

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה קריאה בסרטו המשפטי של רומאן פולנסקי העלמה והמוות

אורית קמיר

*"...how much to acknowledge,
whether to punish and how to recover"*
(Martha Minow)

א. מבוא 1. סוגי הקשר בין משפט וקולנוע: פירוט הנחות-היסוד התיאורטיות (א) משפט וקולנוע משקפים ומנציחים ערכי-יסוד ומבנים חברתיים ותרבותיים (ב) יש סרטים (ובמיוחד סרטי-משפט) העושים אינדוקטרינציה שיפוטית של צופיהם (ג) יש סרטים המכילים רעיונות תורת-משפטיים 2. למה משפט וקולנוע? 3. על חברות פוסט-טראומטיות ♦ **ב. הצגת עלילתו של הסרט העלמה והמוות ומהלך הטיעון** 1. עלילת הסרט: תמצית 2. סקירה כללית: תמצית הטיעון ♦ **ג. קריאה תורת-משפטית פמיניסטית של העלמה והמוות: שתי תפיסות של משפט וצדק** 1. המשפט כמשרת את יציבות השלטון 2. המשפט ככלי תרפויטי (א) החלמה מטראומה ומאפייני ההליך המשפטי (ב) כוחה התרפויטי של העדות ומאפייני ההליך המשפטי 3. משפט וטרור פוליטי במבט מגדרי (א) אונס וזוועות פוליטיות ♦ **ד. שיפוט קולנועי על-ידי הבניה של הזדהות הצופה** 1. הזדהות מבנית עם דמותו של ג'ירדו 2. הזדהות הצופה עם פאולינה 3. הזדהות חצויה ושיפוט עצמי עד הסוף המר ♦ **ה. ההתלבטות הקולנועית בין משפט לבין ועדת פיוס** ♦ **ו. זווית נוספת לסיום: העלמה והמוות של רומאן פולנסקי**

א. מבוא

1. סוגי הקשר בין משפט וקולנוע: פירוט הנחות-היסוד התיאורטיות "משפט וקולנוע" הוא זירת מחקר בינתחומית חדשה, בעלת מכוונות (אוריינטציה) תרבותית. ניתן לראות בגישה מחקרית זו צאצא צעיר וערכני של התחומים המוכרים והמבוססים יותר, "משפט וחברה" ו"משפט וספרות", הפורחים זה כמה עשורי שנים בשולי השיח

* המחברת היא מרצה באוניברסיטה העברית בירושלים, ומנהלת-במשותף של המרכז הישראלי לכבוד האדם.

** מאמר זה, כמו הסרט שהוא מציג, הינו בעל משמעות מיוחדת לגבי. בגלגולו הראשון הוצג המאמר

המשפטי-האקדמי בארצות-הברית ובבריטניה. בשלב מקדמי זה לא ניתן עדיין להציע לתחום החדש הגדרה "מדעית" כוללת או לאפיינו במדויק על-ידי שיטת מחקר או תפיסת-עולם ייחודיות. עם זאת, אף בשלב מוקדון זה ניתן לקבוע כי עבודות מסוג "משפט וקולנוע" מבטאות הנחות מחקר בסיסיות משוזפות בנוגע למרכזיותם של המשפט והקולנוע בחברה המערבית בת-זמננו. הקשרים, ההקבלות וקווי הדמיון בין המשפט והקולנוע, כמו גם בין הפונקציות החברתיות-התרבותיות שהם ממלאים, הינם הכר הפורה לרבות מן התובנות הייחודיות שעשויות לצמח מניתוח אינטגרטיבי של שני מוסדות וסוגי שיח אלה. כותבים שונים מבטאים בעבודותיהם גישות שונות לטיפול בקשרים המורכבים בין משפט וקולנוע ומדגישים היבטים שונים. התפיסה המחקרית המנחה אותי זה שנים מספר בעיסוקי הן במחקר והן בהוראה של משפט וקולנוע מושחתת על שלוש הנחות-יסוד הכרוכות זו בזו.¹

(א) משפט וקולנוע משקפים ומנציחים ערכי-יסוד ומבנים חברתיים ותרבותיים

הנחת-היסוד הראשונה היא כי משפט וקולנוע, שניים מסוגי השיח החברתיים הבסיסיים ביותר למן המחצית השנייה של המאה העשרים, משקפים ומנציחים ערכי-יסוד, דימויים, מושגים של זהות, אורחות חיים ומשגרים של החברות והתרבויות שהם פועלים בהן, ואופני פעולתם החברתית משקפים אלה את אלה ומתייחסים אלה לאלה באורח משמעותי ועמוק. משפט וקולנוע הינם משתתפים פעילים וכולטים בהבניית מושגי-יסוד כגון סובייקט, קהילה, זיכרון, חלוקת תפקידים וגדרית, אמת וצדק. כל אחד מהם מציע מגרש חברתי-תרבותי חשוב, שבמסגרתו מטופחים תקוות וחלומות, אמונות, חרדות ותסכולים; במסגרתו הם מעוצבים למען העין וזיכורית, נמדדים, נשקלים ומוערכים על-ידי פרטים וקהילות. לעיתים קרובות המשפט והקולנוע מבצעים את הפונקציות החברתיות-התרבותיות

בכנס בכנס השנתי של האגודה למשפט, מדעי הרוח ותרבות, בשנת 2001, באוסטין, טקסס. מאז עבר גלגולים רבים והוצג לפני פורומים אחרים בצפון אמריקה. אני מודה מקרב לב לכל החברים, העמיתים, התלמידים ומשתתפי הפורומים השונים על המשוב החם וההערות המועילות בשלבים הרבים של צמיחת המאמר. במיוחד אני מודה לאור בראון, רבקה ג'ונסון, ניטה שוחט, תמר ויינר, אודרי מקלין, יורם שחר, דנת גביון, דוד קרצמר ופנינה להב. תודה לברברה גרבליה, מן הספרייה למשפטים של אוניברסיטת מישגן באן ארבור, על הסיוע המסור והמקצועי. תודה לחברי הפקולטות למשפטים באוניברסיטת של טורונטו, ויקטוריה ומקגיל, ולחברי הפורום למשפט וקולנוע שהתכנס בהרטפורד, קונטיקט, בשנת 2003. תודה לחברי מערכת כתב-העת "מחקרי משפט", אשר השקיעו מחשבה רבה בעבודה על המאמר. תודה גם לסטודנטית שהביאה סרט זה לתשומת-ליבי בעבודה סמינרית שכתבה על-אודותיו בשנת 1998. גרסה שונה של מאמר זה, בשפה האנגלית, תופיע כפרק בספרי על משפט וקולנוע, *Framed: Women in Law and Film* (Duke University Press, 2005), שתתיד לראות אור.

¹ לפרסומי הקודמים בתחום זה, ראו, בין השאר: "Every Breath You Take: Stalking Narratives and the Law" (1999) *University of Michigan Press*; "Judgment By Film: *Rashomon's* Socio-Legal Functions" 12 *Yale Journal of Law and the Humanities* (2000) 39; "X-Raying *Adam's Rib*: Multiple Readings of a (Feminist?) Law-Film" 22 *Studies in Law, Politics & Society* (2000) 103; "Feminist Law and Film: Searching for Imagery of Justice in Popular Culture" 75 *Chicago-Kent Law Review* (2000) 899. לרשימה המלאה, <http://www-personal.umich.edu/~oritkamir/>.

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שטועה

הללו בדרכים שמשקפות ומחזקות זו את זו; קשרים בינתחומיים אלה מזמינים בחינה מעמיקה. מבני עומק ואופני פעולה רלוונטיים לפעילותם החברתית-התרבותית של המשפט והקולנוע הינם לעיתים גלויים וברורים יותר לזיהוי והגדרה בתחום אחד לעומת האחר; ההשוואה הבינתחומית עשויה להאיר את המבנים ואופני הפעולה הנגישים פחות. ניתוח מפורט של מבנים ואופני פעולה מקבילים עשוי להעמיק את הבנתנו את כל אחד משני התחומים ואף את דרכי הפעולה של צורות שיח ומוסדות חברתיים בכלל.

משמעותיים ומאתגרים במיוחד הם האופנים שכל תחום מפתח באמצעותם את קוראיו או צופיו ללבוש זהות חברתית-תרבותית שנתפרה למענם על-ידי טקסט משפטי או קולנועי, להצטרף לקהילה (השופטת) המדומה שהטקסט מכונן ולחלוק את השקפת-עולמה. חלק גדול מעבודתי מוקדש לחקר היבט זה של תפקודי המשפט והקולנוע בחברה ובתרבות, ואף הרשימה הנוכחית מכילה התייחסות מפורטת ומדגימה לסוגיה.

(ב) יש סרטים (ובמיוחד סרטי-משפט) העושים אינדוקטרינציה שיפוטית של צופיהם

הנחת היסוד השנייה שלי היא כי סרטים מסוימים, ובמיוחד "סרטי-משפט" (שיוגדרו להלן), עושים "אינדוקטרינציה שיפוטית" של צופיהם, כלומר "מאמנים" את קהליהם בפעילות שיפוטית תוך כדי בחינה ולעיתים קרובות אף קבלה וחיוזוק של נורמות ומבני חשיבה משפטיים. ה"חינוך לצפייה שיפוטית", שמפעיל את הצופה לשפוט ולפסוק, נעשה על-ידי סרט בתהליך שאני מכנה "שיפוט קולנועי".

פרופסור James Boyd White חוקר ומדגים זה עשרות שנים את האופנים שהרטוריקה המשפטית מבנה באמצעותם סובייקטים אנושיים וקהילות של קוראים ומפיהה בהם חזון, שאיפות ותקוות משותפים; את האופן שבו היא מספקת להם מסגרות משמעות, דימויים ומבני סיפור המשמשים לכינון עצמי פרטי וקבוצתי.² וייט, ורבים שהצטרפו למחנהו לאורך שלושים השנים האחרונות, מראים כיצד, על-ידי קריאה בטקסטים משפטיים וקבלתם כטקסטים אוטוריטטיביים ומכוננים, פרטים וקבוצות מאמצים זהויות חברתיות-ערכיות המושתתות על אופיו של הטקסט המשפטי ועל עולם המושגים שלו. לשם המחשה: הקהילייה המשפטית בישראל, הקוראת את הטקסטים המשפטיים היוצאים מתחת ידיו של בית-המשפט העליון, מכוננת, הן ברמת הפרט והן ברמת הכלל, ביחס למושג ה"סבירות" של הטקסטים, ביחס לתפיסות של "מידתיות" ו"איוון", ביחס למושגים ערכיים כ"תום-לב" ו"כבוד האדם", כמו גם ביחס לגימט הטקסטים וסוג הדיאלוג שהם מזמינים.³

טבעם של טקסטים משפטיים, כגון חוקות, חוקים, פסקי-דין ואף חוזים והכרזות עצמאות, שהינם חדורי שיפוטיות ועוסקים בסוגיות של צדק. טקסטים אלה כורכים על-כן הבניה של פרטים וקהילות בפעילות שיפוטית ובתפיסות של צדק. אני מאמינה כי טענה זו כוחה יפה, במידה פחותה אך משמעותית, גם לגבי סרטים. סרטים, בדומה לטקסטים חקוקים

2 ראו, בין השאר: James Boyd White *The Legal Imagination* (Boston, Little-Brown, 1973); *When Words Lose Their Meaning* (Chicago, University of Chicago Press, 1984); *From Expectation to Experience* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999)

3 לפיתוח נקודה זו ראו מאמרי "תרגיל במשפט וספרות: המשפט כמתרגם ומכונן זיכרון או: גיימס בויד ווייט פוגש במשפט יהודי ודמוקרטי, במחמוד דרוויש ובפסקי-הדין מדינת ישראל נ' יגאל עמיר" מחקרי משפט יח (תשס"ב) 323.

ושיפוטיים, עשויים לכונן – ואכן מכוננים – קהילות (של צופים) העוסקות בשיפוטיות, ב"חשיבה מעין-משפטית", ברדיפת צדק ובכינון-עצמי באמצעות פעילויות אלה. להבדיל מהמקובל לחשוב, סרטים אינם מסתפקים בהצגה של שיפוט בדיוני על גבי מסך הכסף, אלא גם עורכים בפועל הליכים שיפוטיים יוזד עם צופיהם (המוכנים).⁴ שיפוט קולנועי כזה הוא פועל יוצא של כינון קהילת צופים קולנועית-שיפוטית תוך כדי עיסוק קולנועי בהבניית ערכים ודימויים של מוסדות ומושגי יסוד חברתיים נוספים. אגסה לבאר ולפרט טענה מופשטת זו (ובהמשך אדגים אותה, כמו את יתר הטענות המוצגות בחלק זה, באמצעות ניתוח פרטני של טקסט קולנועי מסוים)

הדרכים המגוונות בהן עורכים סרטים שיפוט קולנועי הינן מורכבות, מתוחכמות וחמקמקות. פעמים רבות הן באות לידי ביטוי בהחלטות לגבי שימוש בסוגה (ז'נר) קולנועית זו או אחרת, לגבי שיטות עריכה, שיטות סיפור, בניית עלילה, אימוץ נקודות-מבט, קצב היצירה וליהוק. הפעלה של הזדהות דצופה עם דמויות על המרקע וגירוי תגובות רגשיות עוזות על דימויים חזותיים הם אסטרטגיות נפוצות במיוחד. סרטי-משפט, המשלבים את תחומי המשפט והקולנוע באופן מפורש הן במישור התמתי והן ברמה הייצוגית, הבדיונית, הינם בעלי עניין מיוחד בהקשר זה.

סרטי-משפט, סרטים שהמשפט הוא נושא עיסוקם המרכזי, מכוננים על המסך מערכות משפטיות בדיוניות (כגון בתי-משפט) העורכות שיפוט, ורדפות צדק ומבנות סובייקטים וקהילות הן על המסך והן מחוצה לו. (הסובייקטים והקהילות שמערכת המשפט הבדיונית מבנה על המסך הם, בין השאר, הדמויות הבריוניות המושפעות והמובנות חברתית על-ידי פסקי-הדין הבדיוניים שעל המסך, על-ידי נאומי התביעה וההגנה הבדיוניים, על-ידי חוקות והסכמים משפטיים בדיוניים וכיוצא בזה. הסובייקטים והקהילות שמערכת המשפט הבדיונית מבנה מחוץ למסך הם הצופים והצופות, המושפעים ומובנים, במהלך הצפייה, על-ידי פסקי-הדין הבדיוניים שעל המסך, על-ידי נאומי התביעה וההגנה הבדיוניים, על-ידי חוקות והסכמים משפטיים בדיוניים וכיוצא בזה.) ברובד נבדל, נוסף, סרטי-המשפט עורכים שיפוט קולנועי של השיפוט והצדק המובנים על-ידי מערכות המשפט הבדיוניות שלהם, כמו גם של הפרטים והקהילות שהם מכוננים באמצעות השיפוט והצדק הללו. המשמעות של שיפוט קולנועי כיה היא שיתוף הצופים בבחינה ביקורתית של מערכת המשפט הבדיונית ופעילותה השיפוטית והחברתית על המסך ומחוצה לו. באמצעות השיפוט הקולנועי, סרט-משפט יכול לגבות את תפיסת-העולם שמערכת המשפט הבדיונית שלו מציעה, ולאפשר בכך למנגנונים משפטיים (המוצגים על המסך) וקולנועיים (המופעלים בשיפוט הקולנועי) לחזק זה את זה ביצירת קהילה ותפיסת-עולם. לחלופין, סרט-משפט יכול, שוב באמצעות שיפוט-הקולנוע את מערכת המשפט הבדיונית שלו, להציע לצופיו מבנה שיפוטי, קהילה ומערכת ערכים חלופיים המבקרים, מאתגרים ואף שוללים את המבנים שהמערכת שעל המסך יוצרת. יתר על-כן, כטקסט עשיר ורב-שכבתי, סרט-משפט מסוגל לבצע את שתי הפונקציות הללו במקביל, באמצעים שונים וברמות שונות, תוך שהוא מעורר תגובות צופים מורכבות ואף סותרות כלפי נושאים חברתיים ומשפטיים המוצגים על המסך.

4 ניתוח מפורט של נקודה זו, ראו במיוחד: Kamir "Judgment By Film", *supra* note 1.

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

(ג) יש סרטים המכילים רעיונות תורת-משפטיים

השיפוט הקולנועי של סרט-משפט את מערכת המשפט הבדייונית המוצגת בו מהווה פעולה שיפוטית (או פעולה של שיפוט); נוסף על כך הוא מכיל גם עמדות כלפי עולם המשפט שניתן לכנותן "תורת-משפט פופולרית". ניתן על-כן להתייחס לסרטי-משפט גם כאל טקסטים מעין-תורת-משפטיים. זו הנחת-היסוד השלישית שלי: יש סרטים המכילים רעיונות תורת-משפטיים. תורת-המשפט הפופולרית של סרט-משפט עשויה להיות מתוחכמת ולהכיל תובנות בעלות ערך. צבינו הבידורי, המסחרי וההמוני של הקולנוע ודימויו הקליל מקשים עלינו להתייחס בכובד-ראש לעמדות תורת-משפטיות המובעות בסרט עלילה. למעשה, משוחררת מן המגבלות הקשיחות המאבנות את הכתיבה האקדמית, תורת-משפט קולנועית היא נקייה מן הנוסחות והקלישאות המאובקות, ועשויה להיות מקורית, חדשנית ומסעירה.

שלוש הנחות-היסוד הן, אם-כן, שיש סרטים שאופני תפקודיהם החברתיים מקבילים לאלה של עולם המשפט; שיש סרטים המשתפים את הצופה בפעולת שיפוט קולנועית; שיש סרטים המכילים תובנות תורת-משפטיות פופולריות. "משפט וקולנוע", על-פי ההגדרה שאני מציעה, הוא התחום האקדמי החוקר את שלוש הפונקציות הקולנועיות-המשפטיות הללו. ניתן להבחין בו בשלושה טיפוסים מתמקדים, כל אחד, באחת מהנחות-היסוד: "חקר הקולנוע כמקביל למשפט", "חקר סרטים כפעולות שיפוט" ו"חקר תורת-המשפט הקולנועית". סרטי-משפט, אותם סרטים העוסקים תמתי בהיבט כלשהו של עולם המשפט, פועלים לעיתים תכופות בשניים או שלושה מן המישורים המתוארים, ומכילים צירופים רבי-עוצמה של הפונקציות המשפטיות-הקולנועיות האמורות.

2. למה משפט וקולנוע?

קריאה משפט-קולנועית של סרט או קבוצת סרטים, כגון סוגה (ז'נר), עשויה לבחון את הפונקציות המתוארות בחיפוש אחר מערכת הערכים שהסרט – או הסוגה (ז'נר) – מכילים ומבטאים. מחקר משפט-קולנועי כזה עשוי לגלות כי למרות מחויבות ערכית מוצהרת להשקפת-עולם ליברלית ולערכים הנגזרים ממנה (כגון שוויון, אוטונומיה וכבוד האדם), פעולת השיפוט הקולנועית של סרט או תורת-המשפט הפופולרית שלו, מניחים ומקדמים למעשה ערכים סותרים, כגון ערכי כבוד או תפיסות סטריאוטיפיות ומבזות על בסיס השתייכות קבוצתית, כגון דת, גזע, מין, נטייה מינית או מעמד. קריאה משפט-קולנועית של סרט עשויה להעלות שפעולת השיפוט או תורת-המשפט של סרט מבטאות תפיסות מסוימות, בלתי-מוצהרות, של מבנים משפחתיים, יחסי אנוש, ריבוד חברתי או חלוקת תפקידים מגדרית. הגישה המשפט-קולנועית עשויה לשפוך אור על היבטים ערכיים מוצנעים, או אף מוסווים היטב, של סרט, שנקודות-מבט אחרות עשויות להחמיץ.

הקוראת המשתוממת, הדבקה במטרה והגיעה עד הלום, עשויה עדיין לשאול את עצמה, שורה אחר שורה, את שאלת השכל-הישר המתבקשת: מדוע לעסוק ב"משפט וקולנוע"? למה להשקיע אנרגיה פרשנית בניתוח סרטים כטקסטים תורת-משפטיים? (החסרים טקסטים תורת-משפטיים אנחנו?) מה הטעם ומה הערך בניתוח הפעולות השיפוטיות שעורכים סרטים ובחשיפת הערכים החברתיים שהם מכוננים – ולעיתים מסווים מן העין? תשובה אחת היא שסרטים הם פעמים רבות טקסטים בעלי השפעה חברתית אדירה ואף חסרת תחרות, ובין אם

הדבר מוצא-חן בעינינו ובין אם לאו, הזו ממלאים תפקיד מרכזי בהבניה התברתית של פרטים וקבוצות. הם מגיעים לקהלים אדירים ורבים בכל רחבי תבל, ובזכות שילוב מתוחכם של עלילות ודמויות קסומות, דימויים חזותיים שובי-לב והישגים טכנולוגיים מהפנטים, הם מעוררים רגשות עמוקים ומותירים רשמים עזים. סרטים המשלבים את צופיהם בתהליכים שיפוטיים ומציגים לפנייהם תפיסות של צדק עשויים להיות אפקטיביים ביותר בעיצוב דעת-קהל ובהשפעה על עמדות ציבוריות. ידם הארוכה תגיע אל קהלים גדולים ומגוונים לאין שיעור מאשר החשוב והפופולרי במאמרים המשפטיים ופסקי-הדין. סרט-משפט עשיר במבע ומסעיר רגש עשוי להפגיש את צופיו עם תובנות תורת-משפטיות באופנים שיעוררו בהם ריגושים עזים ויטביעו בהם חותם עמוק ששום טקסט משפטי מקצועי לא יוכל להתחרות בהם. וחשוב מכל: רובנו הגדול מתייזם לסרטים שאנו צופים בהם כאל תוצרי צריכה של תעשיית הבידור, ואיננו מזהים בהם אתגר תורת-משפטי המחייב בחינה ביקורתית זהירה ומדוקדקת; מכיוון שכך, השפעותיהם החברתיות, הערכיות והמשפטיות של הסרטים אינן נשקלות בכובד-ראש, אינן מזוהות, מובחנות ומוגדרות, והן מאומצות בלא משים. זלזול שיטתי זה מעצים את השפעתם הסמויה של סרטים על המציאות החברתית ומצדיק בחינה יסודית וניתוח ביקורתי שיטתי.

יתר על-כן, התמודדות של ממש עם תובנותיהם התורת-משפטיות של סרטי קולנוע עשויה בהחלט להיות בעלת ערך כשולעצמה, כלומר מטעמים תורת-משפטיים טהורים. בחינתם של הליכי שיפוט קולנועיים עשויה לעזור בחשיפתם והבנתם של מבני עומק ואופני פעולה המאפיינים גם את עולם המשפט הממשי, אולם שם קשה יותר לחשוף אותם ולנתחם באורח ביקורתי.

העיסוק ב"משפט וקולנוע" אינו מצריך הצדקה והצטרפות יותר מאשר העיסוקים המקבילים ב"משפט וספרות", ב"משפט ופילוסופיה" או ב"משפט וכלכלה". עם זאת ייתכן שבשל גילו הצעיר כל-כך של עיסוק זה, ו/או בשל אופיו הפופולרי של הקולנוע, שאינו נתפס כ"מדע" (כמו הכלכלה) או כתרבות גבוהה (כמו ספרות ופילוסופיה), אני נשאלת מדי פעם במה ייחודו של הצירוף "משפט וקולנוע" לעומת צירופים אפשריים אחרים, כגון "משפט וניתוח טקסטואלי" או "משפט ואומנות". כמו לעצם הגדרת התחום, גם לשאלה זו ייתכנו תשובות שונות, ומתוכן אציג בקצרה רק את זו שבה אני מחזיקה.

הקולנוע, כמו כל שדה שיח ויצירה, מכיל היבטים המשותפים לו ולשדות שיח ויצירה אחרים, וכאלה שהינם ייחודיים לו. כך גם ספרות ותיאטרון מכילים תחומים הופפים, כמו גם תחומים שהינם ייחודיים לכל אחד מהם. כך, ניתוחה של יצירה ספרותית מתייחס להיבטים נרטיביים שהינם רלוונטיים גם ליצירות תיאטרליות (או אופראיות, או בלט), כמו גם להיבטים לשוניים או מבניים שהינם ספרותיים במובהק. יצירה ספרותית מכילה את כל ההיבטים הללו, ולכן ניתוחה המלא, המורכב, ההוליסטי, מתייחס לכולם, בלא צורך להצדיק את ההתייחסות לאותם רכיבים (נרטיביים, למשל) שניתן להתייחס אליהם גם בניתוח יצירות שאינן ספרותיות. היצירה הספרותית וניתוחה ייחודיים בדיוק בצירוף המסוים של כל ההיבטים השונים, שחלקם "ספרותי בלבד" וחלקם משותף לספרות ולסוגי שיח אחרים.

כך גם לגבי ניתוחו של סרט. ניתוח של זוויות הצילום, תנועות המצלמה, התאורה, החיתוכים והבחירות בעריכה וכליהוק הינו ייחודי למדיום הקולנועי. ניתוח הנרטיב, הדמויות והמסרים הערכיים מקביל לזו שניתן לערוך ביצירות ספרות, אופרה, תיאטרון או

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה בלט. צירוף ניתוחיהם של מכלול מרכיבי הסרט הנידון הוא המייתר את הדיון ביצירה הקולנועית המסוימת ככזו.

אני מאמינה כי ניתוחה של יצירה קולנועית, על היבטיה הקולנועיים הייחודיים יותר ופחות, הינו בעל ערך להפקת תובנות מעמיקות וחשובות ביחס לעולם המשפט, ועמדה זו אנסה להבהיר ולהדגים ברשימה הנוכחית.⁵

שניים הם הגורמים המרכזיים המושכים אותי, אישית, להתעמק דווקא בקישור שבין משפט וקולנוע. הראשון הוא נטיית הלב, שנטה מאז ומעולם חסד לסיפורי הברדים שעל מסך הכסף. השני הוא אמונתי כי בעולם שבו החזותי (ולא המלה המדוברת או הכתובה) הוא השולט ללא מצרים, יפה לו, לניתוח התרבותי-החברתי, להתעמק במדיום החזותי ובהשפעותיו העמוקות. המאה העשרים היתה, ללא ספק, עידן חזותי, שהאימו' החזותי תפש בו את המקום הראשון, המרכזי והמכריע בעיצוב התודעה האנושית בעולם המערבי. אומנם, גם התיאטרון הוא אומנות בעלת מימד חזותי משמעותי, אולם במאה העשרים היו אלה מסך הכסף (המסך הגדול), הטלוויזיה (המסך הקטן) ולבסוף מסך המחשב שהגיעו לכל פרט בכל שכבות האוכלוסייה בתרבות המערבית, והותירו את החותם העמוק ביותר (לטוב ולרע). לכן, כשם שסביר לבחון את המחזה היווני כאשר מתייחסים אל החברה האתונאית במאה החמישית לפני הספירה, כך סביר לבחון את המדיום החזותי כאשר מתייחסים אל החברה המערבית במאה העשרים. ומכיוון שהשיח המשפטי היה והינו מרכזי ומכריע במידה דומה, סביר בעיני לבחון את יחסי-הגומלין בין המדיום החזותי והשיח המשפטי.

סרט הקולנוע הוא רק אחד התוצרים של העידן החזותי. סדרות הטלוויזיה, תשדירי הפרסומת, שידורי התרשות הטלוויזיוניים – כל אלה ראויים אף הם לתשומת-לב מרובה בחקר התרבות המערבית של המאה העשרים. אציין כי בהתייחסותי אל סרט הקולנוע, אני מתמקדת דווקא בחוויות הייחודיות לצופה במסך הגדול באולם חשוך המכיל קהל של צופים עלומי-שם, כשם שאיני מתמקדת בחוד-פעמיותו של הסרט. לכן, כוחו של הניתוח המוצע יפה גם לשידורי סרטים וסדרות עלילתיות על המסך הקטן ובאמצעות מכשיר הווידאו (או ה-DVD) המצויים בכל בית (כמעט) בעולם המערבי.

*

דיון תיאורטי מופשט במשפט וקולנוע, כגון זה שפיתחתי עד כאן, עלול להתקבל על-ידי הקורא הסביר, שאינו מורגל בשיטת החשיבה המוצגת, כתמוה וסתום. ניתוח מדגים של סרט עשוי להיות יעיל לאין שיעור לשם המחשת הטיעונים המושגיים שהובאו בסעיף זה. הסרט שאציג ברשימה זו, עיבודו הקולנועי של רומן פולנסקי (משנת 1994) למחזהו של אריאל דורפמן, *העלמה והמוות*,⁶ הוא דוגמה לסרט-משפט רב עוצמה. הסרט, המתחבט מפורשות בסוגיות של שיפוט וצדק ומעלה סוגיות תורת-משפטיות מעמיקות, מציג לפני צופיו הליך

5 יש שאינם מסתפקים בגישה זו, ודוחקים בי להציע הסבר תיאורטי, שיטתי, שיחדר את ייתודו של הקשר בין ההיבטים המיוחדים לניתוח הקולנועי ובין הדיון במשפט. טרם השתכנעתי כי חידוד כזה אכן חיוני, ובכל מקרה – אין בידי להציעו. ייתכן שעיסוק עתידי בתחום ישנה את עמדותי ויניב הסבר כזה.

6 Ariel Dorfman *Death and the Maiden* (New York, Nick Hern Books, 1992)

משפטי בדיוני תוך שהוא עורך פעולת שיפוט מורכבת. הוא מזמין את צופיו ליטול חלק פעיל בשיפוט הקולנועי שהוא עורך, והב מפנימים את תובנותיו התורת-משפטיות. הסוגיה התוכנית המרכזית שהסרט מתמודד עמה היא תפקידו של המשפט ומשמעות הצדק בחייה של חברה הלכודה ברגע הנורא שבין עבר טראומטי ועתיד לא-נודע. הקריאה שאני מציעה לסרט בוחנת את פעולת השיפוט הקולנועית במשולב עם תובנותיו התורת-משפטיות. במסגרת המושגית שהצגתי בראשית הדברים, חלקיה הראשון והשלישי של הרשימה מציגים "חקר תורת-המשפט הקולנועית", בעוד חלקה השני מתמקד ב"חקר סרטים כפעולות שיפוט". חלק זה מכיל גם "חקר הקולנוע כמקביל למשפט", ומדגים כיצד סרט יכול להפנות את השומת-לב צופיו לחשדנות ולזעם שמעורר בהם עד הסובל מתסמונת פוסט-טראומטית חריפה, ולהביאם לכלל הכרה שעד כזו זוכה באותו יחס ממש גם במסגרת מערכת המשפט. כל חלקי הרשימה משתתפים בניתוח של מערכת הערכים הגלומה בסרט, ומתמקדים במיוחד בהמשגת המשפט והצדק, במקומו של כבוד האדם, ביחס להחלמה מטראומה, במושג "פיוס", בחלוקת התפקידים המגדרית, באינטימיות, בזוגיות ובמשפחה. הרשימה מכילה גם בחינה של עמדותיו הפמיניסטיות של הסרט, בפרט אלה התורת-משפטיות, והתייחסות להשוואה בין הליכים משפטיים לבין הליכי "אמת ופיוס".

3. על חברות פוסט-טראומטיות

חברה ניצבת לפני קשיים פנימיים ו/או חיצוניים הנתפסים כמאיימים על זהותה, בטחונה, ערכיה הבסיסיים ואורחות חייהם של אזרחיה. תחושות של חרדה ואובדן-דרך מתעצמות לכדי אובדן עשתונות ושיתוק. ככל שהמשבר מעמיק, כן נאלמים החוגים הליברליים. מנהיג שתלטיני ובלתי-דמוקרטי מופיע בזיוה הפוליטית, מבטיח לציבור ביטחון אישי, סדר ויציבות, וסולל את דרכו אל משטר טוטליטרי דכאני. גורמים ביקורתיים מושקעים, מועלמים ומוצאים להורג, והפרת זכויות האדם והפכת לשגרה. ככל שההתנגדות הציבורית מתרחבת, כן השלטון מכביד את אחיזתו באמצעות עינויים, חטיפות והוצאות להורג, והוא מתפתח למשטר טרור רצחני. לוחמי החופש ומשפתותיהם מקריבים קורבנות כבדים וסובלים אובדן רב, בעוד הרוב הדומם משתהה, מתמהמה ומתחבט. לבסוף כלים כל הקיצים, הציבור הרחב בשל לשינוי, ובתום מאבק כואב ועקיב מדם גוברים כוחות החופש ומדיחים את משטר הדיכוי. מוסדות חדשים מוקמים והמנהיגות החדשה משקיעה מאמצים מרובים באיחוד המדינה וגיבוש כוחותיה המפוצלים, המדולדלים. הכל שואפים להנחית לעבר הכאוב, המכוער, ולפסוע קדימה אל עידן חדש. המדינה מוחלשת משנים של הקזת דם, השלטון החדש פגיע ושברירי, הכוחות המודחים אורכים להזדמנות, והקשרים המחשקים יחדיו את חלקי ההברה השונים רופפים. שקט, מיוס והתפשרות נתפסים כצו השעה הקשה. קורבנות המשטר הישן, התליינים ואלה שעמדו מנגד, כולם מוצאים עצמם בסירה רעועה אחת, נאלצים לשתף-פעולה ביצירתו של עתיד חדש.

בגרסה זו או אחרת, שלד עלילה זה רלוונטי להיסטוריה המודרנית של חברות ומדינות רבות. כל גרסה מתאפיינת בפרטים ייחודיים לה. המשטר הטוטליטרי יכול ללבוש דמות של דיקטטורה צבאית, כמו במדינות דרום-אמריקאיות ואפריקאיות רבות, או של מפלגת שלטון אידיאולוגית, כמו אלה ששלטו במדינות מזרח-אירופיות ומזרח-אסיאתיות רבות. המשטר יכול להתאפיין בעריצות דתית קיצונית, כמו באירן או באפגניסטן, או בגזענות ממוסדת

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה המשעבדת אוכלוסיית "ילידים", כמו משטר האפרטהייד בדרום-אפריקה. בזמנים אחרים ובמקומות אחרים, השלטון הדורסני יכול להיות פלג של ממשלה נבחרת, דמוקרטית לכל דבר, כשם שאירע בתקופתו של סנטור מקרת'י (McCarthy) בארצות-הברית. בין כך ובין אחרת, ההתפתחות הפוליטית מובילה לתוצאה אחת: חברה שסועה, הנאבקת להשתחרר ממורשת של עבר קשה בתקווה לעתיד טוב יותר.

במלותיה של מרתה מינו (Martha Minow): "במהלך תהפוכות כאלה, חברות נאלצות להתמודד עם השאלות בכמה להכיר, האם לענוש וכיצד להחלים."⁷ בתקופות מעבר מיוסרות בין עבר טראומטי ועתיד לא-נודע, כיצד מתמודדים קורבנות הטרור עם עברם ומחלימים מטראומה אישית כואבת? כיצד מעצבת חברה את עברה הטראומטי לכדי זיכרון קולקטיבי נסבל? כיצד אורגת החברה יחדיו את קורבנות העבר עם תלייניהם ומיישבת את הגדרות העצמי המתנגשות שלהם? כיצד מספר ההווה את סיפור העבר בשירות עתיד טוב יותר? כיצד מתייחס המשטר החדש לתליינים? כיצד מתמודדים העומדים מנגד עם רגשות האשמה כלפי הקורבנות – ועם התרעומת המתלווה אליהם? מהו תפקידה של מערכת המשפט בהליכי הפיוס בין עבר והווה, בין קורבנות ותליינים, בין חברה ופרטיה ובין זכרונות פרטיים וזיכרון קולקטיבי? מה הן מטרות המשפט ומה הן חובותיו כלפי הפרט והכלל בזמנים קשים כאלה, ומהו סדר העדיפות הראוי? כיצד על מערכת משפט להגיב כאשר דרישותיו הלגיטימיות של פרט להליך משפטי הוגן מתנגשות עם צרכים חברתיים רחבים של יציבות ופיוס? כיצד ניתן לעשות צדק, למי, באיזה מחיר, ומהי משמעותו של צדק בנסיבות כה כאובות?

דיסציפלינות מקצועיות אחרות, בכללן הפסיכולוגיה של הטראומה והשיקום, סוציולוגיה, מדע המדינה ותורת-המשפט, מציעות פרספקטיבות לטיפול בהיבטים שונים של הדילמות הללו באמצעות כלים תיאורטיים מגוונים. העשור האחרון ראה פריחה של כתיבה אקדמית בסוגיות אלה. התרבות הפופולרית היא זירה נוספת להתמודדויות עם הדילמות הנזכרות. רשימה זו מציעה קריאה דקדקנית של התמודדות יצירתית קולנועית אחת עם סיטואציה (בדיונית) מעולם פוסט-טראומטי: הסיטואציה של אשה, גיצולת משטר טוטליטרי מודרן, המבקשת הכרה וצדק מממשלתה הרמוקרטית החדשה. *העלמה והמוות* מציג במלוא חריפותה את השאלה כיצד מערכת החוק והמשפט יכולה וצריכה לעשות צדק תוך מיצוב זיכרון אישי של קורבן⁸ טרור מדיני במסגרת זיכרון קבוצתי מתגבש, ברגע השברירי שבו חברה שסועה נאבקת עם עברה הבלתי-נסבל, מחד גיסא, ועם עתידה המאיים, מאידך גיסא.

7 Martha Minow *Between Vengeance and Forgiveness: Facing History after Genocide and Mass Violence* (Boston, Beacon Press, 1998) 2

8 רשימה זו מרבה להתייחס לאנשים שעברו תקיפות, עינויים, התעללות ואונס. סוגיית השם הראוי, המבטא את מירב הכבוד לחווייתם, הינה רצינית וחשובה. יש המתנגדות לכינוי "קורבן" משום הקונוטציה הסבילה שלו, בטענה כי הוא מטעה לחשוב כי אדם שלחם על הישרדותו הינו סביל. יש הרואים ב"קורבן" תווית המאשימה את מי שסבל מן ההתנהגות הפושעת. כשלעצמי, אני סבורה כי "קורבן" הוא ביטוי הולם, המדגיש כראוי את עוצמת הפגיעה בפרט הנידון. הניטרליות המגדרית יוצאת-הדופן של המושג מאדירה את קסמו. עם זאת, כדי להתחשב ברגישויות מובנות, אשתמש לרוב בביטוי הניטרלי יותר – "נפגע", ואמעט להשתמש בביטוי "קורבן". זאת ועוד: יש גברים שהינם נפגעי אלימות מינית כשם שיש נשים שהן נפגעות טרור מדיני. מכיוון שהעברית אינה מאפשרת התייחסות כזו

אורית קמיר

מחזהו של אריאל דורפמן, *העלמה והמוות*, הוא יצירה רבת-עוצמה ששימשה בסיס לעיבודו הקולנועי של רומן פולנסקי. דורפמן עצמו (יחד עם רפאל איגלסאס ופולנסקי) גם כתב את התסריט, עובדה המחזקת את הנטייה לקשר בין הסרט ובין המחזה שעליו הוא מושתת. אולם, כפי שהדגשתי לעיל, אני מתייחסת במאמר זה ליצירתם הקולנועית של דורפמן ופולנסקי ומנתחת אותה כסרט (כלומר כמכילה היבטים קולנועיים ייחודיים והיבטים נרטיביים וערכיים שאינם ייחודיים לקולנוע דווקא).

בספרו על עיבוד ספרים לסרטים, ג'ורג' בלוסטון (George Bluestone) קובע כי הסרט נעשה ל"דבר" שונה (מהספר שהוא מעבד), כשם שציור אומנותי המתעד אירוע היסטורי נהפך ל"דבר" שונה מן האירוע ההיסטורי שהוא מתעד.⁹ במובן זה, סרטם של דורפמן ופולנסקי הוא יצירה שונה ועצמאית ממש כשם שמחזהו של דורפמן שונה ועצמאי ביחס לקוורטט מס' 14 ב-D מינור Op. Posth של פרנץ שוברט (Franz Schubert), השונה מהשיר (lied) בעל אותה כותרת שחיבר שוברט כעבור שבע שנים בהתבסס על שיר קדום של מתיאס קלאודיוס (Claudius Mattias).¹⁰ רשימה זו מתייחסת לסרט בלבד, על מכלול מאפייניו.¹¹ אני מאמצת ללא סייג את דבריו הקולעים של בלוסטון, כי אף-על-פי שהישגו הייחודי של המדיום הקולנועי הוא השחרור והשיג במימד החלל, הרי שהעריכה, מלאכת-המרכבה של יושרת הצילום עם קצבה החזותי של הסצנה, מעניקים לבמאי את חותמתו המיוחדת.¹² אכן, רשימה זו אינה מתמקדת רק בעלילת הסיפור, אלא בטקסט הקולנועי כולו, תוך התייחסות מפורטת ל-shots, למדיניות עריכה, לליהוק, לסגנונות משחק, לקצב בימוי, לאווירה, לקהל הצופים המובנה וזה הממשי, האוניוורסלי, ואף למודעות הצופה לביוגרפיה ולסגנון הייחודי של הבמאי. חלק ניכר מן הניתוחים התמתיים הולם גם את מחזהו של דורפמן, אולם זהו פועל יוצא משני, ואינו בלב הדברים.¹³

- זמנית לבני שני המינים, אשתמש ברשימה זו בלשון נקבה בהקשר של אלימות מינית ובלשון זכר בהקשר של טרור מדיני, אף שבכל אחו מן המקרים הכוונה לגברים ונשים כאחד.
- 9 "[T]he film becomes a different thing in the same sense that a historical painting becomes a different thing from the historical event which it illustrates." George Bluestone *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (Berkeley, University of California Press, 1971) 5. לקובץ מאמרים עדכני בתחום ורשימה ביבליוגרפית ענפה, ראו: Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (eds.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (New York, Routledge, 1999).
- 10 לדין ביצירתו של קלאודיוס, ובמוטיב: "העלמה והמוות" בספרות הגרמנית בכללה, לרבות ההיבטים האנטי-נשיים העמוקים הנלווים לו, ראו: David Luban "On Dorfman's *Death and the Maiden*" 10 *Yale L. J. & Humanities* (1998) 115, 123-130. במוזיקה המודרנית, ראו: Janet Wolff "Death and the Maiden: Does Semiotics Justify Muder?" 38 *Critical Quarterly* (1993).
- 11 לקריאה שונה בתכלית בנקודה זו, המתייחסת לסרט ולמחזה בלא הבחנה, ראו: Luban 1998, *ibid*.
- 12 "The spatial liberation of the cinema was its unique achievement. But film editing, combining the integrity of the shot with the visual rhythm of the sequence, gives the director his characteristic signature" Bluestone (1971) 24.
- 13 אני מתייחסת במהלך הדיון להבדלים בין הסרט לבין המחזה, אך לא כדי להציע ניתוח של המחזה, אלא רק כדי להדגים ולהדגיש בחירות קולנועיות (למשל, מתי לדבוק בגרסת המחזה ומתי לסטות ממנה) ואח נפקותיהן. ככלל, ההבדלים המשמעותיים ביותר בין שתי הגרסות הם, בעיני, אלה: בעוד המחזה מתאר

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

ב. הצגת עלילתו של הסרט העלמה והמוות ומהלך הטיעון

1. עלילת הסרט: תמצית

העלמה והמוות¹⁴ פותח בהכרזה כי עלילתו מתרחשת בהווה, במדינה דרום-אמריקאית כלשהי.

בעבר שלפני ראשית עלילת הסרט, פאולינה לורקה (Paulina Lorka), גיבורת העלמה והמוות, עונתה על-ידי משטר דרום-אמריקאי טוטליטרי בעיניים קשים וממושכים, לרבות אונס חוזר ונשנה.¹⁵ היא שרדה את ההתעללות מבלי לבגוד בזהותו של אישה, ג'ררדו אסקובר (Gerardo Escobar), שהיה אז ממנהיגיה של תנועת המאבק; אך בשוכה הביתה מצאה אותו בזרועות אשה אחרת. כעבור חמש-עשרה שנה, בראשית עלילת הסרט, ג'ררדו הוא עורך-דין מוביל בתחום זכויות האדם, ומועמדו של נשיא הממשל הדמוקרטי החדש לתפקיד יושב-ראש הוועדה שהוקמה כדי לחקור את הפרות זכויות האדם על-ידי המשטר המודח. הנשיא, השואף להבטיח סולידריות לאומית ולהימנע ממהמורות פוליטיות מסוכנות, מגביל את סמכויות הוועדה לחקור אך ורק פשעים שהסתיימו במוות.

משנודע לפאולינה (ממהדורת חדשות) כי ג'ררדו קיבל עליו את המינוי, היא רואה בכך בגידה, שכן בעיניה חשוב לא פחות – אם לא יותר – לחקור דווקא את הפשעים שקורבנותיהם עודם חיים וסובלים, כמותה. במהלך העימות הסוער בין בני-הזוג, בליל סופה בביתם המבודד על שפת האוקיינוס, מופיע אדם נוסף, שפאולינה מזהה אותו כאחד ממענייה; היא משוכנעת שעובר-האורח הוא הרופא שאנס אותה באכזריות ארבע-עשרה פעמים תוך כדי טיפול בפצעייה ולצלילי "העלמה והמוות" של שוברט.¹⁶ משזיהתה את קולו וריח גופו, את צחוקו ואופן דיבורו, היא מסרבת להשלים עם ההחלטה של המדינה – ושל ג'ררדו – לא

התרחשויות על פני שלושים ושש שעות, הסרט מכוון אותן למסגרת של לילה אחד בלבד; הסרט מסיף ומאדיר את תחושת העלטה ו"שעת בין הדמדומים" על-ידי הצגת הפסקת תשמיש דרמטית. במחזה, פאולינה טוענת כי הסתירה את מכוניתו של רוברטו; בסרט, אנו רואים אותה דוחפת את המכונית אל מעבר לצוק, ולכן אנו יודעים כי היא משקרת לג'ררדו באומרה כי רק הסתירה את המכונית, וחושדים כי היא אכן מתכוונת לממש את רצונה המוצהר להוציא את רוברטו להורג. הסרט, שלא כמו המחזה, מציג סצנה ארוכה של התחברות בין רוברטו וג'ררדו; מאוחר יותר, בסרט, ג'ררדו מנסה להתיר את כבליו של רוברטו בסכין מטבח, רוברטו מצליח להשתלט על פאולינה, והיא מצליחה לשוב ולהשתלט על המצב. אף אחת מן התהפוכות הדרמטיות הללו אינה מופיעה במחזה. הסרט מעניק לרוברטו אליבי בדמות עובדת בית-תולים בברצלונה המעידה כי שהה מחוץ לארצו בכל מהלך התקופה הרלוונטית. ומעל לכל: שני הסיומים שהמחזה והסרט מציעים שונים בתכלית. ראו דיון מפורט בהמשך.

14 רומן פולנסקי, 1994. הסרט דובר אנגלית.

15 הסרט רומז כי המדינה הדרום-אמריקאית היא צ'ילה, מולדתו של דורפמן. לדיונים מעמיקים בהיסטוריה הקשה של הפרת זכויות-אדם בצ'ילה, המעבר מדיקטטורה לדמוקרטיה וועדת האמת והפיוס, ראו: Mark Ensalaco *Chile Under Pinochet: Recovering the Truth* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999); Luis Roniger and Mario Aznaider *The Legacy of Human Rights Violations in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay* (Oxford, Oxford University Press, 1999).

16 ד"ר רוברטו מירנדה מצטרף אל ג'ררדו ופאולינה לאחר שחילק את ג'ררדו שנתקע בגשם הכבד בגלל תקף בצמיג מכוניתו. הרופא מופיע אם-כן בתפקיד השומרוני הטוב (כשם שהופיע לראשונה גם בשביח של פאולינה, על-פי טענתה).

לחקור את העינוי והאונס שחווה, ונגמרת אומר לקחת את החוק לידיה, לבצע הליך שיפוט פרטי, לחשוף את האמת ולהשיג צדק. היא דורשת מג'ררדו תמיכה מלאה והשתתפות פעילה. במהלך לילה ארוך ואפל בפרברי העיר ובשולי החברה, פאולינה שופטת את האנס שלה ואת אישה. תוך שימוש באלמות, היא מאלצת את האנס, ד"ר רוברטו מירנדה (Roberto Miranda), לאמת את האישוס, להזיות בחוסר אנושיותו וליטול אתריות מוסרית למעשיו. באיום אקדח היא מונעת את ג'ררדו מלשחרר את הנאשם, ומאלצת אותו להתעמת עם גבורתה, קורבנותה, המחיר הכבד ששילמה וחולשתו שלו. על קצה צוק מעל אוקיינוס גועש, לאחר שאילצה את שני הגברים הממאנים להודות בפשעיהם כלפיה, היא בוחרת לא לגזור על האנס עונש מוות ומשחררת אותו. בטעות הסיום, עיניה של פאולינה פוגשות בעינוי של ד"ר מירנדה כאשר שלוש הדמויות, הלכודות יחדיו לנצח, מזדמנות יחדיו לאולם הקונצרטים האלגנטי, התרבותי, והרביעייה על הנזמה מנגנת את "העלמה והמוות" לשוברט.

2. סקירה כללית: תמצית הטיועון

רשימה זו בוחנת במשולב את השיפוט הקולנועי ואת התוכנות התורת-משפטיות הגלומים בסרט *העלמה והמוות*, כמו גם את האמצעים הקולנועיים הייחודיים שהסרט מבצע בעזרתם את פעילותו המעין-משפטית. בתוך כך נבחנו הערכים החברתיים המשתקפים בסרט, המוצעים לצופיו במפורש ובמשתמע.

העלמה והמוות מציג שתי תפיסות מתנגשות של משפט וצדק בחברה השואפת להתגבר על עברה האלים ולסלול דרך לעתיד שלו ומשרה ביטחון. הגישה האחת תופסת את "צדק" כפועל יוצא של המשפט (או בניסוח ציני יותר, ככלי הסברתי בידי המשפט), ואת המשפט היא מגדירה כמוסד חברתי שתפקידו לאפשר לחברה להגשים את כמיהתה לרגיעה ופיוס, תוך מחיקת זכרונות בלתי-נסבלים, השתקת האשמות פלגניות, הדחת תחושות האשם ושכחה קבוצתית של גבורת לוחמינו וניצולים ושל הקורבן הכבד שהקריבו. הסרט מציג תפיסה זו כעמדתה הרשמית של המדינה, והיא מואנשת בדמותו של ג'ררדו אסקובר, שר המשפטים העתידי.

הגישה האחרת מגולמת בדמותה של פאולינה לורקה, לוחמת וניצולה. גישה זו מתמקדת בצורכיהם ורצונותיהם של קורבנות המשטר המודח, שבהם היא רואה את נקודת-המוצא. לגבי פאולינה, "צדק" הוא סיוע לקורבנות ולניצולים לשקם את כבודם העצמי ולקומם תחושות של משמעות וערך; להשיג הכרה חברתית באובדן שחוו וכזכרונותיהם הבלתי-נסבלים; לשלב את זכרונותיהם הפרטיים בזיכרון הציבורי המשותף, ומעל לכל – להחלים. המשפט הוא כלי בשירות עשיית הצדק.

הזיהוי המגדרי שהסרט מציע בין כל אחת משתי הגישות ובין דמות גברית ודמות נשית, מכיל השלכות תורת-משפטיות פמיניסטיות ייחודיות, במיוחד לגבי האנלוגיה שהסרט מציע בין קורבנות אונס לבין קורבנות של משטרים טוטליטריים. חלק ג של הרשימה מתמקד בכל אלה.

חלק ד של הרשימה מתמקד בשיפוט הקולנועי הנערך על-ידי הסרט. *העלמה והמוות* מציג את שתי התפיסות השונות של משפט וצדק באמצעות שתי דמויות שאינן רק גבר ואשה, אלא זוג נשוי. נאמנותה המוחלטת לג'ררדו וסירובה האמיץ להסגירו לידי השלטונות הם שהמיטו על פאולינה את העינויים והאונס. באותה עת עצמה מצא ג'ררדו ניתומים

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה בזרועותיה של אשה אחרת, בגידה שבישרה את שיתוף-הפעולה שלו עם החלטת הממשלה החדשה למחול לתוקפיה של פאולינה ולא להעמידם לדין. באופן זה הסרט מבנה את שתי תפיסות המשפט והצדק שהוא מכיל לא רק על בסיס מגדרי, אלא גם ככרוכות זו בזו בעבודות סבוכות השזורות מאהבה, שנאה, אשמה, בוז, חמלה, הכרת-תודה, מחויבות, תלות ותשוקה.

שתי תפיסות המשפט והצדק נבחנות ביסודיות על-ידי הסרט וצופיו, המוזמנים למלא תפקיד שיפוטי פעיל. על-ידי הזמנת הצופה להזדהות, כמעט לכל אורך הדרך, הן עם נקודת-מבטה של פאולינה, מצד אחד, והן עם זו של ג'ררדו, מן הצד האחר, הסרט קורא לו לשקול, להפנים ולבחון כל אחת משתי תפיסות המשפט והצדק הן מנקודת-מבט פנימית, מקבלת, והן מנקודת-מבט חיצונית, מבקרת. בשלב הבא הסרט מבקש מן הצופה לשפוט את שתי התפיסות שלמד וחווה, ולבסוף – לאמץ את תפיסת הצדק העולה מטיפולו של הסרט בדמויות וכנושאים שהוא מציג. השיפוט הקולנועי שהצופה עושה מסתיים בשיפוט-עצמי נוקב וכאוב.

נושא תורת-משפטי נוסף שהסרט מעלה הוא השוואה מעריכה בין הליכים פלייליים ובין הליכי "פיוס" (Truce and Reconciliation) ברגע היסטורי כמו זה המוצג בסרט. בעשור האחרון הרבו לכתוב על יתרונותיהם וחסרונותיהם של כל אחד מסוגי ההליכים, ומנגנונים שהקימו מדינות שונות עוררו עניין, הערכה וביקורת בינלאומיים. הטיפול הקולנועי בדילמה תיאורית מורכבת זו על-ידי יצירת מעורבות רגשית עמוקה של הצופה עם הדמויות הבריגוניות שעל המסך פורץ דרך להתייחסות מחורשת, שונה, לסוגיות שנדרשו ונשחקו. הסרט מאפשר לנו להתמודד עם השאלות המשפטיות-החברתיות תוך התחשבות מדוקדקת ומעורבת ברווחתן של הדמויות הנוגעות בדבר, ומתרגם את השאלה המופשטת למציאות אנושית, ממשית וקרובה. חלקה של הרשימה מוקדש לטיפול בנושא זה. לבסוף, הרשימה מסתיימת בבחינת הסרט במסגרת יצירתו של רומאן פולנסקי (שיכולה להיחשב לסוגה (ז'נר) ייחודית) ולאור אישיותו הציבורית של הבמאי (חלק ו).¹⁷

ג. קריאה תורת-משפטית פמיניסטית של העלמה והמוות: שתי תפיסות של משפט וצדק

1. המשפט כמשרת את יציבות השלטון
ג'ררדו אסקובר הוא בכיר משפטניה של חברה השרויה בלימבו, שפרקה מעליה את עולו של משטר דיקטטורי, אך עודנה מתחבטת בזהותה הדמוקרטית ומפקפקת בכוחותיה. ג'ררדו הינו מומחה ופעיל בתחום זכויות האדם. תחת המשטר הישן הוא סיכן את חייו כשעמד בראש

17 אבהיר כי דיוני זה, כמו דיוני הקודמים ביצירות ספרות וקולנוע, אינו מכונן "לגלות" או "לחשוף" את כוונתו (המודעת או הבלתי-מודעת) של הטקסט או של יוצרו ואף לא לבקר אידיאולוגיה "מקורית" כלשהי של היצירה; מטרת הדיון היא לחשוף מנגנונים טקסטואליים (במקרה הנידון – קולנועיים) גלויים וסמויים המכוננים את צופהו המשתמע (המובנה) של הטקסט, כמו גם את קהילת הצופים המשתמעים. (לדיון נוסף במושגים אלה ראו בהמשך.) מובן כי למנגנונים כאלה עשויה להיות השפעה של ממש על קהלי הצופים "האמיתיים" של הסרט ככל שאלה משתפים-פעולה ומקבלים על עצמם את הזהות שהסרט מזמינם לקבל.

תנועת מאבק. ליבו היה במקום הנכון, כמו גם מעשיו. כעת הוא מתעמת עם השאלה הקיומית כיצד למקסם את התועלת שהחוק יכול להצמיח לחברה פוסט-טראומטית ושסועה. ג'רדרו, רציונלי, מעשי, סבור שתפקיד החוק הוא לאפשר את השינוי התברתי מחויב המציאות, לסייע בהגשמתו ולהבטיח שהתרחשותו לא תסכן את הסדר והיציבות המתהווים. החוק חייב לסייע לממשלה במזעור טלטלות וזעזועים ולהבטיח את חוסנם של יסודות המבנה התברתי החדש בכל מחיר, גם אם המחיר הוא ויתור על מיצוי הדין עם פושעי המשטר המודח. החוק הוא אמצעי, ומטרתו היא לתקף שינוי תברתי המחייב אחדות והסכמה פנימית. אם טובת העתיד מכתובה ששגיאות העבר חייבות להישכח ועושיהן חייבים לזכות במחילה, אזי על החוק להתאים עצמו לשיקולים פוליטיים אלה.

ג'רדרו, המייצג את מערכת המשפט, מסרב לרתום את החוק לצרכיה של פאולינה. טיעוניה העקרוניים מתמקדים בסכנה האורבת מהליך משפטי כזה לתחושות האחרות וההרמוניה שהממשלה החדשה עמלה לכוון. במישור המשפטי-הפוזיטיביסטי, עמדתו של ג'רדרו היא שאין בידה של פאולינה, שענינה היו מכוסות במהלך העינויים והאונס, לספק ראיה חותכת לביסוס הרשעה, ושעקוב מצבה הנפשי המעורער אין היא כשירה להעיד.¹⁸ ככל נאשם, ד"ר מירנדה זכאי להליך הוגן, שאינו יכול להתבצע על בסיס עדותה של פאולינה. אמת משפטית ואשמה משפטית חייבות להסתמך על הוכחה חותכת מעל לכל ספק סביר, ופאולינה אינה מסוגלת להמציא הוכחה כזו.

המציאות מלמדת שקורבנות רבים של עינויים ממושכים מנועים מלראות את שוביהם, וכי רבים מהם סובלים מפגיעה נפשית פוסט-טראומטית שמערערת את יציבותם הנפשית. טענתו של ג'רדרו היא אם-כן שקורבנות כמו פאולינה, שעונו על-ידי כוחות אפלים שלא הותירו טביעות אצבעות ופגעו ביציבותם הנפשית של קורבנותיהם, אינם מסוגלים לבסס הרשעה של מבצעי הפשעים נגדם.¹⁹ מכיוון שכך, לא ניתן להעמיד את הפושעים לדין או להרשיעם, וגם לא לחשוף את הפשעים שביצעו בקורבנות. במילים אחרות: מערכת המשפט

18 פאולינה עומדת על כך שהיא מזהה את קולו של ד"ר מירנדה, את ריחו, את קול צתוקו על נחרותיו הקטנות, את ביטוייו האופייניים וההייתסויותיו הנשנות לניטשה ולפרויד. (בגרסת המחזה, פאולינה טוענת עוד כי היא מזהה את מגע עורו.) ג'רדרו דוחה את כל אלה כראיות בלתי-קבילות ובלתי-משכנעות. באשר למצבה הנפשי הבלתי-אמין, ג'רדרו מזכיר לפאולינה כי בעבר הגיבה תגובה רגשית עזה כלפי גבר אחר שחשבה כי היה האנס.

19 הצגתה של ג'ודית הרמן את מה שמכונה "תסמונת המחח הפוסט-טראומטי" (post-traumatic stress disorder) עשויה להבהיר את הדיו: בניצולי חוויה טראומטית, וביתר פירוט, את התנהגותה של פאולינה, תגובותיה ובחירותיה: "The many symptoms of post-traumatic stress disorder fall into three main categories. These are called 'hyperarousal', 'intrusion', and 'constriction'. Hyperarousal reflects the persistent expectation of danger, intrusion reflects the indelible imprint of the traumatic moment; constriction reflects the numbing response of surrender" (Judith Herman (M.D.) *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror* (New York, Basic Books, 1992) 35. "Traumatized people suffer damage to the basic structures of the self. They lose their trust in themselves, in other people and in God. Their self-esteem is assaulted by experiences of humiliation, guilt and helplessness. Their capacity for intimacy is compromised by intense and contradictory feelings of need and fear. The identity they have formed prior to the trauma is irrevocably destroyed" (*ibid*, at p. 56)

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה והחוק אינם הכלים ההולמים להתמודדות עם טרור ועינויים, ובית-המשפט אינו הבימה הראויה לדיון הפומבי בהפרות של זכויות האדם – דיון שהינו נחוץ כל-כך לקורבנות וניצולים המבקשים לשלב את זכרונותיהם הפרטיים בשיח הציבורי.²⁰

2. המשפט ככלי תרפויטי

פאולינה, רדופת זוועות העבר, אינה משפטנית, אלא פעילת זכויות-אדם וניצולת המשטר המורדח. תפיסת הצדק והמשפט שלה שונה לחלוטין.²¹ כמשך חמש-עשרה שנה "קברה את עצמה" בביתה שעל שפת האוקיינוס, מנותקת מן החיים, מהקהילה, מכל דבר שהיה יכול

20 עמדתו של ג'רדרו לגבי הסכנה הטמונה בהפעלת המשפט הפלילי במצבים כמו זה של פאולינה מפותחת במלואה במחקרו הסוציולוגי-המשפטי-המשווה, המעמיק מאוד, של מרק אוזיאל (Mark Osiel) על משפט זיכרון. *Mark Osiel Mass Atrocity, Collective Memory and the Law* (New Brunswick, Transaction Publishers, 1997). המחקר מראה כיצד – "...six recurring problems... have arisen from efforts to employ criminal prosecution to influence a nation's collective memory of state-sponsored mass murder. Some of these suggest the task's impossibility; others – its undesirability. First, such efforts can easily sacrifice the rights of defendants on the altar of social solidarity. Second, they can, unwittingly distort historical understanding of the nation's recent past. Third, they may foster delusions of purity and grandeur by encouraging faulty analogies between past and future controversies, readings of the precedent that are often too broad, sometime too narrow. Fourth, they may fail by requiring more extensive admission of guilt, and more repentance, than most nations are prepared to undertake. This is because efforts at employing law to instill shared memories sometimes require substantial segments of a society to accept responsibility for colossal wrongs and to break completely with cherished aspects of its past. Fifth, legal efforts to influence collective memory may fail because such memory – almost by nature – arises only incidentally; it cannot be constructed intentionally. Sixth, even if collective memory can be created deliberately, perhaps it can be done only dishonestly, that is, by concealing this very deliberateness from the intended audience" (*ibid*, at pp. 7-8). במקום אחר הוא טוען, ממש כמו ג'רדרו (ובורדאי כמו מירנדה), כי – "overburdened by the weight of a catastrophic recent history, we are sometimes better off to forget. Nietzsche was surely right that 'life in any true sense is impossible without forgetfulness...' Obsession with memory can be perilous as its repression, amnesia as problematic as amnesia. 'Hysterics', Breuer and Freud noted, 'suffer mainly from reminiscences'" (*ibid*, at p. 145). צריך להביא מקרים מסוימים של זוועות מנהליות בקנה-מידה המוני לשיפוט פלילי. במקרים אלה, הוא טוען, בית-המשפט צריך להיות פדגוגי ותיאטרלי במכוון ובגלוי, ומודע לתפקידו ביצירת הזיכרון הקולקטיבי. כדי לממש תפקידים אלה, על בית-המשפט לאמץ הליך מיוחד והלך-רוח ייחודי, שאוזיאל מפרט אותם. לסיכום וביקורת של גישתו, ראו: Gary Jonathan Bass "International Law: War Crimes and the Limits of Legalism" 97 *Michigan Law Review* (1992) 2103.

21 "Polanski visually emphasizes the opposition between the legalistic, rational discourse advocated by Escobar and Paulina's method of getting truth through the use of power. In many scenes, Escobar and Paulina occupy opposite sides of the screen, with the tied-up Miranda in the middle." (Gordana Crnkovic "Death and the Maiden" 50 *Film Quarterly* (1997) 39, 43)

לחבר אותה עם העבר ועם החוויה הטראומטית.²² עכשיו, כשהיא ניצבת מול האנס, היא דורשת החלמה וצדק. נקודת-המוצא של פאולינה אינה הכמיהה הציבורית לנורמליות ויציבות, אלא צרכיה האישיים, האנושיים, כנפגעת עברה וכניצולה. במהלך הלילה הארוך שעל המסך, פאולינה מתעוררת מחמש-עשרה שנות בריחה וגלות מרצון, ומתחילה לזהות, להמשיג ולבטא את צרכיה. לראשונה זה תמש-עשרה שנה היא רוצה לתכוע לעצמה את חייה, זהותה, עצמיותה, כבודה העצמי ומקומה בחברה. היא אפילו רוצה לשוב ולאהוב את שוברט, שאת יצירותיו לא יכלה לשאת כל השנים הללו.²³

כדי לממש את כל אלה – פאולינה מתחילה להבין – היא זקוקה להכרה חברתית, לקבלה, להבנה, ומעל לכל – לחמלה. אם ברצונה לשוב לחיות, עליה להיראות, להישמע, לקבל את אהבת הקהילה, המגולמה ברגע קריטי זה בג'ררדו. היא זקוקה להכרה בקיומה ובערכה ("איני קיימת", היא זועקת בכזי); בשפיותה ובעצמיותה (שוב ושוב היא הודפת את קביעותיהם התזורות ונשנות של שני הגברים כי היא "משוגעת" ו"חולה"). עליה לספר את סיפורה, להשמיע את עדותה ולזכות באמון של החברה ובהכרתה בזוועות ובאובדן שחוותה.²⁴ היא זקוקה לאמפתיה. עליה להיטהר מתחושות האשמה והבושה המייסרות אותה על שהניחה לשוביה לעשות בה כרצונם ולגזול ממנה את כבוד האדם.²⁵ עליה לשבור

22 הספרות המקצועית מלמדת כי תגובתה של פאולינה טיפוסית לקורבנות טראומה, ויש בה משום היגיון-השרדותי סביר ויעיל בנסיבות. ג'ודיה הרמן מסבירה: "Reliving a traumatic experience, whether in the form of intrusive memories, dreams, or actions, carries with it the emotional intensity of the original event. The survivor is continually buffeted by terror and rage. These emotions are qualitatively different from ordinary fear and anger. They are outside the range of ordinary emotional experience, and they overwhelm the ordinary capacity to bear feelings. Because reliving a traumatic experience provokes such intense emotional distress, traumatized people go to great lengths to avoid it." (Herman 1992, *supra* note 19, at p. 42)

23 דוד לובן מציין בצדק: "Schubert, with what she calls his sad, noble sense of life, represents the civilization outside the torturers' basement – the entire world of art and science and philosophy, of beauty and meaning, of humanity." (Luban 1998, *supra* note 10, at p. 123). הוא מביע ספק אם, בהיתן שנאת הנשים העמוקה של התרבות המערבית, פאולינה צודקת בדרישתה לשוב ולנכס את נכסי צאן-החורל שלה. הקושי הוא, כמובן, שאם היא מבקשת לחיות, ולחיות כחלק מן החברה האנושית, עליה לשוב ולהתחבר אל התרבות האנושית, שאינה שונה במאום מיצירתו של שוברט בהקשר זה.

24 "Trauma inevitably brings loss. Even those who are lucky enough to escape physically unscathed still lose the internal psychological structures of a self securely attached to others. Those who are physically harmed lose in addition their sense of bodily integrity. And those who lose important people in their lives face a new void in their relationships with friends, family, or community." (Herman 1992, *supra* note 19, at p. 188) חוותה את כל סוגי האובדן הללו.

25 "Robert Jay Lifton found 'survivor guilt' to be a common experience in people who had lived through war, natural disaster, or nuclear holocaust. Rape produces essentially the same effect: it is the victims, not the perpetrators, who feel guilty. [...] Shame is a response to helplessness, the violation of bodily integrity, and the indignity suffered in the eyes of another person." (Herman 1992, *ibid*, at p. 53)

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בתברה שסועה את השתיקה, להתעמת עם האמת, עם התליינים ועם עצמה, ולהשתחרר מן האימה שהשתיקה אותה כל השנים. מבחינתה של פאולינה, הדרשה להכרה בצרכיה, שהיא גם עמידה על זכויותיה, אינה תרפויטית גרידא, אלא גם דרישה לצדק, והאמצעי להשגתו הוא ההליך המשפטי.

מכיוון שמשפט המדינה חסום בפניה, פאולינה מוציאה לפועל הליך שיפוט פרטי התושף ומדגים את מאפייניו הייחודיים של ההליך המשפטי, ואשר מכוננים אותו ככלי המתאים ביותר לצרכיה. לדידה, המשפט הוא, מעל לכל, סוכן-זיכרון ציבורי. המשפט מציע במה, הליך, שפה מקצועית ומשאבי אנוש כדי לשמוע עדויות זיכרון מתחרות, להכריע ביניהן באורח סמכותי ופומבי ולהעניק לזיכרון שנקבע כסיפור הרשמי מעמד וערך חברתיים ומוסריים. בכהונתו זו, המשפט הוא נקודת המפגש וההיתוך של הזיכרון האישי וההיסטוריה הציבורית, מחוץ שבו הטראומה האישית וזו הכללית שבות ומצטלבות.²⁶ דרישתה של נפגעת-העברה לצדק, להכרה ולקבלה ציבוריות מיתרגמת על-כן לדרישה להשמיע את סיפורה במסגרת ההליך המשפטי ולהישמע במסגרתו, לזכות בהכשר משפטי לאמיתות זכרונה ולהיכלל בדפי ההיסטוריה שבפסקי-הדין. במילים אחרות, לגבי פאולינה, הדרשה ליומה בבית-המשפט היא איפוא דרישה לצדק ולזיכרון.²⁷

מאפיינים ספציפיים אחדים של מערכת המשפט המוצגים בטרט מדגימים ביתר פירוט מדוע מוסד זיכרון זה הוא אכן זה הנחוץ לפאולינה.

(א) החלמה מטראומה ומאפייני ההליך המשפטי

המשפט מורכב מצעדים טקסיים מוכרים וידועים, המבנים ומנרמלים תהליכים של עימות ומתן עדות. כמעט באופן אינטואיטיבי, בעומדה מול רוברטו, פאולינה, המאשימה אותו באונס ובעינויים, עושה זאת על-ידי "הקראת כתב-אישום" והזמנתו "להגיש כתב-הגנה". היא "ממגה לו עורך-דין", ומוסיפה להתקדם "על-פי הפרוטוקול". כך, תוך שימוש בצעדים

26 לאוסף מאמרים עדכני העוסק בטוגיות אלה, ראו: Austin Sarat and Thomas R. Kearns (eds.) *History, Memory and the Law* (Ann Arbor, Mi. Michigan University Press, 1999); Sharon K. Hom and Eric K. Yamamoto "Collective Memory, History and Social Justice" 47 *UCLA Law Rev.* (2000) 1747.

27 ניתוחו של פול קונרטון (Paul Connerton) מציע תשקופת (פרספקטיבה) רחבה על הצורך של פאולינה להשתמש במשפט כדי לשלב את סיפור ההתעללות שלה במסגרת הזיכרון הקולקטיבי: "Those who adhere most resolutely to the principles of the new regime and those who have suffered most severely at the hands of the old regime want not only revenge for particular wrongs and rectification of particular iniquities. The settlement they seek is one in which the continuing struggle between the new order and the old will be definitely terminated, because the legitimacy of the victors will be validated once and for all... The present is to be separated from what preceded it by an act of unequivocal demarcation. The trial by fiat of a successor regime is like the construction of a wall, unmistakable and permanent, between the new beginnings and the old tyranny. To pass judgment on the practices of the old regime is the constitutive act of the new order." (Paul Connerton *How Societies Remember* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989) 7).

משפטיים, הפגישה הכואבת, הכאוטית, הטעונה כל-כך בין קורבן ותליין,²⁸ מתורגמת לכדי הליך נשלט ומאורגן היטב. טקסיותו המוכרת, המנחמת, של ההליך המשפטי מקנה לפאולינה תחושות של ביטחון, שפיות ושליטה במצב, ומעצימה אותה לנוכח הנחשול המציף של זכרונות העבר המאיימים להטביע ולמוטט את קיומה השכרירי.

נוסף לאופיו הטקסי המנחם, ההליך המשפטי חוזר ומחזיר בהכרח אל רכיבים של החוויה הטראומטית. חזרה זו חיונית לפאולינה כדי שתוכל להתעמת עם הזוועה, לגעת באובדן, בכאב ובזעם, ולבסוף להתעלות, להרפות ולהמשיך בחייה. ההליך המשפטי מחייב את פאולינה, לראשונה למן האירוע הטראומטי, לבטאו במילים, לפרטיו, ולתחמו במסגרת של סיפור ברור ומפורש. לראשונה זה חמש-עשרה שנה פאולינה נדרשת לחזור לזוועות שהדחיקה. היא מודעת היטב למחיר ההדחקה, שכן יחד עם הזיכרון הבלתי-נסבל, היא קברה גם את עצמה ודנה את עצמה למוות בחייה. עם זאת, דבר זולת עוצמתו של ההליך המשפטי לא היה יכול להניע אותה ולאפשר לה לשבור את שתיקתה הממיתה ולחזור למקום המזווע של השפלה והרס מוחלטים. המוות-בחייה שאימצה כבית היה לה מפלט מוכר, נוח, משתק ומאבן, ורק כוח המשיכה של המשפט היה יכול לשחררה ולהשיבה לזירת הפשע.

בתהליך השמעת האישום, המשפט מאפשר לפאולינה – ואף מחייבה – לספר את סיפורה באוזני תליינה. המשפט כופו עליו להכיר בקיומה ולהקשיב לגרטיב שלה, אשר מבנה את אשמתו ואת נצחונה עליו. ההליך המשפטי מאפשר בכך לפאולינה לענות על הצורך התרפויטי העמוק שלה להשמיע את זכרונה, ולעשות כן אל מול פני האיש שניצל את כוחו העודף כדי להתעלל בה ולהשתמש בה כבחפץ. זכרונה של פאולינה הוא האמת שלה; אמת שקנתה בייסורים; אמת שרק היא חוותה ויודעת. דבקוּתה באמת שלה, בעצמיותה, קוראת תיגר על נסינו של תליינה ליטול ממנה את הכושר האנושי הבסיסי להעניק משמעות לחייה ולפשעיו כלפיה. זהו ניצחון בפני עצמו. בעימות הישיר עם האנס, המתנהל ללא מורא, כמפגש בין שני פרטים שווים, פאולינה חוגגת את אנושיותה ועצמיותה; את הישרדותה ואת מפלתו.²⁹

כדי לממש במלואה את משמעות זאמת שלה, על פאולינה לחלוק אותה עם כלל החברה ולזכות בהכרתה. היא זקוקה ל"ער תומך ומאשר".

ג'ודית הרמן (Judith Herman), מחברת הספר הקלסי *Trauma and Recovery*, מתארת את תפקידה התרפויטי של הקהילה בתהליך ההחלמה של קורבנות טראומה:

28 השפה העברית אינה מציעה ביטויים הולמים להבעת המושגים assailant, aggressor, victimizer, abuser, attacker. מעניין שהעברית מקמצת במילים להגדרה, אפיון, תיאור – ולכן גם דיון – של כל אלה. בחרתי ב"תליין" המטפורי מכיוון שדומני כי רוח המושג קרובה ביותר לצרכי.

29 "The survivor who elects to engage in public battle cannot afford to delude herself about the inevitability of victory. She must be secure in the knowledge that simply in her willingness to confront the perpetrator she has overcome one of the most terrible consequences of the trauma. She has let him know he cannot rule her by fear, and she has exposed his crimes to others. Her recovery is based not on the illusion that evil has been overcome, but rather on the knowledge that it has not entirely prevailed and on the hope that restorative love may still be found in the world." (Herman 1992, *supra* note 19, at p. 211)

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

Sharing the traumatic experience with others is a precondition for the restitution of a sense of a meaningful world. In this process, the survivor seeks assistance not only from those closest to her, but also from the wider community. The response of the community has a powerful influence on the ultimate resolution of the trauma. Restoration of the breach between the traumatized person and community depends, first, upon public acknowledgment of the traumatic event, and, second, upon some form of community action. Once it is publicly recognized that a person has been harmed, the community must take action to assign responsibility for the harm and to repair the injury. These two responses – recognition and restitution – are necessary to rebuild the survivor's sense of order and justice.³⁰

פאולינה מאמינה שההליך המשפטי הינו האמצעי המתאים גם למימוש מטרה זו: הוא יכול וצריך להשיב אותה לקהילה, ובכך לעשות עמה צדק. מלכתחילה, פאולינה מאמינה שבכוחו של ההליך המשפטי לאלץ את ד"ר מירנדה להודות באמיתות גרסתה, לקבל אחריות למעשיו ולהביע חרטה. בראשיתו של ההליך המשפטי הפרטי שהיא מנהלת, פאולינה סבורה כי בכוחו של המשפט לחלץ מד"ר מירנדה את האמת בדבר פשעיו נגדה ולהכריז עליה כעל האמת היחידה והרשמית. "אני רוצה שהוא ידבר איתי," היא אומרת לג'ררדו, "אני רוצה שיתוודה."³¹ עם חלוף הלילה, פאולינה מגלה את שאפילו המשפט אינו יכול לאלץ את תליינה להודות באמיתות פשעיו נגדה. אולם דומה שבתוך כך היא מבינה גם שקיומה והחלמתה שלה אינם תלויים בו ובהודאתו. כשהיא ניצבת מול מירנדה ומספרת את האמת שלה לבני קהילתה, דומה שהיא מגלה שפעולות אלה הן המפתח לשחרורה והחלמתה, ולכן גם להשגת הצדק שהיא מבקשת. הודאתו וחרטתו של רוברטו אינן הכרחיות לרווחתה. חירותה אינה מותנית בטרנספורמציה שלו, אלא בעצם תהליך העמידה הפומבית מולו, מצוידת בזכרונה, האמת שלה והסיפור שבפיה. נראה שזו תמצית ההליך המשפטי שהיא זקוקה לו.

Herman 1992, *ibid*, at p. 70 30

רוברט ברסקי (Robert F. Barsky) מציע תובנה מעניינת לגבי הצורך של פאולינה לשמוע את סיפורו של רוברטו: "She wants a chance to tell her story, but also to hear the Other of her story: tell 'his side' so that she can complete the picture. This corresponds to Bakhtin's notion of self and other, which suggests that we need the other as narrative response in order to 'complete' ourselves... Paulina needs Dr. Miranda, as he needs her, to 'fill in' respective images of both selves." (Robert F. Barsky "Outsider in Literature: Construction and Representation in Death and the Maiden" 84 *Sub-stance* (1997) 66, 82).

(ב) כוחה התרפויטי של העדות ומאפייני ההליך המשפטי

הספרות המקצועית על-אודות "עדויות" מציעה נקודות-מבט נוספות לדיון בצרכיה של פאולינה בהקשר ההליך המשפטי. מחקרם הבינתחומי של שושנה פלמן (Shoshana Felman) ודורי לאוב (Dori Laub) על עדות מציע תובנות מאירות-עיניים. לאוב מבאר את טיב אופיה נטול ממדי הזמן והמרחב של החוויה הטראומטית ואת התפקיד הקריטי שהעדות ממלאה בתהליך הריפוי:

The traumatic event, although real, took place outside the parameters of "normal" reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. This absence of categories that define it lends it a quality of "otherness", a salience, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery. Trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect. The survivor, indeed, is not truly in touch either with the core of his traumatic reality or with the fatedness of its reenactments, and thereby remains entrapped in both.

To undo this entrapment in a fate that cannot be known, cannot be told, but can only be repeated, a therapeutic process – a process of constructing a narrative, of reconstructing a history and essentially, of re-externalizing the event – has to be set in motion. This re-externalization of the event can occur and take effect only when one can articulate and transmit the story, literally transfer it to another outside oneself and then take it back again, inside. Telling thus entails a reassertion of the hegemony of reality and a re-externalization of the evil that affected and contaminated the trauma victim.³²

לטענת לאוב, התהליך התרפויטי של סיפור, הבניה וניכוס של הזיכרון הטראומטי מתגלם במלואו במתן העדות. להעיד פירושו לתאר וליצור זיכרון, תוך מסגור החוויה הטראומטית בזמן ובמקום מוגדרים והשתחררות מן הטוטליות שלה. לאוב מדגיש כי עדות אינה תהליך פרטי שנעשה בבידוד; הוא מצריך קהל, קהילה, מציאות אנושית היצונית לנפגע-העקרה המעיד.

Shoshana Felman and Dori Laub (M.D.) *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York, Routledge, 1992) 69 32

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an other – in the position of one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking to somebody: to somebody they have been waiting for a long time... Testimony is the narrative's address to hearing; for only when the survivor knows he is being heard, will he stop to hear – and listen to – himself.³³

הרמן מרחיבה עוד :

In the telling, the trauma story becomes a testimony. Inger Agger and Soren Jensen, in their work with refugee survivors of political persecution, note the universality of testimony as a ritual of healing. Testimony has both a private dimension, which is confessional and spiritual, and a public aspect, which is political and judicial. The use of the word testimony links both meanings, giving a new and larger dimension to the patient's individual experience. Richard Mollica describes the transformed trauma story as simply a "new story", which is "no longer about shame and humiliation" but rather "about dignity and virtue". Through their storytelling, his refugee patients "regain the world they have lost".³⁴

פאולינה מאמינה שרק ההליך המשפטי יכול לאפשר את עדותה, כלומר לספק לה מאזינים שנוכחותם תאפשר לה להאזין לעצמה ולהבנות את הטראומה שלה כזיכרון של אירוע שהתחיל והסתיים בעבר, ושוב אינו ממלא את חייה בנוכחותו הבלתי-פוסקת. רק הסצנה המשפטית, שהעדות זוכה בה במעמד רשמי, סמכותי ומחייב, יכולה להניע את תהליך ההחלמה, המושתת על יצירת סיפור והיסטוריה ועיצוב הוזה נטול-טראומה. בניגוד חריף לעמדתו של ג'רדרו, פאולינה טוענת שההליך המשפטי הוא ההולם ביותר את תהליך העדות המרפא שגאולתה מותנית בו. מכיוון שהמדינה מונעת ממנה גישה להליך המשפטי הציבורי, פאולינה עורכת הליך פרטי שבו מכשיר הקלטה ומצלמת וידיאו משמשים לה לצורכי תיעוד, ואקדה – כאמצעי להמחשת כוחניותו ואלימותו של ההליך. נוכחותו המסויגת של ג'רדרו מספקת לפאולינה מאזין, קהל וקהילה, וצופי הסרט משמשים לה כחבר-מושבעים אוהד, מאזין וחומל.

Ibid, at pp. 1-70 33

Herman 1992, *supra* note 19, at p. 181 34

3. משפט וטרור פוליטי במבט מגדרי

העלמה והמוות מדגים כיצד דרישת ופגע-עברה להכרה וזיכרון ציבוריים במסגרת השיח המשפטי יכולה להתנגש עם התקווה לשכוח ולהדחיק, של חברה רדופת עבר טראומטי הנאבקת לעצב עתיד חדש. במקביל, הסרט מתאר אותו קונפליקט עצמו מזווית נוספת: כעימות בין אשה ובן-זוגה. האשה דורשת הכרה, במישור הזוגי והציבורי כאחד, בסיפורה על-אודות ניצולה המיני ויכולת עמידתה. בן-זוגה, לעומת זאת, רוצה לשכוח את חולשתו לנוכח הקרבתה העצמית ההרואית, וכך הוא רוצה, בכל לב, להשתלב בעולם החדש ההולך ונבנה, להצליח, להיבנות ולחיות חיים טובים. התשקופת (הפרספקטיבה) הכפולה שהסרט מציע מכוונת קשר הדוק בין מאבקם של קורבנות לקול ולזיכרון במערכת משפטית של חברה המייחלת לשכוח ולהכחיש, לבין מאבקן של נשים להכרה במסגרת המשפט הפטריארכלי. צורכי הקורבנות לתרגם את ההתעללות שחוו אל תוך ההיסטוריה של קהילתם מזהים על-ידי הסרט עם דרישת הנשים לצדק משפטי, ובמילים אחרות, עם מושג נשי של צדק.

הזיהוי המפורש שהסרט מציע בין זפיסה פורמליסטית, פוזיטיביסטית, של המשפט לבין דמות גברית, ובין גישה הומניסטית של חמלה ואמפתיה לבין דמות נשית, יוצר הבחנה מגדרית ברורה ומוכרת היטב בין שתי השקפות-עולם משפטיות, ומזמין התייחסות לגישות תורת-משפטיות פמיניסטיות המתבססות על פמיניזם של אמפתיה וחמלה.³⁵ יתר על-כן, הסרט מזמין ארטיקולציה רבת-עוצמה (אולי יותר מאשר כל טקסט כתוב) של גישה תורת-משפטית פמיניסטית המחויבת לפמיניזם של אמפתיה וחמלה.

תפיסתו ה"גברית" של ג'ררדו מתיימרת להיות ניטרלית, אובייקטיבית, תועלתנית, פרגמטית, מקצועית וחפה מהטיות רגשיות מזיקות. המשפט של פאולינה, לעומת זאת, הוא זה המאפשר לקורבן-עברה לקומם תחושות של ערך וכבוד עצמי. זה משפט שמכיל ומיישם אינטואיציה, חמלה, אמון ומחויבות אישית (כל התכונות שהמשפט "טוהר" מהן למן עידן ההארה). כדי להיות "משפט צדק", על המשפט להפגין אכפתיות ואמון כלפיה, לעורר אותה לספר את האמת שלה ולהעניק לה את הכוח לעשות זאת. כל משפט שבוחר להשתיק את המקרה שלה אינו יכול להיות "טוב" או צודק. מבחינתה של פאולינה, עתיד "טוב" אינו יכול להיבנות על הכחשת העבר ה"רע". על החברה להשתמש במערכת המשפטית שלה כדי להתייצב מול עברה ולהתמודד עם מורשת הכאב והכיעור שלה; רק כך יכול המשפט לעשות צדק.

אהבה, חמלה, אמון ומחויבות הם האיכויות האנושיות שפאולינה מבקשת אותן לשוא מבן-זוגה המשפטן. היא מאמינה שרק ממקום של אכפתיות ומחויבות עמוקות ניתן לזהות ולתווש את האמת שבערותה ולקבל החלטה צודקת. זו הדרך היחידה שלו להצליח הן כבן-זוג והן כמשפטן. עמדה "ניטרלית", חסרת רגש, "אובייקטיבית", מבטאת, בעיני פאולינה, חולשת אינ-אונים וסירוב לראות, להבין, להכריע וליטול אחריות אישית. מבחינתה, כשלוננו

35 להיכרות עם ספרי-היסוד של פמיניזם של אמפתיה וחמלה והיבטיה התורת-משפטיים, ראו: Carol Gilligan *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982); and Robin West *Caring For Justice* (N.Y., NYU Press, 1997). להצגה בסיסית בעברית ראו אורית קמיר *פמיניזם זכויות ומשפט* (משרד הביטחון, ההוצאה לאור, תל-אביב, 2002, פרק ג) 53.

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה של ג'ררדו כפול – כמשפטן וכבן-זוג גם יחד. בשני ההקשרים כאחד הוא נכשל במשימה ההכרחית, שהיא להרגיש את המציאות האנושית בה הוא מטפל מתוך אמפתיה עמוקה ויה שתאפשר לו לראות ולהבין, לזהות "סימני אמת" ולהבחין בין אמת לשקר ובין טוב לרע. הוא נכשל בכך שאינו מחויב למצב האנושי שלפניו די הצורך להיות מסוגל להעניק לה, לאשתו וקורבן-העברה, את התמיכה והמחויבות הנחוצים לה כדי ליצור את עדותה. אמפתיה המאפשרת כינון עדות מאפשרת גם הכנת אמת. בהיעדר אמפתיה, חמלה ומחויבות, כל שניתן הוא רק לאסוף רסיסי מידע אקראיים שאינם מתחברים לכדי משמעות אנושית; בהיעדר השקעה רגשית מלאה, לא ניתן לעולם לצדד בצד אחד לעומת הצד האחר, מכיוון שמנקודת-מבט נקייה מרגש ייוותר תמיד, בכל עימות בין גרסות, "ספק סביר". בלי השתתפותו הפעילה של הלב, תוך קבלת אחריות אישית מלאה, לא ניתן לשפוט ואף לא לאהוב.

מעניין שתפיסת החמלה והאמפתיה של פאולינה אינה מובילה אותה להחיל יחס זה גם על ד"ר מירנדה, הנאשם: תפיסת החמלה אינה מבטלת את ההיבטים השיפוטיים בהליך המשפטי של פאולינה ואינה שוללת את הסמכת המשפט אל כוחנות ואלימות (המגולמים באקדח שבידי פאולינה). תפיסת המשפט של פאולינה אינה מחייבת אם-כן קבלה גורפת של כל אדם באשר הוא אדם. אדרבה, "משפט הצדק" של פאולינה מחיל אמפתיה רק על מי שגילה בעצמו אנושיות בסיסית כלפי אחרים. פאולינה עצמה הפגינה מחויבות, אהבה ואכפתיות עילאיים ומוחלטים כלפי ג'ררדו, ועתה היא מרגישה זכאית ליחס הולם ממנו הן כבן-זוג והן כמשפטן. רוברטו, לעומת זאת, הפגין זלזול אולטימטיבי בכבוד האדם והיעדר מוהלט של אמפתיה וחמלה. במסגרת תפיסת המשפט של פאולינה, עשיית צדק אינה מחייבת התייחסות חומלת ואמפתית כלפי רוברטו. (או שמא סצנת הסיום מובילה למסקנה אחרת?) הדיאלוג, או העימות שהסרט מציג בין שתי השקפות-העולם המתוארות, מהווה למעשה אתגור קולנועי של תפיסת המשפט המסורתית, ה"גברית", על-ידי גישה תורת-משפטית פמיניסטית מטיפוס של אמפתיה וחמלה. אך הסרט אינו מעדיף גישה פמיניסטית זו דווקא על הגישה האחרת, ה"רדיקלית", המתמקדת בחשיפת הדיכוי וההפליה (dominance) השיטתיים של נשים במערכות חברתיות פטריארכליות ובביקורתה.³⁶ אדרבה, האופן שבו הסרט מציג את "קהילת הגברים" חושפת את הרופא, ד"ר מירנדה, ואת המשפטן, עורך-דין אסקובר, כמשתפים-פעולה בקשר השתיקה סביב האלימות המינית כלפי פאולינה. הסולידריות הגברית שלהם יוצאת נשכרת משתיקתה, והם משתייכים את האתווה הגברית שלהם, כמו גם את עולמם החברתי והמשפטי, על חורבות עצמיותה וכבוד האדם שלה. הצגה זו של הסדר החברתי הפטריארכלי כמכיל דיכוי שיטתי של נשים, בין השאר על-ידי השתקה והכחשה חברתיות ומשפטיות של האלימות המינית השיטתית המופעלת כלפיהן, היא בלב כל גישה תורת-משפטית פמיניסטית ("רדיקלית") המתמקדת בהפליה, דיכוי ואלימות מינית. *העלמה והכוונות מציע שילוב עדין ומרשים של גישה פמיניסטית המתמקדת*

36 להיכרות עם השקפת-העולם הפמיניסטית המתמקדת בדיכוי והפליה של נשים והשלכותיה המשפטיות, ראו: Catharine Mackinnon *Feminism Unmodified* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987). להצגה בסיסה בעברית ראו אורית קמיר "פמיניזם" *זכויות ומשפט* (2002) 55.

באמפתיה וחמלה עם גישה פמיניסטית המתמקדת בדיכוי והפליה. זה הישג תיאורטי נדיר, שכתיבה פמיניסטית אקדמית אינה משכילה לממש. דומה שיצירה תרבותית מסוגלת להתעלות מעל מגבלות שהעולם האקדמי, המושגי כל-כך, לכוד בהן. במובן זה, ייתכן שפרטי הוא מטבעו כלי הולם יותר לביטוי השקפת-עולם פמיניסטית מאשר טקסט תיאורטי.

(א) אונס וזוועות פוליטיות

זוועות פוליטיות שמשטרי דיכוי עריצים מבצעים כוללות, פעמים רבות, גם התעללות מינית. מעשי האונס השיטתיים שביצעו הנאצים ביוגוסלביה-לשעבר מעידים ומזכירים שאונס המוני יכול להגיע לממדים של ג'נוסייד של אונס.³⁷ העלמה והמוות מתמקד במקרה פרטי של התעללות שבו עברה קורבן ההתעללות הפוליטית גם התעללות מינית. אך האופן שהסרט בוחר לעמת בו את פאולינה עם האיש שאנס אותה ועם האיש שהיא נשואה לו מציג את האונס לא רק כמקרה פרטי של התעללות, אלא גם כקטיגוריה מקבילה לזו המכילה זוועות פוליטיות.

מנקודת-מבט פמיניסטית ("רדיקלית"), ד"ר מירנדה ועורך-דין אסקובר, האנס ואישה של נפגעת האונס, משתפים-פעולה בהנצחת דיכוי המיני של פאולינה. בראשית הערב ובתחילת הסרט, כאשר פאולינה, מבוהלת מנוכחותו הבלתי-צפויה של רוברטו, נמלטת במכוניתו (בניסיון למנוע כל מגע עמו), שני הגברים מפתחים אחווה וסולידריות גברית. הם שותים, משתפכים ונוהמים יחדיו אל מול הירח. כיאה לגברים מתורבתים, הם פותחים בדברי מחווה לנשותיהם ולנשים בכלל, וממחזרים את הקלישאה כי היו אבודים בלעדיהן. אך משנכנס יין יצא סוד. כאשר האלכוהול וחלוף הזמן מקרבים ביניהם, גירדו מתוודה לפני רוברטו וחושף את רגשותיו האמיתיים כלפי אשתו ("יש לה הרבה סיבות לכך, אבל היא משוגעת"), ורוברטו מבין ומאשר ("לנולד יש סיבות, והן כולן משוגעות").³⁸ נשים הן כלבות מסרסות – מסכמים שני הגברים. מה רוצים גברים? קבלה וחיוק. מה הם מקבלים מנשותיהם? אשמה מסרסת. הרופא-האנס ועורך-הדין-הבן-הזוג מתמזגים עד שלא ניתן להבחין ביניהם.

37 פרופסור קת'רין מקינן (Catharine MacKinnon) ביטאה היטב את תמצית הקשר העמוק בין אונס לבין אונס-ג'נוסייד: "The rapes in the Serbian war of aggression against Bosnia-Herzegovina and Croatia are to everyday anti-Semitism: both like it and not like it at all, both continuous with it and a whole new departure, a unique atrocity yet also a pinnacle moment in something that goes on all the time." Catharine MacKinnon "Turning Rape into Pornography: Postmodern Genocide" in *Mass Rape: The War Against Women in Bosnia-Herzegovina*, (Alexandra Stiglmayer Claudia Card "Rape as a Weapon of War" 11 *Hypatia* (1996) 5 .ed., Lincoln, University of Nebraska Press, 1993) .ראו גם:

38 "I thought my wife is unreasonable... but then she's a woman, why am I surprised?" קובע: "we can never entirely possess the female soul. [...] you go insane wanting them, doesn't matter what it costs, you pay the price, but you still don't get what you expect" גירדו מצטרף ומודה לגבי פאולינה כי "fuck women", she has not been easy, ומסיים:

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

כאשר פאולינה חוזרת ודורשת את תמיכת אישה ואת השתתפותו בהליך המשפטי נגד האנס, ג'ררדו נקרע בין נאמנות ומחויבות לאשתו לבין חברותו והזדהותו עם רוברטו. לפאולינה הוא חב את חייו, לה גשבע אהבה עד שהמוות יפריד ביניהם; אבל את רוברטו הוא מבין ואוהד; עמו הוא מזדהה. הקשר של ג'ררדו עם רוברטו מבודד את פאולינה ושולל ממנה את התמיכה שהיא מייחלת לה, את האהבה, האמון והחמלה הנחוצים לה כדי לקום לתחייה, להיפרד מן המוות ולהתחיל בתהליך של ריפוי והחלמה. ללא תמיכתו הבלתי-מותנית של אישה, פאולינה ניצבת לפני חומה בצורה של חוסר אמון גברי.³⁹

שני הגברים מאוחדים בהתייחסותם אליה, אל האשה הנאנסת, ככלתי-אמינה ו"משוגעת". שני הגברים מגיבים כלפיה בספקנות מוחלטת ומערערים במשותף על זכרונה, על האמת שלה, על עדותה, על עוברת האונס. אי-האמון הכללי שלהם מחבל לא רק ביכולתה המעשית להעמיד את האנס לדין, אלא גם בסיכוייה לשקם את דימויה וכבודה העצמיים. בהיעדר מראה המשקפת אותה כאדם שפוי ששרד אלימות מינית, היא נידונה להישאר אשה משוגעת, מרידה, זועמת ונוירוטית. *העלמה והמוות* מציג את התייחסות הגברים לפאולינה כמה שמכונה בטרמינולוגיה פמיניסטית "אונס שני".⁴⁰

התנהגותם של רוברטו וג'ררדו מפיקה את מירב התועלת, בעבור שניהם, מקורבנותה המינית של פאולינה. ד"ר מירנדה, שאנס אותה שוב ושוב, שהשתמש בה ככחפץ וגול ממנה את כבוד האדם שלה, הפך אותה מאשה צעירה ויפה, סטודנטית מבטיחה לרפואה ופעילת מחתרת אמיצה ונחושה, לעקרת-בית חרדה ותלותית. כאשר אנו פוגשים בה בראשית הסרט, היא החליפה מזמן את שיערה האדמוני הארוך בתספורת קצוצה שלא תזכיר לה את חייה הקודמים; היא ויתרה על לימודי הרפואה כמו על כל יתר תחומי הפעילות של חייה, והיא מתכווצת מחדד למשמע כל קול לא-צפוי החוזר לתחום ביתה המוגן. מאשה נמרצת ומבטיחה, להוטת להגשים את עצמה, היא נהפכה לעקרת-הבית של ג'ררדו, הממחינה לו בביתם שעל שפת האוקיינוס, מבשלת את ארוחותיו, תומכת בקריירה שלו ואוהבת אותו. חייה מוקדשים לו, ותו לא.⁴¹

39 שניים מרגעיו הכאובים הרבים של הסרט הם כאשר פאולינה אומרת לג'ררדו, בבקשו לחבקה כשהיא מספרת לו על האונס: "אני אוהבת אותך; אבל איני בוטחת בך". וכאשר היא מגלה שסיפקה לו פרט מוטעה לגבי האונס וההתעללות בידיעה כי יבגוד בה ויעביר את דבריה לרוברטו (כדי לאפשר לו לספק לה את הסיפור שיביא לידי שחרורו. מובן כי פאולינה צדקה בהערכתה זו. זו אחת הסצנות הדרמטיות בסרט, שכן סטייתו של רוברטו מן הגרסה שקיבל מג'ררדו מעידה כי הוא מכיר את העובדות הנכונות לאשורן).

40 ברסקי מציין בצדק: "What *Death and the Maiden* helps us understand is that the very fact of being a victim of rape and torture (ironically) makes Paulina an 'outsider' to the legal process ostensibly in place to redress such injuries." (Barsky 1997, *supra* note 31, at p. 69) הוא מוסיף ומציע: "the play could be read as her attempt to impose her outsider justice by continuously reacting against linguistic and procedural barriers set up by traditional forces." (*ibid*, at p. 74)

41 השפלתה של פאולינה מתגלה כבר בראשית הסרט, כאשר ג'ררדו, בנעימה מתנשאת, נוזף באשתו על שהזניחה את הצמיג וגרמה תקלה; השיפול בבית וברכב הרי הם באחריותה, בעוד הוא עסוק בדברים חשובים יותר. פאולינה מסרבת לקבל את האחריות – או את הגדרת תפקידה, כפי שהשתמע מדבריו של ג'ררדו, והיא משיבה כי התנהגותו שלו היתה טפשית ורומזת לאשמתו שלו.

ג'ררדו חב את עקרת-הבית במשרה-מלאה, את האשה המסורתית והצייתנית הזאת, לאונס האכזרי שביצע בה רוברטו, "ש"כ"ית" את פאולינה להיות "עזר כנגדו" של ג'ררדו. הוודאות הסטריאוטיפית, הסקסיסטית, שג'ררדו מפגין בקובעו החלטית שפאולינה, נפגעת האונס, הינה "משוגעת", שאינה עדה מהימנה, שאין לתת אמון בעדותה ושזכרונה אינו יכול לשמש בסיס לאישום והרשעה משפטיים של האיש שאנס אותה, ודאות זו היא תעודת הביטוח של רוברטו, האנס, המבטיחה את כבודו, מעמדו החברתי וחירותו.⁴²

ממש כשם שאלימותו המינית של רוברטו מבטיחה את חיי המשפחה הפטריארכליים של ג'ררדו כאישה של פאולינה, כך תפיסתו השוביניסטית של ג'ררדו, המשפטן, את האשה הנאנסת, מבטיחה את הסינותו של האנס. האנס והמשפטן מעצימים זה את זה ומגוננים זה על זה מול האיום שהם רואים באשה ה"מסרסת". הם עושים זאת באמצעות גיבוש וחיווק של תפיסת-עולמם המשותפת, המנציחה סטריאוטיפים שוביניסטיים ואת המשך קיומה הדכאני של המערכת הפטריארכלית. המשפטן, המואנש בסרט ולובש את דמותו של ג'ררדו, חולק עם האנס את השקפת-העולם שלו על נשים, משתתף בהשתקת האשה נפגעת האונס ומונע את חשיפת הפשע שבוצע נגדה.

ההקבלה שהעלמה והמוות מציע בין אונס והתעללות פוליטית מזמינה את המסקנה שניצולי משטר של טרור מוצאים עצמם ניצבים לפני מבוית-תום דומה מאוד לזה המוכר כל-כך לניצולות אלימות מינית. כמו קורבנות של אלימות מינית, כך גם קורבנות של משטר טרור ניצבים לפני חומה בצורה של "רופאים" ו"משפטנים" מתוחכמים ורהוטים, דוגמת מירנדה ואסקובר, סוכנים-חברתיים רבי-עוצמה ובעלי עניין אישי, המפקקים בשפיותם, חושדים בזכרונותיהם, מכחישים את עדויותיהם ונבנים מהשתקתם. כמו קורבנות אונס, קורבנות של משטרים דיקטטוריים נתפסים כ"פגומים" ולא-נעימים למגע, והחברה המתורבתת משרדת להם מסר ברור של ציפייה כי יעלמו וישתקו הרחק מן העין הציבורית. מערכות משפט של משטרים ליברליים שנוסדו בעקבות נזשטרי דיכוי מתייחסות לעיתים ללוחמי חופש שחזו התעללות ועינויים כאל עדים בלתי-אמינים שזכרונותיהם וסיפוריהם אינם יכולים לבסס תביעות משפטיות, אישומים והרשעות. כך במיוחד לגבי פעילי זכויות-אזרח מרדניים במיוחד, שמשטרים "פרוגרסיביים" מעוניינים בהשתקתם כמעט כמו דיקטטורות אלימות.

העלמה והמוות מציע שפושעים נגד זכויות-אדם ומשפטנים, ממש כמו אנסים ו"בעלים", עשויים לחלוק השקפות-עולם ואינטרטים משותפים; משטרים "ישנים" ו"חדשים", מערכות משפט "דיקטטוריות" ו"ליברליות", וזמים על-כן לעיתים אלה לאלה הרבה יותר משהם מוכנים להודות. קורבנות של משטרים עריצים עלולים על-כן לעבור "אונס שני" על-ידי מערכות משפטית "נאורות" – ממש כמו קורבנות אונס. כדי להבין טוב יותר את קשייהם של קורבנות של משטרי טרור במערכות נזשפטיות "פוסט-טראומטיות", ניתן להיעזר בתובנות הפמיניסטיות לגבי הפטריארכיה, על מנגנוני ההנצחה העצמית שלה. המחקר העשיר של

42 בשלושים השנים האחרונות נכתבה ספרות פמיניסטית ענפה על יחס הביטול ואי-האמון של המערכת הפטריארכלית כלפי נשים שסבלו תקיפה מינית. לספרייסוד ראו, בין השאר: Susan Brownmiller *Against Our Will: Men, Women and Rape* (New York: Simon and Schuster, 1975); MacKinnon 1987, *supra* note 36; Susan Estrich *Real Rape* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987); Helen Benedict *Virgin or Vamp: How the Press Covers Sex Crimes* (New York, Oxford University Press, 1992)

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה אלפי שנות דיכוי פטריארכלי עשוי לשפוך אור על אופני פגיעה של מנגנונים נוספים. תפיסות נשיות של משפט וצדק, שפותחו בהקשר של התמודדות עם אלימות מינית כלפי נשים, עשויות להיות לעזר בהקשר קורבנות של משטרי טרור.

פרשנות מקבילה של *העלמה והמוות*, המשלימה את זו שהצגתי לעיל, יכולה להיות משמעותית לא-פחות. *העלמה והמוות* מציג נפגעת אונס כקורבן של משטר דיכוי אליס. קורבנות של אלימות מינית התובעות צדק במערכת המשפט מושוות, אם כך, ללוחמי חירות שדוכאו על-ידי משטר טרור, ועתה הם דורשים הכרה וצדק ממערכת משפט ליברלית, המשרתת חברה שמבקשת לשכוח, להכחיש ולהדחיק. כשם ששלטון ליברלי חדש ומערכת המשפט שלו שואפים להשיל מעליהם את זכרה של אימת הדיקטטורה וללכד את כל חלקי החברה – תליינים, קורבנות-עברות ועומדים-מנגד כאחד – כך כל מערכת משפטית בעולם פטריארכלי מעדיפה סטטוס-קוו יציב על היענות לדרישתן המציקה של קורבנות של אלימות מינית לחשוף, להוקיע ולענוש את תוקפיהן. כפי שהעלמה והמוות ממחיש, הציבור הרחב ומערכת המשפט – כמו ג'ררדו – חולקים השקפות-עולם ואינטרסים משותפים עם אנשים ותוקפנים אחרים; הם חשים אהדה כלפיהם והזדהות עמם, ומזהים את הרווח הטמון באלימותם המינית.

החלמה לאומית מאוירת טרור של משטר דיכוי היא מצב ייחודי וקיצוני בחייה של חברה מדינית. אך חלק מן הרעות הבולטות לעין בתקופות קיצוניות כאלה שייך גם לשגרת היומיום גם בימים רגילים – אף אם הרעות הללו בולטות הרבה פחות בעיתות שגרה. בחינה קפדנית של מצב הקצה עשויה לשפוך אור על המנגנונים השקופים, הסמויים מן העין, הפועלים בכל עת. הכמיהה הציבורית למחול ולשכוח זוועות, הנכונות הרחבה להשתיק קורבנות של משטר טרור ולטפח, על-חשבונם, אחדות, יציבות ושקט, עשויים לשמש כמשל החושף את מצבן הרגיל של קורבנות של אלימות מינית שמערכות של אכיפת החוק ועשיית הצדק נועלות בפניהן את שעריהן. משל זה מזמין התייחסות לנפגעת של אלימות מינית כאל בת לקבוצה מופלית לרעה; התייחסות לנשים נפגעות מאלימות מינית כאל ציבור הסובל מדיכוי וטרור; התייחסות לאונס כאל פשע פוליטי המונצח תחת משטרים פטריארכליים. הוא מציע שמערכות משפט מסחייגות, מעצם טבען, מלהכיר באונס, במבצעיו ובנפגעיו ומחשיפת המערכת והאינטרסים שמאחורי הפרטים הקונקרטיים. הבנת טיפולן של מערכות משפט פוסט-דיקטטוריות בקורבנות המשטר המודח יכולה לשפוך אור על הבנת טיפולן של מערכות משפט בקורבנות של אלימות מינית.

ד. שיפוט קולנועי על-ידי הבניה של הזדהות הצופה⁴³

בהצגת פאולינה וג'ררדו, העלמה והמוות מפגיש את צופיו עם שתי גישות חזרת-משפטיות ביחס לתפקיד המשפט בעידן פוסט-דיקטטורי. מאחר שהסרט אינו מוגבל על-ידי הכללים הכובלים טקסטים אקדמיים תיאורטיים, אין הוא נאלץ למנות מילולית את יתרונותיה של כל אחת מן הגישות המתחרות ואת פגמיה. כתחליף, הסרט משתמש באמצעים קולנועיים כדי להזמין את צופיו לאמץ נקודות-מבט מסוימות, לחוות תהליכים נפשיים ולהסיק מסקנות ערכיות. אני מכנה מניפולציות קולנועיות אלה "שיפוט קולנועי".

חלק זה של הרשימה מציג את המיעוץ כי באמצעות טכניקה קולנועית של יצירת הזדהות חזויה, העלמה והמוות ממקם את צופיו הן במקומה של פאולינה והן במקומו של ג'ררדו בעת ובעונה אחת. בכך הסרט מזמין את צופיו להזדהות עם פאולינה כדמות היחידה המגלמת את הכוח להביט ולשפוט, אך גם עם ג'ררדו, העומד לדין הקולנועי של פאולינה. בהליך המשפטי הפרטי הבדיוני המתנהל על המסך, רוברטו הוא הנאשם, פאולינה היא

43 בדברי על "הצופה" אני מתייחסת ל"צופה המשתמע" או "המוכנה", וכתוך כך לתורת הנרטולוגיה ותפיסתה את הקורא/הצופה המשתמע ("implied reader/viewer") כמבנה תיאורטי: "[a] theoretical construct, implied or encoded in the text, representing the integration of data and the interpretative process 'invited' by the text. ...Such a reader is 'implied' or 'encoded' in the text in the very rhetoric through which he is required to 'make sense of the content' or reconstruct it 'as a world'" (Shlomit Rimmon-Kenan *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (New York, Methuen, 1983) 119). הצופה המשתמע הוא אס-כך חלק בלתי-נפרד מן הטקסט עצמו, ולא הצופה הממשי המבצע בפועל את מעשה הצפייה בסרט. (הצופה הממשי עשוי לא לשחק-פעולה עם הטקסט, להתעלם מהזמנתו להעמיד עצמו במקומו של הצופה המשתמע, ואף להתנגד באופן פעיל, במודע או בלא-מודע, ולקרוא את הסרט מתוך נקודת-מוצא שונה לחלוטין מזו שהטקסט מניח ומכוון אליה.) עם כל זאת, במהלך הסעיף הבא אני מניחה דמיון עמוק וקרבה רבה בין הצופה המשתמע המוכנה על-ידי הטקסט לבין הצופה הממשי של הסרט, האורת מן המעמד הבינוני בחברה המערבית בה זמננו. דמיון משוער זה מביא אותי לידי אמונה שקל לצופה הממשי לקבל על עצמו את תפקיד הצופה המשתמע של הטקסט, וכי ככלל, הוא אכן נוטה לעשות כן. אמונתי זו אינה מבוססת בשום מובן "מדעי". היא מסתמכת על דיווחים אקראיים על התקבלות הסרט ועל תגובותיהם על הסרט של תלמידיו, עמיתים וחברים לאורך השנים. בהינתן אופיה הבלתי-מבוסס של אמונה זו, כל התייחסות לצופה הממשי הינה השערותית וטנטטיבית. ניתן בהחלט לא לקבל את עמדותי זו, ולקרוא את הסעיף כמתייחס אך ורק אל הצופה המשתמע של הטקסט. קריאה זו יכולה ללמד מה הזמין הטקסט את צופיו להרגיש ולזשור, אך לא כיצד הם הגיבו בפועל. אוסיף עוד כי אני מתייחסת אל הצופה, לרוב, בלשון זכר מתוך קנולת הגישה הפמיניסטית הקלסית של חקר הקולנוע הגורסת כי הקולנוע המסחרי מבנה את צופיו – גברים ונשים כאחד – כצופים שהשתייכותם המגדרית הינה גברית. הקולנוע מתייחס אל כלל צופיו כאל גברים, ומרגיל בכך גם את הנשים שבקהל לאמץ פרסונה גברית כשהן צופות בסרטים, ולהביט בעולם שעל המרקע בעיניים גבריות. אני מאמינה שהסרט הנידון הינו תריג מרשים בהקשר זה, ואני דנה בכך בהמשך הדברים. עם זאת, ככלל, אני מקבלת כי "צופיו" של סרט מובנים כגברים, וכי רובנו "נהפכים לגורים" בבואנו כמגע עם סרטי עלילה. מדי פעם אני סוטה בכל-זאת ממדיניות זו כדי להביע הכרה מפורשת גם בקיומן של צופות נשים, ובהקשר המסוים של סרט זה – מכיוון שהסרט אינו מבנה צופה זכר דווקא, ואולי אפילו מזמין את כלל הקהל לאמץ נקודת-מבט נשית. (למאמר-היסודי שהציג ופיתח גישה זו, המשמשת בעשורים האחרונים כבסיס למחקר הפמיניסטי של הקולנוע, ראו: Laura Mulvey *Visual and Other Pleasures* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989).

מבט משפט-קולנועי על (פוסט) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה התובעת וגם עדת התביעה וג'ררדו הוא השופט (אף-על-פי שפאולינה "ממנה אותו" לייצג את הנאשם). אולם בהליך השיפוטי הקולנועי, שני הגברים, ועמם צופי הסרט, עומדים לדין; פאולינה, יחד עם קהל הצופים, היא המנהלת את ההליך השיפוטי. הצבת שתי הדמויות הגבריות, המקצועיות, המעין-אלגוריות, יחדיו בתא הנאשמים מחזקת את הזיהוי בין השניים. פאולינה, לעומת זאת, נבחנת אומנם בקפידה רבה דרך נקודת-מבטו של ג'ררדו, אך אינה "נשפטת".

1. הזדהות מבנית עם דמותו של ג'ררדו

ג'ררדו, בעל בעמיו, הוא דמות ציבורית נכבדה, עורך-דין מצליח, איש משפחה מסור, אדם ישר וסביר. הדמות, המגולמת על-ידי סטיוארט וילסון (Stuart Wilson), נעימה למראה, ירדנותית, חביבה, מרושנת. הוא "כל-אדם" המשכיל, הבורגני, המצליח בן-ימינו. למרות מעמדו החברתי המכובד, ג'ררדו מגיב בסבלנות ובכבוד מרשימים כלפי אשתו התוקפנית, הבלתי-נעימה, גם כשהיא תוקפת אותו בשובו הביתה רטוב ועייף מיום עבודה ארוך ומשליכה את ארוחת הערב שלו לפח. (דמותו של ג'ררדו הרוכן מעל לפח ושולה את רגל העוף המבושלת שלו נוגעת לליבם של צופים רבים).⁴⁴ נטיית ליבו של הצופה היא לזהות את ג'ררדו כבחור טוב ואדם סביר ולהזהרות עמו. הסרט מעודד נטייה זו גם בעזרת חלוקה-הבית המרושל ונעלי-הבית הדוביות שג'ררדו עוטה כמעט לכל אורך הסרט. עם התקדמות הצפייה, הזדהותו של הצופה עם ג'ררדו נעשית מובנית, שכן הצופה, כמו ג'ררדו ויחד עמו, מוגבל

44 פאולינה של סיגורני ויור היא דמות אלימה, פראית ובוטה עד כדי ברבריות, והיא מעוררת בצופה אי-נוחות עמוקה ואף תחושות של דחייה וסלידה. מייד עם פתיחת הסרט, כאשר הצופה לומד להכיר את הנפשות הפועלות, הסרט מראה אותה בוצעת עוף מבושל, תחילה בסכין מטבח ואחר-כך בידיה, בתנועות חדות ותוקפניות; היא אוכלת בידיה, ישובה בפניה חשוכה של החדר, על הרצפה. מעט מאוחר יותר, זועמת על שג'ררדו מסתיר ממנה את דבר מינויו, היא תוטפת את צלחת האוכל שלו בעורו אוכל ומרוקנת אותה אל תוך פח האשפה. (ג'ררדו רוכן בהכנעה, שולף רגל עוף מן הפח, וממשיך לחרסם.) כמגעה עם רוברטו, הברוטליות של פאולינה קשה לצפייה, במיוחד כשהיא קורעת מעליה את תחתוניה ודוחפת אותם אל תוך פיו של השכיר. היא מכה את רוברטו הכפות והמבועת, נושכת את צווארו, פוגה אליו כלשון גסה ומלווה אותו לשירותים כשהיא אוזנת בשבילו את איברו; כל זאת בשלב שבו לא ברור לצופה מה מתרחש לנגד עיניו ומדוע. פאולינה קורעת בשיניה את נייר ההדבקה שבו היא אוטמת את פיו של רוברטו, יושבת בפסוק רגליים ומשליכה סיגרייה בוערת על ג'ררדו. רגע מבעית במיוחד הוא דיאלוג בין ג'ררדו ופאולינה, שבו ג'ררדו שואל, "אבל מה אם הוא באמת חף מפשע?" והיא עונה ללא היסוס "if he is innocent, then he is really fucked". יש לציין שכל ההתנהגויות הללו, שהן כה טיפוסיות לסרטיו של פולנסקי, אינן מצויות בגרסת המחזה. פראותה הברוטלית של פאולינה שייכת לדמות של הסרט. פאולינה של המחזה עדינה ושכירה לאין שיעור, ובוודאי אינה האמזונה הזועמת של הסרט. כפי שגורדונה קרנקוביץ' מציינת, בצדק, פאולינה של הסרט היא "much uglier and less feminine (or not feminine at all) than in Dorfman's play" (Cmkovic 1997, *supra* note 21, at p. 43) היא מציינת כי בניגוד לדמות במחזה היורה באקרת רק כשהיא מאבדת שליטה בו, "Polanski's Paulina is in complete control, obviously knows how to use the gun, and does so deliberately" (*ibid*, at p. 44) יש המוצאים שדמותה של פאולינה פרובוקטיבית מינית: "it's clear that the director has confused sexual assault with sex, the only possible explanation for Paulina's provocative behavior." Julie Monahan "Rape and Death and the Maiden" 25 *off our backs: a women's news journal* (1995) 18. כפי שעולה מהדיון הנוכחי, איני שותפה לפרשנות זו.

לנקודת-המבט החלקית של ג'ררדו ביחס להתרחשות העבר השנויה במחלוקת קשה. כמו ג'ררדו ויחד עמו, הצופה מוזמן לבחון ולשפוט את גרסותיהן ועדויותיהן של הדמויות האחרות.

פאולינה ורברטו יודעים, כל אחד ואחת, את האמת על פגישתם המשועשרה שנה קודם-לכן. פאולינה יודעת, או לפחות מאמינה שהיא יודעת, שהיה זה רוברטו שאנס ועינה אותה; גם רוברטו חייב לדעת אם הכחשתו את אישומיה כנה. ג'ררדו הוא הצופה מהצד שאינו יודע אלא מה שהוא שומע מפי הניצים. יתר על-כן, פאולינה ורברטו מתחרים באופן פעיל על הכרה, קבלה ושכנוע; הם מגלמים שני צדדים של קונפליקט, וכל אחד מהם מנסה לשכנע ולהשיג אמון ואישור. כל אחד מהם טוען שהוא נפגע-עברה חף מפשע, ומאשים את זולתו באלימות אכזרית לא-מוסכרת ובלתי-מוצדקת. ג'ררדו ממלא את תפקיד השופט: הוא מאזין לשני הצדדים, שוקל את עדויותיהם ונהגיו הבריאי, בשכלו הישר וב"דיעתו השיפוטית" על אורחות העולם, ועליו להכריע מי מהשניים דובר אמת ומיהו התוקפן. גם הצופה מוצב באותו מקום ממש.

צופה הסרט הוא, מטבע הדברים, צופה מן הצד ביחס לעימות בין פאולינה ורברטו, חסר כל ידע עצמאי על אירועי העבר שהתרחשו – או לא התרחשו – בין השניים. הצופה הוא גם השופט האובייקטיבי, נטול הפניות, המוזמן על-ידי הסרט להשתמש בהגיונו הבריאי, בשכלו הישר ובבקיאותו באורחות העולם כדי לשקול את הראיות ולהכריע בין הצדדים הניצים שעל המסך. הצופה מגיב כלפי פאולינה ורברטו, ומפתח כלפי כל אחד מהם רגשות המשפיעים על הבנתו את הסיטואציה, על הערכתו את עדויותיהם, על האינטואיציה שלו ונטיית ליבו. ג'ררדו והצופה, שניהם מוגבלים לאותו ידע על-אודות העבר ומצויים באותה עמדה שיפוטית; מיקום משותף זה זזופך את ג'ררדו לנציגו של הצופה בעולם שעל המסך בכל הקשור לטענות על העבר. יחד עם ג'ררדו, הצופה נקרע בין אהדה וחמלה כלפי פאולינה התזקה והמיוסרת לבין דחייה מפני התנהגותה הכוטה, האכזרית והאלימה;⁴⁵ בין האהדה לרברטו הידידותי, המושפל, לבין הוזשד שהוא מסתיר אשמה מחרידה.⁴⁶ כמו ג'ררדו, הצופה הונך כל חייו להאמין ששיפוט חייב להיות נטול-פניות, וכי כל אדם זכאי לחזקת החפות עד שהוכח אחרת מעל לכל ספק סביר. כמו ג'ררדו, הצופה מתקשה להאמין שרופא חביב ונעים-הליכות עלול להיות המפלצת שפאולינה מתארת. כמו ג'ררדו,

45 רגע דרמטי במיוחד מתרחש כאשר פאולינה מספרת לג'ררדו כי היא זוכרת את נוהגו של האנס להרכות בצ'יטטים של ניטשה, ואף מחקה את אופן דיבורו. בסצנה מוקדמת יותר, שבה נכתו רק ג'ררדו, רוברטו והצופה, אכן ציטט רוברטו את ניטשה בריוק באופן שתיארה פאולינה. יחד עם ג'ררדו, הצופה מצטמר, קולט את חשיבותו של הפרט המתואר, מעכל את המידע שקיבל ומנסה להסיק ממנו מסקנות סבירות. מהלך נפשי זה קושר אותו לג'ררדו, הועבר אותו וההליך עצמו, משום ששניהם חולקים אותה נקודת-מבט על אירוע משמעותי.

46 "Instead of opening up Dorfman's play to other locales and times (a customary practice in transforming a play into a film, Polanski leaves the action almost entirely in a closed space. This confinement puts us in an uncomfortable state of ignorance and limitation that is not at all typical of film. It is not merely that we do not know what the characters know, but we can also see only what is happening here (one house) and now (one night)." (Crnkovic 1997, *supra* note 21, at pp. 40-41) (Lawrence Weschler "Artist in Exile" The New Yorker December 5th, 1994) 70)

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה הצופה לא חווה זוועות דוגמת אלה שחווה פאולינה, והוא מתקשה להאמין שבן-אדם שנראה ככל אדם מן היישוב יכול באמת להתנהג בצורה כה מפלצתית ולהמשיך להיראות "נורמלי". יחד עם ג'ררדו, הצופה מקווה שהחברה תצליח להתאושש, להתלכד ולצעוד קדימה, כשהיא מותירה את עברה הקשה מאחור ונכנסת אל עידן חדש, "נורמלי", שבו אין צורך לבחון את המצפון ללא הרף ולהתמודד תמידית עם רגשות אשמה מעיקים. הצופה מבין את שאיפותיו של ג'ררדו להצלחה מקצועית, ויחד עמו הוא סבור שקבלת התפקיד של יושב-ראש ועדת החקירה היא ההחלטה הסבירה, שכן היא סוללת את הדרך לקריירה מקצועית מזהירה.

הזדהות הצופה עם ג'ררדו קיימת בהחלט גם במחזהו של דורפמן, אך הסרט מאדיר אותה במידה רבה. השוואה בין המחזה לבין הסרט בנקודה זו מדגימה היטב את פעולתן של בחירות קולנועיות. במחזהו של דורפמן, נקודת-המבט של הצופה ביחס לעבר מוגבלת למבטו של ג'ררדו בלבד. עיבוד קולנועי מרחיב בדרך-כלל את נקודת-מבטו של הצופה באמצעות הבזקים אל העבר שלפני זמן הסיפור, כלומר לפני סצנת הפתיחה (flashbacks). היה ניתן להניח שגרסה קולנועית של העלמה והמוות, שאינה מוגבלת באחדות הזמן והמקום האופייניות לעולם הבמה, תציג לפני הצופה הבזקים מן העבר הטראומטי. בחירתו החריגה של הסרט לא לסטות מגרסת המחזה בנקודה זו יכולה להתפרש כבחירה מודעת המכוונת להגביל את נקודת-מבטו של הצופה לזו של ג'ררדו, וזאת כדי לחזק את הזדהות עמו. בחירה זו בולטת במיוחד מכיוון שכפי שניסחה זאת גורדנה קרנקוביץ' (Gordana Crnkovic):

Polanski's films usually allow us to assume the position of an omniscient spectator of the film's characters. As such, we are granted a very unrealistic, and privileged, position... Polanski's *Death and the Maiden* constructs a very different viewer's position: following Ariel Dorfman's play, the film *restricts* the spectator's knowledge.⁴⁷

אם-כן, על רקע המוסכמה הקולנועית של שימוש ב-flashbacks, המועצמת על-ידי נטייתו של הבמאי להעניק לצופיו נקודת-מבט יודעת-כל/רואת-כל, הבחירה הקולנועית להימנע מ-flashback מעצימה מאוד את חוויית הזדהות של הצופה עם ג'ררדו. במקביל, הסרט בוחר לסטות מגרסת המחזה בכך שפרט דרמטי מעברה של פאולינה מוצג לג'ררדו רק במהלך הלילה, בעוד שבמחזה הוא ידוע לו זה זמן. במחזה, ג'ררדו יודע על-אודות האונס זמן רב לפני הלילה הנידון; בסרט, ג'ררדו לומד על האונס רק על גבי המרקע, יחד עם הצופה. הוא היה יכול – ואולי אף צריך – להסיק זאת; ייתכן שאף חשד בכך, אך מעולם לא ידע, ממש כמו הצופה. כמו במקרה של הבחירה לא לסטות מן המחזה באמצעות צילומי הבזק לאחור, הבחירה הקולנועית לסטות מגרסת המחזה מבטיחה את הזדהות הצופה עם ג'ררדו ברגע הדרמטי של הבנתם המשותפת את עובדת האונס הנוראה.⁴⁸

Crnkovic 1997, *ibid*, at p. 40 47

סטייה נוספת מגרסת המחזה, שאף היא מחזקת את הזדהות הצופה עם ג'ררדו, מתרחשת בסיום הסרט. במחזה, ג'ררדו משוכנע עד הסוף כי הודאתו של רוברטו מבוימת כולה, וכי השבוי הסתמך, לצורך

אורית קמיר

לאורך הסצנה שבה פאולינה מגוללת את סיפור האונס, הסרט מציג לצופה את פניו המבועתות של ג'ררדו באמצעות צילומי תקריב (close-up) ותגובה (reaction) ממושכים. פאולינה, נרגשת, שבירה, מוצגת באמצעות צילומי נקודת-מבט (point of view) מנקודת-מבטו של ג'ררדו. בחירות צילום אלה ואחרות מחברות את הצופה אל ג'ררדו. בצילומים מזווית נמוכה, משקפיו המרובעים, הכבדים, של ג'ררדו מטילים צללים כהים על פניו, ואלה מעצימים את הבעות ההדהמה והזעזוע הדרמטיות שלו ומרמזים על הצללים העוטפים וסוגרים עליו. החלטות עריכה דרמטיות מסוג זה מלוות את הסרט לכל אורכו, והן ממקדות את תשומת-ליבו של הצופה בג'ררדו ומתקפות את ההזדהות עמו.

2. הזדהות הצופה עם פאולינה

בעוד הצופה מוזמן להזדהות עם ג'ררדו באמצעות הגבלת נקודת-מבטו לזו של הדמות והצבתו במקומה השיפוטי, פאולינה היא זו השולטת במסך ומזמינה הזדהות מהותית. דמותה המצמררת של סיגורני ויוור (Sigourney Weaver) היא ללא ספק הכריזמטית והמרשימה ביותר על המסך, ואף זו הזוכה במירב זמן-מסך וצילומי תקריב (כמו גם טווח-ביניים ונקודת-מבט) לעומת שתי הדמויות האחרות. פאולינה היא הגיבורה הבלתי-מעוררת של הסרט.

בניגוד לשני הגברים ההססניים, המגומגמים והחלשים, דמותה של פאולינה בגילומה של ויוור חזקה ונחושה. היא בטוחה לחלוטין בעמדתה המוסרית ומרשימה בעמידתה התקיפה מול החשדנות, חוסר האמון והמניפולציות של שני הגברים וכיכולתה לעמוד על שלה בכל מחיר. מעל לכל, פאולינה היא הדמונה "בעלת המבט": היא זו המישירה עיניה אל הדמויות האחרות ומכפיפה אותן למבטה העז והתודר. למרות הפחד, הכאב והבושה, פאולינה מתבוננת בגברים ללא רחם, מאשימה, שופטת ומגנה אותם על-פי אמת-המידה שלה בלבד. מבטה האמיץ והבלתי-מתפשר חושף את חוסר אנושיותו של התליין, את חולשתו של איש-החוק ואת הסולידריות העמוקה המאחדת אותם. למרות מאמציהם של הגברים בנפרד ובמשותף, אין הסרט מאפשר להם לשעבד את פאולינה למבטם או לשיפוטם. הימים הרעים ההם, כאשר שכבה כפותת עיניים וגברים חקרו ואנסו אותה, חלפו עם הדיקטטורה; כעת זו היא שסותמת את פיותיהם, מכניסה מילים לפיהם, מקליטה את וידוייהם ומצמידה אקדה לרקותיהם. היא אשה המתנהגת בחופשיות ובעוצמה שהיו שמורות בעבר לגברים בלבד, והיא עושה כן מתוך נאמנות מלאה לקולה ולהשקפת-עולמה הנשיים. היא מסרבת למלא את תפקידה הסביל של אלת הצדק מכוסת העיניים, ורודפת את הצדק הנשי שלה בעיניים פקוחות לרווחה. בהזמינו את הצופה להזדהות עם פאולינה, הסרט מציג לו לחלוק לא רק את זעמה, אלא, חשוב מכך, את העצמתה.

עדו, על הפרטים שסיפק לו ג'ררדו מפי פאולינה. הצופה מגלה כי רוברטו שינה למעשה פרטים לא-מדויקים שמסרה פאולינה לג'ררדו והתאים אותם למציאות ההיסטורית רק כאשר ג'ררדו אינו נוכח (מאחר שהלך לחפש את מכוניתו של רוברטו). הסרט בוחר לעמת את ג'ררדו והצופה יחדיו עם תגלית זו על משמעויותיה העמוקות ביחס לעדותו של רוברטו וכשרם של ג'ררדו והצופה להבחין בין אמת לשקר. גם כאן, נקודת-המבט ומידת היוזע הן הקושרות את הצופה אל ג'ררדו.

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

בעוד פעולתה הנחושה של פאולינה מזהה אותה כגיבורת הסרט, תוקפנותה וחספוסה מאיימים לחתור תחת מעמד זה.⁴⁹ אך פאולינה אינה אכזרית ותוקפנית בלבד, אלא גם פגועה ושכירה. אנו רואים אותה מנהלת חיים בודדים במחיצת הרדיו; מתאבלת על אובדן האימהות העתידית שנגזלה ממנה, בעודה מתייפחת כאשר ג'ררדו מתנה עמה אהבה. אנו צופים בה כשהיא מתכווצת באימה מסויטת במיטתה, רועדת למשמע קולו של רוכרטו, נחנקת בהרגישה את ריח גופו, ונמלטת כרדופת שדים לתוך הלילה הסוער. פגיעותה החשופה מאפשרת לנו להתעלם מתוקפנותה ולהבינה כצלקת עמוקה, המעידה, יותר מכל, על גודל הזוועות שעברה. נקודת-מבטו של הצופה על פאולינה רחבה ומקיפה יותר משל ג'ררדו, שאינו מודע לבדידותה, לכאבה ולשכריריותה. יתרון זה שהסרט מעניק לצופה מקרב אותו אל פאולינה ומרחיקו מג'ררדו, שאינו שותף לאינטימיות שפאולינה והצופה חולקים.

הזדהות הצופה עם פאולינה, כמו זו עם ג'ררדו, מודגשת בסרט לעומת המחזה. הבסיס לקרבה האינטימית של המצלמה/הצופה אל פאולינה נוצר כבר ב-shot השלישי (אחרי shot ראשון של רביעייה המנגנת את "העלמה והמוות" לשוכרט ושני של האוקיינוס הגועש). מעמדת הפתיחה, מחוץ לחלון חדר-האוכל של פאולינה, המצלמה נעה (dollies) סביב הבית, נעצרת ליד חלון נוסף, מהססת, וגולשת לאיטה אל תוך החדר. פאולינה, שאינה מודעת לכניסת המצלמה והצופה, נראית בודדה ופגיעה בבית הריק הגדול על סף האוקיינוס. משנכנסנו לביתה והצטרפנו לחברתה, אנו צופים בפאולינה עורכת את שולחן-האוכל לשניים, ויחד עמה אנו מאזינים לרדיו המבשר את דבר מינויו של ג'ררדו אסקובר לראש הוועדה הנשיאותית לחקירת פשעים שהסתיימו במוות. אף שאיננו מבינים את הקשר הדברים, אנו קולטים את עוצמת השפעתם על פאולינה, היוצאת לעשן על המרפסת בגשם השוטף, ולאחר-מכן יושבת בחושך, על הרצפה, ובולעת את ארוחתה כתנועות חדות. כאשר ג'ררדו מגיע, אנו מבינים יחד עם פאולינה שהוא מגסה להסתיר ממנה את האמת. חוסר כנות הוא הרושם הראשוני שג'ררדו מעורר בנו, ויחד עם פאולינה, אנו מגיבים באכזבה ובכוז.

סצנה זו יוצרת את התשתית להזדהות הצופה עם פאולינה ולחשדנותו כלפי ג'ררדו, והן מלוות אותו לכל אורך הצפייה בסרט. מחזהו של דורפמן, לעומת זאת, פותח בהצגת פאולינה יושבת לבדה על הבמה ושוחה יין על מרפסת ביתה. בהישמע קול מכונית מתקרבת, היא בורחת בבהלה לחדר השינה ומתחבאה מאחורי וילון. מאחורי הקלעים נשמע קולו של ג'ררדו מודה לנהג הרכב ומזמינו לבקר. ג'ררדו נכנס, ופותח את הדיאלוג עם פאולינה. מובן כי המחזה אינו יכול להציע לצופה מצלמה שתוביל אותו דרך החלון הפתוח אל תוך תחומה האינטימי של פאולינה, וגם לא צילומי תקריב ארוכים של פניה המיוסרים; אך שאר ההבדלים אינם נובעים מאופיים השונה של התיאטרון והקולנוע, אלא מבטאים את בחירותיו של הסרט לעומת אלה של המחזה. כך, למשל, ההאזנה המשותפת של הצופה, יחד עם

49. כמובן, תוצאה של ציפיות חברתיות שונות, פרשנויות שונות והערכות שונות המופעלות ביחס להתנהגות של נשים והתנהגות של גברים. פראותו ואלמותו של "הארי המזוהם" (של קלינט איסטוד) אינה מסכנת את מעמדו כגיבור, מכיוון שכגבר, התנהגות כזו יכולה להתיישב עם התנהגות של גיבור תקיף ורבי-עוצמה.

פאולינה, לחדשות על ג'ררדו היא דוגמה לבחירה של הסרט להעמיק את הזדהות הצופה עם פאולינה לעומת הזדהות זו במחזה.⁵⁰

צופה בסרט, כמו קורא טקסט כתוב וכמו צופה במחזה, מזדהה אינטואיטיבית עם דמות הגיבור. בהיותו בראש ובראשונה אומנות חזותית, סרט הקולנוע מעצב את גיבורו על המסך כמי שמבצע את הפעולה הייחודית המאפיינת את הצופה ככזה והמעניקה לו את עמדת הכוח שלו ביחס לסרט: התבוננות באחרים – הכפפתם למבטו. הזדהות הצופה עם הגיבור היא על-כן לא רק תוכנית, אלא גם צורנית: הצופה מזדהה עם הדמות שעל המסך, שהינה, כמותו, בעלת המבט השליט. הניתוח הפמיניסטי של הקולנוע גורס זה עשורים מספר כי סרט טיפוסי מזהה התבוננות עם עליונות גברית, ומעניק לגיבור הגברי את הכוח להביט, ומבנה את כל צופיו וצופותיו כגברים על-ידי הזמנתיים להזדהות עם הגיבור הגבר המביט בנשים ומכפיף לשיפוטו החזותי. (נשים צופות מוזמנות להזדהות גם עם הנשים על המסך, ולאמץ לעצמן פרסונה נשית מוחפצת, נשלטת, נוסף לזו הגברית השולטת ומכניעה).⁵¹

עיצובה של פאולינה בטקסט הקולנועי של דורפמן ופולנסקי חותר בהצלחה מרובה תחת עיקרון זה. למרות נשיותה, פאולינה היא הדמות היחידה בעלת מבט חודר ושופט, והיא מזמינה את הזדהות הצופים, גברים ונשים כאחד. למרות נוכחותה הרבה על המסך (לרבות סצנת עירום לא-ארוטית אחת), עין-הנוצלמה אינה מחפיצה את פאולינה (כלומר אינה הופכת אותה לאובייקט, למושא התבוננות). אלא דווקא מעצימה אותה: משיכתה הברורה של המצלמה אליה אינה גוזלת ממנה את היכולת להביט, אלא מגבירה אותה. במילים אחרות, המצלמה – ועמה הצופה – מתייחסת אל פאולינה כאל גיבור גבר, אך מצליחה לעשות זאת בלא להמעיט מנשיותה ומנקודת-מבטה הנשית.

עמדה חתרנית זו מעניקה לפאולינה מעמד של "גבר של כבוד" – תוך שהיא מערערת את הדפוס הקולנועי הסטנדרטי של הבניית הצופה כגבר.⁵² הסרט עומד בתקיפות על הזדהות הצופים עם גיבורה מחוספסת ותוקפנית המגלמת מושג נשי של צדק, תוך הכפפת הדמויות הגבריות שעל המסך למבטה הנוקב ולשיפוטה הבלתי-מתפשר. זו עשייה פמיניסטית נדירה בעולם הקולנוע המסחרי. התנהגות זו של הסרט עולה בקנה אחד עם השילוב שהוא מציע בין גישות פמיניסטיות תורת-משפטיות שונות, כמו גם עם הישגו הנדיר בהעמדת דמות נשית שהיא בעת ובעונה אחת גם קורבן של אלימות מינית וגם סובייקט אוטונומי ועצמאי, כלומר מזמינה חמלה והערכה עמוקה גם יחד.

הזדהות הצופה עם פאולינה מהנגשת עם הזדהותה עם ג'ררדו. מנקודת-מבטה של פאולינה, שהצופה מוזמנת להצטרף אליה, ג'ררדו מוקע כאדם חלש, אנוכי, לא-אמין ונטול עמוד-שררה, המסרב להכיר בגבורתה של אשתו ובהקרבתה העצמית למענו, כמו גם בחולשותיו שלו. עמדתו המקצועית ה"אובייקטיבית", "הבלתי-מוטה" וה"משפטנית" ביחס

50 דוגמות נוספות: בעוד במחזה הבית ליד הים הוא בית-קיץ, ולמשפחה יש בית של ממש בעיר, בסרט הבית המבודד על הצוק הוא ביתה של פאולינה, בשולי החברה; במחזה, ג'ררדו הוא חבר זוטרו בוועדה הנשיאותית, ולא היושב בראשה, ואין ניל אזכור לכוננת הנשיא למנותו לשר המשפטים. (מידע זה מוצג בסרט באותה מהדורת חדשות שהצופה מאזין לה יחד עם פאולינה.)

51 ראו: Mulvey 1989, *supra* note 43. לאורך השנים עוררה פרשנות זו תגובות רבות ומגוונות והולידה ספרות שלמה. אני מוצאת שלמרות ביקירות שהוטחו בה, לא איבדה גישה זו את כוח השכנוע שלה.

52 ראו חלקה האחרון של הערה 43.

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה לתפקיד המשפט בתקופות מעבר נחשפת כסובייקטיבית ואינטרסנטית; בחירתו ה"אידיאולוגית" בפיוס לאומי לעומת חקר פשעי העבר נחשפת כביטוי חסר תום-לב של ייסורי מצפון, תחושת אשם מודחקת, סירוב להכיר תורה, ובפשטות: פחדנות. תחת מבטן הנוקב של עיניה הפקוחות של פאולינה, עמדתו המשפטית-הפטריארכלית של ג'ררדו מעורטלת מן היומרה ה"ניטרלית" ה"מקצועית", ומאחורי הקלעים מתגלים הכחשה, השתקה ואינטרסנטיות. מאחורי היסוסו של ג'ררדו לנקוט בפעולה משפטית מציץ סירובו להתמודד עם העבר, עם חווייתה הטראומטית של פאולינה ועם חלקו בטרגדיה שלה. אהדת הצופה והחמלה שהיא חשה כלפי פאולינה מגבירות את הזדהותה עמה על-חשבון ג'ררדו באופן נוסף, המתרחש ברמה רגשית עמוקה. בנתחו את תהליך הריפוי וההחלמה שקורבנות טראומה מוכרחים לעבור על-מנת לתזור לחיים, דורי לאוב מדגיש את תפקידו הקריטי של הזולת המזדהה. לדבריו:

Massive trauma precludes its registration; the observing and recording mechanisms of the human mind are temporarily knocked out, malfunction. The victim's narrative – the very process of bearing witness to massive trauma – does indeed begin with someone who testifies to an absence, to an event that has not yet come to existence... The listener, therefore, is a party to the creation of knowledge *de novo*. ...By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself. ...The listener has to feel the victim's victories, defeats, and silences, know them from within, so that they can assume the form of testimony. Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an *other* – in the position of one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking *to somebody*: to somebody they have been waiting for a long time.⁵³

הסרט מפציר בצופה להיענות לתחינתה של פאולינה לצאת יחדיו למסעה אל מחוזות האימה הלא-נודעים של החוויה הטראומטית, ולמלא בעבורה את התפקיד האינטימי, הטוטלי, של "the other", הזולת המשתתף, שעל-ידי מחויבות עמוקה ונכונות לחלוק את החוויה הקשה עם הניצולה נוטל חלק ביצירת הזיכרון הטראומטי. הצופה, הממלא את התפקיד הרחום שפאולינה ייחלה לו עת ארוכה, נעשית שותפה מלאה לא רק בהחלמתה, אלא גם בעצם יצירת הטראומה והזיכרון הטראומטי. במובן עמוק, זכרונה המתהווה של פאולינה הוא גם של הצופה, וכך גם חווייתה הטראומטית. מחויבות הצופה לפאולינה,

Felman and Laub 1992, *supra* note 32, at pp. 58-59, 70 53

אורית קמיר

לטרואמה שלה, לזכרונה ולאמת שלה עמוקה ביותר. בריבונות הצופה חשה תרעומת כלפי ג'רדרו, על שסירב במשך חמש-עשרה שנה למלא את תפקיד הזולת המשתתף בעבור פאולינה. במובן מסוים, תרעומת הצופה הינה ממשית ואישית (ולא חלק מן העולם הבדיוני שבו היא משתתפת); היא מאשימה את ג'רדרו כי התחמקותו האנוכית, הפחדנית, מנטילת אחריות כלפי אשתו, היא שהטילה על הצופה את מעורבותה במשימה הקשה של השתתפות פעילה ביצירת עדות וכעצם החוויה הזטראומטית. חלקה של הצופה במסעה של פאולינה מחייב אותה במעורבות רגשית ממשית וכואבת, ולכן כזו היא גם התרעומת שהיא חשה כלפי ג'רדרו.

ההבחנה שלאוב מציע בין גישתנו של היסטוריונים לעדויות טראומטיות לבין גישתו כמטפל יכולה להאיר היבטים נוספים של התרעומת שהצופה חשה כלפי ג'רדרו. היסטוריונים יודעים פרטים רבים על-אודות סוגיו: שהם חוקרים, ועל-כן הם מפתחים לגביה הסבר קונספטואלי המסתמך על המידע שבידיהם. בהקשיבם לעדות חדשה, הם בוחנים אם פרטיה מתיישבים עם הסברם לתופעה ואם הם מאששים אותו; כאשר פרטיה אינם עולים בקנה אחד עם הסברם, הם קובעים כי הם שגויים. לא-מדויקים וחסרים בהשוואה לגוף הידע המקצועי שברשותם. כמוצאם פרטים שאינם עולים בקנה אחד עם ידיעותיהם או פרשנותם, הם מסיקים שהעד אינו אמין ושוללים את ערך העדות כמקור לידע ואמת. בהשוותו את תגובותיהם של היסטוריונים על עדויות עם אלה שלו, לאוב מסביר:

My attempt as interviewer and as listener was precisely to respect – not to upset, not to trespass – the subtle balance between what the woman knew and what she did not, or could not, know. It was only at the price of this respect, I felt, this respect of the constraints and of the boundaries of silence, that what the woman did know in a way that none of us did – what she came to testify about – could come forth and could receive, indeed, a hearing. The historians' stance, however, differed from my way of listening, in their firm conviction that the limits of the woman's knowledge in effect called into question the validity of her whole testimony. ...Of course, it is by no means ignorance that I espouse. The listener must be quite well informed if he is to be able to hear – to be able to pick up the cues. Yet knowledge should not hinder or obstruct the listening with foregone conclusions and preconceived dismissals, should not be an obstacle or a foreclosure to new, diverging, unexpected information. ...Knowledge in the testimony is... not simply a factual given that is reproduced and replicated by the testifier, but a genuine advent, an event in its own right. ...[H]er very talk to me, the very process of her bearing witness to the trauma she had lived through, ...helped her now to come to know of the event. And it was through my listening to her that I in turn came

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שטועה

to understand not merely her subjective truth, but the very historicity of the event, in an entirely new dimension.⁵⁴

הצופה המשתתפת *בזעלמה והמוות* מוצאת את עצמה מאמצת את עמדת ההאזנה הרחומה של לאוב, מתוודעת לאמת העמוקה הגלומה בעדותה של פאולינה וצוברת תובנה רגשית ביחס לזוועה שחוותה. מתוך עמדה זו, הצופה מזהה את עמדתו ה"מקצועית", ה"משפטנית", של ג'ררדו כמקבילה לזו של ההיסטוריונים בסיפורו של לאוב. ג'ררדו, חסר יכולת לאהוב, לחמול, להתקשר, להתחייב ולתמוך, נתפס על-ידי הצופה כאנוכי ויהיר. מתוך המקום המשתתף שבו היא מוצבת על-ידי הסרט, עמדותיו המשפטיות הקבועות מראש של ג'ררדו והידע המקצועי שלו, כמו אלה של ההיסטוריונים, נחווים על-ידי הצופה כתירוצים שמטרתם להצדיק את התחמקותו מהכנה מלאה של הזוועות שביצע המשטר המורדח באשתו, וכנוסחות נכובות שתפקידן להנציח את עליונותו המרוחקת ולהגן עליו מפני נטילת אחריות אישית.

כמו כדי לסבך את התמונה עוד יותר, לאוב טוען שמילוי תפקיד המאזין המשתתף מכיל התמודדות עם מוקשים, מהמורות ותגובות רגשיות קשות:

Trauma – and its impact on the hearer – leaves, indeed, no hiding place intact. As one comes to know the survivor, one really comes to know oneself; and that is not a simple task. ...The listener can no longer ignore the question of facing death; of facing time and its passage; of the meaning and purpose of living; of the limits of one's omnipotence; of losing the ones that are close to us; the great question of our ultimate aloneness; our otherness from any other; our responsibility to and for our destiny; the question of loving and its limits; of parents and children; and so on. To maintain a sense of safety in the face of the upheaval... the listener experiences a range of defensive feelings... These listening defenses may include the following: [a] sense of total paralysis,... a sense of outrage and of anger, unwittingly directed at the victim – the narrator. ...[a] sense of total withdrawal and numbness. A flood of awe and fear; Hyperemotionally, which superficially looks like compassion and caring. ...[T]he listener... experiences a need, an urgency to pull back, to withdraw into a safer place, a place where he can in turn protect himself.⁵⁵

האם הצופה, המופתעת מסערת רגשותיה הכלתי-צפויים, מתרעמת על פאולינה ומזדהה עם ג'ררדו? האם היא חשה בושה, אשמה, ובתוך כך תרעומת עמוקה יותר כלפי ג'ררדו? וכיצד מגיבה הצופה על אהבתה של פאולינה לג'ררדו? האם היא חולקת עמה אהבה זו

Felman and Laub 1992, *ibid*, at pp. 61-62 54

Felman and Laub 1992, *ibid*, at p. 72 55

ומוצאת עצמה סלחנית יותר כלפיו, או שמא היא זועמת לנוכח אהבתה של פאולינה לאישה הבוגדני ונוטרת לו עוד יותר?

3. הזדהות חצויה ושיפוט עצמי עד וסוף המר

אחד מהישגיו יוצאי-הדופן של הסרט טמון בסירובו הנמרץ לאפשר לצופה לבחור בהזדהות מלאה עם אחת הדמויות על פני האחרת, כלומר לדחות את ג'ררדו ולצדד בפאולינה. לכל אורכו, הסרט מסכסך בין האהדה והרתיעה של הצופה כלפי כל אחד מהם ומשמר הזדהות עמוקה עם שניהם. לעיתים, ג'ררדו נראה לצופה כנקודת-ההתייחסות ההגיונית והיציבה, בעוד פאולינה מחרידה אותו בתאוות וקמנות הרצחנית. ברגעים אחרים, פאולינה נראית אמיצה וכנה, פגיעה ומעוררת אהדה, בעיד ג'ררדו דוחה בחולשתו, פחדנותו ואטימותו. קצבו המהיר של הדיאלוג גורר שינויים תכופים ברגשות האהדה והסלידה, המסחררים את הצופה, משתקים ומתסכלים אותו ומעוררים בו גלגול וייסורים.

הזדהות הצופה עם פאולינה מעוררת בו חלחלה כאשר מבטו המבועת של ג'ררדו מתייב אותו להכיר בעומק השנאה חסרת הרחמים שאדם מסוגל להכיל.⁵⁶ בו-בזמן, כשהוא מזדהה עם ג'ררדו, עיניה מלאות הבוז של פאולינה משקפות לו את כמיהתו לשקט ופיוס בכל מחיר, ואף במחיר השתקה והכחשה. הצופה בוש ברתיעה המקשה עליו לאהוב את פאולינה ולתמוך בה, ונאבק בתשוקתו המביכה להתנער מן המחויבות המעיקה, להפנות עורף לכאב ולשכול, ולשוב לעולם שטוף אור, חופשי מאחיזתן של רוחות העבר הנורא.

כפי שצינתי, מדיניות העריכה והצילום היא אחד הכלים המרכזיים ביצירת הזדהות החצויה (או הכפולה) של הצופה. כן, למשל, הבחירה להגביל את הסרט כולו לחלל המצומצם של בית אחד ולשלוש דמויות הנעולות בו יחדיו ממקדת את תשומת-לב הצופה בדמויות. רוב הסרט מורכב מצילומי תקריב (close-up), מדיום (medium) ותגובה (reaction), כמו גם צילומי נקודת-מבט (point of view) ו"מאחורי הכתף" (over the shoulder) של הדמויות. רוב התקריבים וצילומי המדיום והתגובה הינם של פאולינה וג'ררדו; רוב צילומי נקודת-המבט ומעבר לכתף מצולמים מנקודות-המבט שלהם. באופן זה הצופה מחובר אל שניהם גם מבחינה קולנועית.

המניפולציה שהסרט מפעיל על הזדהות הצופה מגיעה לשיאה בסיום הסרט. הזכרתי את בחירת הסרט לדבוק בגרסת המחזה ולהימנע מהצגת הבזקים מהאונס והעינויים שחווה פאולינה. סיום הסרט מדגים החלטה קולנועית דרמטית עוד יותר, הפעם דווקא החלטה לסטות מגרסת המחזה. במחזה, בעלטה מוחלטת, הצופה שומע את וידויו המוקלט של רוברטו, וידויו שפרטיו סופקו לרוברטו על-ידי ג'ררדו, אשר שמע אותם מפי פאולינה. כשרוברטו מסיים לתמלל את וידויו המוקלט ולאשרו בחתימתו, פאולינה שולחת את ג'ררדו להביא את מכוניתו המוחבאת של רוברטו, ובהיעדרו היא מודיעה לרוברטו שעתה היא משוכנעת לחלוטין כי הוא אכן האנס, וכי היא נחושה להמיתו. היא מודיעה לו שתמחל לו ותחון אותו רק אם יתודה באמת ויביע חרטה כנה ומשכנעת.

56 תחושה זו מגיעה לשיאה כאשר פאולינה תוקפת פיזית את רוברטו וכאשר היא מביעה את כמיהתה שג'ררדו יאנוס אותו, או שהוא והיא יאנוסו אותו במקל של מטאטא. פניו של ג'ררדו מביעים בעתה הזועה.

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שטועה
 רוברטו מסרב ועומד על הפותו. בעודן משוחחות, שתי הדמויות נעלמות בהדרגה מעין
 הצופה ומוסתרות על-ידי מראה עצומה היורדת כמסך וחוצצת בין הקהל לבין הבמה. המראה
 מאלצת את הקהל להתכונן בעיני עצמו במלוא מובן המלה. קוורטט של מוצרט נשמע כרקע
 במשך דקות ארוכות בעוד הקהל צופה בעצמו במראה.
 הקהל אינו יודע אם רוברטו חף מפשע ואם פאולינה אכן ירתה בו.⁵⁷ בסצנה האחרונה
 מופיעה דמותו של רוברטו כאולם הקונצרטים שגם ג'ררדו ופאולינה נמצאים בו; אך הקהל
 אינו יכול לזהות אם הוא אדם חי או רוח רפאים: רוברטו נכנס, מואר באור בעל איכות של
 אור ירח פנטסטי. הוא עשוי להיות בשר-ודם או אשליה בדמיונה של פאולינה.⁵⁸
 בסרט, פאולינה אינה שבעת-רצון מן ה"וידוי" המוסרט של רוברטו, הנראה לטענתה
 מבוים ומזויף. כשהלילה מתגדף והבוקר מאיר, היא מחליטה לסיים את הפארסה ולהרוג את
 רוברטו. בעוד ג'ררדו מטלפן לברצלונה בניסיון לאמת את האליבי שרוברטו מציע (שעל-פיו
 עבר בזמן הרלוונטי בבית-חולים בברצלונה, בספרד), פאולינה, האקדח בידה, מובילה את
 רוברטו הכפות וקשור העיניים לקצה הצוק. ג'ררדו מצטרף אליהם בריצה ומאשר כי אחת
 העובדות בבית-החולים אכן זוכרת את ד"ר מירנדה. פאולינה, כתגובה, לועגת לו על
 שכיושב-ראש ועדת החקירה מצא לנכון לשכוח שכל אחד ממושעי המשטר המודח קנה
 לעצמו אליבי מסוג זה. לפני שהיא הודפת אותו מן הצוק אל תוך האוקיינוס המשתבר
 מתחתיו, פאולינה מסירה את הכיסוי מעל עיניו של רוברטו, מסתכלת אל תוכן ושואלת:
 "הבט בי; האם לא בהיר כאן מספיק כדי לראות אותי? האם אינך מכיר אותי?" לאור היום,
 בנוף הפתוח, בצילום תקריב ארוך מאוד, הקולט כל ניואנס בהבעות פניו ומתעד את סערת
 רגשותיו, רוברטו משמיע וידוי מפורט:

...I was strong; I fought it so hard. ...I washed you. You soiled
 yourself. You told me "I am dirty," and I washed you clean. The others
 egged me on: come on doctor, you're not going to refuse free meat, are
 you? ...And inside I could feel I was starting to like it. ...You didn't
 know. It was bright in those rooms. And I didn't have to be nice to
 anyone. I didn't need to seduce them. I realized I didn't even have to
 take care of them. I had all the power. I could break anyone. I could
 make them say or do whatever I wanted. I was lost. I got curious.
 Morbid curiosity. How much can this woman take? What's going to
 happen to her vagina? Does it dry out when you shock her? Can she
 have an orgasm afterwards? I like being naked. I would undress slowly.
 ...I liked you knowing what I was going to do. I was naked in the
 bright light and you couldn't see me. You couldn't tell me what to do. I

⁵⁷ Cathy Maree מציינת: "The unresolved crisis in *Death and the Maiden* roots this play in the urgency and complexity of crisis ideology" (Cathy Maree "Truth and Reconciliation: Confronting the Past in *Death and the Maiden* and *Playland*" *Literatur* (South Africa, 1995) 25, 26.
⁵⁸ Dorfman 1992, *supra* note 6, at p. 55

owned you. I owned all of them. I fell in love with it. I could hurt you or I could fuck you. And you couldn't tell me not to. You had to thank me. I loved it. I was sorry it ended. I was very sorry it ended.

בתום הווידוי, ג'ררדו מתנפל עליו. ככל הנראה בניסיון להרוף אותו מן הצוק. לאחר מאבק קצר הוא מרפה ומודה, "אני לא מסוגל לעשות זאת, פולי. אני פשוט לא מסוגל." בעוד הוא יושב חסר-אונים, מורכן ראש, על הגדר, פאולינה משחררת את רוברטו מכבליו ופונה לאיטה הביתה. ג'ררדו מצטרף ומשתרר אחריה. רוברטו נותר עומד לבדו מעל האוקיינוס, והמצלמה, המאמצת את נקודת-מבטו, מתכווננת מטה אל המים הגועשים.

בסצנת הסיום, המצלמה מקיפה (pans) קוורטט המנגן את "העלמה והמוות" ואת אולם הקונצרטים הגרוש קהל לבוש היטב. המצלמה מתמקדת (zooms in on) בפאולינה, היושבת מתוחה, חמורת סבר ומיוסרת לצד ג'ררדו. תחושת אי-נוחות מניעה אותה להרים את ראשה, ועיניה פוגשות באלה של רוברטו, היושב ביציע עם אשתו ושני בניו ומתכוונן בה ברוך. מבטו של רוברטו פוגש את זה של פאולינה ואחריו את של ג'ררדו. צילום טווח-בינוני ממושך (long medium shot) מותיר אותנו ענו דמותם של פאולינה וג'ררדו ישובים צמודים מאוד יחדיו ופניהם פני אבן.⁵⁹

באופן זה, הסרט מחליף את סצנות הסיום הפתוחה של המחזה בפתרון החלטי, ומונע מהצופה התחבטות פילוסופית עקרה בדבר טבעה הבלתי-מושג של ה"אמת"; התחבטות מופשטת, חסרת תוחלת, המאפשרת התחמקות נוחה מן ההכרח לשפוט.⁶⁰ בנייתו את סרטו של אקירה קורסוזה, *דשומון*, אני טוענת שסימו הפתוח של הסרט מותיר את הצופה אחוז שרעפים מופשטים בדבר היכולת האנושית להגיע ל"לב האמת" של אירועי העבר, וכך מסיט בהצלחה את תשומת-ליבנו מהליך השיפוט הקולנועי שבו השתתפנו בלא-מודע, על משמעויותיו הערכיות והחברתיות העמוקות.⁶¹ *העלמה והמוות*, לעומת זאת, מסרב לשחרר את צופיו מן ההתמודדות המודעת עם השיפוטיות על מלוא משמעויותיה.

סיום הסרט אינו מותיר מקום לסניק: רוברטו אכן עינה ואנס את פאולינה; פאולינה אכן זיהתה אותו; הסיפור שלה הוא המשקף את האמת, ועדותו שלו היתה שקרית. יחד עם ג'ררדו, שעמו הזדהה לאורך הסרט, הצופה נמלא בושה. כמו ג'ררדו, הוא בוש על שלא ידע להבחין בין אמת לשקר; על שלא אהב את פאולינה די הצורך לעשות עמה צדק; על שצידד

59 Aurea Maria Sotomayor מציינת כי פאולינה נידונה לקורבנות נצח, מכיוון שלדבריה: "there are no ex victims." (Aurea Maria Sotomayor "[To be] Just in the Threshold of Memory: The Founding Violence of the Victim in Diamela Eltit's *Lumperica* and Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*" 3 *Nomada: Creacion, Teoria, Critica* (Puerto Rico, 1997) 23, 29.

60 ההחלטה "לסגור" את סופו הפתוח של המחזה היתה בחירה מודעת, מפורשת ואידיאולוגית של פולנסקי. בראיון הביע את עמדתו: "In the play, he's definitely guilty, I think. It gives an answer, but then somehow it doesn't manage to give an answer. It's ambiguous, and it seems to me to a certain extent to be a cop-out. But I think we managed to make it more satisfying." (David Thompson "I Make Movies for Adults" 4 *Sight and Sound* (1995) 6, 8).

61 ראו לעיל בהערה 1.

מבט משפט-קולנועי על (פוסט) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

ברוברטו, התוקפן, פשוט משום שזה היה קל יותר. יחד עם ג'ררדו, המשפטן הבכיר, מועמד הנשיא לתפקיד שר המשפטים, הצופה נבעת בהכירו בעוורונו ובאוזלת-ידו להבחין בין עדות אמת לבין עדות שקר, בלהיטותו לבטל את סיפורה של פאולינה. הצופה חש אשמה עמוקה על שפקפק בפאולינה, ייחס לה מחלת-נפש וחתר תחת בטחונה וכבודה העצמיים. הצופה, יחד עם ג'ררדו, מזועזע לנוכח ההכרה כי כפושע היה בינו ובין זיכוי אדם שביצע אונס ועינויים אכזריים; הוא מבין שיחד עם ג'ררדו, הוא השתתף באורח פעיל במה שניתן לכנות "אונס שני". כמו ג'ררדו, גם הצופה חש נבגד ומושפל על-ידי רוברטו, שעמו כרת ברית אחווה ויילל יחד עמו אל מול הירח; עתה הוא נוכח עד כמה היה קל לתעתע בו.⁶² הצופה, יחד עם ג'ררדו, מוצף בתחושת ענווה; השופט השאנן, היהיר, הבטוח בעליונותו הניטרלית, האובייקטיבית, יושב חפוי-ראש.

כדי לקשר בין הדיון המפורט בסרט ובין הגישה המשפט-קולנועית שהצעתי בראשית הדברים, אמקם טיעון אחרון זה בהקשר התיאורי הרחב. בהפניית תשומת-ליבו של הצופה לדרכים שבהן חבר ככל קהילה שיפוטית, קולנועית או משפטית, עלול להתפתח לצדד בתוקפן על-חשבון קורבנו, *העלמה והמוות* שופך אור על אופני פעולתו של היבט חשוב של המערכת המשפטית. הסרט מצביע בכך על דמיון בין משפט וקולנוע כשני גורמים חברתיים רבי-השפעה, ומדגים כיצד קורה שאדם הנוטל חלק בהליך שיפוטי, ממש כמו צופה בסרט, עלול להתפתח להשתתף ב"אונס שני", שיפוטי, של קורבן של אלימות מינית. הדיון בסוגיה זו בפסקות הקודמות מדגים ניתוח משפטי-קולנועי מסוג "חקר הקולנוע כמקביל למשפט".

סיום הסרט מזמין תובנות ומסקנות נוספות. התפכחותו של הצופה בסצנות הסיום מזמינה אותו לגבש הערכה מחודשת של הגישה המשפטנית, ה"גברית", כפי שהיא מגולמת בדמותו של ג'ררדו. סיום הסרט מבהיר כי ג'ררדו טעה בקביעותיו שפאולינה "תולה" מכדי לזהות את רוברטו וכי עדותה אינה אמינה. הסיום מלמד כי "האמת האמיתית באמת", כפי שרוברטו נוהג לומר, קורנת מווידוי הנואש של ג'ררדו: "אני לא מסוגל לעשות זאת, פולי. אני פשוט לא מסוגל." וידוי זה מזכיר משפט בלתי-נשכח שפאולינה מפטירה באחת הסצנות המוקדמות של הסרט. כשרוברטו מצליח להכשיל אותה וגורם שתשמוט את האקדח שבידה, הוא קורא לג'ררדו להשתלט על הנשק ולהכניע אותה, ומתאכזב מרה לנוכח שיתוקו של ג'ררדו. "לא עשית דבר, פשוט עמדת שם," הוא מטיח בו. "ברור שהוא רק עמד שם," משיבה פאולינה, "הרי הוא החוק."⁶³ נציג המשפט, ג'ררדו, אינו מסוגל לבחור צד ולעשות מעשה בהסתמך על תחושת הצדק או האינטואיציה שלו. הוא פשוט אינו מסוגל. הוא רואה פנים לכאן ולכאן ונעדר חוש אנושי מכריע.

62 הצופה, יחד עם ג'ררדו, אינו יכול שלא להיזכר בברית החברית העמוקה שכרת ג'ררדו עם רוברטו בראשית הלילה. השפלתו של ג'ררדו לנוכח הונאתו ובגידתו של רוברטו מקרבת את הצופה אל פאולינה, שאף היא חשה מושפלת ונבגדת, חמש-עשרה שנה קודם לכן, כאשר הרופא התרבותי והמנחם, שהופיע בחייה כשומרני הטוב, הפך את עורו והתגלה כמענה. לנקודה זו, ראו גם: Nick James "Death and the Maiden" 4 *Sight and Sound* (1995) 40.

63 גורדונה קרנקוביץ' מנתחת: "Escobar/the Law cannot follow or be a match for Paulina and Miranda as they do battle in the sphere of violence, darkness, Eros, and death, a sphere inaccessible to Escobar and his knowledge." (Crnkovic 1997, *supra* note 21, at p. 44)

אורית קמיר

הגדרתה התמציתית של פאולינה את איך-אונותו של ג'ררדו, המשפטן, מזכירה לצופה אמירה נוספת שלה, מן החזקות והכאוניות שבסרט: "I don't want you to be my lawyer, I want you to be my husband".

אכן, וידויו של ג'ררדו, "אני לא מסוגל לעשות זאת", אינו רק וידויו של המשפטן, אלא גם של בן-הזוג. הציפייה החברתית היא שכבן-זוגה, יעשה ג'ררדו הכל כדי להגן על אשתו ולנקום את עלבונה. כהאינו, מפיו של האנס, לתיאור האונס האכזרי של אשתו, כאשר זה מודה שנהנה מכל רגע והצטער על שואלץ לחדול, היה ניתן לצפות שדמו של ג'ררדו ירחח עד אוברן עשתונות. אייכולתו להרוג את רוברטו – או לפחות לסטור לו – בנסיבות אלה עשויה להציגו כאדם תרבותי ומאופק, שונה בכל מרוברטו היצרי וחסר הרסן; אך ייתכן שהדבר מסביר גם את אייכולתו להכיר בחווייתה הקשה של פאולינה לכל אורך הדרך. ייתכן שג'ררדו, בין במודע ובין שלא במודע, בוחר לא לראות, לא לדעת ולא להבין את מה שאינו מסוגל להתמודד עמו ולהגיב כלפיו כמצופה ממנו. מאחר שג'ררדו אינו מסוגל להעניש את רוברטו, עדיף לו לא לדעת על דבר האונס שאנס את פאולינה. התעקשותו ה"משפטנית", ה"אובייקטיבית" וה"ניטרלית" על איי-הקבילות של עדותה ועל איי-מהימנותה כעדה משרתת אס-כן צורך ואינטרס אישיים מאוד. הוגמקותיו ה"מקצועיות" המתנשאות, המנוסחות בלשון נקייה ומכלילה, בדבר קבילות ראיות ואמינותם של עדים, נחשפות כתירוצים מניפולטיביים המחפים על חולשה, וחוסר תום-לב העולה כדי הונאה.

לכל אורך הסרט הוזמן הצופה לשקול, להשוות ולבקר כל אחת משתי תפיסות המשפט והצדק של פאולינה וג'ררדו. סצנות הסיום מבהירות את עמדתו הנחרצת של הסרט בגנות הגישה המשפטנית, המתחזה לניטרלית ואובייקטיבית ומשתיתה את יומרתה לצדק על טענתה חסרת תום-הלב בדבר היעדר פנייה אישית. הסרט אינו מותיר לצופיו מקום לספק שגישה "תיאורטית" זו אינה אלא מטף עשן, המסתיר מן העין אינטרסים, פחדים וחולשות אישיים מאוד. עם סיומו, אין הסרט מסתיר את אהדתו הבלתי-מסויגת לעמדתה האמיצה, הישרה, הבלתי-מתפשרת של פאולינה, שתוך כדי הודאה מלאה בסובייקטיביות של נקודת-מבטה, דורשת צדק שיקנה לה הכרה והחלמה. ייתכן שתפיסתה אינה יכולה לכונן מערכת משפט וצדק קוהרנטית ושלמה, אך ייתכן שהצדק שהיא דורשת לעצמה ומציעה למערכת כולה הוא המירב שניתן להשיג במגבלות האנושיות הקיימות. דומה שהסרט משאיר לצופה המזדהה עם ג'ררדו מעט מאוד יומרות להתגדר בהן.

אך צופה הסרט הזדהה לא רק עמו ג'ררדו, אלא גם עם פאולינה, ולכן סיום הסרט מציע לו חלק ברווחתה והצלחה. הצופה חש שצדק בהזדהותו עם פאולינה, והוא אסיר-תודה על שתהליך היצירה של עדותה הטראומטית של פאולינה, שבו נטל חלק פעיל, התגלה כאמיתי ומהימן. נוסף על כך, הצופה חש הקלה מכך שפאולינה לא מימשה את האיום להרוג את רוברטו, כלומר שתאוות הנקם האימתנית שלה, שהשתלטה לעיתים גם על הצופה, התנקזה להליך אנושי, מאופק, מכובד, של רזיפת אמת וצדק.

הצופה, המזדהה בעיני עצמו הן עם פאולינה והן עם ג'ררדו, מחיל על עצמו את שיפוטה של פאולינה – שהוא גם שיפוטה שלו – את בן-הזוג-המשפטן שלא היזן להבחין בין טוב לרע, שלא אהב די הצורך את האשה שהיתה קורבן לאונס נורא. הסרט מותיר את הצופה כשחלקו, אשר הזדהה עם פאולינה, מחזיק מראה אל מול חלקו האחר, אשר הזדהה עם ג'ררדו.

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

סיום הסרט מבהיר מעל לכל ספק מהי מערכת הערכים שבבסיס הסרט. סיום הסרט חוגג את נצחון כבוד האדם של פאולינה על השקרים, המסכות והטייחים שנועדו להגן על כבודם האבוד של שני מענייה.⁶⁴ הסיום מבהיר עוד כי המעשה השיפוטי המשמעותי ביותר של הסרט אינו זה הבדיוני, המוצג על המסך במשך קרוב למאה דקות, ואף לא זה הקולנועי, שהצופה חווה במהלך הצפייה. הנאשם המרכזי, מוסיף הסיום ומבהיר, אינו רוברטו. התהליך השיפוטי האמיתי שהסרט משיק מתחיל רק בסצנות הסיום, כאשר הצופה נדרש להביט בעיני עצמו הנשקפות לו במראה שהסרט מושיט לו. רק בנקודה זו הצופה יכול להעריך מחדש את רגשותיו ונטיותיו במהלך הלילה הדרמטי שבו צפה על המסך, ולהתחיל בבדיקתם ושיפוטם. התהליך זה של בחינה ושיפוט עצמיים, שהינו השיפוט הקולנועי ארוך-הטווח של הסרט, עשוי להימשך הרבה מעבר למאה דקות.

ה. ההתלבטות הקולנועית בין משפט לבין ועדת פיוס

סיום הסרט חושף את נוסחותיו המקצועיות של ג'ררדו כמכילות היבטים אישיים, אך מהלך זה אינו פותר את הדילמה האותנטית ביחס לתפקידו הראוי של המשפט במעבר ממשטר פוסט-דיקטטורי למצב מדיני ליברלי. לאורך הסרט הושק קולה של דילמה זו ברעש טיעוני חסרי תום-הלב של ג'ררדו; הרממת הרעש אינה פתרון הדילמה, אלא רק הוצאתה לאור. האם על המשפט לנקוט עמדה ערכית ולציית לאינטואיציה המוסרית שלו, או שמא תפקידו הראוי הוא דווקא להסתפק בהכשרה ותיקוף של בימה ציבורית וכללי משחק גיטרליים המאפשרים התמודדות ישירה ועצמאית בין הצדדים המתדיינים? האם המשפט מסוגל לטפל בפשעים חמורים, כגון פשעי משטר של טרור, שאין – ולא יכולה להיות – לגביהם שום ראייה "קבילה" ו"מכרעת" על-פי קני-המידה הרגילים של עולם תקין? יתר על-כן, וידויו הספונטני, הדרמטי, של רוברטו אינו "מציאותי" בהקשר של סוגיות תורת-משפטיות אלה. הוודויו הוא כלי נרטיבי יעיל לעורר את כושתו ובחינתו העצמית של הצופה, אך אין הוא רלוונטי לניתוח אופיו המצוי והרצוי של ההליך המשפטי בעולם המציאות. סצנת הוודויו, רבת-עוצמה ככל שהיא במסגרת שיפוטו הקולנועי של הסרט, הינה בבחינת *deus ex machina* מבחינה מימטית. בבית-משפט אמיתי הנאשם זכאי לשתוק, כמו גם להיות מיוצג על-ידי איש-מקצוע המדבר בשמו, וקשה להעלות על הדעת שיבחר להתוודות בצורה כה אמיתית על פשעיו. במסגרת הליך כזה בבית-משפט אמיתי, בהיעדר וידויו של רוברטו, האם היינו יכולים לקבוע את אשמתו? ואם לא, האם ההליך המשפטי הוא אכן הכלי הראוי לטפל בהתעללות ובטראומה של פאולינה?

64 במקום אחר אני מציעה ומפתחת את ההבחנה בין "הדרת-כבוד", honor, לבין "כבוד סגולי", dignity. כשל קוצר היריעה (והחשש להעמיס על קוראי יתר על המידה) לא אכנס לדיון זה כאן. אציין רק כי אחד ההישגים המרשימים ביותר, בעיניי, של הסרט הוא בחירתו בכבודה הסגולי של פאולינה על פני הדרת-כבודם של שני הגברים. סרטים רבים – כמו יצירות חרבות בכלל וכמו מוסדות ואורחות חיים של החברה שבה אנו חיים – נוטים להעדיף את הדרת-כבודם של גברים על כבודן הסגולי של נשים. ייחודו של העלמה והמוות בנקודה זו מעניק לו חלק משמעותי מעוצמתו הרגשית-הערכית. (לדיון בהדרת-כבוד וכבוד סגולי ראו "על פרשת דרכי הכבוד" *תרבות דמוקרטית* 9 (תשס"ה) 169, 174-195 ושאלה של כבוד: *ישראליות וכבוד האדם* (הוצאת כרמל, 2004, ירושלים).

הסרט אינו מציע, ואיננו יכול להציע, פתרון לדילמה התורת-משפטית הטרגית שהוא מעלה. עם זאת, על-ידי השיפת הצופה לתהליך השיפוט הקולנועי המתואר ברשימה זו, הוא פותח פתח למהשבה מחודשת על זנחות-היסוד הבסיסיות של המשפט ושל ההליכים המשפטיים. סביר להניח כי רוב הצופים, ובוודאי רוב המשפטנים שבהם, ידבקו באמונה כי על המשפט להיות, מעל לכל, נטול-פניות, "ניטרלי". תוך היעזרות במינוחיו של לאוב, רובנו נוטים להניח ללא היסוס שהמשפט, כמו ההיסטוריונים, חייב להקשיב לעדויות בניטרליות, ללא פניות, תוך השוואתן למידע הקודם שבידיו על-אודות האמת האובייקטיבית, ולהניח כי סטיות של העדויות מן האמת המוכרת מערערות את מהימנותן. רובנו מקשרים ניטרליות משפטית עם זכות הנאשם לשימוע הוגן, ואיננו מבחינים בינה לבין אדישות "מקצועית". אנו מגדירים את המערכת המשפטית כ"ניטרלית", וכך נמנעים מהכרה בהטיותיה המובנות, המכוננות אותה – ככל גוף בעולם החברתי – כ"בעלת פניות" עזות, אף אם מוסוות. השיפוט הקולנועי של הסרט מזמין אותנו לדבוק בחשיבה הפוזיטיביסטית עד סופה המר, ומאלץ אותנו לחוות את התסכול והאשמה הנלווים להכרה באינטרסנטיות האינהרנטית למערכת ובעולות שהטיותיה עלולות לגרום.

עם תום הסרט, למודי צניעות, ירוכן שאנו מוכנים לשקול את האפשרות שהמשפט חייב אומנם לשמר את התנהגותו "ההיסטוריונית" (במושגיו של לאוב), אולם יש מקום לשלב בו גם פונקציה של האזנה משתתפת ושל נטילת חלק פעיל ואמפתי ביצירת זכרונותיהם של עדים. ייתכן שאנו נוטים יותר להודות שהמשפט, כמנגנון חברתי ומחוז מרכזי של עיצוב הזיכרון המשותף, נושא באחריות כלשהי גם כלפי קורבנות כפאולינה, ולא רק כלפי הרוב הדומם, הלהוט להפנות את גבו אל העבר המכוער וניצוליו. אנו מוכנים, אולי, לשקול מחדש מושכלות-יסוד בדבר קבילות ראיות. משקלן, אמינות עדים ומהימנות עדויותיהם, ולבחון מחדש, ביתר רגישות, את "הניטרליות נטולת-הפניות" של כללים ונהלים נוהגים. מדוע, בעצם, טענת הקורבן כי היא מזהה את ריחו, קולו ומגעו של האנט מרשימה אותנו פחות מאשר זיהוי חזותי?⁶⁵ על מה מושתתת העדפה זו? את מי היא משרתת? אילו יכולנו להתייחס ברצינות רבה יותר לעדותה של פאולינה ביחס לריחו, קולו ועורו של רוברטו, ייתכן שניתן היה להעמידו לדין ואולי אף להרשיעו בלי צורך בווידוי *deus ex machina*. ייתכן שבסיום הסרט אנו מוכנים להודות כי ההליך המשפטי אכן מכיל תכונות שעשויות להיות שימושיות וחשובות לתהליך ההחלמה והריפוי של קורבנות טראומה שעברו התעללות קשה, וכי צורכיהם אלה של קורבנות ראויים שיוכאו בחשבון בעצבנו את טבעו ותפקידו של המשפט. אולי אנו מוכנים אפילו להודות שכחלק מן הרוב הדומם, היחשפות להליך משפטי מסוג זה המוצג בסרט עשויה להועיל לנו ולהעמיק את הבנתנו את החברה שבה אנו חיים.

65 קרנקוביץ' מזכירה לנו את הקישור העמוק (באמצעות המושג *logos*) בין המבנה החברתי הפטריארכלי ובין התפיסה החזותית: "Electricity and its even light can be seen as attributes of logos -- a term which means mind, word, light, and can also be interpreted as an attribute of 'masculine cerebrality'. Paulina's is a female space that is based on and oriented toward the body and its truths: the givens of rape and torture, the inability to conceive a child, the body's memory of smell, touch, and sound, the exclusion of the sense of sight privileged in a logos-centric discourse." (Crnkovic 1997, *supra* note 21, at pp. 39-45, 42-43).

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה

הסרט אינו יכול ואינו מתיימר להציע מתכונים מדויקים לפתרון סוגיות מורכבות, כגון יכולתו ותפקידו של המשפט להאזין לעדות המובאת לפניו הן כ"היסטוריון" והן כ"מאזין משתתף" בעת ובעונה אחת. הוא אף אינו מציע הנחיות מפורטות לשינוי דיני הראיות לקראת הכלה אמפתית יותר של קורבנות אונס ועדויותיהן. אך דומה שהסרט אכן קורא לנו לחשוב על משפט וצדק בהקשר של פשעי זכויות-אדם, ומעודד התייחסות לפוטנציאל של מערכת המשפט להתמודד באופן בונה עם טראומה שנגרמה על-ידי התעללות. כפי שמרתה מינו מנתחת:

[T]o find the trial process wanting against the aspiration of truly dealing with the complex past – is not to find it worthless as a response to atrocity. The challenge is to combine honest modesty about the promise of trials with the willingness to be inspired – and to combine inspiration with the hard, grubby work of gathering evidence and weaving legal sources into judgments.⁶⁶

שאלה חברתית-משפטית נוספת, שאינה נידונה אומנם במפורש בסרט, אך רוחה מרחפת מעליו, היא: האם יזכו צורכיהם של קורבנות טראומה ושל חברה מדינית המתאוששת מטראומה קולקטיבית בטיפול האופטימלי במסגרת מערכת המשפט, או שמא עדיפות דרכים מעין-משפטיות, אך לבר-משפטיות, כגון הקמת ועדת חקירה ממלכתית או עריכת שימוע ציבורי, פומבי, של "הליכי אמת ופיוס" (כגון הליכי ה-TRC בדרום-אפריקה שלאחר האפרטהייד)? שאלה זו אינה מוצגת ישירות בסרט. ועדת החקירה הממלכתית של ג'ררדו מוגבלת לעיסוק בפשעים שהסתיימו במוות, ולפיכך אינה פרום ולוונטי לחקר ההתעללות בפאולינה. היא עצמה מתנגדת נחרצות לוועדת החקירה של ג'ררדו, מתייחסת להליך שהיא דורשת ומבצעת כאל "משפט", ונדמית כמעוניינת בהליך משפטי מובהק וכו בלבד. עם זאת, האפשרות התיאורטית של הליכי שימוע ופיוס כחלופה להליכים משפטיים נמצאת ברקע הרברים, שכן ההליך הפרטי הבדיוני שמתרחש על המסך מכיל מאפיינים אחדים של הליך משפטי, אך גם כמה מאפיינים של הליך שימוע ופיוס.

בעוד פאולינה פותחת את ההליך בהקראת כתב-אישום רשמי, מדגישה את חשיבות העימות הישיר עם הנאשם, מתעקשת על חשיבות יצירתו של גרטיב משפטי, אוטוריטטיבי, בלעדי, שיקבע את עובדות האירוע הנידון, ומדברת על הענשתו של רוברטו, היא גם מבטיחה לו במקביל "חנינה" מלאה בתמורה לוידוי וחרטה. (בהקשר זה, האם סצנת הסיום, שבה שלוש הדמויות נוטלות יחדיו חלק באירוע חברתי, היא תמונת ה"פיוס"? האם ייתכן "פיוס"? מהי משמעותו?)

הליכי שימוע, אמת ופיוס הולידו דיונים תיאורטיים מרתקים השוקלים את יתרונותיהם וחסרונותיהם של ההליכים השונים. על-ידי הצגת ההליך השיפוטי הפרטי הבדיוני של פאולינה, העלמה והמוות מציג ניתוח קולנועי מעניין של הסוגיה.

Minow 1992, *supra* note 7, at p. 51 66

אורית קמיר

לאחר שוויתרה על כוונתה המקווית לענות ולהשפיל את רוברטו כשם שעינה והשפיל אותה, פאולינה שוקלת ברעתה ולבסוף מודיעה לג'רדרו שכל רצונה הוא שרוברטו ידבר אליה ויתוודה. בהליך הפרטי שהיא מבצעת, שבו היא אוהזת אקדת, היא משיגה את שתי המטרות הללו. אך אם דרישתה שרוברטו "ידבר אליה" מעידה על הצורך שלה בעימות ישיר בין קורבן ונאשם, ואם דרישתה לוידויו מעידה על הצורך שלה שהאמת שלה תצא לאור ותזכה בהכרה ציבורית מפי התליין עצמו, אזי דומה ששני הצרכים הללו מובילים לכיוונים מנוגדים. עימות אישי ישיר, יחד עם נתיב אישום סמכותי ומחייב, גינוי חברתי אוטוריטיבי והכרעה מפורשת בדבר אחריות ואשמה שייכים כולם לאכסניה של ההליך המשפטי. אין ספק שפאולינה מעוניינת בכל המרכיבים הללו. אך כפי שג'רדרו מזכיר לה, אפשרות זו כרוכה בהוכחה מעל לכל ספק סביר, בחקירה נגדית נוקשה שעלולה למוטט אותה, ובזכותו של רוברטו לשתוק. מערך משפטי אינו נוטה להיות רגיש לצרכיה ופגיעויותיה של הקורבן. כפי שמינו מנסחת: "[t]he very vocabularies of healing and restoration are foreign to the legal language underpinning prosecutions".⁶⁷ סיכוייה של פאולינה להצליח בהליך משפטי אינם מבוטחים.

במסגרת שימוע והליכי אמת ופיוס היתה פאולינה יכולה לספר את סיפורה לנציגיה המוסמכים הרשמיים של הקהילה, יאף לקהילה כולה, באמצעות התקשורת. בהליך כזה היתה מוצאת בוודאי מאזינים אמפתיים שישתתפו עמה ביצירת עדותה, זכרונה והאמת שלה, ויסייעו לה בתהליך ההחלמה וההשתקמות. במילותיה של מינו:

The most distinctive element of a truth commission, in comparison with prosecution, is the focus on victims, including forgotten victims in forgotten places. ...Echoing the assumptions of psychotherapy, religious confession, and journalistic muckraking, truth commissions presume that telling and hearing truth is healing.⁶⁸

הליכי שימוע ואמת יכולים לספק חזרה טקסית על החוויה הטראומטית, תיעוד והכרה ציבורית ושילוב הזיכרון הפרטי בזיכרון הכללי, כשכל אלה עטופים בחמלה, הנעדרת מהליכי המערכת המשפטית. הליכי שימוע ואמת עשויים גם להשיג וידויים אותנטיים של התליינים: בהבטיחם הנינה תמורת הנדאה באמת, הליכים אלה מעודדים שותפים לפשע לנדב מידע שהיו מסתירים בכל מצב אחר. אך הליכי שימוע אינם מאפשרים עימות ישיר: פאולינה יכולה רק לתת את עדותה ולקוות שגם רוברטו ינדב את וידויו.

האם היתה פאולינה מעדיפה את הביטחון שהליכי אמת מציעים במחיר ויתור על דרישתה לקביעת אשמה ולחשיפת זהותו של אויבה? האם וידויו של רוברטו חיוני להחלמתה, או שמא העימות הישיר חשוב יותר לשם העצמתה? האם מתן עדות ללא נוכחות הישירה של רוברטו יכול לשרת אח צרכיה ואת תחושת הצדק שלה? האם מוטב לה לבחור בדרך הפרוגמטית, להעדיף את הממלול התרפויטי ולהימנע מן החקירה הנגדית? התהיה זו תבוסתנות? ובאילו אפשרות על הצופה לבחור, לאחר שהפנים וקיבל את צרכיה המורכבים

Minow 1992, *ibid*, at p. 63 67

Minow 1992, *ibid*, at p. 61 68

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה של פאולינה? הסרט אינו מספק פתרון ברור. במובן זה הוא בוחר בסיום פתוח. עם זאת הוא קורא למודעות הצופה לשאלות אלה. על-מנת לאפשר לצופה התחבטות משמעותית בשאלות אלה ואחרות, הסרט מספק את הרקע המתאים להבנת המצב, מכטיח את המעורבות הרגשית ההכרחית ומציע את הפרמטרים והשיקולים שיש לשקול ולהעריך.

1. זווית נוספת לסיום: העלמה והמוות של רומאן פולנסקי

ההחלטה לנתח סרט של רומאן פולנסקי אינה קלת-ערך בעיני ואיני מקילה בה ראש, ובפרט סרט המציג קורבן אונס ואנס. כפי שידוע בוודאי לרבים מן הקוראים, רומאן פולנסקי הואשם באינוסה של ילדה בת שלוש-עשרה, וכדי להימנע מעמידה לדין, נמלט מקליפורניה לצרפת, שבה הוא חי ויוצר מאז. הוא לא הכחיש מעולם את עצם העובדות הקשות, הכוללות שימוש באלכוהול ואולי גם בסמים תוך כדי עריכת "ריאיון" לילדה, אך טען כי היא הסכימה גם למגע המיני עמו וגם ליתר ההתרחשויות. הילדה הכחישה. העדויות סביב המעשה פותחות פתח לחשש כי לא היתה זו הילדה היחידה שעברה חוויה דומה תחת ידי הבמאי, וכי היה זה לגביו אורח חיים.

אני מבקשת לסיים בהתייחסויות אחרות לקשר שבין ניתוח הסרט לבין אופיו של הסרט כיצירה של פולנסקי. ההערות מהוות הכרה בבעייתיות שבבחירת הסרט, כמו גם הסבר. *העלמה והמוות* תופס מקום מיוחד של כבוד בקגון הקולנועי של פולנסקי, בשל היותו מעין תרכיז של שני מוטיבים מרכזיים ביצירתו של הבמאי. המוטיב האחד הוא קישור עמוק בין נשים ובין קורבנות, זוועה, אלימות ומוות; האחר הוא התמקדות בסיטואציות קלסטרופוביות שבהן שלושה אנשים כלואים ומתענים יחדיו בחוויה אנושית מסויטת. כותבים רבים התייחסו לכל אחת מן הנקודות הללו. לורנס ושלר (Lawrence Weschler), למשל, טוען כי הצירוף "העלמה והמוות" הולם היטב רבים מסרטיו של פולנסקי:

'Death and the Maiden' might have served as an alternative title for well over half of Roman Polanski's movies (for *Knife in the Water*, for instance, and *Repulsion*, and *Chinatown*, and *The Tenant* and *Tess*, and *Frantic* and *Bitter Moon* and maybe even for *Macbeth* or *Rosemary's Baby*).⁶⁹

גורדונה קרנקוביץ' (Gordona Crnkovic) מציעה כי סרטיו של פולנסקי עוסקים באשה-קורבן המצליחה להגיע לעמדה של כוח ובסכנת המוות הנשקפת לאשה או למעניה:

[M]any of Polanski's films explore the victimization of a female character which ends with death – either that of the character, or of those who persecute her. ...Polanski's films obsessively rework the

Weschler 1994, *supra* note 46, at p. 90 69

motif of a woman-victim seizing power, a tool of death, and then deploying it in different ways.⁷⁰

העלמה והמוות מהווה, כמובן, דוגמה מופתית לטיפולו של פולנסקי בסוגיה זו. כאמור, מוטיב מרכזי נוסף המאפיין את יצירתו של פולנסקי מראשיתה הוא התמקדות בדמויות הלכודות יחדיו בסביבה מבודדת, קלסטרופובית ומסויטת; התרכזות בשני גברים ואשה המתעמתים עם עצמם ומתייסרים ביהוד ולחוד עד טירוף. כפי שהיטיב ושלר לנסח זאת:

The mood of intensifying claustrophobia, of three scorpions tangling in an ever-tapering bottle, is so distinctly Polanskian that the whole project may well have been dubbed "Knife in the Water II", in homage to the director's first feature film.⁷¹

גם מנקודת-מבט זו, העלמה והמוות הוא, במובהק, גרסה נוספת של המוטיב שהקסים וריחק את פולנסקי בכל יצירתו.

בשני המובנים הללו, אם-כן, העלמה והמוות הוא "סרט פולנסקי" מובהק, ומבחינתם של אלה הסבורים כי סרטיו של הבמאי מכוננים סוגה (ז'נר) בפני עצמה – הוא חבר כבוד בסוגה (ז'נר) זו.

אולם אני מבקשת להתמקד באופן שבו הסרט משקף את סיפור חייו המוכר של הבמאי דאת אישיותו הציבורית המורכבת. כפי שציינו רבים, מזווית זו, העלמה והמוות הוא אולי הסרט הפולנסקי הפרדיגמטי. ווסצ'לר ניסח את הדברים כך:

המתזה מחלק בין שלוש דמויותיו את שלושת המופעים שפולנסקי מוכר בהם לציבור. פולנסקי הבעל, רדוף האשם, שנאלץ להתמודד עם הרצח המזוויע של אשתו הצעירה [ההרה], שרון טייט, בידי הרוצח הסדרתי צ'רלס מייסון וחבורתו, בשנת 1969; פולנסקי האיש, שהאשם בעצמו כעבור שמונה שנים באונס סטוטורי, ואשר כמו הרופא [רוברט], לא חדל לעמוד בתוקף על חפותו [...]; והרבה לפני כל אלה, פולנסקי הילד היהודי הפולני, קורבן המשטר הפשיסטי של גרמניה הנאצית [אשר איבר במלחמה את אימו ההרה].⁷²

אלימות, אכזריות, רמיסת כבוד האדם, שיגעון, התעללות והיחסים המורכבים בין תליין וקורבנו הינם מוטיבים מרכזיים העוברים כחוט-השני בסרטיו של פולנסקי, כמו גם בחייו.⁷³

Crnkovic 1997, *supra* note 21, at pp. 39-40, 44 70

Weschler 1994, *supra* note 46, at p. 90 71

Weschler 1994, *ibid*, at p. 90 72

"When Polanski discusses the violence that occurs in his films, he often asserts that, far from being a sensationalist, he is a pure realist." (Weschler 1994, *ibid*, at p. 91). "The membrane between victim and victimizer is unusually porous throughout Polanski's films, as it has been throughout his life..." (*ibid*, at p. 95) 73

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בתברה שסועה

רצח, סבל, אונס, אובדן, טראומה ואשמה עיצבו את חייו ואת אומנותו. עם זאת, עד יצירת הסרט *הפסנתרן*, בשנת 2003, שישים שנה בקירוב אחרי המלחמה, דומה שפולנסקי לא התמודד מעולם עם החוויה הטראומטית שחווה כילד יהודי ניצול שואה. אסטרטגיית ההישרדות שלו היתה לא להביט לאחור.⁷⁴ אולי משום כך לא חדל העבר לקנן בהווה של חייו, ביצירתו כמו בחייו האישיים,⁷⁵ והוא חי לכוד במסכת של חזרות על הזוועות הטראומטיות, הן כקורבן והן כתליין.⁷⁶

אין ספק שמדיניות הבימוי והעריכה אחראית במידה רבה לעוצמתו של העלמה, *נדמוות*.⁷⁷ אך מעל לכל, אני מאמינה שהזדהותו המוחלטת של הבמאי עם כל שלוש הדמויות

74 כל חייו, [he] saw everything in front of him and nothing behind him, his eyes firmly fixed on a future he already seemed to be hurtling toward, at maximum speed. Roman was hurtling forward like a rocket, but it wasn't so much toward the future as away from the past". (Weschler, 1994, *ibid*, at p. 93)

75 "Trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect." (Felman and Laub 1992, *supra* note 32, at p. 69). "All Polanski films ... have been about the war and, in particular, about the simultaneous combination of claustrophobia and agoraphobia that characterized the ghetto experience." (Weschler 1994, *ibid*, at p. 94)

76 לאוב טוען כי ניצולים שאינם מביטים לאחור כדי להכיר בקורבנותם ובאובדן שחוו ולהתאבל עליהם אינם יכולים אלא לשוב ולחיות שוב ושוב אירועים טרגיים בחייהם, המכוננים לגביהם את "השואה השנייה". "Through its uncanny reoccurrence, the trauma of the second holocaust bears witness not just to a history that has not ended, but, specifically, to the historical occurrence of an event that, in effect, *does not end*." (Felman and Laub 1992, *ibid*, at p. 67)

77 החלטות עריכה והשפעותיהן העמוקות גידונו לכל אורך רשימה זו. הליהוק זכה בהתייחסות רבה ובשבחיהם המפליגים של כותבים רבים. כך, ניק גיימס (Nick James) סבור כי "It is Sigourney Weaver's superb portrayal of Paulina, ...that carries the drama into movieland." (James 1995, *supra* note 62 at p. 40). הקישור האסוציאטיבי של הפרסונה הקולנועית של סגורני וויבר עם "זרות" מכוכב אחר (בשל כיכובה בסרטי ה-"Alien" הפופולריים) מעצימה את ה"זרות" שבמצבה של פאולינה. שבחים הורעפו גם על ליהוקו של בן קינסלי (Ben Kingsley) כרוברטו. "Kingsley's ingenious performance, with its shrouded hints of malevolence and convincing air of indignation, is the best in the film." (Pat Dowell "Maiden America" *In These Times* (Feb. 20th, 1995) 26). "Ben Kingsley fashions a brilliant portrayal of Roberto Miranda as the cultured middle aged physician in a light summer suit, a picture of innocence, trying to suppress increasing panic while under attack. Miranda's final confession – which a kneeling Ben Kingsley delivers with a face and voice so different from his previous Good Samaritan that it creates the stunning impression of removing a mask – could not have been gotten in any other way." (Crnkovic 1997, *supra* note 21, at pp. 41, 44): זאח ועוד:

"Kingsley's most recent film role had been that of the sainted accountant in Steven Spielberg's *Schindler's List*." (Weschler 1994, *supra* note 46 at p. 90) ויהי זה עם דמות חיובית בהקשר קטסטרופלי, נוסף לקישור האסוציאטיבי של הפרסונה הקולנועית שלו עם מהטמה גנדי (שאת דמותו גילם בסרט הוליוודי רב ממדים), עושים את דמותו הקולנועית של קינסלי הולמת תפקיד

אורית קמיר

בעת ובעונה אחת היא הטעם לאחיזה העמוקה שיש לסרט בצופיו. במאי הסרט הזה לא הסתפק במתן הנחיה מקצועית לשחקניו לגבי כל פרט ותג,⁷⁸ אלא גם חי כל אחד מהתפקידים במלואו, כשהוא מפיח לתוכם את נשמונו אפו. בבימוי הסרט הוא היה, למעשה, כל אחת מן הדמויות ושלולשתן גם יחד, בוחן, מגנה, שונא ואוהב כל אחת מהן מבעד לעיני האחרות. כוח השכנוע המהפנט של הסרט טמון בתדפוכות הנפש הסוערות של יוצרו, המתנער כל חייו מעברו הטראומטי – אך לעולם אינו מרפה ממנו; מדחיק ומוחה את כאב האובדן הלא-נסבל, מייחל לשחרור וגאולה ומכחיש אשמה כבדה הרודפת אותו ומטילה את צילה על כל תחומי חייו.

העוצמה הנדירה שבה הסרט מציג את הקושי להבחין בין קורבן לתליין שואבת מעולמו של פולנסקי, שבו תליין וקורבן, כמו הווה ועבר, חמלה ואכזריות, אהבה ושנאה, אשם, בושה וזעם כרוכים זה בזה ללא הפרד. על ידי הבניית הצופה, לאורך כל הסרט, כמזוהה עם הקורבן, עם העומד מנגד המתייסר באישמת חדלונגו, ואף – במידת-מה – עם הנאשם, הבמאי פותח לצופיו צוהר לעולמו הפנימי והמסויט. דומה כי הצרכים העזים והסותרים בצדק, בהחלמה, בזיכרון, בשכחה והכחשה, כמחילה ופיוס, שאינם ניתנים ליישוב, הם צרכיו של פולנסקי עצמו, שרוחו מרחפת מעל נקודת-המבט שבה מיקם את צופהו.

בעלמה והמוות פולנסקי מאפשר לנו להיכנס לחייו המיוסרים כניצול טראומה, כתליין וכעומד-מנגד אכול אשמה, ולהוות את הזווה הקלסטרופובית במלוא עוצמתה. מנקודת-מבט כואבת זו אנו מוזמנים להתמודד עם הסוגיות החברתיות, התורת-משפטיות, על-אודות זיכרון, אמת, משפט ופיוס. הענווה שהסרט מרביץ בנו מזמינה לשקול מחדש את מושגי-היסוד שלנו על צדק, כבוד האדם, אנושיות והחיים עצמם.

של שומרני טוב – אם לא מלאך. זיקית אלה מקשות על הצופה לנקוט עמדה שלילית כלפי רוברטו של קינסלי, מכיכות ומבלבלות אותו ומעצימות את האפקט (התוצא). ולגבי דמותו של ג'ורדו: "As the voice of Law, Stuart Wilson masterfully develops his role of a man who is always too slow, alternatively expressing astonishment, utter disbelief, confusion, and finally understanding." (Crnkovic, 1997, *ibid*, at p. 44)
Weschler 1994, *ibid*, at p. 105 78

רשימה ביבליוגרפית

- Robert F. Barsky "Outsider in Literature: Construction and Representation in Death and the Maiden" 84 *Sub-stance* (1997).
- Gary Jonathan Bass "International Law: War Crimes and the Limits of Legalism" 97 *Michigan Law Review* (1992).
- Helen Benedict *Virgin or Vamp: How the Press Covers Sex Crimes* (New York, Oxford University Press, 1992).
- George Bluestone *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (Berkeley, University of California Press, 1971).
- Susan Brownmiller *Against Our Will: Men, Women and Rape* (New York, Simon and Schuster, 1975).
- Claudia Card "Rape as a Weapon of War" 11 *Hypatia* (1996).
- Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (eds.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (New York, Routledge, 1999).
- Paul Connerton *How Societies Remember* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989).
- Gordana Crnkovic "Death and the Maiden" 50 *Film Quarterly* (1997).
- Ariel Dorfman *Death and the Maiden* (New York, Nick Hern Books, 1992).
- Pat Dowell "Maiden America" *These Times* (Feb. 20th, 1995).
- Mark Ensalaco *Chile Under Pinochet: Recovering the Truth* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999).
- Susan Estrich *Real Rape* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987).
- Shoshana Felman and Dori Laub (M.D.) *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York, Routledge, 1992).
- Carol Gilligan *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982).
- Andrew Graham-Yooll "Dorfman: A Case of Conscience" 6 *Index Censorship* (1991).
- Judith Herman (M.D.) *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror* (New York, Basic Books, 1992).
- Sharon K. Hom and Eric K. Yamamoto "Collective Memory, History and Social Justice" 47 *UCLA Law Rev.* (2000).
- Nick James "Death and the Maiden" 4 *Sight and Sound* (1995).
- David Luban "On Dorfman's *Death and the Maiden*" 10 *Yale L. J. & Humanities* (1998).
- Orit Kamir "Judgment By Film: *Rashomon's* Socio-Legal Functions" 12 *Yale Journal of Law and the Humanities* (2000).

- Orit Kamir "X-Raying *Adam's Rib*: Multiple Readings of a (Feminist?) Law-Film" *22 Studies in Law, Politics & Society* (2000).
- Orit Kamir "Feminist Law and Film: Searching for Imagery of Justice in Popular Culture" *75 Chicago-Kent Law Review* (2000).
- Catharine MacKinnon *Feminism Unmodified* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987).
- Catharine MacKinnon "Turning Rape into Pornography: Postmodern Genocide" *Mass Rape: The War Against Women in Bosnia-Herzegovina* (Alexandra Stiglmayer ed., Lincoln, University of Nebraska Press, 1993).
- Cathy Maree "Truth and Reconciliation: Confronting the Past in *Death and the Maiden* and *Playland*" *16 Literator* (South Africa, 1995).
- Martha Minow *Between Vengeance and Forgiveness: Facing History after Genocide and Mass Violence* (Boston, Beacon Press, 1998).
- Julie Monahan "Rape and *Death and the Maiden*" *25 Off our backs: a women's news journal* (1995).
- Laura Mulvey *Visual and Other Pleasures* (Bloomington, Indiana University Press, 1989).
- Martha Nussbaum *Sex and Social Justice* (New York, Oxford University Press, 1999).
- Mark Osiel *Mass Atrocity, Collective Memory and the Law* (New Brunswick, Transaction Publishers, 1997).
- Andy Pawelczak "*Death and the Maiden*" *46 Films in Review* (1995).
- Luis Roniger and Mario Aznajer *The Legacy of Human Rights Violations in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay* (Oxford, Oxford University Press, 1999).
- Austin Sarat and Thomas R. Kearns (eds.) *History, Memory and the Law* (Ann Arbor, Mi., Michigan University Press, 1999).
- Aurea Maria Sotomayor "[To be] Just in the Threshold of Memory: The Founding Violence of the Victim in Diamela Eltit's *Lumpérica* and Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*" *3 Nomada: Creacion, Teoria, Critica* (Puerto Rico, 1997).
- Shlomit Rimmon-Kenan *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (New York, Methuen, 1983).
- David Thompson "I Make Movies for Adults" *4 Sight and Sound* (1995).
- Lawrence Weschler "Artist in Exile" *The New Yorker* (December 5th, 1994).
- Robin West *Caring For Justice* (New York, NYU Press, 1997).
- James Boyd White *The Legal Imagination* (Boston, Little-Brown, 1973).
- James Boyd White *When Words Lose Their Meaning* (Chicago, University of Chicago Press, 1984).

מבט משפט-קולנועי על (פוסט-) טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וגברים בחברה שסועה
James Boyd White *From Expectation to Experience* (Ann Arbor, University of
Michigan Press, 1999).
Janet Wolff "Death and the Maiden: Does Semiotics Justify Murder?" 35 *Critical
Quarterly* (1993) 38.
