטוניה: משפט, ספרות וקולנוע

הקריאה במגילת רות יחד עם שושלת אנטוניה מחדדת הן נקודות של דמיון בין שני הטקסטים והן נקודות של שוני. ציינתי כבר את הדמיון העלילתי העמוק, המסייע להבין את מגילת רות כסיפור על אודות שתי נשים השבות לכפר מכורתן כדי לחיות יחדיו כמשפחה ולהקים שושלת על נחלתן. ציינתי גם את הדמיון באווירה הכפרית הפסטורלית השורה על שני הטקסטים: האכילה, השתייה ומעשי האהבה מובנים בשתי היצירות כבלתי נפרדים מחילופי העונות, מעבודת האדמה ומחגיגת הפריזון והמוות של הטבע. להשלמת התמונה, מן ההכרח להכיר גם בשוני משמעותי בין שני הטקסטים.

שושלת אנטוניה מציגה אם וכת שהקשר ביניהן הוא (ככל הנראה) של הורות ביולוגית בלתי מעוררת. קשר זה נתפס כמובן מאליו, קביל ומחייב על-ידי כל מוסדות החברה הפטריארכלית של הכפר ובמסגרת מוסכמותיה החברתיות הרווחות. גם שיטת המשפט הרלוונטית, שאינה מופיעה כשחקן פעיל בסרט, מקבלת את הקשר המשפחתי בין הנשים כמובן מאליו שאינו בעייתי. נוסף על כך נראה שאנטוניה ודניאל נהנות מזכויות ירושה ובעלות על קרקע – זכויות שגם הן מובנות מאליהן בחברה שעל המסך ומגובות על-ידי שיטת המשפט המשתמעת שלה⁹³. זאת ועוד: אנטוניה ודניאל יורשות משק מבוסס ופעיל, המאפשר להן להפעיל אותו ולהפיק ממנו תוצרת בהשקעה שהן יכולות לעמוד בה בלא להזדקק לעזרה מכל סוג שהוא.

במילים אחרות: הסרט מספק לגיבורותיו, בשתיקה, זכויות משפטיות ופריווילגיות חברתיות וכלכליות שהופכות אותן לחברות לגיטימיות ואף חזקות בקהילה הברדויה שהסרט בוחן. נקודת מוצא זו מאפשרת להן להתעלם מן המשפט, מן הדת ומן המוסכמות החברתיות הרווחות, שכן מעמדן החברתי-הכלכלי-המשפטי מאפשר להן לשרוד, לפעול ולממש את חזונן בלא תלות ברצונם הטוב של כל אלה. נכון שרק עצמה אישיותית יוצאת דופן מאפשרת לאדם – גבר או אישה – לבחור לממש אוטונומיה

92 להתייחסויות לנקודה זו ראו ברנר (לעיל, הערה 10), עמ' 15; בילסקי (לעיל, הערה 10), עמ' 197; van Wolde (לעיל, הערה 10), עמ' 115.

93 אילו סיפק הסרט לאנטוניה אח ייתכן שהמצב היה מסתבך, שכן ייתכן שרק הוא היה נהנה מזכויות של "בן יורש".

פוטנציאלית כזו ולהתעלם מלחצים ותכתיבים חברתיים; מרבית בני האדם, כידוע, שואפים לקבלה ואהבה מצד הסביבה, ומוכנים להכפיף את רצונותיהם ולוותר על מימוש האוטונומיה שלהם כדי לזכות באהדת הסובבים ולהימנע מביקורתם. אנטוניה ודניאל הן נשים חזקות, בעלות עמוד שדרה יציב מן הרגיל; הן מעריכות את האוטונומיה שלהן יותר ממרבית בני האדם, ומוכנות לשלם בפופולריות למען מימושן העצמי. על כך בהחלט מגיע להן קרדיט. עם זאת, הסרט מעניק להן מצב תחילי עצמאי ומבוסס דיו המאפשר להן לבחור בין פופולריות לבין מימוש עצמי. מצבן זה, עצם האפשרות הבסיסית לבחור בין שתי האופציות הללו, אינם מאפיינים את מרבית הנשים בעולם. מרבית הנשים נמצאות מרבית חייהן במצבים משפטיים מגבילים החוסמים את דרכן ומערימים בפניהן מחסומים, ובמצבים כלכליים שאינם מאפשרים להן לפעול בכוחות עצמן ומאלצים אותן להיזקק לעזרת החברה – ולהישמע בתוך כך לכלליה ולתכתיביה.

נעמי ורות הן אלמנות עניות, ולא ברור אם הן נהנות מפילו מזכויות הירושה של נחלתן; גם אם כן – אין בידיהן משאבים להחיות את הנחלה ולהפעילה כדי להוציא ממנה את לחמן. הן אינן קשורות זו לזו בקשרי דם שהחברה הפטריארכלית ההגמונית מוכנה להכיר בהם, לקבלם, להכיר בתוקפם ולגבותם; אם ברצונן לחיות יחד כמשפחה, עליהן להתאמץ ולמצוא את הדרך הפתלתלה והיצירתית לעשות כן. בהיעדר משאבים ואוטונומיה כלכלית, הן אינן יכולות להרשות לעצמן להתעלם מן החברה ותפיסותיה; בשל תלותן הכלכלית, שאיפתן להיות למשפחה מותנית בהכרה ובקבלה חברתית, והנטל לשכנע את החברה להכיר בהן כמשפחה מוטל כולו עליהן.

זאת ועוד: בשונה מדניאל, רות לא רק זרה ליישוב הכפרי שאליו היא מצטרפת אלא גם לקהילה האתנית והדתית שהתושבים משתייכים אליה. רות היא מהגרת, זרה, המבקשת להסתפח, וככזו היא נתפסת כנחותה, מסוכנת ומאיימת⁹⁴. מצבן של מרבית הנשים בעולם דומה יותר לזה של נעמי ורות מאשר לזה של אנטוניה ודניאל. במובן זה ניתן בהחלט לטעון שבחירתה העלילתית של מגילת רות היא מורכבת ומאתגרת יותר מזו של שושלת אנטוניה: היא אינה אגדית ופנטסטית אלא מציאותית, ולכן בעייתית. ההשוואה בין הטקסטים מדגישה עד כמה שושלת אנטוניה בחר לצייר אוטופיה שנשים יוכלו להתעודד ממנה ולשאוב השראה, תקווה וכוח, אך העלים עין מבעיות מציאותיות הרובצות לפתח חייהן של מרבית הנשים. לעומת זאת, מגילת רות משרטטת מאבק של נשים במציאות חברתית מורכבת וקשה, המזכירה את מציאות חייהן של מרבית הנשים בעולם. כמו הדמיון העלילתי הבסיסי בין שני הטקסטים, גם בחירה יסודית שונה זו של

94 במושגים ישראלים בני זמננו, ניתן לדמות את נעמי ליהודייה העולה מכוח חוק השבות, ואת רות לכלה רוסית או אתיופית, לא יהודייה, המנסה להתאזרח יחד אתה כבת משפחה, למרות שאינה נשואה לה.

כל אחד מהם משפיעה על התמודדותה של כל אחת מן היצירות עם ביצוע משימה חברתית מעין-משפטית, עם שיפוטיות ועם הצגת עמדה תורת-משפטית – שלושה ההיבטים שמאמר זה בוחן.

כאמור בראשית הדברים, במאמר זה אני מציעה להרחיב את יריעת הגישה המשפט-קולנועית שהצגתי בחלקו הראשון כך שתחול גם על טקסטים עלילתיים בדיוניים שאינם בהכרח קולנועיים. הסעיפים הבאים להלן מדגימים, באמצעות ניתוח של מגילת רות, כיצד ניתן לבצע הרחבה זו ולהוציאה מן הכוח אל הפועל. הם אורגים יחדיו את כל החוטים שנטו במהלך המאמר, ובוחרים את מגילת רות מתוך גרסאותיהן המורחבות של שלוש הפרספקטיבות שהוצגו בחלקו הראשון והשני של המאמר: "טקסט בדיוני (ספרותי או קולנועי) בהשוואה למשפט", "שיפוט טקסטואלי (בטקסט בדיוני ספרותי או קולנועי)" ו"תורת משפט טקסטואלית (של טקסט בדיוני ספרותי או קולנועי)" – הכול מתוך קריאה אינטרטקסטואלית של המגילה עם הסרט שושלת אנטוניה. כאמור בראשית הדברים, הניתוח של מגילת רות שיוצג להלן הוא גם פמיניסטי: הוא מביא תובנות פמיניסטיות אל המגילה, ויוצא מן המגילה כדי לחדד סוגיות פמיניסטיות. יתרה מכך: זהו ניתוח המציג שתי צורות קריאה פמיניסטיות, זו הביקורתית וזו המכוננת את הטקסט כפמיניסטי, מדגימן ומציען לקוראות המאמר ולקוראיו.

4. מגילת רות לאור שושלת אנטוניה: "טקסט בהשוואה למשפט"

כמו שושלת אנטוניה, מגילת רות מכוננת מבנה משפחתי אלטרנטיבי. במגילה, שתי נשים שאינן קשורות זו לזו – לא בקשרי דם מוכרים ולא בקשרים משפטיים תקפים⁹⁵ – מצליחות להתכונן כמשפחה ואף להעמיד לעצמן שושלת על נחלתן. בתוך כך הן מקימות משפחה מסוג חדש, המורכבת משתי נשים המבקשות לחיות יחדיו, מגבר מאפשר, התורם את זרעו, משאביו וחסותו, ומצאצא הנתפס כמקשר בין השלושה. המשפחה המיוחדת נתפסת ככוללת גם את בנה המת של האישה המבוגרת, שהיה אישה של הצעירה. לכן, בני המשפחה הם שתי נשים, גבר חי, גבר מת ותינוק. כאמור, ארבעת המבוגרים נתפסים, במסגרת המשפחתית האלטרנטיבית שהמגילה מכוננת, בתור שתי אמהות, ארבעה אבות וסבתא (במובן החברתי – לא במובן הביולוגי של תפקידים אלה; מבחינה ביולוגית לתינוק אם אחת ואב אחד)⁹⁶.

95 עם מותו של מחלון ובהיעדר בן לנעמי מיבם, הקשר המשפחתי בין נעמי לרות נפרם, ומבחינה משפטית הן מנותקות זו מזו וחופשיות להתקשר כל אחת בהתקשרויות משפחתיות עצמאיות חדשות.

96 ראו לעיל: נעמי נתפסת כ"סבתו" של עובד (אם "אביו" המת מחלון). נוסף על כך המגילה מתייחסת אליה גם כאל "אמו", אך גם כאל "אביו"; רות היא אמו, אך השוואתה לבניה של נעמי מכוננת אותה גם כ"אב" לתינוק.

בהיותה יצירת בדיון ספרותית ולא טקסט משפטי מחייב, מגילת רות אינה קובעת כללים מחייבים להכרה במסגרת משפחתית חדשה, ואף אינה מכוננת תקדים משפטי מחייב של הכרה במשפחה כזו ובדרך כינונה. לעומת זאת היא מציגה מודל של משפחה אלטרנטיבית לבחינה, ללמידה ולחיקוי. מכיוון שהטקסט הוכנס אל תוך הקנון המקראי, מודל זה מלווה את התרבות המערבית יותר מאלפיים שנה (יש הסבורים שיותר משלושת אלפים שנה). הצגת דגם אלטרנטיבי של משפחה והכנסתו אל לב התרבות המרכזית הוא מעשה מעין-משפטי בעל פוטנציאל להשלכות חברתיות משמעותיות.

במובנים מסוימים המהלך המעין-משפטי שמגילת רות מציעה הוא נועז ומהפכני בהרבה מזה המוצע בשושלת אנטוניה. הסרט אמנם מכונן שושלת מטריילינית נטולת אבות, ובונה סביבה משפחה מורחבת ללא טקסים ותפקידים מוגדרים; אך ביסודה של המשפחה הוא קובע קשרי דם ביולוגיים ברורים של אם, בת, נכדה ובת הנכדה. למרות ביטול התפקידים הגבריים של אב, סב, בן ונכד, הסרט אינו מערער על התפקידים המגדריים, החברתיים, של אם, סבתא, בת ונכדה. המגילה, לעומת זאת, בונה משפחה משתי נשים וגבר שמלכתחילה אינם קשורים זה לזה בקשרי דם או בקשרי חיתון תקפים כלשהם⁹⁷. נוסף על כך המגילה מערערת על מגדורם של תפקידים משפחתיים ועל ייחוס של תפקיד מגדרי כזה או אחר לפרט זה או אחר. עוד היא מערערת גם על החלוקה הדורית המקובלת בתפקידים משפחתיים. כאמור, נעמי מובנית הן כסבתא, הן כאם והן כאב, ורות מובנית הן כאם והן כאב.

זאת ועוד: הסולידריות הנשית של מגילת רות דרמטית ומרחיקת-לכת בהרבה מזו של שושלת אנטוניה. הברית הכרותה בין נעמי ורות לתמוך זו בזו, לייצץ, לסייע ואף להעז להסתכן זו עבור זו היא ייחודית ויוצאת-דופן. כאשר נעמי לוקחת על עצמה להביא עמה אישה מואבייה לבית לחם היא קושרת את גורלה עם זה של מהגרת לא אהודה ומקשה על שיבתה הביתה. כאשר רות מצייתת לנעמי ויוצאת למבצע "ליל הגורן" היא מסכנת את שמה הטוב ומוכנה להקריב את גופה מתוך אהבה, הדרת-כבוד וציות לנעמי. תמיכתן ההדדית של נשות מגילת רות זו בזו היא המפתח להישרדותן ולהצלחתן, והיא דרמטית ומרשימה יותר מאשר בשושלת אנטוניה ובטקסטים רבים אחרים⁹⁸.

עם זאת, בשונה מן הסרט, המגילה כן משתמשת לשם כינון המשפחה בכלים השאובים מן המערכת החברתית המשפטית הפטריארכלית, ובכך, ניתן לטעון, היא רדיקלית ומהפכנית פחות מן הסרט. שושלת אנטוניה אמנם מתבסס על קשרי דם ברורים

97 הקרבה המשפחתית בין בעז ונעמי פסה, בעצם, עם מותם של אלימלך ובניו.
98 הסולידריות המלאה בין נעמי לרות מזכירה את פיתוחו של מוטיב זה ביצירות פמיניסטיות ייחודיות כמו הסרטים תלמה ולואיז ועגבניות ירוקות מטוגנות (*Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café*), 1991. מעניין שסרט אחרון זה מתייחס למגילה כשהוא שם בפי גיבורותיו (שאחת מהן קרויה רות) את שבועת אהבתה של רות לנעמי.

בין אנטוניה, דניאל, תרז ושרה, אך אינו מתקף אף אחד מן הקשרים היוצרים את המשפחה המורחבת בשום טקס או הכרה חברתיים או משפטיים. לעומת זאת, המגילה משתמשת בכליו של הסדר החברתי המשפטי הפטריארכלי, ולמרות שהיא עושה זאת באופן מקורי ויצירתי – עצם השימוש בכלים הללו גם מנציח את הסדר הפטריארכלי, מחזק אותו ואף מרחיב את תחולתו ומעמיק את אחיזתו בכלל ובנשים בפרט. אפרט.

רות דבקה בנעמי כי נפשה קשורה בנפשה; אך השיח בו משתמשת המגילה כדי לקשור אותן זו לזו מבנה אותן כ"כלה" ו"חמות", כלומר: כשתי נשים הקשורות זו בזו דרך גבר שהיה בנה של האחת ואישה של האחרת. הגבר, מחלון, הוא החוליה המוצגת על-ידי הטקסט כמכוננת את הקשר המשפחתי ביניהן. בעז דבק ברות ובנעמי כי מסיבות אלה או אחרות הן נוגעות ללב, אך השיח בו משתמשת המגילה כדי לקשור אותן אליהן מלכתחילה מבנה אותן כקרובו של אלימלך, אישה של נעמי – כלומר: המגילה משתיתה את הקשר בין בעז לבין הנשים על גבר שהיה בן החמולה של בעז ואישה של נעמי. בהמשך, בעז מקושר אל רות ואל נעמי דרך עובד, גבר נוסף, שבעז הוא אביו, רות היא אמו, ונעמי מוכרת כסבתו בזכות בנה מחלון. בשני השלבים קישורו של בעז אל הנשים נעשה תוך התייחסות לטקסים פטריארכליים משפטיים של גאולת קרקע וייבום אלמנה, שגבר זכאי וחייב (מוסרית) לעשות עבור גברים אחרים השייכים לחמולה הפטריארכלית והפטרילינית שלו. שני הטקסים המשפטיים הללו, הגאולה והייבום, המשמשים במגילה ליצירת הקשר בין בעז לנשים ולפתרון מצוקתן, מתקפים, מנציחים ומחזקים את המבנה החברתי הפטריארכלי, תוך התעלמות מנשים (הגאולה) או תוך התייחסות אליהן כאל אובייקטים וקניינים בשירות המבנה הגברי (הייבום).

מגילת רות מאפשרת לרות ולנעמי לבחור להחיל על עצמן את הטקסים המשפטיים של גאולה וייבום כדי לקדם את צרכיהן ורצונותיהן; היא מאפשרת להן להשתמש בטקסים הללו באופן יצירתי ולא קונבנציונלי; היא מאפשרת להן להשיג באמצעותם את מטרותיהן. כפי שהוסבר למעלה, על-פי הכללים המשפטיים הקונבנציונליים בעז אינו יבמן של אף אחת משתי הנשים, והיותו גואל רחוק של אלימלך אינה מקנה לו זכות או חובה לייבם לא את רות ולא את נעמי. המגילה נותנת לנשים להגדיר מחדש את משמעותם של הגאולה והייבום באופן שמאפשר להן להשתמש בטקסים המשפטיים הללו כרצונן ולהיבנות מהם. בטרמינולוגיה פמיניסטית מקובלת ניתן לומר כי המגילה מאפשרת לנעמי ולרות לפרק את הבית הפטריארכלי הכולא אותן בשוליות ובעוני על-ידי שימוש פעיל, עצמאי ויצירתי בכליו של בעל הבית (כלומר: בכללי השיח והמשפט הפטריארכליים).

אולם בתוך כך, השימוש שנעמי ורות עושות בגאולה ובייבום לא רק מנציח את הטקסים הפטריארכליים הללו, על כל המשתמע מהם, אלא אף מרחיב ומעמיק את תחולתם. אם על-פי הכללים הקונבנציונליים רק אחיו של מת, שחי עמו יחדיו באותה נחלה, רשאי וחייב (מוסרית) לייבם את אשת המת, הרי שבמגילת רות גם קרוב משפחה

רחוק ביותר של המת (כל גואל פוטנציאלי) רשאי וחייב (מוסרית) לעשות זאת. במקרה של רות, היא מעוניינת במעשה המעין-ייבום, ובעזו הוא "גבר טוב" שאינו מנצל את כוחו לרעה וכל שאיפתו רק לסייע ולאפשר לנשים להשיג את מבוקשן. אלא שטקס הייבום מכפיף נשים לגברים ומצמצם את האוטונומיה שלהן ואת יכולתן לבחור אם להינשא ולהעמיד צאצאים, ואם כן – עם מי. הרחבת תחולתו של טקס הייבום תוך קישורו עם גאולת הקרקע – כפי שעושה המגילה – פותחת פתח להכפפתן של יותר נשים ליותר גברים, בין שהגברים "טובים" או לא ובין שהנשים מבקשות זאת או לא. גם עצם ההקבלה בין גאולת הקרקע לבין מעין-ייבום של האישה פוגע בנשים על-ידי הדמיינת למה שנתפס בתרבות ההגמונית כחפץ דומם (הקרקע) שגברים פועלים לגביו, קונים, מוכרים ושולטים בו.

במילים אחרות: דומה שהשימוש בכליו של בעל הבית מאפשר לפרק את ביתו רק לכאורה, באופן נקודתי וזמני. עצם השימוש בכליו של בעל הבית מכיר בקיומו של בעל הבית ומאמץ את הגיון ביתו, בעלותו וכל הכרוך בהם. לכן, השימוש בכליו של בעל הבית מאפשר אולי פתרונות אישיים קצרי מועד אך בסופו של דבר הוא מנציח את שלטונו של בעל הבית. לא ניתן למצוא המחשה מפורשת וברורה יותר מאשר פסוקיה האחרונים של מגילת רות: לאחר שהנשים השתמשו בחוק ובשיח הפטריארכלי והפטרייאליני כדי לכוון את משפחתן הנשית האלטרנטיבית – גבר בעל הבית, עם השיח הפטריארכלי והפטרייאליני, ובלע אותן ואת משפחתן אל תוך שושלת גברית שאין בה זכר להן או לפועלן⁹⁹. הקריאה המסורתית והמקובלת של המגילה כחגיגה של שושלת בית דוד ממחישה ומאדירה מסר זה.

בהינתן תקופת חיבורה של המגילה ונתוני הפתיחה שבהם היא מציידת את גיבורותיה, האם יכלה מגילת רות להפעיל את גיבורותיה באופן שונה? האם יכלה לבחור שלא להשתמש בכליו של בעל הבית, ולנהוג כמו שושלת אנטוניה? ודאי. אם ספר יונה יכול להכניס את יונה למעי הדג ולהוציאו מהם חי – אפילו מטאטא יורה... רות ונעמי יכלו להתיישב על נחלתן ללא "שאלות קיטבג" לגבי זכויות הירושה, ללוות כספים, לקנות כלים וזרעים, לשכור פועלים ולעבד את האדמה. הן יכלו למכור חלק מן השדות לגואל הקרוב ולהשתמש בכספי הממכר כדי לעבד את החלק הנותר. רות יכלה להתעבר

99 כאמור לעיל, בהערה 3, אין לדעת אם משפטי הסיום, המתמקדים בשושלת פרץ-דוד, הם חלק מן הטקסט או מהסיפור המקורי (בהנחה שהיה כזה), או שמא הוספו מאוחר יותר לצרכים פוליטיים של שושלת בית דוד. לכן איני נכנסת לשאלה אם הטקסט או הסיפור "האותנטי" עצמו הוא זה שבחר לסיים בשושלת הגברית, או שמא הוא אפשר לעורך מאוחר יותר לעשות זאת.

מכל גבר ולהוליד בן או בת שאינם "שייכים" למחלון או לבעז, אלא רק לה ולנעמי¹⁰⁰. רות ונעמי יכלו להשתמש בעצמן בחוקים באופן יצירתי ונחוש, כפי שהמגילה מאפשרת רק לבעז לעשות. נעמי ורות יכלו ללכת צעד נוסף, לרכז סביבן אלמנות נוספות (ואולי גם יתומים, זרים וגברים שאינם משתלבים בסדר החברתי) ולהקים על נחלתן קומונה פעילה המתנהלת על-פי כללים ייחודיים¹⁰¹.

האם ניתן היה לבחור בחלק מכליו של בעל הבית – אותם כלים שמאפשרים לפרק את הבית, ואינם כוללים בהכרח את חיזוקו והשתלטותו? סביר להניח שכן. כל פעולה משפטית יכולה להיחשב כ"כלי של בעל הבית", שכן המשפט והפטריארכיה כה כרוכים ושלובים זה בזה משחרר ההיסטוריה עד שקשה לחשוב על משפט במבודד מפטריארכיה. עם זאת, לא כל הפעולות המשפטיות הן בעלות אותה משמעות פטריארכלית. טקס הייבום, וקישורו עם גאולת קרקע, קשורים לטבורו של הסדר הפטריארכלי, להגיונו ולמבנה הכוח שלו. קשה לראות כיצד אפשר להשתמש בו בלי לחזק, בסופו של דבר, את העולם הפטריארכלי; אבל המגילה יכלה לבחור לתת לגיבורותיה להשתמש באופן יצירתי בכלים משפטיים אחרים, שהיו יכולים להביא לשינוי חברתי ממשי ולא רק לפתרון הומניטרי מקומי. כך, למשל, ניתן היה לפרש באופן יצירתי את דיני הירושה, או אולי את חוקי השמיטה והיובל, ולייצר פתרונות כוללים יותר המשפיעים על רוחה של המערכת המשפטית, ובתוך כך – על המוסכמות החברתיות. ייתכן שניתן היה אפילו להציע שינוי מהותי עמוק לטקס הייבום. אילו בחר הטקסט בפתרונות כאלה, קשה היה יותר לסיימו בשושלת פטריארכלית המוחקת את נעמי ורות ואת מפעלן. ללא שימוש בכליו של בעל הבית, או תוך שימוש מודע ומחושב בחלקם – בעל הבית לא יכול היה לשוב ולהשתלט על ביתו.

מגילת רות לא בחרה בדרך זו אלא אפשרה לנשותיה להשתמש בכלים המשפטיים הפטריארכליים ביותר כדי לבנות לעצמן פתרון פרטי, אישי, שלא רק שאינו מאיים על המבנה הפטריארכלי הפטריארכלי אלא משתלב בו ולבסוף נבלע אל תוכו, מגבה אותו ומחזקו. כיצד יש לקרוא את הטקסט לאור בחירה זו?

ניתן לטעון שהטקסט מציג מציאות חברתית לא נדירה, של נשים שאיבדו את בני זוגן ואת מקור חיותן, נותרו חסרות כול, והן רעבות וחסרות אונים ותקווה. זוהי מציאות

100 כך היו נוהגים אלימלך ומחלון אילו היו היחידים ששרדו מן המשפחה ושבנו ממזבח לבית לחם. לכן, פתרון כזה היה יכול להיות "פמיניסטי ליברלי" לפי החלוקה האנגלו-אמריקנית המקובלת. לפירוט לגבי הבחנה זו ראו א' קמיר פמיניזם, זכויות ומשפט (2002), 52.

101 פתרון זה כבר חורג מהגישה הפמיניסטית הליברלית, וניתן למלאו בתכנים מתוך הגישות הפמיניסטיות ה"תרבותית", ה"רדיקלית", או אף ה"מעוטות" כמו זו השחורה או זו הלבית; ראו שם, עמ' 55-60. מעניין לציין כי בגואטמלה פועל קואופרטיב של אלמנות ויתומים, הנקרא "רות ונעמי", המייצר עבודות יד ומייצאן.

שבה הקיפוח המגדרי הפטריארכלי מוביל נשים מוחלשות למצבים של קושי קיומי ומצוקה נואשת. מציאות זו יכולה לעורר חוסר שקט, אי-יציבות וחוסר שביעות רצון שבכוחם לערער את אשיות הסדר החברתי הפטריארכלי הנוהג ולהצמיח לו אלטרנטיבות. אל נוכח מציאות זו, הטקסט מציע כיצד ניתן לפתור מצוקות קיומיות בדרכים יצירתיות ובלתי מקובלות – אך בלי לערער על המבנה החברתי ההגמוני, על הגיונו ועל מקור כוחו.

לפי גישה זו, הטקסט, באמצעות עלילה בדיונית, מלמד חברה מסורתית שמרנית כיצד לשרוד מצבים מסוכנים על-ידי התגמשות לשם יצירת פתרונות פרטיים יעילים שכוחם רב להם לעקף את הדחף הרדיקלי ולמנוע התפרצות של תסכול לכדי מהפכה של ממש. הטקסט ממחיש כי התגמשות, גם אם על פניה היא נראית כהתרת רסן וכשיתוף פעולה עם כוחות מהפכניים, יכולה להיעשות בחכמה, באופן שמשרת את הסדר החברתי הנוהג ומגן עליו. אין לחשוש לתת את כליו של בעל הבית בידיהן של נשים נואשות, אומר הטקסט; גם אם תפעלנה מתוך אמונה כי הן משתמשות בכלים כדי להרוס את הבית, למעשה הכלים חזקים מהן, והם יפעלו לחיזוק הבית ובעליו. לפי גישה זו, מגילת רות היא טקסט פטריארכלי מקיאוליסטי, המדגים ומורה כיצד ניתן לסרס בהצלחה אנרגיות נשיות שעלולות להתגשם בסדרים חברתיים מטריארכליים ומטריליניים. שושלת פרץ ודוד שבסוף הטקסט היא "הסוף הטוב" המוכיח את הטענה: הכוחות הנשיים הוכנעו, שולבו, הושתקו ואף תועלו לשם הנצחת הסדר הפטריארכלי וחיזוקו בדמות מלכות דוד ושלמה.

הצגת מגילת רות כטקסט הממלא פונקציה מעין-משפטית בשירות מטרה הישרדותית של הסדר החברתי הפטריארכלי היא קריאה פמיניסטית ביקורתית. על-ידי חשיפת הפונקציה החברתית המעין-שיפוטית של הטקסט, קריאה זו חושפת גם את אופיו האידיאולוגי הפטריארכלי ומסבה אליו את תשומת הלב. היא מצביעה על האופנים שבהם הטקסט מקדם את האידיאולוגיה הפטריארכלית על חשבון אידיאולוגיות אפשריות אחרות, כמו זו השוויונית מבחינה מגדרית. במקרה הנדון, קריאה ביקורתית זו חושפת את אופיו המניפולטיבי של הטקסט, המתמודד עם מצוקות נשיות ומציע להן פתרונות פרטיים מפתים וקוסמים – דווקא כדי לדכא כוחות מרדניים מהפכניים שהיו יכולים להתפתח לפתרונות כוללים מסדר שני. הקריאה הפמיניסטית הביקורתית מראה כיצד הטקסט מצניע את ההיבט המגדרי של מצוקת הנשים ומציג אותה כבעיה "טבעית" של אלמנות נטולות רכוש וצאצאים; היא מראה כיצד הטקסט מוביל לפתרון "הומניטרי" במקום לפתרון מהפכני שיכול היה להתמודד עם האפליה המגדרית ככזו ולהביא לצדק חברתי.

לצד (או במקום) הקריאה הפמיניסטית הביקורתית האמורה ניתן לבחור בקריאה פמיניסטית מסוג אחר: קריאה פרשנית המכוננת את הטקסט כפמיניסטי¹⁰². גם קריאה כזו בוחרת לא לשתף פעולה עם האידיאולוגיה הפטריארכלית שהקריאה הפמיניסטית הביקורתית חושפת בטקסט. במקום שיתוף פעולה, הקריאה המכוננת פרשנות פמיניסטית מתעלמת מן האידיאולוגיה הפטריארכלית של הטקסט וממלאת אותו באידיאולוגיה חילופית.

על-פי טקטיקת קריאה פמיניסטית כזו, הטקסט של מגילת רות מציג פתרון פמיניסטי יצירתי ומאפשר לשתי נשים במצב חברתי וכלכלי קשה עד כדי נואש לא רק לשרוד אלא גם לפרוח ולממש את חלומן. הטקסט מאפשר להן לא רק להגן על כבודן הסגולי (dignity) מפני רעב ומפני מכירת עצמן לעבדות או לזנות, אלא גם לפתח את כבוד מחייתן (respect) על נחלתן. לפי קריאה זו, הטקסט מציב בפני קוראיו וקוראותיו בעיה מגדרית, מציג אותה ככזו, מתמודד עם מצוקות נשיות קשות ואמיתיות, מציע להן פתרונות מעשיים בעולם פטריארכלי, ובתוך כך גם חושף ומראה את קוצר ידם של הפתרונות הללו. לפי קריאה זו, הטקסט מאפשר לגיבורותיו לפרק את המבנה החברתי הפטריארכלי המדכא אותן בכליו של בעל הבית, אך בה בעת גם מראה כיצד שוברו של השימוש בכלים אלה בצדו, וכיצד הכלים גוברים בסופו של דבר על המשתמש בהם ומאחים את הסדק שיצרו בבית. מהלך זה של הטקסט חושף את הממד הטרגי של פתרונות הישרדות אישיים, המציעים מזור מקומי לפרט אך אינם משנים את המערכת ואינם מועילים לפרטים אחרים ולכלל הקבוצה. באותו זמן, עצם הצגתו של הפתרון האישי היצירתי מזמין נשים נוספות להעז ולאמצו; ואם נשים רבות תשתמשנה בפתרונות אישיים יצירתיים, הכמות תיהפך לאיכות והשימוש ההמוני בכליו של בעל הבית יגבר, בסופו של דבר, על בעל הבית ועל כליו.

במובן זה, הזמנתו של הטקסט את קוראותיו לבחון את האפשרות להשתמש בכלים המשפטיים הפטריארכליים באופן גמיש, המשרת צרכים של נשים, הוא קריאה למהפכה. אם נשים רבות תישמענה לקריאה זו ותפעלנה לעשות לביתן מתוך מודעות פמיניסטית וסולידריות נשית – הן תטנה את הכף, ובסופו של דבר תבאנה לשינוי הסדר החברתי. אם עוד ועוד נשים תקמנה משקי בית כמו אלה של נעמי ורות ואנטוניה ודניאל – הנורמה תשתנה, העולם יהיה פחות ופחות גברי, המוסכמות תהיינה פחות ופחות פטריארכליות ופטריליניות, והמכשולים המקשים על נשים לשרוד ולפרוח ללא גברים – ימוגו. זאת ועוד: הטקסט מזמין גם גברים לשתף פעולה עם נשים העושות שימוש יצירתי וגמיש בכלים פטריארכליים. הוא מציג את בעז כגיבור חיל ומעודד את קוראיו הגברים לא

102 לפירוט ההבחנה בין שני סוגי הקריאה הפמיניסטיים הללו ראו *Kamir Framed: Women in Law and Film* (לעיל, הערה 13), עמ' 71.

לפחד לשתף פעולה עם נשים, לאפשר להן למצוא פתרונות למצוקותיהן, ובסופו של דבר, בכוחות משותפים, לשנות את הסדר החברתי כולו.

כל קוראת וכל קורא יכולים לבחור להם באחת משתי טקטיקות הקריאה הפמיניסטיות הללו – או אף בשתייהן, ולפתחן כתרגיל בקריאה פמיניסטית. האחת חושפת, מנתחת ומבקרת את אופיו האידיאולוגי הפטריארכלי של הטקסט; האחרת קוראת את הטקסט "נגד עצמו" ומייחסת לו עצמו חשיפה וביקורת פמיניסטית של המציאות הפטריארכלית. היא עושה זאת מתוך מודעות עצמית ליצירתיות הפרשנית שבמהלך זה, כלומר: לכך שהיא קוראת את הניתוח הפמיניסטי אל תוך הטקסט, באופן שהטקסט עצמו אינו מכוון אליו. שתי הגישות עשויות להצביע על אותן נקודות בטקסט ולפרשן באופנים דומים, אך האחת פועלת על הטקסט מנקודת מבט פמיניסטית המוצגת בגלוי כחיצונית לו, ואילו האחרת קוראת את הגישה הפמיניסטית אל תוכו, כלומר: משנה אותו מתוכו. גישה זו, המכוננת את הטקסט כפמיניסטי, מאפשרת למעוניינות ולמעוניינים להמשיך לאהוב את הטקסט מתוך קרבה וקבלה – במתכונתו המחודשת, הפמיניסטית. עם זאת, ייתכן לטעון כי היא מנסה להשתמש בכליו של הטקסט עצמו כדי לשנותו מתוכו, כלומר: להשתמש בכליו של בעל הבית כדי לפרק את ביתו. כפי שהראיתי, גישה זו עלולה להוכיח את עצמה כחרב פיפיות.

השאלות האם השימוש בכליו של בעל הבית הוא דרך הפעולה היחידה הפתוחה בפנינו (שכן בעולמנו אין בנמצא כלים אחרים), האם יש בכוחה של דרך זו לחולל שינוי פמיניסטי משמעותי, ואם כן – באילו מן הכלים להשתמש, כמה וכיצד, אם אין ברצוננו לחזק את הבית ובעליו – שאלות אלה הן מן השאלות המטרידות ביותר במסגרת החשיבה הפמיניסטית; דיון פמיניסטי מעמיק בהיבטיה השונים של מגילת רות יכול להדגים, להמחיש ולעודד אותן.

5. מגילת רות לאור שושלת אנטוניה: "שיפוט טקסטואלי (של טקסט בדיוני ספרותי או קולנועי)" ו"תורת משפט טקסטואלית (של טקסט בדיוני ספרותי או קולנועי)"

מגילת רות אינה טקסט שיפוטי. היא שיפוטיה עוד הרבה פחות משושלת אנטוניה, שגם היא אינה מייחדת אנרגיה רבה לשיפוט. אם הסרט שופט דמויות שליליות בעליל (כמו אנס מתעלל) ומוסדות חברתיים (כמו הכנסייה והפילוסופיה), דומה שהמגילה אינה עושה אפילו זאת. אף אחת מן הדמויות במגילה אינה שלילית ואינה מועמדת למשפט הטקסט וקוראיו. כפי שציינו כל מפרשיה, מגילת רות נמנעת מהצגת דמויות שליליות. אפילו ערפה והגואל הקרוב, שהם הדמויות הפחות מושלמות בטקסט, אינם שליליים; אלה דמויותיהם של אנשים רגילים הנוהגים באופן סביר ומתקבל על הדעת. אמנם ערפה נראית פחות נאמנה ואוהבת מרות, והגואל הקרוב נראה פחות מאפשר ועוזר מבעז, אך בשני המקרים לא נוצר הרושם שמטרת ההשוואה הטקסטואלית לשפוט לחומרה את

ערפה או את הגואל הקרוב אלא דווקא להאיר בעזרתם את רות ואת בעז באור נגוהות. המוטיבציה הטקסטואלית אינה שיפוטיות ביחס לעורפה ולגואל הקרוב אלא פרגון לרות ולבעז.

יתרה מכך, גם המוסדות החברתיים אינם זוכים במגילה ליחס ביקורתי או שיפוטי. שושלת אנטוניה מציג את משק אנטוניה כמשפחה אלטרנטיבית; ההשוואה שהסרט משווה בין משפחה זו לבין משפחות אחרות בכפר שופטת את המשפחות הקונבנציונליות כדכאניות ומאמללות ואת מוסד המשפחה הפטריארכלי כבעייתי. מגילת רות, לעומת זאת, אינה מציגה שום משפחה אחרת לצד משפחת נעמי ורות, אינה משווה בין משפחה נשית זו לבין משפחות קונבנציונליות, ואינה שופטת משפחות קונבנציונליות או את מוסד המשפחה ככזה. שושלת אנטוניה מציג את הכנסייה ואת הפילוסופיה המערבית באור ביקורתי ושיפוטי; מגילת רות מקבלת את דתם של אנשי בית לחם באהבה בלתי שיפוטית. את המשפט ומוסד הזקנים בשער מתארת המגילה בפירוט; היא עושה זאת מתוך קבלה והערכה למערכת המשפט ומוסדותיה, וללא כל נימה שיפוטית¹⁰³.

היעדר השיפוטיות המוחלט של המגילה יכול להתפרש כמאפיין נשי שלה. מנקודת מבט פמיניסטית "תרבותית" אפשר לטעון שבעוד ששיפוטיות היא תכונה גברית, היעדר כל שיפוטיות הוא גישה נשית, והוא משווה לטקסט אופי "נשי" ואף פמיניסטי ההולם את גיבורותיו ואת עלילותו. מנגד אפשר לטעון שאליה זו – קוץ בה, שכן היעדר השיפוטיות של הטקסט משרת בעיקר את המבנה הפטריארכלי של המציאות החברתית המוצגת בטקסט, ואת המערכת המשפטית בכלל וטקס הייבום בפרט. נכון אמנם שגם רות ונעמי אינן נשפטות על-ידי הטקסט ולכן נהנות מהיעדר השיפוטיות שלו: הטקסט יכול היה לשפוט את נעמי על טרוניותיה ומרירותה, ואת רות על נכונותה להציע את עצמה מינית לגבר זר – אבל הטקסט בוחר להציג את שתי הנשים באופן בלתי שיפוטי ולקבל את התנהגויותיהן ללא עוררין. חולשותיהן של נעמי ורות הן פעוטות בהתחשב בנסיבות חייהן הקשות, וגם טקסט שיפוטי צריך היה להתאמץ מאוד כדי לשפוט אותן בחומרה. לעומת זאת, המבנה החברתי המפקיר אלמנות לחרפת רעב, והטקסט המשפטי המאפשר לקנות נשים כאילו היו חפצים דוממים נטולי אנושיות, יכולים בקלות להיחשב בעייתיים ביותר, וניתן היה להציגם באופן שיפוטי החושף בעייתיות זו. מגילת רות בוחרת שלא לעשות זאת. יוצא שאופייה הבלתי שיפוטי – ה"נשי" – משרת, לכן, בראש ובראשונה את הפטריארכיה ומוסדותיה – לרבות הטקסים המשפטיים.

103 אם נאמץ גישה פרשנית פמיניסטית מכוונת, ניתן לטעון שהמגילה שופטת את המבנה החברתי הפטריארכלי על שהוא מכניס נשים למצבי מצוקה כשל נעמי ורות. למרות שניתן לקרוא שיפוטיות זו של הפטריארכיה אל תוך הטקסט, קשה לטעון ברצינות שהיא קיימת בו מלכתחילה.

הכרה זו מעוררת את השאלה אם אכן ראוי לזהות היעדר שיפוטיות (טקסטואלי או אחר) עם נשיות, ו/או לתייג היעדר שיפוטיות טקסטואלי כפמיניסטי, גם כאשר התוצאה היא בראש ובראשונה אשור וחיוב הסדר החברתי הפטריארכלי. ניתן לתרגם שאלה זו למושגים של דילמת השימוש בכליו של בעל הבית שהצגתי בסעיף הקודם: האם שיפוטיות היא כלי פטריארכלי? האם שימוש בה בהכרח מאמץ, מאשר ומחזק בסופו של דבר את הסדר הפטריארכלי? אם כן – האם היעדר שיפוטיות הוא הדרך הפמיניסטית להימנע משימוש בכליו של בעל הבית? ומה באשר להיעדר שיפוטיות המשרת את הסדר הפטריארכלי, שכן הוא חוסך את שבט השיפוט ממוסדות הפטריארכיה? השאלות הללו הן בסיסיות לחשיבה פמיניסטית, והדיון במגילת רות יכול להדגמן ולהמחישן. כשלעצמי אני סבורה שיש שיפוטיות ויש שיפוטיות: יש שיפוטיות שמבטאת ערכים פטריארכליים ומשרתת אותם, ויש כזו שאינה משרתת את הסדר החברתי הנוהג ואף חושפת ומבקרת אותו. שיפוטיות מן הסוג הראשון אכן משחקת לידי הסדר החברתי, גם כשנקודתית היא מופעלת בהקשר נשי; שיפוטיות מן הסוג השני בהחלט יכולה – ולעתים היא אף הכרחית – כדי לקדם מטרות פמיניסטיות. שיפוטיות המחילה על אישה דימויים וסטריאוטיפים פטריארכליים ("מי שמבטאת עניין מיני היא זונה") משרתת את הסדר הקיים; שיפוטיות המופנית אל מוסדות פטריארכליים יכולה להיות אסטרטגיה פמיניסטית. במילים אחרות: לא כל שיפוטיות היא בהכרח "כלי של בעל הבית", ולא כל שימוש בה ינציח את השיטה¹⁰⁴.

למרות היעדר השיפוטיות שמגילת רות מפגינה, היא אינה אדישה לחוק ומשפט; ההפך הוא הנכון: המגילה מציגה פעילות משפטית מורכבת ומבטאת תמיכה מלאה בעולם המשפט שהיא מכוננת בעולמה הטקסטואלי. היא מציגה (בעלילתה) עמדה תורת-משפטית ותומכת בה (כטקסט).

מגילת רות כוללת סצנה משפטית מלאה המתרחשת בשער בית לחם, כאשר לבקשת רות ובעצת נעמי בעז פונה אל הגואל הקרוב קבל עם ועדה, מציע לו לגאול ולייבם, ולבסוף נכנס לסנדליו ומבצע את המשימה במקומו. כפי שהוסבר בסעיף ד.3. למאמר זה, זכות הירושה של נעמי ורות בנחלת אלימלך ובניו, מעמדה המשפטי של רות המואבייה ביהודה, משמעותה המדויקת של זכות הגאולה ותוקפה של זכות/חובת המעין-ייבום של בעז – כולם לוטים בערפל כבד. הרושם שנוצר הוא שמערכת החוק והמשפט של עולם

104 דרך נוספת להציג את השאלה היא זאת: אם גישה פמיניסטית "תרבותית" אסנציאליסטית המקשרת בין היעדר שיפוטיות לבין נשיות עלולה לשרת, בהימנעות משיפוט, את הפטריארכיה – האם ראוי לכנות גישה כזו "פמיניסטית"? דומני שתשובה אפשרית היא שכדי להיות פמיניסטית, על אידיאולוגיה להבחין בין שיפוטיות המחזקת את הדפוס הפטריארכלי ההגמוני לבין שיפוטיות החושפת דפוס זה; עליה להימנע משיפוטיות מן הסוג הראשון אך לא משיפוטיות מן הסוג השני.

המגילה אינה כוללת – באף אחת מן הנקודות הללו – את הפתרונות שהמגילה זקוקה להם ובוחרת בהם. אלא שהמגילה אינה מהססת להביא את נעמי, רות ובעז להפעיל את מערכת המשפט בעולמו של הטקסט באופן שמכיר בזכויות הירושה של נעמי (או של שתי הנשים), שמאפשר לבעז לגאול את השדה, שכורך גאולה זו במעין-ייבום שהוא מבצע ברות, ושמקשר את כל אלה עם סיוע לנעמי ולרות להקים שושלת על נחלתן. המגילה מציגה את הפעילות המשפטית המפוקפקת הזו כאפשרית, כתקפה וכרצויה; היא נחוצה לנשים ומשיגה תוצאות ראויות. המגילה מתעלמת לחלוטין מן הבעייתיות שכל אחד מן המהלכים המשפטיים שהיא מבצעת מעורר ומכשירה את כולם בשתיקה של קבלה.

גישה זו אל המשפט מבטאת עמדה תורת-משפטית פרגמטית, אקטיביסטית ומחויבת – מעל לכול – לרווחת הפרטים. היא מבטאת תורת משפט המגדירה שהמשפט נועד לפתור מצוקות קיומיות של פרטים (ובמקרה הנדון – של נשים). אם תרצו: המשפט נועד להגן על הכבוד הסגולי (dignity) ולאפשר ככל הניתן את כבוד המחיה (respect). כלליו התאורטיים המדויקים של המשפט אינם חשובים כשלעצמם: פתרון מצוקות אנושיות חשוב יותר וגובר על דקויות בניסוחים משפטיים מופשטים. כאשר מצוקה אנושית מצריכה פתרון, יש ליטול את הכלים המשפטיים הקרובים ביותר ולפרש אותם באופן גמיש ויצירתי – גם אם מרחיק-לכת – כדי שיאפשרו לפתור את הבעיה באופן היעיל וההוגן ביותר בנסיבות הקיימות. זוהי גישה פרטנית המתמקדת בצרכים של חברי הקהילה ולא בהגיונם של כללים מופשטים או ביופיים של עקרונותיה של שיטה פילוסופית סדורה. זוהי גישה שיפוטית אקטיביסטית מקומית, ולא מחוקקת כוללת (אם תרצו – אנגלו-אמריקנית ולא אירופית), ודגשה הם תוכניים וערכיים, הומניים והומניטריים, ולא רעיוניים, פורמליים ומופשטים.

האם ניתן להגדיר את תורת המשפט של מגילת רות כפמיניסטית? הפרגמטיות, ההתמקדות בצרכים אנושיים ובכאב הפרטי ובפתרון בהחלט עולים בקנה אחד עם מה שרבים ורבות מזהים כנשי (כשהמופשט והכללי מזוהים פעמים רבות כגברי)¹⁰⁵. הקריאה לשימוש בכללים משפטיים באופן גמיש ויצירתי כדי לפתור מצוקות של נשים (במיוחד כשמדובר במצוקות שנכפו עליהן בשל היותן נשים בחברה פטריארכלית) בהחלט יכולה להיחשב כמי שמשווה לתורת משפט אופי פמיניסטי. עם זאת, כפמיניסטית, זוהי גישה בעלת יכולת השפעה מוגבלת שכן היא אינה מקדמת שינויים יסודיים וכוללים שישתיתו את המערכת כולה על אשיות של שוויון וכבוד מגדריים. כוחה בפתרונות מקומיים בלבד, ואלה עלולים לעתים לבוא על חשבון הכלל (למשל

105 זיהוי כזה הוא "פמיניסטי תרבותי" ברוחו. לדיון בגישה תורת-משפטית פמיניסטית מסוג זה ראו ניתוח הסרט העלמה והמוות, לעיל, הערה 43.

כשהרחבת תחולתו של טקס הייבום משרתת מטרה מקומית – אך עלולה להגביל את כלל הנשים). כפי שהוצע למעלה, הבחירה בפרט על חשבון הכלל יכולה להיחשב לא רק כבלתי פמיניסטית אלא אפילו כפטריארכלית מקיאוליסטית, החותרת להציע פתרונות מקומיים למצוקות אישיות כדי למנוע דרישה לשינויים כוללים.

מנקודת מבט נוספת ניתן לומר שזוהי תורת משפט פמיניסטית של עורכת-דין המייצגת לקוחה ומבקשת לשרת את צרכיה באופן היעיל ביותר; לא של מחוקקת המבקשת לעצב עולם משפטי חדש והוגן יותר לנשים. לכן, תועלתה מוגבלת למקרה הנדון ואינה משרתת את הכלל. היא הולמת מי שחייבת להתמודד עם בעיה מקומית, אך הולמת פחות את מי שצריכה ליזום באופן פרואקטיבי מהלכים פמיניסטיים. טקסט המספר סיפור שהוצג לו כנתון (למשל אירוע היסטורי או אגדה עם) יכול להשתמש בטקטיקה זו כמו עורכת-דין שצריכה לשרת לקוחה. טקסט שיכול ליזום וליצור מצבים ופתרונות יכול לבחור טקטיקה כוללת יותר. זאת ועוד: השימוש בכללים המשפטיים הנוהגים, בלא לחתור לשינוי מודע, עקרוני וכולל שלהם, מהווה שימוש בכללים הפטריארכליים בניסיון לפרק את תוצאותיו הדכאניות של העולם הפטריארכלי בהקשר מסוים אחד.

ושבו מתעוררת השאלה: האם השימוש בכליו של בעל הבית כדי לפרק קיר מגביל אחד אכן מקדם את פירוק הבית כולו, או שמא הוא מפרק קיר אך מחזק את המבנה ומתקף את היסודות? האם שימוש גמיש ויצירתי בכללי המשפט הנוהגים כדי לפתור מצוקה נשית קיומית הוא הדרך הפמיניסטית הראויה? שושלת אנטוניה בוחר לא להשתמש בכליו המשפטיים של בעל הבית מכול וכול; למצוא פתרונות פרטיים מחוץ לעולם המשפט (כמו הקללה שאנטוניה קיללה את האנס שפגע בתרז), ולא להסתכן בחיזוק הבית ויסודותיו. זוהי עמדה טהורה, אך היא מוותרת על האפשרות להשתמש בכלים רבי כוח ועצמה במציאות החברתית. כפי שהוסבר למעלה, היא יכולה להלום נשים חזקות יחסית, שכבר נהנות מזכויות ופריווילגיות חברתיות ומשפטיות, ואינן זקוקות להילחם עליהן. מגילת רות מעדיפה להשתמש ככל שניתן בכללים הנוהגים ולהעמיד את טובת נעמי ורות מעל לכל שיקול אחר. גישה זו מעניקה לנשים כלי רב-עצמה, ומאפשרת לנשים מוחלשות ומנוחשלות כמו רות להילחם בתוך השיטה בכליה היא. עם זאת, דרך פעולה זו עלולה לקדם את האישה הפרטית על חשבון האינטרסים של כלל קבוצת הנשים.

כפי שהצעתי למעלה, אני סבורה שתיתכן גם דרך אמצע: ניתן להשתמש בחלק מהכללים המשפטיים, אלה שאינם בהכרח מחזקים את בעל הבית, ולהימנע משימוש באחרים. כמו כן ניתן לשלב בין שימוש גמיש ויצירתי בכללים קיימים לבין מאבק לקידום שינויים כוללים רחבי היקף, למשל בכללי הירושה החלים על אלמנות. הסיפור

המקראי על בנות צלופחד¹⁰⁶ מדגים כיצד טקסט יכול גם לפתור בעיה פרטית של גיבורות סיפור וגם להציע שינוי משפטי כולל (הענקת זכות ירושה גם לבנות, לפחות בהיעדר בנים יורשים), ואפילו תוך שימוש ברטוריקה פמיניסטית. מגילת רות יכלה לנקוט טקטיקה דומה ולהציע גם פתרון אישי לגיבורותיה – אך גם שינוי בעל השלכות כלליות.

על סמך קריאה זו במגילת רות ניתן לומר שהיא מציעה השקפת עולם ותורת משפט פמיניסטיות פרגמטיות, המתמקדות בפתרון מצוקותיהן הקיומיות הפרטיות והמקומיות של נשים מוחלשות ומנוחשות, ולא בהצעת פתרונות תאורטיים רחבי היקף ותחולה. השקפת עולם ותורת משפט פמיניסטיות אלה מעוניינות, מעל לכול, להגן על כבודן הסגולי ולאפשר פיתוח של כבוד מחייתן של נשים. השקפת העולם ותורת המשפט הפמיניסטיות של המגילה מוכנות לעשות שימוש גמיש ויצירתי בכל כלי שהן מצליחות להעמיד לרשות נשים כדי לקדם את פתרון בעיותיהן באופן הרצוי להן ביותר. לשם כך הן אינן בוחלות גם בטרמינולוגיה ובטקסים משפטיים בעלי אופי פטריארכלי מובהק. עצמתן של השקפת עולם ותורת משפט פמיניסטיות אלה טמונה באקטיביזם היעיל שלהן ובדבוקתן בטובתן המיידית של נשים. חולשתן – בהתמקדות בפרט על חשבון הכלל ובהווה על חשבון העתיד, ובנכונותן לנקוט גם אמצעים שבסופו של דבר עלולים לגבות ולהנציח את המבנה הפטריארכלי. חסרונות אלה יכולים להיחשב כמהותיים כל כך, עד שניתן לטעון כי הם חותרים תחת הפמיניזם של השקפת העולם ותורת המשפט של המגילה.

ה. סיכום

הדמיון העילתי והטקסטואלי בין מגילת רות לשושלת אנטוניה אפשר לי לקרוא את המגילה מנקודת מבט שונה מן המקובל, של השוואתה לסרט הפמיניסטי בן זמננו. קריאה זו הולידה פרשנות "משפט-קולנועית פמיניסטית מורחבת" וניתוח משפטי-טקסטואלי פמיניסטי של המגילה מן הפרספקטיבות של "טקסט עלילתי כמבצע פעילות מעין משפטית", "טקסט עלילתי כמבצע פעילות שיפוטית" ו"תורת המשפט של טקסט עלילתי". ניתוח זה, בתורו, חשף הבדלים מעניינים בין השקפות העולם, תורות המשפט והגישות הפמיניסטיות המגולמות במגילת רות ובשושלת אנטוניה.

106 במדבר, כז, א-יב.

קריאת הטקסטים יחדיו העלתה ששניהם ממעטים בשיפוטיות; שניהם מכוננים, באקט מעין-משפטי, משפחות אלטרנטיביות לדוגמה; שניהם מציעים, במידת מה, תורות משפט שניתן לטעון כי הן פמיניסטיות. אך בעוד שושלת אנטוניה הוא שיפוטי ביחסו כלפי מוסדות חברתיים פטריארכליים שהוא מציג, מגילת רות מסרבת להיות שיפוטית ביחסה למוסדות המקבילים שהיא מציגה; בעוד שושלת אנטוניה בונה משפחה אלטרנטיבית ללא כל התייחסות לחוק או לטקס מטקסיו, מגילת רות מכוננת משפחה שונה וייחודית תוך שימוש אינטנסיבי, גמיש ויצירתי, בכללים ובטקסים משפטיים, חלקם פטריארכליים לפני ולפנים; בעוד שושלת אנטוניה מציע תורת משפט אינטרדיסציפלינרית, המושתת על כבוד סגולי (dignity) וכבוד מחיה (respect) ומעודדת חיים ברוח של קבלת הזולת כמות שהוא, השקעה ותמיכה בו, תורת המשפט של מגילת רות כוללת, נוסף על כל אלה, גם שימוש פרגמטי, אקטיביסטי, יצירתי ומקומי בכל כלי משפטי (פטריארכלי) שניתן להיעזר בו כדי לפתור מצוקה קיומית (של אישה). ההתבוננות בעמדות אלה, על הדומה והשונה ביניהן, חידדה את היתרונות והחסרונות הגלומים בכל אחת מהן – ואת אפשרות ניסוחן של עמדות נוספות. במיוחד התלבנה סוגיית תועלתם של פתרונות אישיים המושגים בכלים מערכתיים לעומת המחיר הקבוצתי שהם גובים.

כפי שהסברתי בפתח הדברים, במאמר זה בקשתי לקרוא את מגילת רות בכלים שפיתחתי במקומות אחרים ובהקשרים אחרים (לשם קריאה משפט-קולנועית (פמיניסטית) של טקסטים קולנועיים ומשפטיים). קריאת המגילה בכלים אלה הרחיבה את הכלים ואפשרה לי ליצור "קריאה משפט-קולנועית (פמיניסטית) מורחבת", הניתנת ליישום גם על טקסטים כתובים. ייתכן שניתן להמשיך פרויקט זה ולהרחיבו, ואולי אף לכונן את "הקריאה המשפט-קולנועית המורחבת" כסוג מוגדר של קריאה "משפט-תרבותית". למרות רתייעתי האינסטינקטיבית מהצרנות יתר במדעי האדם, אני מאמינה שיש ערך לתבניות ברורות דווקא בתחומים אינטרדיסציפלינריים הנדמים "פרוצים", ורבים חוששים שאין בהם כללים או אמות-מידה ו"הכול הולך". תבניות מפורשות עוזרות "לעשות סדר בבלגן". הן מאפשרות לאנשים רבים יותר לשלוח ידם בניתוחים כאלה, כמו גם לבקר באופן שיטתי ניתוחים שהם קוראים¹⁰⁷. אני תקווה שמאמר זה ידרכן אנשים נוספים, סטודנטים וחוקרים, לקרוא טקסטים נוספים (כמו מגילת אסתר) באופנים דומים לאלה שהוצעו כאן.

אוסף עוד שהניתוח של שושלת אנטוניה עם מגילת רות התמקד באלמנטים עלילתיים, מבניים, דמויייתיים, סמליים וערכיים המשותפים לסיפורים ולסרטים, ולא

107 לטיעון דומה שפיתחתי במקום אחר ראו א' קמיר "מודל לחשיבה משפטית-תרבותית: ניתוח מקרה – היעדר יושר אקדמי ו'מבחני כבוד'" דין ודברים ד (2008) 167.

באלמנטים שהם ייחודיים לסרטים ככאלה. כפי שצינתי בראשית הדברים, ניתוח זה מדיגים את היתרונות ואת החסרונות של "הקריאה המשפט-קולנועית המורחבת" ומאפשר לכל קורא/ת לשפוט את כדאיות הפרויקט.

1. אחרית דבר

אני מאמינה שקריאה "משפט-קולנועית" מורחבת של טקסטים כמו שושלת אנטוניה ומגילת רות היא בעלת ערך בפני עצמה. כל אחד מן הטקסטים הללו הגיע ומגיע לאוכלוסיות רבות ומגוונות, הן בארץ והן בעולם כולו. עמדותיו משפיעות – הן במודע והן שלא במודע – על רבבות או מיליוני גברים ונשים. ניתוח שיטתי חושף את המסרים המובנים, העמוקים, שטקסטים אלה מעבירים לקהליהם, ומאפשר להתמודד עמם באופן מושכל. עוד הוא מאפשר לטפל ביסודיות ברעיונות, בנקודות מבט ובאסטרטגיות הגלומים בטקסטים, אך לרוב אינם זוכים לתשומת-לב ראויה. נוסף על כל אלה, הקריאה המוצעת מחדדת תובנות שהן ישימות גם מחוץ לעולמם של הטקסטים הנדונים וגם בהקשר "משפטי טהור". אסיים בהתייחסות קצרה לדוגמה כזו.

כידוע, ספר החוקים של מדינת ישראל אינו כולל דיני נישואים וגירושים אזרחיים. במקום זאת הוא מפנה את אזרחי/יות ישראל ותושביה/תיה לספרי החוקים העתיקים של "עדותיהם הדתיות", שכל אחד מהם מסדיר נישואין וגירושין של "בני העדה הדתית" באופן אוטונומי. הסדר זה הוא בעייתי במובנים רבים: הוא מונע מן הרשות המחוקקת הנבחרת להתערב בדיני הנישואים והגירושים החלים במדינת ישראל (ובכך אינו דמוקרטי); הוא מחיל דינים שונים על אזרחים/ות ותושבים/ות שונים (ובכך מפלה בין ישראלים המשויכים לקבוצות שונות); הוא מונע נישואים וגירושים בין מי שאינם משויכים על-ידו לאותה "עדה דתית" (ובכך יוצר מחיצות בין ישראלים); הוא מחיל על כל תושבי/ות המדינה ואזרחיה/ותיה כללים משפטיים עתיקים שהגיונם אינו הגיונה של מדינת ישראל במאה העשרים ואחת, והוא מפלה נשים לרעה באופן מפורש וגלוי לעומת גברים. נוסף על כך, ההסדר שהחוק הישראלי מחיל ביחס לדיני הנישואים והגירושים מכפיף ישראלים לבתי דין דתיים שאינם מכבדים את חוקי המדינה ואת אורחות החיים של תושביה, וכופים הסדרים שמתדיינים רבים חווים כמפלים ומשפילים.

כך, במדינת ישראל, אילולא נפטר כליון, יבמה של רות, עם מחלון אישה, ואילו היא הוכרה על-ידי מוסדות "העדה היהודית" כיהודיה, היא הייתה מנועה מלהתחתן עד שהוא יאות לשחרר אותה מחובתה להתייבם על-ידיה. שניהם היו צריכים לעבור טקס חליצה בפני בית הדין הרבני, המחיל בישראל את הדין ההלכתי על מי שמשויך ל"עדה הדתית" היהודית. אילו היה כליון מסרב להשתתף בטקס החליצה או פשוט נעלם – רות הייתה נותרת "עגונה" שאינה יכולה להתחתן כדין ולכן גם לא ללדת ילדים במסגרת

נישואין. ילדים שהייתה יולדת מגבר אחר היו נחשבים "ממזרים" ולא היו יכולים לבוא בקהל ישראל. אלמלא הוכרה רות כיהודייה (וזה היה כנראה המצב משום שלא עברה גיור) – ממילא הייתה מנועה מלהתחתן עם בעז או עם כל גבר יהודי אחר. הדברים ידועים ומוכרים. הדיון המשווה במגילת רות ובשושלת אנטוניה יכול לחדד את התייחסויותינו האפשריות למצבים המתעוררים בהקשר של דיני משפחה בישראל.

על-פי הגיונו של שושלת אנטוניה, פתרון פמיניסטי מתבקש הוא התעלמות מדיני המשפחה והקמת משפחות אלטרנטיביות ללא כל התייחסות לכלליהם של דיני "העדות הדתיות". גישה זו משחררת כל פרט הבוחר בכך מכללים משפטיים פטריארכליים דכאניים בלא להסתבך עם החוק הפטריארכלי ומוקשיו. כאשר די פרטים בוחרים בדרך זו – החוק הפטריארכלי מאבד את כוחו גם במישור הכללי. זהו פתרון המגן על כבודן הסגולי של נשים, מאפשר את פיתוח כבוד מחייתן ואינו משתף פעולה עם גישות הנתפסות על ידיו כלא ראויות. במקרה של רות הישראלית בת המאה העשרים ואחת, היגיון זה מציע לה להתעלם מכול וכול מדיני "העדות הדתיות", לרבות הייבום והחליצה, להקים משפחה עם מי שהיא חפצה בכך וללדת ילדים כבחירתה. פתרון זה אכן משיט את הקרקע מתחת לאחיזתן של נורמות פטריארכליות מפלות ודכאניות, ובמספרים גדולים יש בכוחו לבטלן לגמרי. עם זאת, אופן פעולה זה מתאים לנשים חזקות ועצמאיות יותר מאשר לאחרות. הוא אינו יכול לעזור לאישה המבקשת להינשא כדין, לאישה המבקשת להקים משפחה עם גבר שעומד על כך שיינשאו זה לזה, לאישה שאינה מוכנה להכתים את ילדיה בסטיגמה חברתית של ממזרות, או לאישה הזקוקה להכרת המדינה בנישואיה (למשל כדי לאמץ ילד על-פי חוק: על-פי חוק האימוץ הישראלי, רק זוג נשוי רשאי לעשות זאת¹⁰⁸). זוהי גישה ישרה, קוהרנטית ויעילה, אך היא הולמת אנשים בעלי ידע ויכולות חברתיות וכלכליות.

לעומת זאת, על-פי הגיונה של מגילת רות, יש לפתור כל מצוקה קיומית של כל אישה בכל דרך אפשרית, תוך שימוש מרבי במשפט הנוהג, בכלליו ובטקסיו. במקרה של רות הישראלית בת המאה העשרים ואחת, אם כליון נעלם – יש לעשות כל שניתן כדי למצוא אותה ולשכנעו בכל דרך להשתתף בטקס החליצה. במידת הצורך יש להרחיב לשם כך את סמכויותיהם של בתי הדין הרבניים ולהעניק להם תקציבים מוגדלים כדי שיוכלו לשלוח דיינים לרחבי תבל, למצוא גברים מסרבי-חליצה ולשכנעם לשחרר את הנשים העגונות. גם גישה זו מגנה על כבודן הסגולי של נשים ומנסה להרחיב את כבוד מחייתן. גם היא קוהרנטית ויעילה; אולם גם אם היא מגמישה את השיטה הנוהגת כדי להקל על מצוקתן של נשים כמו רות (יהודייה) בת זמננו, היא אינה מערערת על עצם

108 חוק אימוץ ילדים, תשמ"א-1981, סעיף 3. היום ניתן לאמץ גם שלא על-פי חוק, וכך עושים רבים.

השיטה הפטריארכלית הדכאנית אלא דווקא משתפת אתה פעולה, מאפשרת את המשך קיומה, ולכן בסופו של דבר מנציחה ומחזקת אותה. שיתוף הפעולה עם השיטה מקנה לה כוח של ממש להועיל לפתרון בעייתה של האישה הנדונה, אך מקנה לגיטימיות ומשנה-תוקף לשיטה, וייתכן שאף מעמיק את אחיזתה. הבעייתיות שדרך זו מעוררת מנקודת מבט פמיניסטית – ברורה.

איזו מן הגישות אטרקטיבית יותר? כל אחת ואחד יכולים לבחור על-פי נטיות לבם ומצבם בהקשר הנדון. עם זאת, השוואה זו בין שתי הגישות התורת משפטיות והפמיניסטיות המגולמות בשני הטקסטים מבהירה כי קיימת גם דרך שלישית, דרך ביניים, שאינה מתעלמת מן המשפט הנוהג – אך גם אינה מקבלת אותו ואת הגיונו הפטריארכלי הדכאני בבחינת כזה ראה וקדש. כל אזרח ואזרחית ישראלים, ודאי מי שעוסקים בחוק, יכולים לפעול לשינוי ההסדר המשפטי הנוהג. כל פרט בישראל יכול להשתתף בשיח הציבורי ולתמוך בשינוי המצב המשפטי הבעייתי. ניתן לתמוך בחיוב של בני זוג להתקשר טרם נישואיהם בהסכמי קדם-נישואין, שיסדירו מראש – באופן שיוכר על-ידי המדינה – את אופן פירוק הנישואין בשעת הצורך. ניתן לתמוך בהוצאת הטיפול בנישואים וגירושים מידיהם של בתי הדין הדתיים ובהעברתו לערכאות שחבריהן מכבדים את המדינה ואת אורחות החיים של תושביה. ניתן, כמובן, לתמוך בחקיקתם של דיני משפחה אזרחיים שיוסדרו על-ידי בית המחוקקים הישראלי, יחולו על כל אזרחי המדינה באופן שוויוני ויכללו הסדרים ההולמים את השקפות העולם ואורחות החיים של ישראלים במאה העשרים ואחת. בתוך כך ניתן להתנגד להצעות של חוקה אשר תנציח את ההסדר המשפטי הקיים בתחום דיני הנישואים והגירושים. ואם תרצו – אין זו אגדה¹⁰⁹.

109 לדיון מורחב בסוגיה זו בהקשר של "מדינה יהודית ודמוקרטית" ראו קמיר (לעיל, הערה 64), פרק שמיני, וכן א' קמיר "היי אישה יהודיה בביתך – וגבר ישראלי (קטן) בצאתך: על שורשי הפיצול בהוויה הקיומית של הנשיות ההגמונית בישראל" זהויות ישראליות יהודיות (א' מעוז, א' הכהן עורכים, טרם פורסם).