

משפט כקולנוע: מראית פני הצדק בעידן הדימוי הנע

עילי אהרונסון ושולמית אלמוג

א. מבוא ♦ ב. "כדי שיעשה צדק יש להראותו" – כיצד מראים צדק? ♦ ג. חקר הקולנוע ככלי-עזר פרשני לפענוח דרכי הייצוג של המשפט ♦ ד. מדוע "משפט כקולנוע"? 1. הדמיון הקונספטואלי בין רזויית הצפייה הקולנועית לבין חוויית הצפייה במשפט 2. האופי הפרפורמטיבי של הדיון המשפטי ♦ ה. עידן הדימוי הנע ♦ ו. מן הדימוי הנע ועד לסימולקרה ♦ ז. תמורות במערך הייצוג הקולנועי והשלכותיהן על מערך הייצוג המשפטי ♦ ח. כיצד השפיע המעבר מתרבות הדימוי הנע לתרבות הסימולקרה על הנראות המשפטית? 1. "אזהרת מירנדה" – מבית המשפט לקולנוע ובחזרה ♦ ט. סוף-דבר

א. מבוא

במאמר זה שתי טענות מרכזיות. טענתנו הראשונה היא שקיים דמיון קונספטואלי בין האופן שבו מסרים מועברים באולם המשפט לבין האופן שבו מסרים מועברים באולם הקולנוע. טענתנו השנייה היא כי מגמות המתרחשות בתחומי המשפט מושפעות ממגמות המתרחשות בתרבות החזותית בכלל ובעשייה הקולנועית בפרט. צירופן של שתי הטענות מוביל למסקנה כי ניתן לפתח תיאוריה של משפט כקולנוע, וכי פיתוחה של תיאוריה כזו עשוי לסייע לנו להבין כיצד המשפט פועל ואף כיצד ראוי כי יפעל.

פרקים ב עד ד מתמקדים בטענה הראשונה. הפרק השני עוסק במעמדה המרכזי של הנראות (visibility) בעשייה המשפטית. אחד היעדים החשובים של המערכת המשפטית הוא לשכנע את נמעניה ביכולתה לעשות צדק. כדי להגשים יעד זה, המשפט משתמש במערך של אמצעי ייצוג המכוונים, בין היתר, להפיק את נראותו של הצדק. המשכו של הפרק יעמוד על מקומה המרכזי של הפרוצדורה המשפטית במסגרת מערך זה של אמצעי ייצוג. בפרק זה נציע לפרש את הדיון המשפטי כסוג של מופע (performance) המופק באמצעות כללי הפרוצדורה, ושמטרתו היא לייצג באופן משכנע אירועים עובדתיים (אשר היבטיהם הנורמטיביים עומדים להערכת השופט ו/המושבעים) ורעיונות מופשטים (הקשורים למושג

* ע' אהרונסון הינו מוסמך במשפטים (אוניברסיטת ניו-יורק) ומוסמך במדעי הרוח (החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב); ש' אלמוג הינה מרצה בכירה, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת חיפה.
** אנו מבקשים להודות לאריאל בנדור, מיכאל בירנהק, יונתן יובל ושושנה זאבי ולהבורי מערכת מחקרי משפט על הערותיהם החשובות לטיוטת המאמר. תודותינו גם לבשאיר פהוס-גינסי וללסם פרי על עזרתן המעולה במחקר שנערך לצורך מאמר זה.

"צדק". במוקד הפרק השלישי תעמוד הטענה כי חקר הקולנוע עשוי לשמש כלי-עזר פרשני וביקורתי פורה לצורך פענוח דרכי הייצוג של המשפט, ועל-כן כי יש טעם בפיתוח פרדיגמה מחקרית של "משפט כקולנוע". הפרק הרביעי יצביע על הזיקה הקונספטואלית בין הפואטיקה של המשפט לפואטיקה של הקולנוע. זיקה זו באה לידי ביטוי הן באופן שבו המבעים מופקים בכל אחד מן השדות הסמנטיים של הקולנוע והמשפט והן באופן שבו מבעים אלה נתפסים על-ידי נמעניהם.

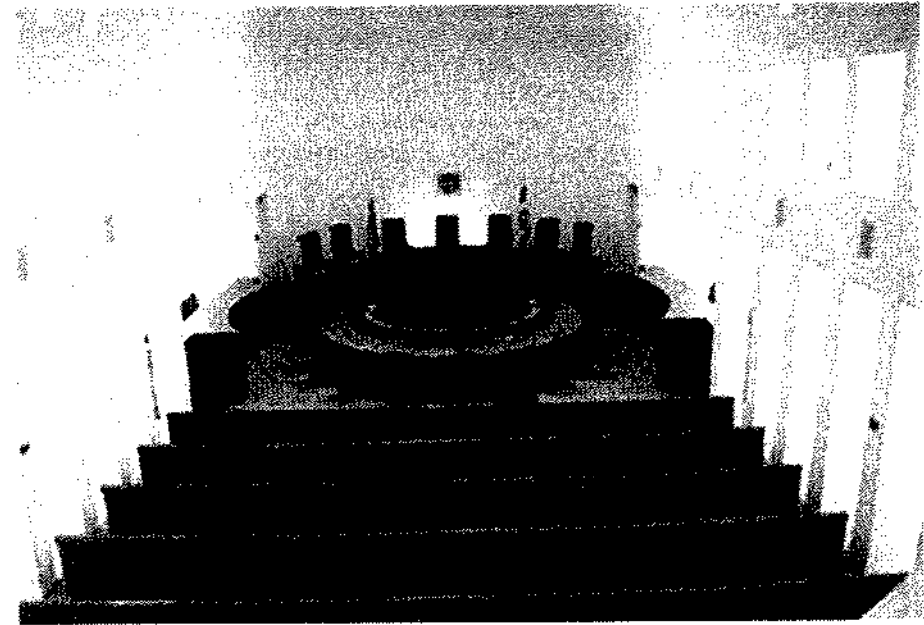
פרקים ה-ח יתמקדו בטענה המרכזית השנייה, שלפיה מגמות המתרחשות בתחומי המשפט מושפעות ממגמות ושינויים המתחוללים בעשייה הקולנועית בפרט ובתרבות החזותית בכלל. הפרק החמישי יעסוק במשמעות התרבותית הרחבה של התחזקות חשיבותה של הנראות בחיינו לאורך המאה העשרים, ובהשפעה שהיתה להתפתחות המדיום הקולנועי על מגמה זו. הפרק השישי ייגע בשינויים התרבותיים המתרחשים בתרבות החזותית בעטיו של המעבר, שאנו מצויים כיום בעיצומו, מעידן הדימוי הנע (moving image) לעידן חדש, עידן הסימולקרה. מושג הסימולקרה מתייחס לשינוי המתחולל ביחס שבין מציאות לדימוי בתרבות החזותית בת זמננו. בעידן הסימולקרה, השטף העצום של דימויים, קלות ייצורם וזמינותם, שוחקים את יכולתו של הסובייקט להבחין בין מציאות לדימוי, ולהכיר את המציאות הממשית מבעד לייצוגיה. הפרק השביעי יקשר בין האתגר שהקולנוע מתמודד עמו כיום בשאיפתו להמשיך להעביר מסרים באופן אפקטיבי לבין האתגר הממשיך ללוות את המשפט כמקדם: להראות את הצדק תוך כדי עשייתו. נבקש לטעון כי המעבר מתרבות הדימוי הנע לתרבות הסימולקרה משפיע על הדרכים שהמשפט משתמש בהן כדי לייצג את המושג "צדק" ואת האירועים העובדתיים המשמשים כנשוא ההתדיינות המשפטית. בפרק השמיני נבחן את הקשר בין תופעות עכשוויות בתחום הפרוצדורה המשפטית – שינויים בפרוצדורה האזרחית והפלילית ומגמת המעבר ליישוב סכסוכים חלופי – לבין שינויים שהתחוללו במקביל בפואטיקה הקולנועית בפרט ובתרבות החזותית בכלל.

בפרק האחרון והמסכם נעמוד על הרלוונטיות של פרדיגמת "משפט כקולנוע" ועל הפוטנציאל ההסברי הטמון בה כמיוחד בעידן הנוכחי, שבו תרבות חזותית חדשה הולכת ומתפתחת בצעדי ענק. מודעות לתהליכי השחיקה שעברו על המבע הקולנועי דווקא כאשר ביקש למצות את האפשרויות לייצור הנראות שהטכנולוגיה מציעה עשויה להאיר באור חדש את דרכי ההתנהלות הרצויות של המשפט בעידן שאנו מצויים בפתחו.

ג. "כדי שייעשה צדק יש להראותו" - כיצד מראים צדק?

אחד האתגרים המשמעותיים שכל מערכת משפט מתמודדת עמם הינו הצדקת סמכותה הבלעדית לפרש באופן מחייב את תפיסת הצדק המשותפת לחברי הקהילה הפוליטית. בהקשר זה אנחנו מבקשים לתפוס את המכתם המשפטי (legal maxim) המשותף מאז ומתמיד לשיטות משפט הנבדלות מהותית זו מזו, שלפיו הצדק צריך להיראות כדי להיעשות: "Justice must be seen to be done".¹ באיזה מובן אנו מדברים על הצורך (כל שכן על

1 כפי שקרטיס ורוניק כותבים בהתייחסם להיבט אחד של הנראות המשפטית: "For more than 2000 years, people have looked at images of Justice, drawn meaning from them, and written



בית המשפט העליון, ירושלים
<http://www.court.gov.il/heb/index.htm>

הצדק חייב להיראות כדי להיעשות. יכולתה של מערכת המשפט להפוך את המושג המופשט "צדק" לנראה (visible) מבוססת, בין היתר, על יכולתה להפיק בתוך אולם הדיונים דימויים המקושרים בתודעתנו עם המושג "צדק". אולם האם דימויים ויזואליים אלה אכן מגבירים את יכולתנו להעריך ולבקר את האופן שבו המשפט עושה צדק או שמא ייצוגים אלה דווקא מסווים את מגבלות כוחו של המשפט?

עדים ופרקליטים, אשר באמצעותם תייצר השופטת ייצוגי צדק ומציאות משלה. העדות הנמסרת באולם המשפט יכולה לשחזר רק באופן חלקי את מרכיביו השונים של האירוע הנירון. גם הפרשנות האוטוריטיבית של השופטת לאותו אירוע יכולה למצות רק באופן חלקי את אינסוף גווניו, את ריבוי פניו ואת עושר תכניו של המושג "צדק". פערם אלה – בין מציאות לייצוג, בין הצדק עצמו לבין השתקפותו של הצדק באולם המשפט או בהכרעה השיפוטית – עשויים לעורר תחושה ביקורתית באשר למגבלות כוחו של המשפט. על המשפט להשתמש באמצעי ייצוג שייטיבו להשעות את החשד שלנו באשר למעמד-היתר של תפיסת הצדק של בני-אנוש מסוימים, השופט או השופטת, על זו של יתר חברי הקהילה. על המשפט גם לברור לעצמו את דרכי המסירה של המציאות העובדתית, כך שהיא תיוצג באולם המשפט באופן הממשי ביותר. אם ייצוגה (representation) של המציאות באולם המשפט לא יצליח להנכיח מחדש (re-present) באולם הדיונים, גם אם רק בעיני-רוחם של השופט ושל המושבעים, את המציאות המקורית, תיפגע הלגיטימיות של כל הכרעה שיפוטית ביחס לאותה מציאות. כוחו של מעשה הייצוג המשפטי לשכנע כי נעשה צדק, וכי חוץ כדי עשיית הצדק לא נעשה גם אי-צדק, תלוי ביכולתו להצניע את הפערים הללו.

אמצעי מרכזי ששימש את המשפט מאז ומתמיד להשגת מטרה זו הינו הנראות. ככל שישכיל מעשה הייצוג להפוך את האובייקט המיוצג, "הצדק", למוחשי מבחינה חזותית, כן ייטיב ליצור אצל הנמענים, גם אם באופן זמני, את התחושה כי אכן בכוחו של המשפט לעשות צדק ולחזק את הלגיטימיות שהם מייחסים להכרעות המערכת המשפטית. לדוגמה: כאשר החיל המשפט הרומי את הכלל המשפטי של *habeas corpus*, עלה בידו לשכלל את נראותו של הצדק במהלך הדיון המשפטי. משמעותו של המונח הלטיני הינה "you have the body". באמצעות הופעתו הגשמית של האדם נשוא הדיון באולם הדיונים, השכיל כלל פרוצדורלי זה להמחיש את הקרבה בין הדיון המשפטי למושאו, המציאות, ולהראות בכך כי אכן נעשה צדק עם הנאשם. אין תמה אם כך שהכלל הפרוצדורלי של "הביאס קורפוס" הצליח לשרוד את השינויים העצומים שהתחוללו בפרוצדורה המשפטית למן כינונו ועד ימינו.⁴

השימוש ששופטים עושים באמצעים רטוריים ונרטיביים כדי לייצג את "הצדק" במסגרת הנמקוטיהם זוכה זה מכבר לדיון מקיף במסגרת חקר המשפט, וביתר שאת בעידן האינטלקטואלי הנוכחי, המעמיד את הטקסט כציר פרשנות מרכזי בהבנת המציאות. לעומת זאת, דומה כי המעקב הביקורתי אחר אופני הייצוג של הצדק במהלך הדיון המשפטי עצמו מהווה תחום חקירה מוזנח יחסית, בהיעדר תיאוריה מושגית או היסטורית מקיפה על-אודות היבטיו הפרפורמטיביים או החזותיים של ההליך המשפטי.⁵ מיקוד תשומת-הלב בטקסט הכתוב מנתב את המחקר המשפטי לאימוץ פרספקטיבה מסוימת כלפי המשפט. לצד

היכולת) לראות או להראות צדק? איש מאיתנו לא חזה כמו עיניו בצדק עצמו (באותו מובן שבו הקוראת חווה כדג באותיות שחורות הכתובות על גבי דף לבן). הצדק אינו אובייקט מוחשי. כאשר אנו מדברים על הכושר לראות או להראות צדק, אנו מדברים למעשה על הכושר לראות או להראות דימויים המקושרים בתודעתנו עם המושג "צדק". דימויים אלה משמשים אותנו כמתווכים בבואנו להעריך אם המשפט פועל באופן צודק אם לא. כדי שהמשפט יצליח במשימתו להשיג לגיטימציה חברתית רחבה לסמכותו האוטוריטיבית,² עליו להשכיל להשתמש בייצוגים אפקטיביים של צדק. ייצוג אפקטיבי של צדק מקורו בנסיון המחשה המצליח לבטא את המובן שכני אותה קהילה מעניקים למושג "צדק". על המשפט לברור לעצמו את אמצעי הייצוג האופטימליים המסוגלים ליצור אצל נמעניו את התחושה כי הצדק נעשה, וכי במידת הצורך הוא יעשה עם כל אהת ואחד מהם. על-כן, אחת הדרכים שבהן ניתן לחשוב על המשפט הינה כעל מערך של אמצעי ייצוג שמטרתו להפגין את מיומנותה של המערכת השיפוטית בזיהוי ובהחלה של תפיסת הצדק שחברי הקהילה הפוליטית מחזיקים בה.³ אמצעי הייצוג שבהם יתמקד מאמר זה הינם חזותיים, אולם אין אלה אמצעי הייצוג היחידים. לצידם פועלים אמצעי ייצוג נרטיביים, רטוריים, טקטיים ואחרים. באמצעות השימוש המושכל באמצעי ייצוג אלה המשפט מבקש להנכיח באופן גשמי את המושג המופשט "צדק" בתוך אולם הדיונים. ללא ייצוג כזה יישאר המושג "צדק" מושג מופשט, סתום ובלתי-ניתן להכרה. שיטת משפט שנכשלת בנסיונותיה לייצג את הצדק מתקשה גם לבסס בקרב נמעניה את התחושה שהיא אכן עושה צדק. זה הרציונל העומד מאחורי הממרה הקרשרת את נראותו של הצדק עם עשייתו בפועל.

אולם מעשה ייצוג של איריאה מופשטת הינו לעולם מעשה סיופי. על הייצוג להתמודד עם החשד המנקר במוחותיהם ובליבותיהם של נמעני המשפט כי מה שהם חווים בו הינו רק תחליף ל"דבר האמיתי" – לאמת, לצדק, ובאופן קונקרטי: להתרחשות כפי שאירעה בפועל ולפרשנותה הצודקת. כאשר השופטת מבקשת לפסוק דין, אין היא נהנית מנגישות לאירוע הממשי שהתרחש במציאות ואשר את היבטיו הנורמטיביים היא מוסמכת לקבוע. כל הידע שיש לה ביחס לאותה התרחשות מקורית נוצר על-ידי ייצוגיו השונים של אותו אירוע על-ידי

1727 (1987) 96 *Yale L. J.* (D.E. Curtis & J. Resnik "Images of Justice" about them." מאמרם של קרטיס ורזניק מתמקד בייצוג החזותי של רעיון הצדק באמצעות איקונוס, כגון אלת הצדק מכוסת העיניים, מאזני הצדק וכדומה, ובתיאור הרלוונטיות הרצופה של אותם דימויים לאורך תקופות שונות והכוח המניפולטיבי הטמון בהם. מעניין שגם העיצוב הארכיטקטוני של בית-המשפט העליון בישראל "מושפע", כפי שמוכרז באתר האינטרנט של הרשות השופטת, "מערכים של צדק, חוק ואמת, ומקבל השראה ממטאפורות מקראיות". <http://62.90.71.124/hebrew/elyon/siyur/odot.htm>. אולמרת הדיונים, אשר אחד מהם מוצג בפתח מאמר זה, "עוצבו בהשראת כתיב נוסח עתיקים בתקופת התלמוד". <http://62.90.71.124/hebrew/elyon/siyur/ulam.htm>

2 משימה שלעולם אין המשפט יכול להרשות לעצמו לזנוח. ראו: F. Moretti *The Way of the World* (London, 1987) 16.

3 לאורך המאמר נבקש להתבונן על המשפט מפרספקטיבה המתמקדת באיכויות הייצוגיות של ההליך המשפטי, ונבקש להראות את הפוטנציאל ההסברי הטמון בה להבנת היבטים מגוונים של תופעת המשפט. אולם דווקא בשל התמקדותנו זו חשוב לציין כי זו פרספקטיבה חלקית. מבחינתו של המשפט (בניגוד למערכי ייצוג אומנותיים מסוימים), הייצוג אינו חזות הכל; הוא מהווה רק רובד אחד, אם כי דומיננטי הרבה יותר משמקובל לחשוב (כך נטען), מתופעה מורכבת ומורכבת רבדים זו.

4 חיים כהן מתאר בספרו *המשפט* את מסעו של צו שחזור מסוג *habeas corpus* מראשית ימי-הביניים אל מקום הבכורה שלו בראש כל הסעדים שבית-משפט ישראלי גבוה לצדק הוסמך לחיתם (חיים כהן *המשפט* (ירושלים, תשנ"ב) 403). לתיאור מעמדו ותחולתו של צו ה-*habeas corpus* כיום, ראו: *The Oxford Companion to American Law* (K.L. Hall ed., Oxford, 2002) 349-350.

5 P. Goodrich *Languages of Law* (London, 1990) 288

יתרונותיה המובהקים של פרספקטיבה זו, ניתן בהחלט להצביע על מוגבלותה, שהרי היא מובילה להחמצת חלקים מרכזיים של תופעות המשפט והשפיטה.⁶ במאמר זה נבקש להרחיב את הפרספקטיבה המשמשת אותנו כאשר אנו בוחנים כיצד המשפט מעביר את מסריו. נבקש לבחון כיצד כללים פרודורליים מעצבים את האופן שבו הצדק מיוצג תוך כדי ההליך המשפטי. לשם כך אנו מציעים מתודולוגיה חדשה המיישמת את הידע הקיים ביחס לאופן שבו הקולנוע, מדיום האומנות המוביל בתחום ייצור הנראות, מצליח להעביר את מסריו בצורה אפקטיבית. באמצעות ההתמקדות בדרכי הייצוג של הצדק במהלך הדין, אנו מבקשים להתגבר על הנטייה המחקרית הרווחת, להתכונן על תופעת השפיטה מבעד לאספקלריה הכמעט בלעדית של הנמקת פסק-הדין. שלב הנמקת פסק-הדין הוא שלב מרכזי ביותר, כמובן, בעשייה השיפוטית, אך הוא, בכל-זאת, שלב יחיד בתוך מערך שלם של אמצעי ייצוג. יכולתה של ההנמקה השיפוטית לשכנע אותנו בצדקתו של מעשה השפיטה (בכלל ובפרט) תלויה במידה רבה באופן שבו הדין שקדם לה מצליח לשדר לנמענים מסרים הולמים. דמו לעצמכם – ומערכת המשפט המוצגת בספריו של פרנץ קפקא תוכל להיות כאן לעזר – מערכת משפט הזונחת את הניסיון לייצר לגיטימציה במהלך הדין, ומבקשת לשחזר מחדש את סמכותה האוטוריטיבית שהתערעה בשלב כתיבתו של פסק-הדין.⁷ ניסוי מחשבתי זה עשוי להמחיש עד כמה קטיעת הרצף של מעשי הייצוג בשלב כלשהו של העשייה המשפטית צפויה לפתוח פתח להעלאת שאלות בדבר הלגיטימציה של הסמכות, של המונופול על תפיסת הצדק ושל האלימות המשמשת לאכיפתו. מאמץ הייצוג חייב להיות אפקטיבי במיוחד בתוך האתר הרשמי שהחברה מבקשת לגלם בו באופן גשמי את אידיאת הצדק: אולם הדיונים של בית-המשפט. אם תרמית המומחיות השיפוטית בזיהוי ובאכיפה של תפיסת הצדק המשותפת לחברי הקהילה הפוליטית התערעה תוך כדי ההליך, יהיה קשה לשוב ולשחזרה עם כתיבת פסק-הדין.

הפרודורה המשפטית ממלאת תפקיד ייחודי בעיצוב ההליך המשפטי בכלל והמימד

ה"מופעי" שלו בפרט.⁸ הפרודורה המשפטית היא מערכת כללים אשר מסדירים כיצד מעשה הייצוג המשפטי מופק מהחל עד כלה (ואת טיבה של הפקה זו נעמיד להלן במרכז).⁹ הפרודורה אחראית לעיצוב המוקד של זירת הייצוג של הצדק, והיא מגדירה מה ייכנס לתוך גבולות המשפט, באיזו דרך יעובד ויסופר וכיצד יוערך. נבקש לחשוב על הפרודורה המשפטית לא כעל אוסף של כללי משחק המסדירים פרופוזיציות יעילות ואו הוגנות להכרעות עובדתיות ומשפטיות, אלא כעל מערכת הקובעת כיצד יהיה ניתן להפיק מבעים באולם הדיונים. באמצעות מבעים אלה, המשתתפים בדין, הצדדים והשופטים, מבקשים לשכנע בדבר צדקת טענותיהם ולייצג את האירוע העובדתי העומד לדין. בהשאלה מתחום האסתטיקה, ניתן לדבר על הפרודורה כעל הפואטיקה של הדין המשפטי.

פירושו של המושג היווני פואטיקה הוא "אומנות העשייה". בעקבות אריסטו, נהוג להשתמש במושג זה לניתוח שדות סמנטיים אסתטיים. אולם באופן כללי יותר, המאפשר לנו לדבר על הפואטיקה של המשפט, מערכת פואטית היא מערכת כללים המתארת כיצד היגדים המתקבלים כבעלי משמעות נוצרים.¹⁰

למשפט פואטיקה משלו. באמצעות ההקפדה על מערכת כללים פואטיים ייחודיים, המשפט מבקש להקפיד שהבאים בגבולותיו ישתמשו באמצעי מבע המעוררים אפקט רצוי אצל נמעניו.¹¹ מדובר בקבוצות אחדות של נמענים: המושבעים והשופטים משמשים כנמעני המסרים המועברים להם על-ידי הפרקליטים. הצופים באולם ומחוצה לו משמשים כנמעני המסר שמערכת המשפט מבקשת להעביר, בין באמצעות מבעי נציגיה (השופטים) ובין באמצעות עיצוב תזותי וריטואלי מוקד ועשיר של "סביבת המשפט".¹² חישוב, בהקשר זה,

8 לדין באופיו ה"מופעי" של המשפט, ראו: S. Engle Merry "Courts as Performances: Domestic Violence Hearings in a Hawaiian Family Court" *Contested States: Law, Hegemony and Resistance* (M. Lazarus-Black & S.F. Hirsch eds., New York, 1994) 35

9 יצירת הנראות אינה מתמצה כמובן בפרודורה המשפטית, אך לפרודורה יש מקום ייחודי בתוך מערך הייצוג של המשפט. כך, למשל, נראותו של המשפט באה לידי ביטוי גם בנראות הטקסט הפחותה המלווה פרקטיקות מעין-משפטיות (למשל: הליכי ADR), ומנגד – בנראות המוגברת המלווה פרקטיקות על-משפטיות. כך, למשל, חישובו על מאפייני נראות המלווים קבלת חוקה או הכרזת עצמאות. תמונת הידועה של האבות המייסדים, החותמים בתגובות רשמיות על חוקת ארצות-הברית, או על הכרזת העצמאות שלנו, מייצרת נראות התורמת עד היום למעמד האוטוריטיבי המיוחס למסמך.

10 לניתוחים חשובים של הפואטיקה לאריסטו, ראו: J. Gassner *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (New York, 1951); H. House *Aristotle's Poetics* (London, 1956)

11 לעיסוק במשפט כמערכת פואטית, ראו: R. Weisberg *Poethics, and Other Strategies of Law and Literature* (New York, 1992)

12 כמובן שבמקרים רבים יעמדו הדרישות הפואטיות (או האינטרסים הלגיטימציוניים) במתח זו עם זו, כך שכדי להפיק מבע אפקטיבי כלפי קבוצה מסוימת של נמענים יהיה צורך לנכר קבוצה אחרת. כך, למשל, בשיטת המושבעים, פופולריזציה של המסרים עשויה ליצור את האפקט הרצוי כלפי המושבעים והצופים, אך ליצור אפקט הפוך כלפי השופטים. דוגמה נוספת: הייצוגים המופיעים בשלב הכרעת הדין נבדלים בהיבטים רבים מהייצוגים המופיעים בשלב הבירור העובדתי. ניסיון למיפוי מדויק יותר של המתח וההרמוניה שבין סוגי המבעים השונים ובין הדרישות שקבוצות הנמענים השונים מעלות לפני מפקי המבע חוגג ממסגרתו של חיבור זה, אך הוא נחוץ, ובוודאי יהווה תרומה חשובה של הדיסציפלינה שאח קווי המתאר שלה אנו משרטטים כאן לחקר המשפט.

6 הריאליסטים המשפטיים האמריקאים נטו להבחין בין משפט בספרים (law on the books) למשפט בפעולה (law in action). היו אף שטענו כי "Laws on the books – that is, legal texts – by themselves do not constitute the social practice of law, just as music on a page does not constitute the social practice of music... like music and drama, law takes place before a public audience to whom the interpreter owes special responsibilities." J.M. Balkin & S. Levinson "Law as Performance" *Law and Literature: Current Legal Issues* (M. Freeman & A.D.E. Lewis eds., vol. 2, Oxford, 1999) 729. לדידנו, מעקב קפדני ושיטתי אחר האופן שבו המשפט מעביר את מסריו תוך כדי ההליך המשפטי הינו חיוני לחקר המשפט, וביתר שאת (מטעמים שנבקש להציג בהמשך המאמר) במציאות הפוליטית והתרבותית שאנו חיים בה כיום. אולם אין אנו מבקשים להציע את ניתוח המימד הייצוגי של הדין המשפטי כתהליך law on the books אדרבה, אנו סבורים כי הכרת ההיבטים הפרפורמטיביים של הדין המשפטי תוסיף גם להבנתו את הטקסט המשפטי, שהוא עצמו תוצר של הדין שקדם לו.

7 מה שהופך את הסצנה של יוחף ק. המטייל בין מסדרונות אולם החקירה ל"קפקא" ולטוריאליסטי, וכפועל יוצא למניפסט ביקורתי נגד המערכת המשפטית, הינו בריוק היעדרם של הסממנים החזותיים המקובלים של הצדק החיוניים להשלמת המעגל ההרמוני בעת שאנו צופים בייצור צדק.

על הכניסה רוויית הסמליות של השופטים לאולם הדיונים, מלווים בקולו של השמש ובקימת הצופים, סיטואציה ריטואלית המתרחשת בתוך תפאורה מעוצבת היטב.

ג. חקר הקולנוע ככלי-עזר פרשני לפענוח דרכי הייצוג של המשפט

המשפט אינו פועל בחלל ריק. המשפט פועל, וגם נפעל, בתוך מה שבורדייה מכנה "שדה הייצור התרבותי", מסגרת הטרוגנית שבה מתחורים זה בזה אינספור יצרני משמעויות הפועלים באופן דינמי ובלתי-פוסק, נטול היררכיות ברורות.¹³ כאשר המשפט מבקש לתקף את עליונות הפרשנות השיפוטית של המושג "צדק", הוא עושה זאת תוך תחרות והשפעה הדדית עם יצרני משמעויות הלופיים. עיתונאים ובודרים, פוליטיקאים וארכיטקטים, בימאים ומחנכים – כולם משתתפים, בדרכים מגוונות, בעיצוב תפיסותינו הפרטיות והמשותפות ביחס ל"צודק". תפיסות הצדק האישיות שלנו הינן כמידה רבה תוצר של הבניה חברתית, והן נשענות על מוסכמות כלליות, דימויים ורעיונות ששוכפלו בעשייה התרבותית.¹⁴ הקולנוע תופס עמדה מרכזית בתוך מערך זה. השפעתו של הקולנוע על עיצוב תפיסותינו חורגת בהרבה מן התחום האסתטי, והיא משליכה על היבטים רבים ומגוונים של חיינו, החל במוצרים שאנו בוחרים לרכוש, המשך ביחסינו הבינאישיים וכלה בבחירותינו הפוליטיות. כל אחת ואחד מאיתנו מחזיקים בהון ידע שמיעתי-חזותי שנצבר לאורך שנים ארוכות וכולל מאות אלפי דימויים שהשפיעו על תודעת הצדק שלנו. כשל היותו של הקולנוע יצרן מרכזי של אותו ידע, ניתן לדבר על קולנועיזציה מסוימת של חשיבתנו על הצדק, כמו על חשיבתנו ביחס לכל אובייקט אחר.¹⁵

מערכות פואטיות שונות משפיעות זו על זו באופן הדדי, אפילו מתכתבות זו עם זו.¹⁶ הופעתו של הקולנוע והתחזקות השפעתו לאורך המאה העשרים השפיעו עמוקות על

13 P. Bourdieu *The Field of Cultural Production* (Randall Johnson trans., Cambridge, 1993); P. Bourdieu *Outline of A Theory of Practice* (Richard Nice trans., Cambridge, 1977)

14 לעניין האופן שבו תפיסות קולקטיביות מכונות את התפיסות הפרטיות, ראו הדיון שהתפתח במחקר ההיסטורי בתחום הזיכרון הקולקטיבי; M. Halbwachs *On Collective Memory* (Chicago, 1992); Kervin Lee Klein "On The Emergence of Memory in Historical Discourse" 69 *Representations* (Winter 2000) 127; שלמה זנד *הקולנוע כהיסטוריה – לדמיין ולבנים את המאה העשרים* (תל-אביב, תשס"ב).

15 לדיונים בקולנועיזציה של המשפט, ראו למשל: B.M. Stafford *Good Looking: Essays on the Virtue of Images* (Cambridge, Mass., 1997) 27; R. Johnson & R. Buchanan "Getting the Insider's Story Out: What Popular Film Can Tell Us about Legal Method's Dirty Secrets" *Windsor Yearbook of Access to Justice* (Windsor, 2001) 87; J.L. Mnookin & N. West "Theaters of Proof: Visual Evidence and the Law in Call Northside 777" 13 *Yale J. L. & Human* (2001) 329, 334

16 לטרטים עכשוויים העוסקים באופן שבו פואטיקות מתכתבות זו עם זו, ראו, למשל: אדפטיישן (Adaptation, 2002), סרט המתאר את האתגר שבתרגום האפקט שיצירה ספרותית מעוררת לשפת הקולנוע. עיסוק בסוגיות אלה מופיע גם בנושא מרכזי בסרטיו של הבימאי הספרדי פרדו אלמודובר *הכל אודות אמא* (1999) (שם מתואר הדיאלוג שבין התיאטרון לקולנוע), *זכר אליה* (2002) (שם מתואר הדיאלוג שבין המחול לקולנוע).

הפואטיקה של ענפי אומנות ותיקים ממנו, כגון התיאטרון והספרות, כמו גם על תחומים חברתיים נוספים. אם נבקש כעת לחזור ולבחון את הפואטיקה של המשפט, כלומר את האמצעים הייחודיים שהמשפט משתמש בהם כדי ליצור משמעות, עלינו לבחון אם וכיצד אמצעים אלה מושפעים מאמצעי המבע של הקולנוע.

זאת ועוד: חשיבותו של חקר המבע הקולנועי בחוך חקר שדה הייצור התרבותי חורגת אפילו ממשקלו היחסי הגלוי בתוך שדה זה, שכן שני מרכיבים דומיננטיים לא-פחות בתוך אטמוספירת החשיבה שלנו, האינטרנט והטלוויזיה, הינם במידה רבה צאצאיו של המדיום הקולנועי.¹⁷ ניתן על-כן לראות בניתוח הקשר שבין המבע הקולנועי למבע המשפטי שלב הכרחי ומקדים בדרך למחקר מקיף יותר על-אודות האופן שבו אנהנו תופסים את הצדק בעידן שבו "הדימוי הנע" הולך ותופס מקום מרכזי בתוך מסגרות החשיבה והניתוח של העולם. טכנולוגיות מתקדמות יוצרות כיום מניפולציות מתוחכמות ומעוררות שאלות אפיסטמולוגיות חדשות. גם מכשירים המשמשים כיום את בית-המשפט לצורך הפקת שחזורים וראיות מיישמים באופן ישיר את עקרונות המבע הקולנועי, ומביאים בכך את הקולנוע עצמו (ולא רק ייצוגים שדמיון קונספטואלי מתקיים בינם לבין הייצוגים הקולנועיים) לשמש כחלק אינטגרלי מן הדיון המשפטי.¹⁸ כדי להתמודד באופן מעמיק עם שאלות אלה נוכל להפיק תועלת מחקירת האופן שבו השפיע הקולנוע על חשיבתנו.

מעבר לכך, ניתן למצוא במתודולוגיה של משפט וקולנוע, כמו גם במתודולוגיות אחרות של משפט ו... כלי חשיבה המעשירים את הארסנל המושגי וההשוואתי שבו אנו משתמשים כדי לחשוב על תופעת המשפט. ניתן לעשות הקבלה בין האופן שבו האומן פועל כדי להעביר לנו את מסרו – סוגיה מרכזית בתיאוריות אסתטיות – לבין האופן שבו שופטים – והמערכת המשפטית בכלל – פועלים כדי להעביר את מסריהם. ניתוח האופן שבו הפרוצדורה המשפטית מעצבת את המסרים המועברים במסגרת הדיון המשפטי אינו זוכה בדיון שיטתי במסגרת הפרשנות הקונוציונלית של הפרוצדורה המשפטית, כאוסף של כללי משחק המסדירים פרופוזיציות יעילות ו/או הוגנות להכרעות משפטיות ועובדתיות. כדי להבין טוב יותר את האפקט שהדיון המשפטי מעורר בנו ואת האופנים הגלויים והסמויים שנעשה בהם שימוש כדי לעורר אפקט זה, אנו מציעים להתבונן בדיונים התיאורטיים שהתפתחו במשך עשרות שנים של חקר הקולנוע. דיונים אלה הרכו לעסוק באופן שבו הנראות מיוצרת על-ידי הפואטיקה הקולנועית ובשאלת משמעויותיה האפיסטמיות. השאלה האפיסטמית העיקרית שהעסיקה חוקרי קולנוע התעוררה דווקא לאור הצלחתו הכבירה של הקולנוע בייצוג המציאות. חוקרים אלה החלו תוהים עד כמה יכולת ההמחשה הגבוהה של המדיום הקולנועי אכן מסייעת לצופים להכיר את האובייקט המיוצג על גבי המסך, או שמא

17 על הזיקות בין הקולנוע לבין הטלוויזיה, הווידאו, האינטרנט והטכנולוגיות הדיגיטליות, ראו: *The Oxford Guide to Film Studies* (J. Hill & P. Church Kipnis eds., Oxford, 1998)

18 שני מכשירים כאלה המעוררים פולמוס עכשווי הינם ה-CEG (Computer Generated Evidence) וה-IEPS (Integrated Evidence Presentation Systems). לסקירה ולדיון בנושא, ראו, למשל: L.N. Ellis, Jr. et al. "Recent Developments in Trial Techniques" 35 *Tort & Ins. L. J.* (2000) 677, 695; K.L. Thomason "Using Computer Generated Evidence" at www.legalimaging.com/evidence.html (1996). ראו התייחסות נוספת לשאלות אלה בפרק התשיעי של מאמר זה.

השימוש בטכניקה זו או אחרת (רפואי המבצע שהקולנוע משתמש בהם משתנים ממילא מעידן לעידן ומזרזר לזרזר). המהותי לעשייה הקולנועית הינו השילוב בין שני מרכיבים שגם המשפט חותר לשילובם הדומה. המרכיב הראשון הינו הניסיון לייצר נראות כדי לייצג רעיונות מופשטים. המרכיב השני הינו הניסיון לצמצם ככל האפשר את מודעותו של הצופה לפער המתקיים בין המציאות (המתועדת על גבי האקראן או על גבי הדוכן) לבין האופן שבו היא מיוצגת.

על מציאותם של שני מרכיבים אלה בעשייה המשפטית התחלנו להצביע כבר לאורך סעיפיו הקודמים של המאמר. באשר למרכיב הראשון, עמדנו על החשיבות שהמשפט מייחס לפרויקט ההפקה של ייצוגים משכנעים של איריאת הצדק. פרויקט זה מהווה נדבך מרכזי במאמץ הלגיטימיציוני של המשפט. המבצע הקולנועי חותר אף הוא להשגת יעד דומה: מתן ביטוי חזותי לאיריאות מופשטות. המבצע הקולנועי אינו מבקש כמובן להנכיח רק את איריאת הצדק לבריה. סרטים מניעים אותנו לחשוב מחדש על אובייקטים בלתי-מוחשיים נוספים, כגון יופי, אמת או אהבה. למעשה, הצלחתו הכבירה של הקולנוע להלביש מושגים אלה בדימויים קונקרטיים משמשת לנו לא רק מקור הנאה, אלא גם מקור דומיננטי בעיצוב השקפותינו ותפיסותינו בנושאים אלה. הניסיון ליצור ייצוג חזותי משכנע של איריאות מופשטות ושל סיפורי עלילה מהווה אם כך מרכיב משותף ראשון למופע המשפטי ולמופע הקולנועי. כל אחד משני התחומים מייצר את המבעים המשמשים להשגת מטרה זו בעזרת מכשירים שונים, המתלכדים, בכל שדה בנפרד, ויוצרים את המערכת הפואטית הרלוונטית. חלק מהמכשירים דומים. כך, למשל, נבקש להצביע בהמשך על התפקיד שהעיצוב המוקפד של התפאורה והתלבושות ממלא בהפקת המופע המשפטי, הפקיד קרוב לזה שהוא ממלא בהפקה הקולנועית. מכשירים רבים אחרים אינם זהים. אין בכך כדי לבטל את ערכה של האנלוגיה. דומות ושונות במינונים משתנים מתקיימים בין כל שני אובייקטים בלתי-זהים. אלא שכאשר אנו מאמצים רמה מסוימת של הפשטה, ניתן לראות כי רבים מהמכשירים השונים הללו ממלאים פונקציות דומות.

באשר למרכיב השני, קיימת קרבה בין הגישה הקונספטואלית של המשפט באשר לאופן שבו יש לעצב את הייצוג החזותי של הצדק ולאופן שבו יש לספר את המציאות באולם המשפט לבין גישתו הקונספטואלית של הקולנוע ביחס לשאלות אלה. כדי לבסס טענה זו, נבקש להפגיש את הפואטיקה של המשפט עם הפואטיקה של הקולנוע. בעקבות מפגש כזה, כך נטען, ניתן להגיע למסקנה כי הן המשפט והן הקולנוע חותרים ליצור אצל הנמענים את התחושה כי האמצעים העומדים לרשותם לצורך ייצוג המציאות מצליחים (ככל האפשר) לבטל את ההבדלים הרבים שבין המציאות עצמה לבין ייצוגיה של אותה מציאות. בפרקים הבאים נבקש לפתח טענה זו באמצעות התמקדות בשני מאפיינים משותפים לפואטיקה המשפטית ולפואטיקה הקולנועית. תחילה נדון ברמיון הקונספטואלי המתקיים בין חוויית הצפייה בסרט לבין חוויית הצפייה בריון משפטי. נבקש להראות כי אף שבאופן טכני המשפט והקולנוע משתמשים באמצעי מבע שונים, הרי שבאופן קונספטואלי הן המשפט והן הקולנוע חותרים ליצור אצל הצופים אפקט דומה. בהמשך נבקש להדגים כיצד העיצוב החזותי המוקפד של תפאורת בית-המשפט ושל הדמויות המשתתפות בו מסייע למשתתפים השונים במופע המשפטי להפיק מבעים אפקטיביים באולם הדיונים.

היא עשויה דווקא לחולל מניפולציה משוכללת בתפיסתם את המציאות. שאלה זו אמורה להטריד גם את מנוחתם של חוקרי משפט. אם אכן הריון המשפטי הינו מופע חזותי מוקפד, עלינו לבחון עד כמה הנראות המשפטית אכן משרתת את יכולתנו להעריך את האופן שבו המשפט עושה צדק, או שמא היא דווקא מיטיבה להסוות את מגבלות כוחו של המשפט.

עד כה דומה כי חקירת הקשר שבין משפט לקולנוע התמקדה בעיקר בסוג התבוננות המקביל לזה הנעשה בתחום המשפט בספרות.¹⁹ קרי: בניסיון להבין את האופן שבו המשפט מיוצג בסרטים ואת השפעת ייצוגו זה על המציאות המשפטית.²⁰ אנו מציעים לשלב כיוון חקירה זה עם כיוון המחקר המקביל בתחום המשפט כספרות, כלומר להתמקד באופן שבו המשפט מציג את עצמו ולבחון עד כמה אופן ייצוג זה מושפע מן האופן שבו רעיונות מוצגים וסיפורים מסופרים במדיום הקולנועי.²¹ אולם כדי להצדיק את אפשרותה של פרדיגמה מחקרית זו, עלינו לבחון תחילה מה משותף ומה מבדיל בין העשייה הקולנועית לבין העשייה השיפוטית.

ד. מדוע "משפט כקולנוע"?

כדי לגזור מסקנות רלוונטיות לחקר המשפט מתחום חקר הקולנוע, עלינו לתור אחר מהות משותפת לשני מושאי המחקר. השלב הבא יהיה ניסיון לברר עד היכן ניתן למתוח את האנלוגיה בין סוג המבצע המופק באולם הקולנוע לבין סוג המבצע המופק באולם המשפט. תוך כדי כך יהא עלינו לגלות ערנות לדומות ולשונות שבין שני תחומי הידע, כך שאכן יהיה ניתן להשליך מתחום אחד לאחר. במבט ראשוני, הקולנוע עושה שימוש באמצעי מבע ייחודיים כדי להעביר את מסריו. טכניקות צילום ועריכה, עיצוב תאורה, התאמת פסקול וכיוצא בזה – כולם אמצעי מבע אופייניים לקולנוע וזרים למשפט. אולם המהותי לעשייה הקולנועית אינו

19 על תחום המשפט בספרות ראו ש' אלמוג "ספרות לצד משפט: הוראה, תודעה, אמת" מחקרי משפט יז (תשס"ב) 297.

20 ראו, לדוגמה: D.R. Papke "Law, Cinema and Ideology: Hollywood Legal Films of the 1950s" 48 *UCLA L. Rev.* (2001) 1473; N. Rosenberg "Professor Lightcap Goes to Washington: Rereading Talk of the Town" 30 *U.S.F. L. Rev.* (1996) 1083; F.M. Nevins "Through the Great Depression of Horseback: Legal Themes in Western Films of the 1930s" *Legal Realism: Movies as Legal Texts* (John Denvir ed., Urbana, 1996) 44; N. Rosenberg "Looking for Law in all the Old Traces: The Movies of Classical Hollywood, the Law and the Case(s) of Film Noir" 48 *UCLA L. Rev.* (2001) 1443; S.A. Wiegand "Deception and Artifice: Thelma, Louise, and the Legal Hermeneutic" 22 *Okla. City U. L. Rev.* (1997) 25; M. Asimow "Bad Lawyers in the Movies" 24 *Nova L. Rev.* (2000) 553; R. Johnson & R. Buchanan "Getting the Insider's Story Out: What Popular Film can Tell Us about Legal Method's Dirty Secrets" 20 *Windsor Y.B. Access Just.* (2001) 87.

21 כיוון חקירה כזה הולך ומתפתח בשנים האחרונות. ראו לדוגמה: D.A. Black *Law in Film: Resonance and Representation* (Urbana, 1999); John Denvir "Introduction" *Legal Realism: Movies as Legal Texts* (John Denvir ed., Urbana, 1996) 44; P.N. Meyer "Visual Literacy and the Legal Culture: Reading Film as Text in the Law School Setting" 17(1) *Legal Stud. F.* (1993) 95; Mnookin & West, *supra* note 15.

1. הדמיון הקונספטואלי בין חוויית הצפייה הקולנועית לבין חוויית הצפייה במשפט

הצפייה במשפט, כמו הצפייה בקולנוע, מתחילה עם כניסה למרחב פיזי מוגדר שמעשה הייצוג מתקיים בתוכו (להלן: אולם ההתרחשות). מדובר בספרה ייחודית בתוך המציאות הכללית המתנהלת על-פי חוקיות משלה. אכן, הייחודיות הזאת מאפיינת לא רק את אולמות ההתרחשות של הקולנוע והמשפט. חיינו רצופים במעברים בין שדות סמנטיים שונים, ואנו מתורגלים היטב בביצוע ההתאמות הנדרשות כדי לפענח כהלכה את המסרים המועברים לנו בכל אחד מהם. אולם המכנה המשותף של שני מרחבים אלה, שעל מאפייניהם נבקש לעמוד להלן, הינו האשליה המימטית שהם מבקשים לייצר והדמיון הקונספטואלי בין המכשירים שבהם הם משתמשים לשם כך.²²

מעמדם של הצופים בתוך אולמות ההתרחשות של המשפט ושל הקולנוע מתאפיין בדו-ערכיות (אמביוולנטיות) שנבקש לכנותה נוכחות/היעדרות. תחושת הנוכחות שהצופים חווים אינה רק פיזית באולם הקולנוע, אלא גם נוכחות מדומה בחוץ הסיטואציה המתועדת על האקרן. השילוב של אשליית התנועה עם הדיוק החזותי של הצילום, בתוספת אפקט הקול, מצליחים (יותר מכל מדיום אומנותי אחר) להציג לפני הצופים העתק מדויק של מציאות פיזית. צורה זו של ייצוג מטשטשת באופן אופטימלי את פערי החלל והזמן בין רגע הצילום לבין רגע ההקרנה. הקולנוע מטיב לשכנע אותנו כי האמצעים העומדים לרשותו לצורך מסירתה של "פיסת מציאות" מאפשרות לשחזר אותה מחדש, בדיוק מרבי, במקום אחר בתלל ובזמן. אפקט זה הוביל את מבקר העיתון הצרפתי La Poste, לאחר ביקורו בהצגת הראינוע הפומבית הראשונה, שנערכה בפריס בדצמבר 1895, לקבוע, אחוז התפעמות: "אלה החיים עצמם", ואילו עיתונאי מעיתון La Nature הגיב בסיום הקרנה זו: "זה הטבע שנחפס בשעת מעשה."²³

הניסיון לנתח את סוד הצלחתו של המבע הקולנועי ביצירת דימוי קרוב כל-כך למקורו, המציאות, וזה בעיסוק נרחב בקרב חוקרי הקולנוע. חשובה עדיין במיוחד בהקשר זה עבודתו של התיאורטיקן הצרפתי אנדריי בזין (Andre Bazin), שפיתח את הדיון השיטתי באיכות הייצוג הייחודית של המבע הקולנועי.²⁴ בזין כותב:

The objective nature of photography confers on it a quality of credibility absent from all other picture making. In spite of any

22 משמעות המלה היוונית מימוסיס (*mimesis*) היא: חיקוי. אריסטו, *פואטיקה*, עשה כמובן שימוש לצורך תיאור פועלה של הדרמה הטרגית כחיקוי של פעולת המציאות. אולם משמעות המושג בתחום האסתטיקה התרחבה במשך השנים, וכיום המונח משמש לתיאור פועלה של האומנות כיוצרת ייצוגי מציאות. ראו: David Macey *The Penguin Dictionary of Critical Theory* (Penguin Book, 2000) 254.

23 R. Jaenne & C. Ford *Le Cinéma et la Presse 1895-1960* (Paris, 1961) 14-15, מובא אצל זנד, לעיל הערה 14, בעמ' 34.

24 למעשה עסק בזין בפואטיקה של הקולנוע: "The whole body of Bazin's work is based on the affirmation of the objectivity of the cinema; indeed, one might call him the Aristotle of the cinema and his writing its *Poetics*." H. Gray "Introduction" in A. Bazin *What is Cinema?* (Hugh Gray trans., Berkeley, 1971) 1, 3.

objections our critical spirit may offer we are forced to accept as real the existence of the object reproduced, actually re-presented, set before us... in time and space.²⁵

במאמרו "התפתחות שפת הקולנוע" בזין מנסה לאפיין כיצד אמצעי המבע הקולנועיים מניעים אותנו לקבל כ"אמיתיים" את הדימויים המרצדים מול עינינו על המסך הגדול.²⁶ כך, למשל, קומפוזיצית הצילום ומשכו עשויים לשמר את כוליות האירוע המצולם מבלי לקטוע את מרחב ההתרחשות או את משך התפתחותו. סוג מסוים של צילום (למשל: צילומי תקריב) עשוי להדגיש רכיבים של ההתרחשות המקורית שדווקא תפיסתה ללא תיווך המצלמה עשויה להחמיצם. הבלטה של עומק המרחב המצולם על-ידי צילום ארוך ובעזרת מיקוד עמוק "brings the spectator into a relation with the image closer to that (deep focus) which he enjoys with reality"²⁷.

גם המשפט מבקש לשכנע אותנו, גם אם תוך שימוש באמצעים אחרים, כי הפרוצדורות שהוא משתמש בהן כדי לשחזר את המציאות מאפשרות לייצג אותה באופן המדויק ביותר האפשרי. בעזרת רמה מסוימת של הפשטה, ניתן לרצותנו להבחין כיצד המשפט מפיך את הנראות של האירוע העובדתי אשר היבטיו הנורמטיביים עומדים למבחן, ולהבחין בדמיון הקונספטואלי בין הפקה זו לבין ההפקה הקולנועית. באמצעות כללי הפרוצדורה, המשחחפים בריון המשפטי מנסים לכורד אירוע מסוים מתוך מכלול הקשריו, לקטוע את זרם ההתרחשויות לצורך הבלטה של מרכיב עובדתי ספציפי, ולמקד את נקודת-המבט של הנמענים במקטע מסוים מתוך המציאות. חישבו למשל על התמקדותו של הדיון המשפטי בהתרחשות עובדתית תחומה, ובה בלבד, או על ההתעקשות שמסירתה של התרחשות זו תוגבל לסוג מסוים של מספרים (כאלה המכירים את ההתרחשות מכלי ראשון). כללים אלה (ואחרים) מציעים מסגרת יעילה לבנייה נרטיבית של המציאות. אכן, המציאות אינה ניתנת להערכה ללא קיטועה, ללא פעולת חיתוך ועריכה (פיזית – כמו בקולנוע, או סימבולית – כמו במשפט), הבלטה והצנעה, הנעשים בקולנוע בעזרת טכניקות הצילום שצינו לעיל, ובאולם הדיונים באמצעות טכניקות מסירת הדיווח על המציאות המיוצגת. האיכויות הפואטיות של ייצוגי המציאות המופקים באולם המשפט מצליחות ליצור את נוכחותו

25 A. Bazin *What is Cinema?* (Hugh Gray trans., Berkeley, 1971) 13-14

26 A. Bazin "The Evolution of the Language of Cinema" *What is Cinema?* (Hugh Gray trans., Berkeley, 1971) 23. לעיסוק ביקורתית בנישתו של בזין, ראו: N. Carroll "Mystifying Movies: Fads and Fallacies" in A. Easthope *Contemporary Film Theory* (London, 1993); N. Carroll *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton, 1988) חברי האסכולה הקוגניטיביסטית, המבקרים החריפים ביותר של בזין, כופרים בסבילות שהוא מייחס לצופי הקולנוע בעת חוויית הצפייה. אולם אף כי במשך השנים הותקפה עמדתו הריאליסטית של בזין על-ידי ביקורות מכיוונים שונים, רבים רואים בו את אחד האבות המייסדים של התיאוריה הקולנועית, ובמחקריו נקודת-מוצא לרבים מן האפיונים התיאורטיים העכשוויים של המבע הקולנועי.

27 Bazin, *supra* note 25, at p. 35. בתוכנה זו טמון, על-פי בזין, ההבדל החשוב בין קולנוע לתיאטרון (*ibid.*, at pp. 76-125).

המחודשת של האירוע המקורי, הפעם באולם הדימויים.²⁸ על כסיס נוכחות זו יתבקשו המושבעים והשופט להעריך את היבטיה הנורמטיביים של אותה מציאות מיוצגת.²⁹ האפקט שהדיון המשפטי מבקש ליצור אצל נמעניו מוגדר מבחינה פואטית כניסיון ליצירת וריסימיליות. המונח וריסימיליות (verisimilitude) השאול מתחום האסתטיקה, מחייס לקרבה המתקיימת בין מבע מסוים לבין המציאות (אותה הוא מביע). ככל שמידת הדמיון בין המבע למציאות הינה גבוהה יותר כך הוורסימיליות שלו גבוהה יותר. ככל שהיוצר מצליח לצמצם את מודעותו של הנמען להשפעתם של אמצעי המבע בהם הוא משתמש על האופן בו מופיעה בפני הנמען המציאות המיוצגת, כך הוא מיטיב ליצור אפקט וריסימילי.³⁰ מבין המדיומים האומנותיים השונים, הקולנוע הוא שניחן באיכויות הוורסימיליות הגבוהות ביותר ובגישה הקונספטואלית האוהרת ביותר כלפי הניסיון לבטל את הפער בין מציאות לדימוי. ניתן להיווכח בכך אם נחשוב לרגע על יכולותיהם ועל גישותיהם של מדיומים אומנותיים אחרים ביחס לשאלה זו.

בעת קריאת ספר, למשל, הקוראת נדרשת לדמות בעצמה את המציאות כפי שהיא מיוצגת בטקסט; נוסף על כך, ההחזקה החפצית של הספר מזכירה לקוראת, כל כמה שתתמסר מבחינה רגשית לעוצמתו של התיאור, את קיומו של התיווך בינה לבין ההתרחשויות. הצירוף לעומת זאת, מעניק לצופים דימויים חזותיים מלאים יותר של המציאות, לעיתים תוך הפגנת איכויות ריאליסטיות גבוהות ביותר. ציורים מסוימים מצליחים לדמות את העולם תוך כדי הקפאתו. אך עצם הקפאת המציאות, כמו גם מרכיבים נוספים של הציור (למשל: גודל המסגרת, ובדרך-כלל גם גודל האובייקטים המצויירים), משמרים את החיץ בין הייצוג לבין מושאו, המציאות. הצילום, לעומת זאת, מצליח לצמצם באופן כולט את הפער בין יצירת האומנות לבין המציאות משום שהוא מעתיק ממש, ולא רק מדמה את העולם. אלא שגם העתק זה נמנע מלהעביר לצופה את תחושת התנועה הדינמית של המציאות הממשית, ובכך

28 חשוב להדגיש כי הדיכטומיה הקומונסנסית, שלפיה הקולנוע מנכיח את האירוע באופן תזותי ואילו המשפט עושה זאת באופן מילולי בלבד, אינה מדויקת, ועל-כן אינה מחלישה משמעותית, לדעתנו, את חשיבותן של נקודות הדמיון שאנו מצביעים עליהן. הן המבע הקולנועי והן המבע המשפטי עשירים ומתחכמים הרבה יותר מהאופן שבו הם מוצגים בתפיסה זו, ומשלים (במינונים משתנים בין זר אחד לאחר ובין שלבים וסוגים שונים של ריונים משפטיים) אלמנטים חזותיים ומילוליים. כך, למשל, זר "הפילם נואר" מתבסס באופן עמוק על מעין-עדות של המספר, ושחזורים משטרתיים של מעשים פליליים מביאים את הייצוג החזותי למלא חלק משמעותי מן ההליך המשפטי.

29 קיים שוני בין רגם שיטת המושבעים לבין רגם השפיטה המקצועית כאשר לאופי הפרפורמטיבי של הדיון בכלל ובאשר לסוגי המבע המופקים במהלך הדיון בפרט. מיפוי של הברלים אלה חורג מענייניו של מאמר זה, אולם נעיר כי אפשר ששיטת המושבעים מעודדת הפקת ייצוגים קרובים יותר לאלה של התרבות הפופולרית, ולפיכך כי שיטה זו מעניקה לאופי הפרפורמטיבי של ההליך מקום גלוי יותר. ראו בקשר זה: Richard K. Sherwin *When Law Goes Pop* (The University of Chicago Press, 2000). אך מי שמסיק מכך כי ייצוגי המציאות המופקים במסגרת שיטת השיפוט המקצועי אינם משפיעים מהותית על ההכרעה העובדתית המתקבלת מניח הנחה שאינה נקייה מספקות: כי האופן שבו שופטים מקצועיים מעריכים שאלות עובדתיות נבדל מהותית מהאופן שבו הדיוטים עושים זאת, הנחה שרציונל שיטת המושבעים מערער עליה בגלוי.

30 M. Riffaterre *Fictional Truth* (Baltimore, 1990) xiii-xiv

מכריז על עצמו כעל דימוי שמתייחס רק לחלק מסוים מהמציאות הממשית. יצירת המחול הינה מופע המבקש לדמות את המציאות באמצעות תנועה ועל-ידי בני-אדם בשר-ודם. אלא שגישתו הקונספטואלית של המחול הינה אלגורית כלפי המציאות, ולא ניסיון להעתיקה. "לא כך נעים בני-אדם במציאות," אנו אומרים לעצמנו. הצגת התיאטרון, מופע קרוב למדי למופע המשפטי וכלי פרשני חשוב בפני עצמו לניחוח מערך הייצוג המשפטי, נוקטת גם היא באמצעים משלה כדי להדגיש את היותה ייצוג גרידא: המסך העולה ויורד, התפאורה המתחלפת, מחיאות הכפיים וההדרגים. כאשר אנו צופים בקולנוע, לעומת זאת, אנו חשים כאילו הוטלנו לתוך מציאות שבני-אדם ממשיים חווים. בהמשך נפגוש כמה מן האמצעים אשר בעזרתם הקולנוע מבקש להצניע את הפערים בין המציאות הממשית לבין ייצוגה.

המשפט מבקש ליצור אפקט וריסימילי כאשר הוא חותר לעצב את המרחב הבלתי נשלט של המציאות באופן שיאפשר הפקת שחזור ניתן לשיפוט של מקטע מתוך אותה מציאות.³¹ כעת יש לבחון את האופן שבו הפואטיקה של המשפט מבקשת ליצור אצל נמעניו את האפקט הוורסימילי ואת חוויית הנוכחות של הצופים. באמצעות השימוש באמצעים הפואטיים המתאימים, המשפט חותר לכך שמה שיעמוד לנגד עיניהם של שופטים ומושבעים (המוגבלים בהכרעותיהם העובדתיות על-ידי כללי הקבלות, הקובעים אילו ייצוגי מציאות עונים על הדרישות המחמירות של ייצוג המציאות בין כותלי האולם) יהיה למעשה מציאות מסדר שני; העתק שהמשפט מבקש להבטיח את דיוקו ומהימנותו המסתכרת באמצעות אוסף עשיר של הגבלות על זרימת המידע, עיצוב מוקפד של דרכי המסירה והמהימנות הגבוהה המיוחסת לכוחה האוטוריטטיבי של הפרוצדורה המשפטית עצמה. העתק המציאות שנוצר תוך כדי הדיון המשפטי אמור להיות קרוב למקורו עד כדי כך שיהיה ניתן להשתמש בו כפרמטר להערכת משקלן של הראיות השונות המוצגות לאורך ההליך. על-ידי יצירת אפקט וריסימילי, המשפט מבקש להצניע את העובדה שהשופט והמושבעים לא פגשו מעולם את המציאות עצמה, אלא רק ייצוגים של אותה מציאות.

הניסיון לצמצם את מודעותם של הצופים להשפעת תיוכם של אמצעי המבע על האופן בו מיוצגת המציאות בתוך אולם הדימויים, ממלא תפקיד תיוגי במסגרת המאמץ לייצר לגיטימציה לאוטוריטטיביות של ההכרעה השיפוטית. חישובו, למשל, על האופן שבו שופטת מעריכה את משקלה של עדות מסוימת המתייחסת לאירוע העובדתי לעומת המשפט.

31 טודורוב מתאר את הקשר ההרוק בין משפט לוורסימיליות: "One day in Sicily, in the fifth century B.C., a dispute between two men ended in violence, with damages. The next day they appeared before the authorities empowered to decide which of the two was guilty. But how to reach such a decision? The dispute did not occur before the eyes of the judges, who were unable to observe and ascertain the truth. When the senses are powerless, only one means remains – to hear the narratives of the litigants themselves, whose position is thereby altered, for their problem is no longer to establish truth (which is impossible), but to approach it, to produce an impression of it. ... That day witnessed the simultaneous birth of the consciousness of language, of a science which formulates the laws of language (rhetoric), and of a concept (verisimilitude) which would fill the gap between these laws and what is claimed to be language's constitutive property: its reference to reality." T. Todorov *The Poetics of Prose* (Richard Howard trans., Ithaca, N.Y., 1977) 80-81

הפואטיקה של מסירת המציאות באולם המשפט.³³ ניסיון לפרוץ הפרדה זו, הנאכפת בחומרה על-ידי השופטת ועל-ידי שומרי בית-המשפט, ייענה בתגובה חמורה; במידת הצורך – בהרחקה מאולם הדיונים.

בשני המקרים, גם באולם המשפט וגם באולם הקולנוע, אנו נוכחים באולם כנוכחים אך נעדרים.³⁴ חרף מוחשיות הייצוג של האירוע המקורי (אשר התרחש בירת הצילום או בזירה המתוערת בעדות), אנו חווים גם תחושת היעדרות. תוויה זו, שהיא מרכיב הכרחי בשני המדיומים, יוצרת את תחושת אי-שליטתנו בהתפתחותו של מעשה השחזור ובהתקדמות של רצף ייצוגה של המציאות. על-אף יעילותה הבלתי-מבוטלת של האשליה המימטית בשני נסיונות הייצוג, מנקרת בתודעתם של הצופים, כל כמה שיבקשו להתמסר לכוחו המדמה של מעשה הייצוג, ההכרה שכוח מסירתה של המציאות מוגבל בתחומי המסגרת הפואטית הרלוונטית. במקרה של המשפט, הפרוצדורה היא שמגדירה את גבולות הייצוג. ההתרחשות באולם המשפט מבקשת לבודד אירוע מסוים מתוך המרחב הכאוטי המקיף אותו, קרי: לבצע רדוקציה של ההתרחשות לתוך גבולות המסגרת שהמשפט מאפשר. הנרטיב, שישמש בסופו של דבר כבסיס להכרעה העובדתית והמשפטית, נבנה באמצעות חיבורם לכלל רצף לינארי של כל אותם תיאורים רדוקציוניים של הסיטואציה שמוקמו בתוך המסגרת הפרוצדורלית. ערנות ומודעות מתמידות של הצופים למגבלות אלה של ההליך השיפוטי מכרסמות בלגיטימיות של מעשה השפיטה. לכן המשפט מעוניין לייצר אפקט וריסימילי ולהצניע ככל האפשר את העובדה שמתווכים שונים עומדים כחיץ בינו לבין המציאות.

2. האופי הפרפורמטיבי של הדיון המשפטי

בפרק זה נבקש להראות כיצד השילוב בין שני התת-תחומים המשמשים לחקר היחסים שבין המשפט לבין הקולנוע – המסלול המתפתח של חקר המשפט בקולנוע והמסלול שאנו מציעים לצעוד בו כאן, חקר המשפט כקולנוע – עשוי להתגלות כבעל כוח הסברי פורה ביחס לאופן שבו הדיון המשפטי משפיע על נמעניו.

מי מאיתנו שייכנס, ולו לראשונה, לאולם הדיונים ייכנס למעשה לתוך סביבה מוכרת היטב. רכיבים חזותיים שונים הניתנים לזיהוי מיידים מרמזים לנו כיצד עלינו לפרש את המסרים המועברים אלינו בתוך שדה סמנטי זה.³⁵ אולם כאשר נבקש להבהיר לעצמנו את

33 מוטיב ידוע בדומות משפט הינו חוסר-האונים של בעלי-הדקן עצמם להתערב בייצוג המציאות המתרחש על דוכן העדים.

34 להדגמה קולנועית של היבט הנוכחות-היעדרות הסימולטנית של הצופה, המאפיינת את החוויה הקולנועית, ראו את ניסיונו של וודי אלן בסרטו *שושנת קהוד הסגולה* (1985) לשבור את התבנית הזאת. הניכור יוצא מן המסך ומזמין את הצופה, המגולמת על-ידי מיה פארר, להשתתף בהתרחשות המיוצגת. להצגה דומה של החיץ ביחס לחוויית האומנות התזותית, ראו: Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* (New York, 1996).

35 ראו את תיאורה של תומסון-גודרויק: "In the courtroom, signs of institutional power abound. The physical layout of the court, for instance, informs even the cause observer that a hierarchy of social relationships operates, from most powerful to least powerful. Segregated seating signals this hierarchy: the non-participating public is separated from witnesses, who are separated from jurors, who are separated from lawyers, who are all separated from the judge, who is further removed from everyone by height and an often

למעשה, השופטת מעריכה את "אותות האמת העולים מן העדות", לא תוך כרי השוואתה עם המציאות המקורית, אלא תוך כרי השוואתה עם אותה מציאות מסדר שני שיצרו הייצוגים הקודמים של אותו אירוע עובדתי. כל היכרותה של השופטת עם האירוע העובדתי העומד למשפט אינה אלא תוצר של ייצוגים אפקטיביים קודמים של אותה מציאות. כמובן שייצוג מציאות שזכה באמון נהפך בעצמו לחלק מאותה "מציאות מסדר שני", וישמש בעצמו כפרמטר להערכת הייצוגים הבאים שיימסרו מעל דוכן העדים.

ניתן לאפיין את החוויה המאפיינת את הצפייה הקולנועית והמשפטית כשילוב סימולטני של נוכחות-היעדרות. זו אחת מנקודות ההשקה החשובות בין שתי חוויות הצפייה. בשני המקרים אין הצופים מסוגלים לתרגם את תחושת נוכחותם לכרי מעורבות משמעותית באירוע. בחוויה הקולנועית, ככל שיהיו הצופים באופן עז את ההתרחשות המתועדת, עדיין תעורר בהם התפציות של אמצעי הייצוג, המסך והמסרטה, גם אפקט של הזרה. אפקט הזרה זה חוזר ומזכיר לנו כי אין בכוחנו להתגבר על היותה של התמונה המוחשית שמונח לנו תיעוד גרידא של מציאות שהתקיימה במקום אחר בחלל ובזמן, קרי: ניסיון ייצוג. החיץ שנשמר בין הצופים לבין הדמויות הופך את חוויית הצפייה במשפט לקרובה הרבה יותר לחוויית הצפייה בקולנוע מאשר למה שהיה עשוי להתפס במבט ראשון כמקבילה האומנותית של הריון המשפטי: הצגת התיאטרון. אפקט ההזרה של הקולנוע עז מאפקט ההזרה של התיאטרון. המדיום הקולנועי אינו מאפשר לצופים מגע עם הדמויות המשתתפות. המשפט אוסר על הצופה לעשות כן תוך שימוש באמצעי אכיפה נוקשים. בתיאטרון, במינונים שונים הקשורים לטיבו של הזינר התיאטרוני, תגובתו של הקהל על מעשה הייצוג הינה חלק מהותי מכוחו של המבע התיאטרוני להעביר את מסריו.³²

אפקט ההזרה של הקולנוע הינו טכני. אפקט ההזרה של המשפט הינו נורמטיבי. בשני המקרים נשמר חיץ ברור בין הצופה לבין ההתרחשות המתועדת (בסרט או בדיון). באולם המשפט נשמרת בקפדנות ההפרדה בין הצופים לבין המשתתפים, עד שדומה כי היא מחלישה באופן משמעותי את רכיב הקרבה הפיזית שבין שתי הקבוצות. הקפדה זו חשובה למשפט, מפני שהיא משמרת בידי סוכניו את השליטה המרבית על האופן שבו אמצעי הייצוג מופעלים ועל האופן שבו האירוע העובדתי העומד למשפט משוחזר. שחזור המציאות מתנהל באופן בלעדי מעל דוכן העדים, וגם זאת אך ורק בגבולות שהפרוצדורה המשפטית תוחמת. השופטת מחזיקה בשליטה על אמצעי הייצוג, והיא מווסתת את נגישותם של המשתתפים האחרים (העדים והפרקליטים) לאמצעים אלה. אם יבקשו הצופים, אפילו היו מעורבים ישירות בהתרחשות הממשית המיוצגת, לתרגם את נוכחותם הפיזית באולם למעורבות במעשה הייצוג, תהיה זו הפרה של כללי המשחק, אותם כללים שמרכיבים את

32 חוויית ההשתתפות של הקהל משתנה מזינר תיאטרוני אחד לאחר. זנירים מסוימים, כגון הקומדיה דל-ארטה או הסטנד-אפ קומדי, ביקשו להעצים רכיב זה של החוויה התיאטרונית ולהעמידו במרכז היצירה. בזנירים אחרים, מעורבותו של הקהל הינה מינורית יותר, אולם לעולם אינה "מחוץ לכללי המשחק", כפי שהדבר מתרחש בקולנוע ובמשפט. לניסיון של צופי קולנוע לשחזר אפקט ייחודי זה של הצפייה בתיאטרון, חישבו על חרבות הצפייה שהתפתחה בזינר סרטי הקלט. כך, למשל, הצפייה בסרט "מופע הקולנוע של רוקי" (1975) נהפכה, בעיקר בארצות-הברית, לחוויה בעלת ממדים ריטואליים שהקהל משתתף בה באופן פעיל.

נמעני המשפט. הסתפקות זו מותירה צד אחד של המשוואה (זה המחפש את ההיגיון המפעיל את משגרי המסר) בלתי-פתור. כיצד יוכל חקר המשפט כקולנוע להיות לנו כאן לעזר?
 ניטול לדוגמה מושג-מפתח בתיאוריה של המבצע הקולנועי: המושג "איקונוגרפיה". מושג זה משמש לתיאור אוצר הדימויים החזותיים (האובייקטים, הדמויות) שצברו מטען תרבותי וסמלי החורג מתחומי הסרט היחיד.³⁷ האיקונוגרפיה ממלאת תפקיד חשוב בזיהויים ובהגדרתם של סרטי ז'נר. מקור המשיכה לסרטי ז'נר נעוץ במידה רבה באופן שבו הם משתמשים באותם חומרים מוכרים, המשמשים כסימן-ההיכר של הז'נר. גם באולם המשפט, המוכרות של מרכיבים מסוימים בדיון משמשת אמצעי מבע. גם במשפט, מוכרות זו מקנה למרכיבים אלה משמעות החורגת מתחומי הדיון הספציפי, ובכך מקנה למעמד כולו את אופיו האוטוריטטיבי ומשפרת את יכולתם של המשתתפים בהליך לשכנע את נמעניהם במסרים שהם מבקשים להעביר.

תפאורת בית-המשפט כוללת כמה מרכיבים סטנדרטיים. על כמה מוגבהת ובמרכז התמונה מופיע למולנו חלק מקוטע מגופם של השופטים. רק ראשיהם של השופטים ופלג גופם העליון, עטוי גלימה, הם שמבצבצים מבעד לרוכן. בפואטיקה הקולנועית, בחירת זווית הצילום, מרחק הצילום ועיצוב המיונסצנה³⁸ משמשים אמצעי לעיצוב נרטיבי של הדמויות. כך, למשל, הבחירה בצילום מזווית נמוכה (low angle) מסייעת להדגיש את עוצמתה של הדמות. ז'נר המערבון, למשל, מרבה להשתמש בזווית צילום כזו כרכיב איקונוגרפי שנועד להדגיש את כוחו של הגיבור או את רשעותו של הנבל. העובדה שמרחק הצפייה וזווית הצפייה באולם המשפט מוגדרים באופן ברור מכתובה במידה לא-מעטה את אופן ההתקבלות (reception) של הסצנה. אופן העמדת דמותם של השופטים נותן ביטוי לכוח הסימבולי החיוני להם כדי לייצר לגיטימציה להכרעותיהם (האנושיות, אנושיות מדי) בענייני צדק ועוול, טוב ורע. שני הקווים הסימטריים שניתן למתוח בין עמדת השופטים לבין עמדות המתדיינים מהווים ביטוי צורני לדימוי האובייקטיביות השיפוטית שהמשפט עמל לטעת בלב נמעניו. היעדר ההטיה הפיזית מנכיחה את הרעיון המופשט של היעדר ההטיה הנורמטיבית ביחס למה ששני הצדדים מייצגים.³⁹ גם דמותם של השופטים מוכרת לנו, ברכים מן המקרים,

37 לדוגמה: דמות הנווד בסרטיו של צ'פלין; או המרחב הז'נרי האופייני לסרטי המערבון: המרחבים הפתוחים והצחיחים, העיירה הקטנה, המסבאה, משרד השריף וכית-הכלא, דמויות האקדחנים בתלבושתם המסורתית (בגדי-עור צמודים, מגפיים גבוהים, מטפות ומגבעות).

38 המונח מיונסצנה מתייחס לאופן שבו הבימאי מארגן את מכלול האובייקטים המופיעים בתמונה יחידה. מקורו בצרפתית (mise-en-scene), ופירושו המילולי: "מה שהושם בתוך הסצנה". עיצובה של המיונסצנה ממלא תפקיד נרטיבי. לדוגמה: תמונה שכל פרטיה ערוכים בסדר הרמוני ומאוזן יוצרת ציפייה לסדר והרמוניה בעולמם של הגיבורים, בעוד חוסר הרמוניה חזותית עשוי לשקף עולם מעורער, שהדמויות אינן מוצאות בו אחיזה. קומפוזיציות המיונסצנה עשויה להבליט את נוכחותם של פרטים חשובים באמצעות הצבתם במרכז התמונה או בקטע מואר שלה. אילן אבישר אמנת הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבצע הקולנועי (תל-אביב, האוניברסיטה הפתוחה, תשנ"ה).

39 מובן שהשימוש באיקונוגרפיה משתנה בהתאם לאתרי ההתרחשות השונים. כך, למשל, בעוד בית-המשפט העליון מגלם במובהק את עקרונות האיקונוגרפיה המשפטית ומדגים את כוחה, רבים מאולמות הדיון של הערכאות הנמוכות יותר מגלמים אותם באופן חלקי. הצופים בהליכים המתקיימים באולמות אלה צפויים לחוש באופן שבו הסרונם של סממנים אלה פוגע בלגיטימציה של ההליך. אולם דומה שרק

התפקיד שחלק מאותם מרכיבים מסורתיים ומוכרים של הדיון המשפטי ממלאים, למשל הגלימות, ההעמדה המוגבהת והמרוחקת של כס המשפט להגלי הדגל ואופן ההכרזה על כניסתם הצפויה של השופטים, אנו עשויים להתקשות בהבנת תרומתם, ודאי מתוך האספקלריה המסורתית החופסת את כללי הפרוצדורה המשפטית כמיועדים להסדיר באופן פונקציונלי את פרופוזיציות ההכרעה העובדתיות והמשפטיות. טענתנו היא שרכיבים אלה משתמרים כיסודות חיוניים במאמץ לייצור הנראות של אידיאה הצדק באולם הדיונים. אולם מה הרפך דווקא רכיבים אלה לאפקטיביים לצורך מאמץ זה? כיצד עטיית הגלימות מייצגת את השיפת האמת או את עשיית הצדק? כיצד זה שרדו דווקא רכיבים חזותיים (אנכרוניסטיים לכאורה) אלה במערך הייצוג של המשפט?

טענתנו היא כי ההיכרות עם אותם סמלים מסייעת לנמענים לפרש את הקשר המתקיים בין ההתדיינות הקונקרטית שבה הם צופים לבין המושג "צדק". מעמדו האוטוריטטיבי של ההליך נרכש, בין היתר, באמצעות המידה שבה הוא עומד כציפיות הנמענים ביחס לאופן שבו הליך משפטי צריך להיראות. ציפיות אלה שוכנות בתודעתנו הקולקטיבית, שעוצבה במידה רבה על-ידי הטמעה מסיבית והצגה חוזרת ונשנית של תכנים תרבותיים על-ידי התרבות הפופולרית. בהקשר שלנו: חוויית הצפייה במשפט מתפרשת על רקע ההון השמיעתי-החזותי שכל אחד מאיתנו מחזיק בו. הון שמיעתי-חזותי זה מורכב מאלפי דימויים שונים של עשיית הצדק שצברנו לאורך שנים של צפייה במדיום הקולנועי. המסקנה המרתקת, שבהשלכותיה נבקש לדון בהרחבה בהמשך הדברים, היא כי הפרוצדורה המשפטית פועלת להעברת המסרים שהמשפט חפץ להעבירם, בין היתר באמצעות חיקוי ייצוגי הקולנועיים של המשפט. הסיבה לכך היא שבמסגרת שדה הייצור התרבותי, אשר המשפט פועל ונפעל בתוכו כיצרון משמעויות, ייצוגים אלה משמשים מקור דומיננטי של התפיסות הקולקטיביות בנושא.

המסקנה שלעיל עשויה לעלות אף כחלק מהדיסציפלינה המתפתחת של חקר ייצוגי המשפט בקולנוע. למעשה, לא רק שמסקנה זו מופיעה, במפורש או במובלע, ברכים מהמחקרים שפורסמו בנושא,³⁶ אלא שהיא מהווה במידה רבה את ה-*raison d'être* של עצם העיסוק בדיסציפלינת ה"משפט בקולנוע" במסגרת האקדמיה המשפטית. אולם ההסתפקות בחקר ייצוגי של המשפט בקולנוע מסוגלת להסביר רק את האופן שבו המסר מתקבל על-ידי

commodious bench. Dress, gesture and verbal formulas reinforce these physical signs: some courts require that judges and lawyers wear black gowns; that all members of the court rise when the judge enters or leaves the room; and that members speak to each other in highly formal phrases – 'may it please the court,' 'my learned colleague,' 'my lord' or 'my lady' and so on." J. Tomasson Goodwin "Trial Advocacy Handbooks: Narratology and Opening Statements" 27(4) *Mosaic* (1994) 215, 217

ראו: 36 N. Feigenson "Law/Media/Culture: Legal Meaning in the Age of Images: Accidents as Melodrama" 43 *N.Y.L. Schl. L. Rev.* (1999-2000) 741; R.K. Sherwin "Law and Popular Culture: Nomos and Cinema" 48 *UCLA L. Rev.* (2001) 1519; A. Sarat "Law/Media/Culture: Legal Meaning in the Age of Images: Living in a Copernican Universe: Law and Fatherhood in a Perfect World" 43 *N.Y.L. Schl. L. Rev.* (1999-2000) 843

התפיסה של המציאות היומיומית אינו מותיר לנו את השהות המחשבתית הדרושה למחשבה ביקורתית על אמיתותם של הדימויים המועברים לנו. מחד גיסא, מידת דיוקם וקצב התחלפותם של הדימויים המופיעים על גבי המסך הגדול מקיימים מתאם גבוה עם האופנים האנושיים הרגילים של קליטת מידע,⁴³ ומאידך גיסא, האובייקט המוצג לנגד עינינו במוחשיות כה רבה אינו אלא תוצר מלאכותי של תהליכי הפקה סבוכים. בנימין כותב:

הבה נשווה את הבר עליו מתרחשת עלילת הסרט עם הבר שהתמונה מצוירת עליו. זה האחרון מזמין את המתבונן בו לשקוע בהתבוננות; בעמדו לפניו הוא יכול להניח עצמו בידי זרם האסוציאציות שלו. בעמדו לפני תמונת הסרט לא יצליח בכך. אך תלה בה את עיניו, וכבר השתנתה... זרם האסוציאציות של כל מי שצופה בתמונות אלה מופסק מיד מכוח השתנותן. על זאת מבוססת פעולת ההלם של הסרט...⁴⁴

בנימין, בדומה לקפקא שהעלה אף הוא חששות בנוגע לכוחו המתעתע של הקולנוע,⁴⁵ סבר כי מקבצי תנועות נעות פוגעים ביכולת להגיע לשיפוט אפיסטמולוגיים תקפים. שניהם, למעשה, עומדים על היכולת של הקולנוע לחסום את היכולת למגע ישיר עם המציאות הממשית. אזרחותו של בנימין מפני הניצול הציני של היכולות הקולנועיות על-ידי גורמים בעלי עניין (פוליטי, מסחרי או אחר) התממשו עם חלוף הזמן, ואף ביתר שאת.⁴⁶ עידן הקולנוע שינה באופן מהותי את חשיבותה של הנראות בכל תחום של חיינו. כפי שהאסתטיציזם והרייטינגיזם המהירפות של הפוליטיקה בימינו מדגימות היטב, הדימוי

זה מכבר. הם ממלאים אומנם חפקיד בהפקה קונקרטיה המתרחשת לנגד עינינו, אך מופיעים גם בהפקות אחרות של נראות הצדק, ועל-כן משמעות הופעתם חורגת פעמים רבות מהמשמעות שנוכחותם הפיזית מייצרת.⁴⁰ הלבוש האחד של השופטים מסייע לטשטוש מתארה הפיזי והסמלי של האישיות הפרטית, ומגביר את יכולתם של השופטים להפיק את המבעים המגבירים את הלגיטימציה של מעשה השפיטה.

מאז ומתמיד נזקק המשפט לנראות; השימוש שנעשה באיקונוגרפיה ובריטואלים לא החל כמובן עם עידן הקולנוע. עם זאת, שינויים שהתחוללו בתרבות הכללית שהמשפט פועל בתוכה הותירו את רישומם גם על האופן שבו המשפט פועל להראות כי הצדק אכן נעשה בהיכליו. במהלך המאה העשרים התעצמה חשיבותה של הנראות בחיינו, כמו גם היכולת להשיגה ולהפיצה. אך בה בעת ובמקביל נחשף בהדרגה הפער בין הייצוג החזותי לבין המציאות המיוצגת, אותו פער שאותו עמלה (באופן סיופי) הנראות להסתיר. אם עידן התמונה הנעה הצליח ליצור סביבת ייצוג ורייטימילית, הרי שהתעצמות המימד הספקטקולרי של המבעים החזותיים הולכת ומרוקנת את הנראות מכוחה הייחודי כאמת-מידה המאפשרת להעריך את המציאות באופן מהימן. עידן "המדיה החדשה" הרחיב את הפער הזה לממדים שאינם מאפשרים עוד למעשה הייצוג להשיג את מבוקשו. כפי שנראה בפרקים הבאים, שינויים תרבותיים אלה קשורים באופן הדוק לשינויים שהתחוללו במקביל באופן שבו הצדק מיוצג במהלך הדיון המשפטי.

ה. עידן הדימוי הנע

אחד הדיונים המוקדמים, והמשפיעים ביותר, ביחס לאפקט אשר המבע הקולנועי מותיר בתודעתם של הצופים מופיע במסותו של וולטר בנימין *יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני*.⁴¹ חשיבותה של מסה זו נעוצה ביכולת האבחון המרשימה של האופי הדיאלקטי של המושג "נראות". בנימין הקדים לזהות, ראשית, את השפעתו העתידית של המדיום הקולנועי לא רק על תפיסותינו האסתטיות, אלא גם על תפיסותינו החברתיות והפוליטיות; ושנית, את מגבלות כוחו של הדימוי החזותי לייצג באופן מהימן את המציאות. בנימין מצביע על היכולת הייחודית של הקולנוע בייצור נראות לעומת המדיומים האומנותיים שקדמו לו,⁴² אך מזהיר כי דווקא אותן איכויות ריאליסטיות של הקולנוע עשויות לתעתע בתפיסת המציאות שלנו. בהקשר זה בנימין מדבר על אלימותו של המדיום הקולנועי. אלימות זו נובעת מכך שהמתאם (הקורלציה) הגבוה בין אופן התפיסה של המבע הקולנועי לבין אופן

מערכת משפט קפקאית (או אולי בעתיד – וירטואלית) תוכל להשיל מעצמה באופן מוחלט את כל הסמנים האיקונוגרפיים תוך כדי עשיית הצדק.

40 אבחנה זו נכונה בעיקר ביחס לשופטי בית-המשפט העליון, הזוכים פעמים רבות במעמד איקוני בתרבות המשפטית.

41 בנימין *יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני* (תל-אביב, תשמ"ג).

42 בנימין כותב: "טכניקת הצילום, למשל, מאפשרת להבליט צדדים ומראות של המקור אשר אליהם רק ערשה מתכוונת ולא מוגבלת בבחירת עמדה-התצפית שלה יכולה להגיע, אך לא העין האנושית; כמו-כן היא מאפשרת להנציח, בעזרת הליכים כמו הגדלה או האטה, תמונות של מה שחורג לחלוטין מיכולתו של מנגנון הראיה הטבעי." שם, בעמ' 21.

43 תמונה המופיעה על המסך במשך שנייה אחת מורכבת מתנועתן של עשרים וארבע תמונות יחידות. מהירות צילום זו נחשבת סטנדרטית בפואטיקה הקולנועית, מכיוון שהיא מציגה על המסך תנועה הנראית טבעית ושוטפת ותואמת את קצב התחלפות הדימויים המופיעים לנגד העין האנושית.

44 בנימין, לעיל הערה 41, בעמ' 53-54.

45 הקולנוע לפי קפקא מפיך אשליה של ראייה, בעוד שכפועל הוא מעורר: "זהו אמנם עצצוע כביר. אך איננו מקובל עלי, כיוון שאני אולי בעל נטייה 'אופטי' מדי. אני איש עיניים, אך הראינוע מפריע להביט. מהירות התנועה ותחילופים המהירים של התמונות מאלצים את הצופה בכל העת להעלים דברים מעיניו. המבט אינו מתגבר על התמונות, הללו מתגברות על המבט. הן מציפות את התודעה. הראינוע מלביש מדים את העין שהיתה כה עירומה... סרטים הם תריסי ברזל." ג' יאנון *שיחות עם קפקא* (תל-אביב, תשמ"ז) 66-67. יצוין כי אף-על-פי שהערותיו של קפקא מפי יאנון זכו בתשומת-לב נרחבת, יש המטילים ספק באותנטיות ספרו של יאנון. ראו: Martin Brady and Helen Hughes "Kafka" *The Cambridge Companion to Kafka* (Julian Preece ed., 2003) 240. Adapted to Film.

46 לריון ביתרונות הנרטיביים והפואטיים של המדיום הקולנועי לצורך הפצת אידיאולוגיה ראו הדיון הניאו-מרקסיסטי בסוגיה. לדוגמה: J.L. Baudry "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" 28(2) *Film Quarterly* (Winter 1974-75) 39 באופן שבו הנראות הקולנועית משתקת את ההגמוניה הגברית, ראו, למשל: L. Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema, Movies and Methods" *Feminism and Film* (E.A. Kaplan ed., Oxford, 2000) 34. לסקירות המתארות את הניצול של דרכי המבע הקולנועיים על-ידי משטרים פשיסטיים, ראו: D. Weinberg "Approaches to the Study of Film in the Third Reich: A Critical Appraisal" 19 *Journal of Contemporary History* (1984) 105; V. Zagarrío "Ideology Elsewhere: Contradictory Models of Italian Fascist Cinema" *Resisting Images: Essays on Cinema and History* (R. Sklar & C. Musser eds., Philadelphia, 1990).

רואים היבטים של המציאות מיוצגים על מרקע הטלוויזיה ובקולנוע, על כולי דואר ואריזות מזון... אני חושב שהניצחון והולגריוזיה של מיומנות הייצוג יוצרים קושי הן להיסטוריון והן למבקר.⁴⁹

אצל גומברייך, כמו אצל בנימין זקפקא לפניו, מופיעה האזהרה מפני כוחה המעוות והאשלייתי של הנראות.⁵⁰ ההבטחה המגולמת בנראות כאמצעי להכרת המציאות היתה געוזה ביכולתו הלכאורית של הסובייקט המכיר ליצור קשר בלתי-אמצעי, בלתי-מחונך, עם אובייקט ההכרה.⁵¹ אולם ההתגברות הכמותית והאיכותית של דימויי המציאות המציפים אותנו מכל עבר שיבשה מאוד את הערך האפיסטמי שאנו רשאים להקנות לאותם ייצוגים חזותיים. למעשה, אנו הולכים ומאבדים את היכולת לתפוס את המציאות שלא דרך ייצוגיה האסתטיים, שהם דרוקציוניים וסלקטיביים מטיבם. בעידן שבו נעשתה חשיבתנו היומיומית כה תלויה במימד החזותי של האובייקט, ספק עד כמה אנו מסוגלים עוד לזקק את המהות מתוך תרמיתה. כאשר תפיסת-עולמנו מעוצבת במידה כה רבה דרך הקסגנים של התרבות החזותית, נוצר מכניזם כה משוכלל וטוטלי של ייצוג עד שיכולתו של הסובייקט להשתמש באותם ייצוגים לשם פירושה של המהות שמאתורי התופעות לא רק התערעה (כפי שהחזה הביקורתית של בנימין זקפקא גורסת), אלא השתבשה כליל. עם השתכללותם הטכנולוגית של אמצעים לייצוג המציאות, הורחב העיוות לממדים כאלה שלא ניתן עוד לזהות את הממשות מבעד לייצוגיה. את המתח הדיאלקטי שחזה בנימין זקפקא באופן מסיבי בעידן הווירטואלי של האינטרנט. תזה זו מוצאת ביטוי במושג "סימולקרה".

המושג "סימולקרה" פותח על-ידי כמה הוגים פוסט-מודרניים, וביניהם ג'יימסון.⁵² בודריאר,⁵³ דלו וגואטרי.⁵⁴ הטענה הפוסט-מודרנית היא שתרבותנו נעשתה כה רוויה בדימויים של המציאות, עד שאיננו מסוגלים עוד לחשוב על המציאות שלא דרך תיוכם של אותם דימויים. עם קריסת ההבדלים בין מציאות לבין דימוי (אשר ההבחנה ביניהם נתפסת, למן אפלטון, וביתר שאת בעידן המודרני, כתנאי האפשרות של יכולת ההכרה האנושית),

החזותי נהפך למרכיב מרכזי ביותר בשיפוטנו את המציאות. התשובה לשאלה עד כמה תלותה של הפוליטיקה העכשווית בייצוגיה החזותיים מקדמת את מנגנוני הדמוקרטיה לעבר שקיפות רבה יותר, או שמא דווקא מקשה עלינו לזהות את יחסי הכוח הממשיים כאובייקט של התודעה הפוליטית, הינה מורכבת, וגם אותה הקדים דיגון של בנימין זקפקא בשנים רבות.⁴⁷ כגוף הפועל בתוך שדה הייצור התרבותי, גם יצרני המשמעות הפועלים בשם המשפט חייבים להביא בחשבון את חשיבותה המתגברת של הנראות בתפיסת המציאות שלנו. מבחינת המשפט, כמוסד חברתי החותר לצמצום מרבי של המודעות לפערים המתקיימים בין מעשה הייצוג לבין המציאות המיוצגת, היוותה עלייתו של הקולנוע מגמה מבורכת. הצלחתו של הקולנוע להשתמש באמצעי מבע מסוימים למסירת אירועים עובדתיים ולייצוג רעיונות מופשטים הלמה את האינטרס של המשפט. הצלחת הקולנוע קידמה הכרה חברתית דומה ביכולתו של המשפט, תוך שימוש באמצעי מבע חזותיים אחרים, להשיג יעדים דומים של ייצוג מציאות. אך המשפט אינו חסין בפני השפעתם של התהליכים הדיאלקטיים הטמונים במושג "נראות", תהליכים ששינו בהדרגה את המשמעות שאנו נוהגים להעניק למבע החזותי.

1. מן הדימוי הנע ועד לסימולקרה

בקולנוע עצמו לא התממשו במלואן סכנות "ההלם החושי", "האלימות על התודעה" או אפקט "החשכת הראייה" שקפקא ובנימין זקפקא ייחסו לו, הגם שזרעי ההשפעות הללו טמונים בו.⁴⁸ למעשה, השניים מספקים תיאור נבואי של תופעת הסימולקרה, שאובחנה ותוארה עשרות שנים מאוחר יותר, כתוצר של טכנולוגיות מתקדמות יותר (כגון הטלוויזיה, הווידאו והאינטרנט). טכנולוגיות אלה אפשרו להעצים את יכולת הייצור וההפצה של הנראות שאותה העמיד הקולנוע במרכז העניין התרבותי, ובאופן דיאלקטי חיסלו את יכולתה של הנראות לשמש אותנו כאמת-מידה אפיסטמית – מה שיכולה לימים הווירטואליזציה של המציאות.

אם בכתבי של בנימין זקפקא או מוצאים תיאור נבואי של תהליך "הנראות המחשיכה", שתחילתו בעידן הצילום והמשכו המועצם והמואץ בעידן התמונה הנעה, הרי שבכתביו של חוקר האמנות א' ה' גומברייך ניתן למצוא תיאור-מצב, נכון לשנת 1960, של התקדמות התהליך. גומברייך כותב:

מעולם לא הייתה תקופה כחופתנו, שבה הדימוי החזותי נעשה כה זול בכל המובנים. אנחנו מוקפים ומרצים כרזות ופרסומות, ציורי קומיקס ואיורי שבוועונים. אנחנו

47 לדיון קולנועי מרתק בשאלה זו ראו *לכשכש ככלב* (1998), סרטו של בארי ליונסון. היפוך היוצרות המופיע בשם הסרט מלמד עד כמה נבחרה הדמוקרטיה הליברלית מסוגלים "לכשכש" בבחוריהם באמצעות האפשרויות הטכנולוגיות המתחזות, האפשרויות לכתוב מציאות פוליטית ממשית באמצעות יצירת והפצת ייצוגים של מציאות מדומה.

48 בנימין זקפקא כותב בהקשר זה: "השינויים העצומים שהדפוס – היכולת לשעתק טכנית את הכתב – גרם להם בתחום הספרות, ידועים לכל. אבל אין הם אלא התגלמות מיוחדת, אם כי חשובה ביותר, של התופעה הנדונה כאן מבחינה היסטורית כללית... כשם שדפוס-האבן טמן בחובו כמובלע את העיתון המאויר, כך הצילום מקפל בו את סרט הקולנוע." בנימין זקפקא, לעיל הערה 41, בעמ' 19.

49 א' ה' גומברייך *אמנות ואשליה: הפסיכולוגיה של הייצוג התמונני* (ד' לוי מתרגמת, ירושלים, 1988) 20.
50 וראו אצל בנימין זקפקא: "...אם אבל גאנס יכול להכריז מלא התלהבות ב-1927 'את שקספיר, רמבראנדט ובטהובן יסריטו... כל האגדות כל המיתולוגיות, כל המיתוסים, כל מייסדי הדתות ואף כל הרתות... מצפים לתקומתם המצולמת, והגיבורים מתרחקים בשער', הרי שהזמן, וסביד להגיה: מבלי שהתכוון לכך, היסול מוקף." בנימין זקפקא, לעיל הערה 41, בעמ' 31.

51 התגברות חשיבותה של הנראות בעידן המודרני מהווה כמובן נגזרת של הכפפתה הכללית יותר של המציאות לאופן שבו היא נתפסת על-ידי הסובייקט המכיר. היידגר גורס בהקשר זה כי "מהלך היסוד של העת החדשה הוא כיבוש העולם כתמונה". לשיטתו האפיסטמולוגית של היידגר, "במקום שבו מופיעה תמונת-עולם מתבצעת הכרעה מהותית לגבי היש... אנו מבקשים ומוצאים את היש בייצוגיות של היש". מרטן היידגר *העידן של תמונת העולם* (בתוך: יעל אילח ון-אסן (עורכת), *תרבות דיגיטלית: וירטואליזציה, חברה ומידע* (תל-אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002) 71-91, 85, 89).

52 F. Jameson "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" 146 *New Left Rev.* (July-August 1984) 53

53 J. Baudrillard *Simulacra and Simulation* (S.F. Glaser trans., Ann Arbor, 1994)

54 G. Deleuze & F. Guattari *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem & H.R. Lane trans., London, 1977)

ועל-אודות יכולתו של המשפט לממשו. עתה בשלה השעה לנסות לבחון את האופן שבו המשפט, כמי שמתפקד בתוך שדה הייצור התרבותי, סופג ומטמיע מגמות אלה.

ז. תמורות במערך הייצוג הקולנועי והשלכותיהן על מערך הייצוג המשפטי

הקשר ההדוק בין משפט לנראות לא החל עם עידן הקולנוע. בעזרת רמה מסוימת של הפשטה, ניסינו להראות כי הקולנוע, אף-על-פי שהוא שם את הדגש בהפקה האסתטית ואף שלא התמקד רק בייצוג הצדק והאמת, ביקש להשיג מטרות דומות למטרות שאליהן התר המשפט כאשר השתמש בכללים פרודורליים כבאמצעים פואטיים שהקלו עליו להצדיק את המונופול על זיהוין, ניסוחן ואכיפתן של תפיסות הצדק שהקהילה הפוליטית מחזיקה בהן. כאמור, הדיון המשפטי הקדים בשנים רבות את ההפקה הקולנועית בניסונו להשתמש בנראות כבמכשיר להשעיית אי-האמון של הנמענים במהימנות של ייצוג המציאות המוצג לפנייהם. אך הקולנוע, תוך ניצול הפוטנציאל הנרטיבי העצום שטכנולוגיות ההפקה וההפצה המודרניות מאפשרות, יצר סטנדרטים חדשים לייצוג המציאות, גבוהים בהרבה מאלה שבהם היה המשפט מסוגל לעשות שימוש לצורך יצירת אפקט וריסמילי. הפופולריות הנרחבת שבה זכה הקולנוע והשפעתו החברתית העמוקה הפכו את הנראות למרכיב דומיננטי יותר ויותר בתפיסת המציאות ובהערכתה בכל תחומי החיים. תהליך זה הלם בתחילה את האינטרס החברתי של המשפט ואת יכולתו להשיג לגיטימציה בעזרת ייצוגים הזותיים טקסיים ונרטיביים של המציאות. במילים אחרות, הקולנוע שימש גורם שקידם את פרויקט הווריסמיליות של המשפט.

כפי שצינו, שינויים שהתחוללו בהרגלי הצריכה של תרבות הדימוי הנע הובילו לשחיקת האפקט הווריסמילי המיוצר על ידה. כאשר הניסיון לייצר דימוי הזותי של המציאות עבר מן המרחב הסגור והמוחשך של אולם ההקרנה (מרחב שבתוכו מתנהל, כפי שניסינו להראות בחלקו הראשון של המאמר, מהלך דומה למדי לזה שמתנהל באולם המשפט) אל צפייה ביתית יומיומית בדימויים המרצדים על מסכי הטלוויזיה, הווידאו והמחשב, התחוללו שינויים עמוקים במשמעות שהנמענים מייחסים לייצוגים המופיעים לנגד עיניהם. עידן האינטרנט מעצים באופן משמעותי את המתח בין מציאות לייצוג. ראשית, הריבוי, הגיוון והאינסופיות ברשה ממשיכים את התהליך שהחל בעידן הדימוי הנע ומיייתרים כמעט לגמרי את הצורך שלנו בנוכחות פיזית ממשית כדי לייצר משמעות. שנית, האינטרנט חולל שינויים רחבי היקף גם בכלים אחרים שבהם השתמשנו עד כה לייצור משמעות. הרשת יוצרת מעין "מנת-יתר" של סימולקרה, שמשטשטשת את המכנים הנרטיביים הקלסיים. תוצאת החשיפה לזרימה רצופה של מידע, שכמותו הולכת וגדלה, היא אוברדן היכולת להבחין או להגדיר חלקים מובחנים ובעלי משמעות בתוכו.⁵⁸ התפתחויות אלה גורמות לכך שיכולתנו לתת משמעות מוסרית ורגשית לסיטואציות נפגעת. בחברות המוצפת בנתונים שאינם מתגבשים

58 S. Almog "From Sterne and Borges to Lost Storytellers: Cyberspace, Narrative and Law" 58 13 *Fordham Intell. Prop. Media & Ent. L. J.* (2002) 1,24

שבה התודעה האנושית להיות נתונה באותו מצב שבו היו נתונים האסירים הכפופים במשל המערה של אפלטון. במשל המערה, האסירים בכבלי תודעתם רואים את הצללים המופיעים על הקירות כממשות היחידה, שכן הם חסרים את היכולת לזהות את מקור הצללים המצוי מחוץ למערה.⁵⁵ בעידן שבו התודעה נתונה להשפעה מסיבית של זרם דימויים בלתי-פוסק לא ניתן עוד לזקק את המציאות מן האופן שבו היא נמסרת מעל מסכי האינטרנט, הטלוויזיה או הקולנוע.⁵⁶ עידן הסימולקרה יצר תהליך שבמרכזו כרסום הווריסמיליות. ניתן לזהות תהליך זה באופן ברור בתחומו של הקולנוע. לכאורה, המהפכה הדיגיטלית, המאפשרת יצירת דימויי-מציאות שלא היו אפשריים מבחינה טכנית בעבר, מעצימה את כוחו של הקולנוע להשנות אי-אמון ולספק תוויה המתאפיינת בווריסמיליות ברמה גבוהה מכפי שהיה ניתן להפיק קודם לכן. אולם דומה שתוצרי קולנוע עכשוויים, דווקא ככל שהם מתאפיינים בסצנות מדהימות חזותיות (סצנות המצליחות, באמצעות טכניקה ממוחשבת, ליצור אפקטים של ממשות להתרחשויות שהיה ניתן לחזותן עד כה רק ברמיון) מייצרים כיום דווקא את האפקט ההפוך.⁵⁷ אם בשנותיו הראשונות של הקולנוע כונו תוצרי "motion pictures", הרי שאת תוצרי הטכנולוגיה הדיגיטלית העכשווית מכנים "moving images". אף כי תמונה היא דימוי השואף למימזיס, ניתן לעקוב בקלות יחסית אתר הנתב שהולך מן המציאות המיוצגת לעבר ייצוגה בתמונה. המעבר מ"תמונה נעה" ל"דימוי נע" משקף את אוברדן הנתב הזה. פער נוסף נפער בין התנועה האיטית, הליניארית, הנרטיבית ביסודה, היוצרת אימפקט ניתן לזיהוי של וריסמיליות, תנועה שאפיינה את ה-"motion pictures", לבין שטף הסימולקרה, המייצר זרם בלתי-פוסק וללא נקודת אחיזה ברורה של דימויים נעים. בהינתן השפעתה העצומה של התרבות הפופולרית בעיצוב התפיסות הקולקטיביות, עידן הסימולקרה מוביל לשינויים חברתיים רחבי היקף. התהליך שעליו הצביע בנימין, המעבר של חוויית הצפייה האומנותית מחללים מוגדרים (מוזיאון, אולם הקונצרטים) אל החלל הביתי היומיומי, תורם להתפשטותן של השלכות אלה. ככל שהתמונה הנעה עוברת מן האולם הסגור אל המסכים הביתיים, כן סביבת הסימולקרה תודרת, באופן בלתי-נמנע, אל ההוויה היומיומית הפרטית שלנו. כתוצאה מכך, המגמה של כרסום הווריסמיליות של המבצע התזותי משפיעה על מכלול ההיבטים של חשיבתנו על העולם, לרבות תפיסותינו את המושג "צדק",

55 מקורו של המונח סימולקרום אכן מצוי בחזרת ההכרה של אפלטון, שם הוא משמש לתיאור דרגה נחותה של ממשות. אפלטון *כתבי אפלטון* (כרך שני, תרגום י" ליבס, תל-אביב, שוקן, 1999) 422-424.

56 B. Massumi "Realer Than Real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari" 1 *Copyright* (1987) http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/realer.htm (n.d.)

57 העיר על כך בודריאר, אשר סבר כי ההתפתחויות הטכנולוגיות שהקולנוע העכשווי עושה בהן שימוש שוחקות עד לכדי היעלמות האשליה הקולנועית או הקסם הקולנועי: "The more things you add to make things real, to achieve absolute realistic verisimilitude, perhaps the further you stray from the secret of cinema." M. Gane *Baudrillard Live: Selected Interviews* 32 (London, 1993). ראו גם: J. Baudrillard *The Perfect Crime* (New York, 1996) 30. כפי שמרין מציין, בודריאר ממקד את ביקורתו בסרטים בעלי מימד היפר-ריאליסטי שנוצרו בשנות השבעים, אולם דבריו ישימים אף ביתר חוקף ביחס לקולנוע עכשווי, פרי טכנולוגיות מחשב דיגיטליות: William Merrin "Did You Ever Eat Tasty Wheat?" *Baudrillard and The Matrix? Scope: An On-Line J. of Film Stud.* (2003) 8

<http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/did-you-ever-eat.htm>

לכלל סיפורים מובחנים, בדימויים של דימויים, היכולת לגבש עמדות נורמטיביות מתערערת.⁵⁹

תהליכים אלה הופכים בהדרגה את שדה ייצור המשמעויות של התרבות מסביבה של וריסימיליות לסביבה של סימולקרה. הטונספורמציה שעבר עולמנו התרבותי לאורך המאה העשרים כולה, וביתר שאת לקראת סיומה, מאופיינת במעבר משדה ייצור משמעויות המתנהל בתוך מרחבים מוגדרים (למשל: בית-המשפט מול אולם הקולנוע או מול המוזיאון) אל עבר שדה מבוזר יחסית ונטול היררכיות נוקשות (למשל: רשת האינטרנט או סרטי הווידאו הביתיים). הסוג הראשון של שדה ייצור תרבותי מאופיין בכך שכל יצרן משמעויות זוכה במסגרתו באוטונומיה יחסית ומכבד מגבלות הקשורות לפונקציה המיועדת לו בתוך המארג החברתי. לעומת זאת, בתוך שדה מבוזר של ייצור משמעויות, אינפלציית הייצוגים, המופיעים בכל מקום ובכל זמן, מערערת את יחסי הכוחות הבינומסדיים, וכתוצאה מכך פוגעת בכלעדיות של כל אחד מן האתרים "האוטוריטטיביים" (למשל: המוזיאון – בתחום האסתטיקה, בית-המשפט – בתחום הצדק). אין אס-כן לתמוה שאפילו חוקרי משפט קוראים היום להשתמש ברעיונות המופיעים ביצירות קולנועיות לפיתוח הדין המהותי.⁶⁰

מגמה זו מאיימת על יכולתו של המשפט להמשיך להשתמש בדימויים חזותיים לייצור לגיטימציה. מקורו של האיום כחשש שהמשפט אינו מסוגל עוד להתחרות עם היכולות הפרפורמטיביות הגבוהות של יצרני משמעויות אחרים בשדה הייצור התרבותי. ככל שעולמנו התרבותי נעשה תלוי יותר ויותר ביכולת הייצוג החזותית של מסרים ורעיונות, כן נתפס דווקא הייצוג כמשכנע יותר בהעברת מסריו (במובן מסוים: כאמיתי יותר) מן המציאות עצמה. הדבר נובע מכך שבעולם וירטואלי, טלוויזיוני וקולנועי, הייצוגים תופסים מקום מרכזי הרבה יותר בהווייתנו היומיומית, ועל-כן גם זוכים בנגישות רבה יותר לעיצוב תודעתנו הקולקטיבית מזו שמושאי הייצוג עצמם תופסים. אנו חיים בעידן שבו אנו מוצפים בדרמות בית-משפט, בערוצי טלוויזיה המוקדשים להקרנה בלתי-פוסקת של דיונים משפטיים ולסימולציות של דיונים משפטיים, ולאיינספור ייצוגים וייצוגים של ייצוגים של תופעת המשפט.⁶¹ על-כן, תפוסותינו המשותפות באשר למושג "צדק" מבוססות כראש ובראשונה על האופן שבו הייצוגים התרבותיים מראים לנו את עשיית הצדק, ולא, כמו בממרה שאנו בוטחים, על האופן שבו המשפט ה"ממשי" מראה לנו כיצד יש לעשות צדק. בעקבות מגמה זו חלה שחיקה חמורה באפקט הוורסימילי של המבע המופק בין כותלי בית-המשפט. המונופול על פרשנות המושג "צדק" הולך ונשמט מאחזותו של בית-המשפט, ונודד לאתרים אחרים במרחב החברתי.

על רקע המגמה של שחיקת הנראות המשפטית ניתן להציע הסבר אפשרי לפופולריות ההולכת וגוברת של המוסד החלופי ליישוב סכסוכים (Alternative Dispute Resolution –

⁵⁹ Ibid, at p. 25

⁶⁰ ראו, לדוגמה: R.K. Sherwin "Law and Popular Culture: Nomos and Cinema" 48 *UCLA L. Rev.* (2001) 1519.

⁶¹ ייצוגיו של המשפט בקולנוע הופכים בעצמם מקור חיקויים ולפרפרוזות. כך, למשל, הסדרה הפופולרית "אלי מקביל" ביקשה לעצב באופן פרודי את החוקיות הזניחת של הסימולציות המסורתיות של הדין המשפטי.

ADR),⁶² ההולך ומתבסס כחלופה להליך המשפטי, ומניח וביה כמעריך חלופי של ייצוגי צדק לפרוצדורה המשפטית. תהליך התמסרותה של חלופה חוץ-משפטית זו התחולל בד בבד עם הנטייה הפנים-משפטית לוותר על השימוש ברבים מכללי הפרוצדורה המסורתיים, ובכך להפיק הליך "רזה" יותר, שממיר הנראות והוורסימיליות שלו דל מבעבר.⁶³ ניתן כמובן לקשור את המהלך הזה לשיקולי יעילות שמטרתם להקל על עומסים בבתי-המשפט; אולם יש להניח כי שיקולי יעילות מובילים לקבלת שינויים פרוצדורליים ספציפיים רק במידה ובאופן המתאימים עם הצרכים הלגיטימציוניים של המשפט, ולפיכך כי יש לקשר שינויים אלה לשינויים רחבים יותר המתחוללים בתרבות הכללית והמאפשרים למערכת המשפט להמשיך לייצג באופן אפקטיבי את עשיית הצדק תוך הולדת עלויות.⁶⁴ המשפט מתנער לפיכך מחלק מאותם מרכיבים של נראות, וכמו מכריז על בחינה מחדש של הקשר בין עשיית הצדק לבין ייצור מראיתו.

רתיעה מעיסוק מתמשך בסיפורי הצדדים ושחיקה במעמדה של הנראות המשפטית ובתפקידה כיצרנית של וריסימיליות ניתן אולי לראות גם במגמה המתעצמת להפניית סכסוכים הנידונים בבית-המשפט להליכי בוררות או גישור.⁶⁵ ההליך הראשון שהתפתח כחלופה להליך משפטי היה הליך הבוררות (arbitration).⁶⁶ הגם שהליך זה אינו משפטי, הוא שימר רכיבים של נראות משפטית, משום שהמופקדים על יישוב המחלוקת הם גם בעלי הסמכות לקבוע את התוצאה, בדומה לשופט או לשופט. בעשור האחרון הולכת וגוברת המגמה להפנות סכסוכים להליך הפישור (mediation), במקום להליך הבוררות.⁶⁷ הליך הפישור שותק את נראותו של הצדק עוד יותר. כללי המשחק בו הרבה פחות נוקשים ופורמליים, כפועל יוצא מכך שהצדדים לסכסוך, ולא המגשרים, הם העומדים במרכז ההליך ולהם הסמכות להכריעו. במקביל קיימת מגמה "לרכך" ככל הניתן את הליך הפישור.⁶⁸ כך, לדוגמה, קיים מעבר מ"פישור מעריך" (evaluative mediation), דגם המעניק למגשרים

⁶² R.M. Cover, O.M. Fiss & J. Resnik *Procedure* (Westbury, N.Y., 1988) 31-32
⁶³ דוגמה אחת היא הוראה חדשה יחסית המחייבת במקרים מסוימים להגיש תובענה בדרך של סדר-דין מהיר, הליך המתבסס על תצהירים בכתב, והבירור בעל-פה נמשך יום אחד בלבד. ראו תקנות 214ב(א), 214, 214, 214 ט' ר-214 (א) לתקנות סדר הדין האזרחי (תיקון מס' 5), תשס"א-2001, ק"ת 820, וכן תקנות סדר הדין האזרחי (תיקון מס' 2), תשס"ב-2002, ק"ת 780. ההוראה מתייחסת, למעט חריגים מספר, למקרים שבהם סכום התביעה או שווי הנושא אינו עולה על 50,000 ש"ח.

⁶⁴ Almog, *supra* note 58
⁶⁵ סעיפים 79 ו-79ג לחוק בתי המשפט (נוסח משולב) (תיקון מס' 15), תשנ"ב-1992, ס"ח 68. ראוי להזכיר בהקשר זה את הקמת המחלקות לניתוח תיקים בבתי-המשפט, המסייעות, בין היתר, להפנייתם של הסכסוכים להליכי בירור חלופיים כגון גישור, וזאת קודם לקיום דין ראשון בבית-המשפט. ראו סעיף 82א(ב) לחוק בתי המשפט (נוסח משולב) (תיקון מס' 2), תשס"א-2001, ס"ח 498, ותקנות 3 ו-5 לתקנות בתי המשפט (מחלקה לניתוח תיקים), תשס"ב-2002, ק"ת 1198.

⁶⁶ R.A.B. Bush "Substituting Mediation for Arbitration: The Growing Market of Evaluative Mediation, and What It Means for the ADR Field" 3 *Pepp. Disp. Resol. L. J.* (2002) 111, 118-119

⁶⁷ Ibid, at p. 111

⁶⁸ ראו: N.A. Welsh "The Thinning Vision of Self-Determination in Court Connected Mediation: The Inevitable Price of Institutionalization" 6 *Harv. Negot. L. Rev.* (2001) 1, 23-27

חפקיד מרכזי בשליטה בהליך, לרגם הפישור הכלתי-מערך (non-evaluative mediation), המתמקד בתקשורת שבין הצדדים.⁶⁹ ככל שתפקידם של המגשרים נעשה מרכזי פחות, כן הרגם מתקרב להליך המשא-ומתן (negotiation), שהינו מהלך יומיומי רגיל המתקיים בכל פורום נבחר וללא גינונים של טקס והמזניח את ההקפדה המסורתית על רכיבים של נראות משפטית. הסממנים החזותיים שייצגו את הצדק מוחלפים בהדרגה בסממנים אחרים, ובר כבוד, המערכת המשפטית שומטת מידיה את המונופול על ייצור סממנים אלה והפצתם.⁷⁰ כעת נבקש להראות כיצד ניתן להשתמש בכלים המוצעים במאמר זה כדי למקם תופעות משפטיות מוכרות בהקשר חדש. נבחן תופעות אחדות שניתן לנתחן על רקע מגמת המעבר מסביבה המייצרת וריסימיליות לסביבה המאופיינת בסימולקרה. נבקש להרגים את השחיקה שחלה במעמד של ייצוגי הצדק המשפטיים בעזרת עיון בשינויים שהתחוללו בכמה מייצוגי הצדק הכולטים בתחום הפרוצדורה הפלילית, תוך התמקדות בהתפתחות הכלל הראייתי המכונה "אזהרת מירנדה" במשפט האמריקאי. ביחס לכלל זה, נבקש לטעון, התממש תהליך שחיקה של המציאות בידי ייצוגיה, עד שהמשפט "הממשי" איבד את יכולתו לייצג את הצדק באמצעות כלל פרוצדורלי.

ח. כיצד השפיע המעבר מתרבות הדימוי הנע לתרבות הסימולקרה על הנראות המשפטית?

יוצרי קולנוע המבקשים ליצור אפקט וריסימילי לסיפור שהם מספרים – או במילים אחרות, מעוניינים לצמצם את מודעותנו לפערים שבין פיסת המציאות המיוצגת לבין ייצוגה הקולנועי – עושים שימוש באמצעי מבע חזותיים (כגון תנועת המצלמה, הקרנת התמונות ברצף ההולם או שאינו הולם את אופני הפרספציה האנושיים הטבעיים, הכל לפי הצרכים הנרטיביים). בדומה לכך, המשפט בורר לעצמו את האמצעים שיהיה ניתן לייצג באמצעותם את המציאות המקורית תוך צמצום מרכזי של ערנותנו לפער שבין אותה מציאות לבין ייצוגה במהלך המשפט. תהליך זה בא לידי ביטוי, בין היתר, בפרוצדורה המתחייבת להבאת ראיות. כל שיטת משפט מקפידה, בדרכיה שלה, שראיות (בהקשר שלנו: מבעים המופקים באולם המשפט) אשר דרך הפקתן עשויה לעורר את חשדנותם של הנמענים לא יוצגו כחלק מן

69 ראו: R.A.B. Bush "What We Need A Mediator For?, Mediation's 'Value Added' for Negotiators" 12 *Ohio St. J. of Dis. Resol.* (1996) 1, 18-21, 26-36.

70 מגמת ההתמסדות של הליכים חלופיים להפקת צדק מתיישבת עם דינו של ז'יז'ק באתר מהיבטיה של תופעת הסימולקרה: "המציאות הוירטואלית פשוט הופכת את המהלך הזה, של הצעת מוצרים שמהותם נשללה מהם, לדבר גורף: היא מספקת לנו את המציאות עצמה עירומה ממהותה, מהגרעין הקשה של הממשי – בדיוק באופן שבו קפה נטול קפאין וזה בטעמו וכריחו לקפה האמיתי, בלי שיהיה הדבר האמיתי, המציאות הוירטואלית נחווית כמציאות מבלי שתהיה כזאת." ראו: ס' ז'יז'ק *בנוכח הבאים למדבר של הממשי – חמש מסות על ה-11 בספטמבר ואירועים סמוכים* (ר' מרקס מתרגמת, תל-אביב, 2002). דומה שתהליך דומה עובר על המשפט. הניסיון להפיק משפט נטול-פרוצדורה או הכרעה נטולת-הליך שיהנו מהילת האוטוריטיביות של ההליך המשפטי ללא הצורך לעשות שימוש בייצוגים המקובלים של עשיית הצדק הוא חלק מאותה תרבות חזותית חדשה שתחילתה בעידן התמונה הנעה ואת סופה קשה לשער.

המופע המשפטי. הקפדה זו מסייעת למערכת המשפט להגביר את אמונם של הצופים בסיפורים הנכללים בסופו של דבר במופע המשפטי, הלוא הוא ההליך. בפרק הקודם בחנו את השינויים שהתחוללו במעמדה של הנראות בעשייה הקולנועית. ראינו כי דווקא השתכללות היכולות של הקולנוע בייצור דימויים חזותיים שניחנו באיכויות ריאליסטיות, והצלחתו הכבירה בהצגת הפער בין הייצוגים הקולנועיים לבין מקורם (המציאות), מובילות לשחיקה הדרגתית של הערך האפיסטמי שניתן לייחס לייצוגים החזותיים. כאשר אנו בוחנים את השימוש שעשה המשפט בנראות כבאמצעי לייצור לגיטימציה, נוכל להבחין בתהליך דומה. הפער המפריד בין הצורך "להראות צדק" לבין הצורך "לעשות צדק" (פער המנוסח בטרמינולוגיה הקונוונציונלית כמתח שבין "צדק פרוצדורלי" ל"צדק מהותי") מתחדד. התחדדות הפער נובעת מכך שהמתח שבין ייצוג למציאות, מתח אשר כל נסיון ייצוג מבקש להשאירו סמוי מן העין, פורץ ועולה ביחד שאת כאשר אין מתגברים על הפיתוי ומבקשים לעשות שימוש-יתר ביכולות הפקתו: באמצעות פרוצדורה, באמצעות טכנולוגיה או באמצעות השילוב ביניהן. במילים אחרות, גודש של נראות מטשטש וממסמס את המסר.

האפשרויות החדשות של הפקת נראות מוליכות לעבר מבוכה מושגית ומעשית, החודרת בהכרח לתחומה של הפרוצדורה המשפטית, תחום הפקתם של ייצוגי הצדק המשפטיים. חישובו על הדוגמה הבאה. לאחרונה הודיע המשרד לבטחון-פנים על כוונה לבצע הליכים של הארכת מעצר באמצעות קיומה של ועידת וידאו בין המתקן שהעצירים מוחזקים בו לבין בית-המשפט שהתובע, הסניגור והשופט נמצאים בו. על-פי המתכונת המוצעת, כל הצדדים יראו זה את זה, ולעציר יהיה קרדיבור חסוי בינו לבין סניגורו. לשכת עורכי-הדין מתנגדת נחרצות לשינוי, בין היתר מן הטעם כי "חשוד וכאי... להסתכל לשופט ולתובע בעיניים, הוא זכאי להתלחש ולהתייעץ עם סניגורו באופן בלתי אמצעי וטבעי ללא שימוש באמצעים טכנולוגיים שיש בהם כדי להפחיד או להרתיע עצירים".⁷¹ ענייננו כאן אינו ההכרעה הראויה בסוגיה, אלא עצם הופעתו של הרעיון "לשחק" פרוצדורלית בייצוגי הצדק באמצעות תחליפי-נראות העולים בקנה אחד עם סביבת הסימולקרה שהמשפט מוצא עצמו פועל ונפעל בתוכה. חישובו על הפער בין ה-habeas corpus, שהוזכר בתחילת המאמר, לבין רעיון השיח הוירטואלי החדש.

1. "אזהרת מירנדה" – מבית המשפט לקולנוע ובחזרה

נבקש עתה לערוך עיון ממוקד יותר בשינויים המסתמנים בממלכה של ייצוגי הצדק הפרוצדורליים באמצעות התכונות בהתפתחות שחלה בהלכת בית-המשפט העליון האמריקאי הידועה בכינוי "Miranda warning".⁷² הלכה זו, שהתקבלה בשנת 1966, היוותה

71 *עורך הדין* 36, אפריל 2003, בעמ' 10.

72 (1966) 384 U.S. 436. *Miranda v. Arizona*. בחרנו להביא כדוגמה הלכה פרוצדורלית מן המשפט האמריקאי. מוכרות הנוסח של אזהרת מירנדה לקהל הישראלי, אף שהמשפט הישראלי (זו הדעה המקובלת) לא מצא לנכון לאמץ עקרון פסילה כללי כנהוג במשפט האמריקאי, תומכת בטענתנו כי הייצוגים שהקולנוע מעביר מהווים נדבך חשוב בחשיבתנו על המשפט לא פחות מאשר המשפט עצמו. שאלה מעניינת בהקשר זה הינה: כיצד שיטת המשפט הישראלית מתמודדת עם ייצוגי המשפט המיוצרים בהוליווד?

השימוש המשטרתי באזהרת מירנדה יוצר מצב שבו מה שיעמוד לנגד עיני השופטים המושבעים בבואם לבחון את קבילותה ואת משקלה של אמרת החשוד לא יהיה בגדר הערכה אינטואיטיבית או פרשנות ספקולטיבית, אף-על-פי ששיקול-הרעת העובדות רוי בהערכות מסוג זה ביחס לנושאים חשובים לא פחות. לנגד עיניהם יוצב מסר חזותי פשוט וקליט אשר הורסימיליות שלו מקנה לו את כוחו הראייתי. חוקרי משפט המבקשים לעמוד על ערכם ההסתברותי של דיני הראיות העלו לא אחת את השגותיהם בקשר לעדיפותה של נראות זו על מכלול רחב יותר של הקשרים ופרשנויות לכוחה של אמרת החשוד לשקף נאמנה את המציאות.⁷⁷ נדמה לנו כי העדיפות הבלתי-מסויגת המוענקת לנראותה של כלל פרודורלי זה משתלבת היטב במסגרת הפרספקטיבה שבה ביקשנו להתבונן על הפרודורה המשפטית: כעל אמצעי לעיצוב פרפורמטיבי של הדיון, כמו גם עם הסקירה ההיסטורית שהצענו לעיל: תקופת הזוהר של תפיסת הצדק הפרודורלי בעידן ה-Warren Court תואמת כרונולוגית את עידן הזוהר של העידן הקולנועי בטרם נשחקה השפעתו החברתית על-ידי המדיום הטלוויזיוני.

אם אכן נבקש לבחון את האפקט הפרפורמטיבי של אזהרת מירנדה בעזרת כלי הניתוח של המבט הקולנועי, נוכל, למשל, לאבחנה כמעין "קדימון" המעניק למלות החשודים איכות של אמת. אמצעי פואטי מקובל בשפה הקולנועית הינו הבניית המעבר בין סצנה אחת לאחרת באופן שימש את הצרכים הנרטיביים של היצירה. כך ניתן להקנות אופי מתון (מתוד גיסא) או להעצים את האפקט הדרמטי (מאידך גיסא) של התקדמות העלילה.⁷⁸ במקרה של אזהרת מירנדה נטען לא אחת על-ידי מבקריה כי יותר משימשה להגנה על זכויות הנחקרים, היא העמידה במצב נחות דווקא חשודים שהוזהרו אך לא הבינו את משמעותה המשפטית של האמרה. אם נבחן נחיתות זו מן ההיבט הפרפורמטיבי והנרטיבי של הדיון, יוצא שהחזיון החזותי החד והברור שבו השתתפה דמותו של החשוד ב"סצנה הקודמת" עורר ציפיות נרטיביות בקרב נמעני המסר החזותי (יהיו אלה השופט, המושבע או הצופה באולם) שלא היה ניתן להפריכן בנקל. יוצא שדווקא המוחשיות הגבוהה של אמרת החשוד או השוטר, המתוארת על-ידי השופט וורן כאמצעי להבטחת מהימנות ייצוגה של המציאות, עשויה לא-פעם להקשות על עשיית הצדק יותר מאשר לסייע לעשייתו.

מה אירע לאפקט הורסימילי של אזהרת מירנדה בעידן הסימולקרה? פשטותו וקליטותו של החזיון שיצרה פרודורה מירנדה הפכו אותו לנוכח כמעט בכל ייצוג קולנועי או טלוויזיוני של מעצר. השפע החזותי של מה שהיה אמור לייצג את הצדק שחק בהדרגה את

שיא בהתפתחותה של מגמה שיפוטית שעסקה בקביעת כללי הקבילות של אמרות והודאות של חשודים בתקירה ובשמירה על זכויות החשודים שעה שהם נחקרים על-ידי רשויות החוק.⁷³ הלכת שופטי הרוב בפרשת *Miranda*, שניתנה מפי השופט Warren, סיפקה הנחיות ספציפיות באשר לנוסח האזהרות שיש להשמיען באזוני חשודים. השמעתם החוזרת ונשנית בקולנוע ובטלוויזיה של דברי השופט Warren המצוטטים להלן הפכה את אזהרת מירנדה לחלק מההון השימעי-החזותי שהנמען הטיפוסי של ההליך השיפוטי, בארצות-הברית ומחוצה לה, מחזיק בו:

[T]he person must be warned that he has a right to remain silent, that any statement he does make may be used as evidence against him, and that he has a right to the presence of an attorney, either retained or appointed.⁷⁴

נוסה עתה להתעלם מהיכרותנו המופלגת עם אזהרת מירנדה דרך המסגן של ייצוגיה הקולנועיים ולעמוד על הרציונל שעמד מאחורי הפסיקה המקורית. פסק-דינו של השופט וורן משקף את האמונה בכוחם של מסרים מילוליים וחזותיים כרוזים להעניק ערך של אמת לאופן מסירת המציאות על-ידי החשוד. השופט עושה שימוש ברטוריקה המדגישה את חשיבות נראותה של המשפט, נראות שייצורה מוסדר בכללי הפרודורה והמעוצבת על-ידי נוסח האזהרה ואופן מסירתה. בכוחה של נראות זו ליצור מראית-עין של הגינות מצד המערכת המשפטית כלפי החשוד, וכנגזרת: לייצג את יכולתה של המערכת לעשות צדק.⁷⁵ השופט וורן מעמיד את נראותה של הכלל המשפטי, באופן בלתי-מסויג, מעל לכל פרמטר אחר העשוי להעיד, באופן סמוי יותר, אך לאו דווקא מהימן פחות, על המשמעות שהחשוד מייחס לאמירתו:

[W]e will not pause to inquire in individual cases whether the defendant was aware of his rights without a warning being given. Assessments of the knowledge the defendant possessed, based on information as to his age, education, intelligence, or prior contact with authorities, can never be more than speculation; a warning is a clear cut fact.⁷⁶
(ההדגשה אינה במקור – 'ש' א', 'ע' א').

73 הלכת מירנדה היוותה את שיאו של תהליך שנבנה על-ידי אבני-דרך רבות בפסיקה. ראו, למשל: *Townsend v. Sain*, 372 U.S. 293 (1963); *Haynes v. Washington*, 373 U.S. 503 (1963); *Malloy v. Hogan*, 378 U.S. 1 (1964); *Lynumn v. Illinois*, 372 U.S. 528 (1963); *Escobedo v. Illinois*, 378 U.S. 478 (1964).

74 *Ibid*, at p. 444

75 השופט וורן אומר: "the prosecution may not use statements, whether exculpatory or inculpatory, stemming from custodial interrogation of the defendant unless it demonstrates the use of procedural safeguards effective to secure the privilege against self-incrimination." *Ibid*, at p. 444

76 *Ibid*, at pp. 468-469

77 ראו, למשל: L.M. Seidman "Brown and Miranda" 80 *Calif. L. Rev.* (1992) 673.

78 דוגמה קנונית לאופן שבו המעבר בין shot אחד לאחר משרת את הצרכים הדרמטיים של העלילה ניתן למצוא בסצנת הרצח באמבטיה המופיעה בסרטו של אלפרד היצ'קוק *פסיכו* (1960). במקרה זה, טכניקת המעבר מעצימה את האפקט הדרמטי. סצנת הרצח עצמה נערכה באופן מהיר ופתאומי, ומייד אחריה – בניגוד מוחלט – היצ'קוק משתמש בתנועת מצלמה ארוכה ואיטית, המתחילה בעינה הפקוחה לרווחה של הנרצחת, עוברת (יחד עם מבטה) אל הבילה של שטרות כסף בעיתון מגולל, ומסתיימת בביתו של נורמן, כפי שהוא נצפה מבעד לחלון החדר במלון-הדרכים. בעזרת המעבר המהיר בין שני סוגי הצילום והעריכה, הבימאי מבנה את ציפיות הצופים (שיופרכו בהמשך) ביחס לגורמים העומדים מאחורי ההתרחשויות.

כוחו של המסר המקורי שיוחס למבע החזותי. אזהרת מירנדה נהפכה איפוא מנראות המשרתת וריסימיליות לנראות היוצרת סימולקרה.

אולם באופן דיאלקטי, אשר אינו אלא מקרה פרטי של הדו-ערביות האפיסטמית של המושג "נראות", לא ניתן למצות את השפעת ההצפה התרבותית של "דימויים מירנדיים" במסקנה בדבר זילות הדימוי. הקולנוע שחק את כוחו של דימוי זה של הצדק לא רק כאמצעות הצגה והשמעה חזרת ונשנית שהפכה אותו לקלישאה פחות-ערך; כד כבד עוררו אותנו הדימויים הקולנועיים לחשוב מחדש על כוחה של הנראות למסור באופן נאמן את המציאות. יוצרים קולנועיים שביקשו לבקר את אופן עשיית הצדק על-ידי המערכת המשפטית השתמשו לא-פעם באזהרת מירנדה דווקא כ"קדימון" להעברת המסר ההפוך מזה שמערכת המשפט מבקשת למסור. הציפיות הנרטיביות מן המערכת המשפטית כי אכן תשמור באופן מהותי על זכויותיו המוצהרות של החשוד, ציפיות אשר נוצרו בחום סננה המציגה אירוע של אזהרת מירנדה, הופרכו לא פעם על-ידי הסצנות הבאות. סצנות המחארות את קיפוח הצדק הנגרם דווקא כתוצאה מאכיפתה הקפדנית של "דרישת האזהרה" נעשו שגורות בייצוג הקולנועי של היחס בין צדק למשפט. דימויים המתארים כיצד פרקליטים חלקלקים מונעים את מיצוי הדין עם לקוחותיהם תוך הישענות דווקנית על אייקימה של "דרישת האזהרה", או כיצד שוטרים נחושים "עושים צדק" (בתדר החקירות ומחוצה לו) דווקא תוך עקיפת הדרישות הפרוצדורליות, נעשו חלק מן ההון השמיעתי-החזותי שיעצב את תפיסותינו בנושא. האיכות החזותית הכהירה של אזהרת מירנדה כמדיום הקולנועי הצליתה לפיכך לחשוף דווקא את הפער בין הייצוג החזותי לבין המציאות המשפטית. ניתן אס-כך לומר כי הדימויים החזותיים של אזהרת מירנדה בקולנוע לא הסתפקו בתרגום התוכנות המשפטיות לנרטיב חזותי, אלא העמידו משמעויות חלופיות למציאות המשפטית, שהמונופול על מסירתה הלך והופקע בהדרגה ממערכת המשפט. ייתכן שתהליכי השחיקה של "האיכות הייצוגית" של אזהרת מירנדה היו מאין בשתיקת מעמדו המשפטי של כלל פרוצדורלי זה, מגמה שהתרחשה בעקבות פיתוח חריגים שונים אשר החלישו משמעותית את חשיבותה של האזהרה בקביעת קבילותה של ההודאה.⁷⁹

התופעות שנידונו בפרק זה ממחישות, לדעתנו, כיצד תהליכים אשר עוברים על שדה ייצור המשמעויות הכללי של התרבות משפיעים על יכולתה של מערכת המשפט לייצר משמעויות בתחומה, אשר הולך ומאבד את מעמדו האוטונומי. המעקב שערכנו אחר שינויים בתרבות החזותית סייע לזהות חלק מן הבעיות שמערכת המשפט מתמודדת עמן ואת האתגרים הניצבים לפניה. היש בכוחה של הפואטיקה המשפטית המסורתית, הלוא היא הפרוצדורה, להמשיך להפיק נראות של צדק באולם הדיונים? כיצד השחיקה שהתחוללה במשמעותו האפיסטמית של המושג "נראות", ממושג המזוהה עם אפקט וריסימילי למושג

79 לקירת מגמה זו, ראו למשל: Willard Pedrick "Miranda Thirty-Five Years Later: A Close Look at the Majority and Dissenting Opinions in *Dickerson*" 33 *Ariz. St. L. J.* (2001) 387; I.M. Rosenberg & Y.L. Rosenberg "Of Miranda and Homely Brides: Imperfect Rules for an Imperfect World" 28 *Am. J. Crim. L.* (2001) 337 מתורגמת במעמדה של אזהרת מירנדה: Conor G. Bateman "Case Note: *Dickerson V. United States: Miranda Is Deemed A Constitutional Rule, but Does It Really Matter?*" 55 *Ark. L. Rev.* 177 (2002).

המזוהה עם שעתוק מלאכותי, משפיעה על יכולתה של המערכת המשפטית לעצב ייצוגים משכנעים של צדק באולם המשפט? כפי שעולה מתהיות אלה, הקשר בין משפט לבין קולנוע אינו חד-סטרי, כפי שהיה ניתן אולי להסיק מריבוי העיסוק האקדמי בשאלות הקשורות לייצוג המשפט בקולנוע וממיעוט העיסוק האקדמי בשאלות הקשורות לאופן שבו הקולנוע משתקף בעשייה המשפטית. הקולנוע משפיע על המשפט. אם נאמץ צורת מחשבה רפלקסיבית ביחס להשפעה זו, ניטיב להבין כיצד המשפט פועל וכיצד ראוי שיפעל.

ט. סוף-דבר

לאורך מאמר זה ביקשנו לטעון שכדי לנתח את תופעת המשפט בעידן הנוכחי, עלינו לנסות לפרש את ייצוגי של המשפט (הן ייצוגי העצמיים והן ייצוגי בתרבות הכללית) תוך שאיננו כובלים עצמנו בסד ההפרדות הנוקשות שבין תחומי עניין אקדמיים שונים. ביקשנו להראות שניתן לזהות יסודות דומים בין שדות סמנטיים שונים המקיימים קשר סימביוטי זה עם זה, הקולנוע והמשפט, ולהרחיב בכך את הידע שלנו על-אודות האופן שבו משמעויות מיוצרות באולם המשפט. כמובן שגם תוקרי קולנוע יוכלו להפיק תועלת ממעקב אחר הזיקה שבין שני שדות סמנטיים אלה. כך, למשל, עמידה על הקשרים המורכבים של המציאות המשפטית לייצוגיה הקולנועיים תסייע לנתח את המשיכה של הקולנוע לבחור דווקא בנושאים הקשורים לחוק ולצדק כבנושא מרכזי בסרטים, ולאולם המשפט עצמו כציר עלילתי מרכזי של העשייה הקולנועית. אם המשפט הוא אכן, כטענתו של טודורוב, זירתו הטבעית של המבע הוורסימילי, אין תמה שמדיום שמטרתו המרכזית היא ייצור וורסימיליות אכן פונה שוב ושוב אל המשפט.

אם חלקו הראשון של המאמר ביקש להראות כי ניתן לחשוב על משפט כעל קולנוע, הרי שתלקו השני של המאמר ביקש להוביל את הקוראים למסקנה שכדאי לפתח כלים מתודולוגיים לחשיבה על האופן שבו המבע המופק באולם המשפט מושפע מן המבע הקולנועי. החשיבות האקטואלית של הדיון הבוחן כיצד משמעויות מיוצרות באולם המשפט מתעצמת לנוכח האתגרים הניצבים כיום לפני המשפט כבואו להמשיך לייצר את הלגיטימציה לכוחו האוטוריטטי בעידן הסימולקרה. אם הצדק אכן צריך להיראות כדי להיעשות, עלינו לפתח תיאוריה של נראות הצדק באולם המשפט ולהשתמש בה ככלי-עזר לחשיבה על אופן ניהול הדיון המשפטי בעידן שבו נעשתה הנראות שונה מכפי שידענו בעבר. ללא פיתוחה של תיאוריה כזו, שתבחן הן את ההיבטים האפיסטמיים והן את הדיאלקטיקה ההיסטורית של המושג "נראות" במשפט, עולה החשש כי ייתכן שאיננו מחזיקים עדיין בכלים תיאורטיים מספקים ובתוכנות מקיפות דיין לניהול הדיון בשאלה כיצד המערכת המשפטית צריכה להגיב כלפי מגמות תרבותיות אלה.

מערכות פואטיות הן מערכות דינמיות, וכדי שישמרו על האפקטיביות שלהן, עליהן להתאים עצמן לדרישות שמגמות בתרבות הכללית מציבות לפניהן. אכן, עם הפיכתה של הסימולקרה לעיקרון האפיסטמי הדומיננטי של התרבות החזותית בת-זמננו, על המערכת הפואטית של המשפט, הפרוצדורה המשפטית, להגדיר את יחסה למגמות אלה. עידן הסימולקרה לא רק מקשה על יצרן משמעות כלשהו להצדיק את תביעתו ליהנות ממעמד אוטוריטטי ולשכנע בדבר הלגיטימציה של הכרעתו בפרשנות הנכונה ביחס למציאות;

תגובתו הראויה של המשפט על האפשרויות הטכנולוגיות שהציע לו הקולנוע, כגון בשאלות של הפקת שחזורים, תיעוד טלוויזיוני של דיונים וכיוצא בזה.⁸² כמורכב, פיתוחם של הכלים התיאורטיים שהצענו לעיל יאפשר לחשוב על הגבולות שעל המשפט להציב בפני טכנולוגיות אלה כדי לנסות להגביל את חדירתן של טכנולוגיות מנמות-מציאות ושל אפקט הסימולקרה לאולם המשפט. מתוך אספקלריה המכירה בכך שנראותו של הצדק תוך כדי עשייתו ממלאת תפקיד חיוני במאמץ ביסוס הלגיטימציה של המשפט, ניתן יהיה להשתמש בכלי חשיבה אלה גם בכדי לסייע בשימור כמה מיסודותיה החיוניים של הפואטיקה המסורתית של המשפט, אשר שירתה מאמץ זה בהצלחה לאורך השנים.

עידן הסימולקרה מוביל לטשטוש מתמיד של ההבחנות בין מציאות לבין דימוי, בין ממשות לבין וירטואליות. לא יהיה מוגזם לנבא כי סוגיות אלה ימשיכו להעסיק את המשפט, וביתר שאת, ככל שהאמצעים הטכנולוגיים יעמדו לרשות המשפט אפשרויות מחוהכמות יותר לייצור נראות.⁸⁰

פולמוס ער מתנהל כיום סביב השאלה: האם, ועד לאיזו מידה, המערכת המשפטית צריכה להתיר שימוש באנימציות ובסימולציות הנוצרות על-ידי מחשב לשם הצגת ראיות? העוקבים אחר פולמוס זה עשויים לחוש בחסרונה של תיאוריה קונספטואלית והיסטורית על-אודות תפקידה של הנראות במשפט. היעדרה של תיאוריה מגובשת כזו מגיע חלק מן הטוענים בעניין להתייחס בקלות-דעת לסכנות האורבות ללגיטימיות של המעשה השיפוטי מאימוץ בלתי-מבוקר של מכשירים משוכללים המאפשרים לנמות את המציאות באופן מלאכותי.

האפשרויות הטכנולוגיות המוצעות כיום כדי להנכיח מחדש אירועים עובדתיים באופן וירטואלי מגרות את דמיונם של ליטיגטורים ושל מלומדי משפט. חלקם קוראים בהתלהבות בלתי-מסויגת כמעט לאימוץ גורף של טכנולוגיות אלה ככלי ראיתי.⁸¹ אלה המבקשים להגביל את חדירתן של טכנולוגיות אלה לאולם המשפט מואשמים באנכרוניזם ובטכנופוביה. מודעות יתרה לההליכים האפיסטמיים שעברו על מערכות פואטיות קרובות לזו של המשפט, ואשר מתחן יתר על המידה את אפשרויות הייצור של הנראות שהציעה הטכנולוגיה, עשויה להאיר באור חדש את תגובתו הרצויה של המשפט בעידן שאנו מצויים בפתחו. מחקר היסטורי שיבחן את יעילות תגובתו של המשפט כלפי שינויים שתולל הקולנוע במעמדה האפיסטמי של הנראות לאורך המאה העשרים עשוי לספק למערכת המשפט פרספקטיבה חשובה לשם חשיבה על שאלות אלה. פיתוחם של הכלים התיאורטיים הראשוניים שהצענו במאמר זה יאפשר לבהון מחדש את הפולמוסים שהתעוררו סביב

80 לדיונים בשאלת תגובתו ההולמת של המשפט על טכניקות חדשניות שונות המפיקות נראות, ראו: D.M. Harts "Reel to Real: Should You Believe What You See?" 66 *Def. Couns. J.* (1999) 514, 515; F. Galves "Where the Not So Wild Things Are: Computers in the Courtroom, The Federal Rules of Evidence, And the Need for Institutional Reform and More Judicial Acceptance" 13 *Harv. J. L & Tech.* (2000) 161; M. Borelli "The Computer as Advocate: An Approach to a Computer Generated Displays in the Courtroom" 71 *Ind. L. J.* (1996) 439; R.B. Bennett, Jr. et al. "Seeing is Believing; Or Is It? An Empirical Study of Computer Simulations as Evidence" 34 *Wake Forest L. Rev.* (1999) 257, 258: "our society is fascinated, even obsessed, with modern technology, particularly computers which project an aura of objectivity"; E.E. Weinreb "Counselor, Proceed With Caution", *The Use of Integrated Evidence Presentation Systems and Computer Generated Evidence in the Courtroom* 23 *Cardozo L. Rev.* (2001) 393

81 ראו לדוגמה: Galves, *ibid*, at p. 186: "It is easy to imagine a future lawyer, looking back to the 'old days' and ridiculing our initial fears of CGEs and our various attempts to exclude technology from the courtroom... let us proceed and embrace CGEs in the courtroom as the new and powerful tools for justice and jurisprudence that they truly are."; "an actual picture, especially with motion, is far better than the attempt to create that very same image in the minds of jurors through the indirect and ephemeral medium of mere words"

82 ראו: Mnookin & West, *supra* note 15; H. Nasheri *Crime and Justice in the Age of Court TV* (New York, 2002)