

## הגיבורה ועורך-דינה בארץ קרה: משפט קהילתי פמיניסטי בראי הקולנוע

אורית קמיר

מאמר זה מקשר בין "משפט וקולנוע" לבין "משפט קהילתי" ו"משפט פמיניסטי". הוא מציע ניתוח של הסרט ההוליוודי ארץ קרה (North Country) בעיקר בהקשר של שתי סוגות (ז'אנרים) קולנועיות: "סרטי נשים" ו"סרטי משפט ועורכי-דין". קריאת הסרט בהקשר קולנועי מורכב זה מעלה שבאמצעות התייחסות לא קונבנציונלית לסרטים קודמים ולנוסחאות הוליוודיות מוכרות משתי הסוגות הללו, הוא מצליח לכונן נוסחה חדשה ומעניינת: סרט של משפט קהילתי פמיניסטי, שגיבורתו - עובדת צווארון כחול הנלחמת על זכויותיה ונגד הטרדה מינית במקום העבודה - נהפכת למנהיגה חברתית ומצליחה לנצח בכל החזיתות: המשפטית, המשפחתית, הקהילתית והערכית. אם הוליווד תבחר ללכת בדרכו החדשנית של ארץ קרה היא תרגיל את קהל הצופים לראות, לשמוע - ולכן גם להבין, לקבל ולהיות אמפתיים כלפי - סיפורים על מאבקים קהילתיים ופמיניסטיים. אנשים רבים יותר יזהו את הדינמיקות, את אמצעי ההשתקה וההפחדה, את האומץ הנדרש לנהל מאבקים כאלה ואת סיכוייהם להצליח.

הניתוח שבמאמר מעלה כי התייחסותו של ארץ קרה ל"סרטי נשים" מקבילה להתייחסותו ל"סרטי משפט ועורכי-דין", ושתי העמדות מגבות, תומכות ומשלימות זו את זו. האחת מְבַנֶה את צביונו הפמיניסטי המיוחד של הסרט, והאחרת - את עמדתו כלפי עריכת-דין בכלל וכלפי עריכת-דין קהילתית בפרט. צירופן של שתי העמדות יוצר אמירה קולנועית חברתית מורכבת ומיוחדת, הצובעת את העשייה הפמיניסטית בצבעים קהילתיים ואת עריכת-הדין הקהילתית בצבעים פמיניסטיים. חלקו השני של המאמר בוחן את הסרט בהקשר של "סרטי נשים", וחלקו השלישי בוחן אותו בהקשר של "סרטי משפט ועורכי-דין". אחרית הדבר קושרת את הסרט עם מאבק חברתי, תרבותי וקולנועי לריכוך תרבות הדרת-הכבוד (honor) וחיזוק מעמדו של הכבוד הסגולי (dignity).

### א. הצגת הנושא, הסרט והמאמר

מאז ראשית המאה העשרים, מסך הכסף הוא מראה רבת-עצמה ורבת-עניין, המגלמת ומעצבת התפתחויות חברתיות ותרבותיות בכל תחומי חיינו. בתוך כך, סרטי קולנוע רבים העוסקים בחוק, במשפט ובנושאים בעלי היבטים משפטיים מבטאים תהליכים סוציו-משפטיים, מְבַנֶים אותם,

משחזרים אותם, מעצימים אותם, מקדמים אותם או חושפים ומבקרים אותם. במקומות אחרים הצגתי בהרחבה היבטים תאורטיים של טענות אלה, כמו גם ניתוחים פרטניים של סרטי קולנוע המדגימים ומבססים אותן.<sup>1</sup> במאמר קצר זה אתמקד בכמה היבטים הנוגעים להתמודדותו של סרט עלילה הוליוודי אחד בן המאה העשרים ואחת – ארץ קרה<sup>2</sup> – עם משפט קהילתי פמיניסטי.

### 1. עלילת הסרט

ארץ קרה מציג את סיפורה של ג'וזי איימס. בעזרת פלשבקים המראים את תשובותיה במסגרת חקירה נגדית בבית המשפט, נודע לנו שג'וזי, אם צעירה לשני ילדים רכים, עזבה את אישה לאחור שהכה אותה ועברה להתגורר אצל הוריה (אביה מקבל את פניה בשאלה האם אישה הכה אותה משום ש"תפס אותה על חם" עם גבר אחר). כדי לממן לה ולילדיה דיור ומזון, ולאחור שלא הצליחה למצוא מקור פרנסה רווחי אחר, ג'וזי נענתה להצעה של חברתה הקרובה גלורי וביקשה משרה במכרה שבו עבדה גלורי כנהגת משאית. אביה של ג'וזי, הנק איימס, עבד כל חייו במכרה – כמוהו כמרבית הגברים בקהילה הכפרית המרוחקת במינסוטה שבה התגוררה המשפחה; כמרבית הגברים בקהילה התנגד גם הוא לכניסתן של נשים לעבודה במכרה; וכמותם חשב גם הוא על העבודה במכרה כ"גברית" ועל הנשים ה"נרחפות" לעבוד בו כפוגעות בגברים הכורים, בזכויותיהם, במעמדם ובגבריותם. ענף המכרות פתח את שעריו לנשים רק משום שאולץ לעשות כן על ידי חקיקה פדרלית; התלהבותם של כל הנוגעים בדבר הייתה קטנה מאוד.

העבודה המפרכת והתובענית במכרה אפשרה לג'וזי ליישר את גווה בגאוה, לקנות בית קטן ולפרנס את משפחתה בכבוד. ההישגים תבעו מחיר כבד: הגברים, עמיתיה לעבודה, התאנו לה בכל דרך אפשרית, הפחידו אותה ומיררו את חייה – כפי שעשו לכל הנשים שעברו במכרה. הם כיסו את קירות המכרה בכתובות נאצה המתייחסות למיניותן של הנשים; הם תקפו אותן מינית; הם השאירו חפצים דמויי אברי מין זכריים בתאיהן; הם הפילו את תא השירותים הכימיים כשהנשים השתמשו בו, וככלל הקשו על חייהן בכל דרך אפשרית. ההטרדה מינית במכרה הייתה ללא ספק בממדים של התעמרות שיטתית במקום העבודה (תופעה המוכרת בשמות *bullying*-ו-*mobbing*).<sup>3</sup> כאשר ניסתה ג'וזי להתלונן בפני ההנהלה, היא נתקלה באדישות עוינת של מעסיקה, שניסו להביאה להתפטר. עמיתותיה חששו להצטרף אליה והעדיפו לסבול את ההטרדות ובלבד לא להתעמת עם הגברים. ועד העובדים הביע תמיכה מסויגת מאוד בג'וזי, שכן מרבית חבריו היו עובדים גברים.

כאשר הגיעו מים עד נפש התפטרה ג'וזי והחליטה לתבוע את המכרה בגין הטרדה מינית. לשם כך שכרה את שירותיו של עורך-הדין ביל ווייט, חבר קרוב של גלורי ובן זוגה. ביל, גבר שקט ומינורי, היה בן הקהילה ושחקן הוקי מושבע, עד שעזב כדי לנסות את מזלו כעורך-דין עירוני. לאחר גירושו והתנפצות חלום ההצלחה בעיר הגדולה הוא שב הביתה, אל קהילת הכורים, כדי למצוא את עצמו מחדש. קשר ידידותי בינו לבין ג'וזי, בעידודם הפעיל של גלורי ובן זוגה, הוביל לקשר המקצועי ולמימוש התביעה.

פנייתה של ג'וזי לאפיק המשפטי גררה תגובות חברתיות חריפות: סגירת שורות של חברת הכורים אל מול "הבוגדת"; הוקעה רחבה שלה על ידי עמיתה; הטלת חרם; הפצת שמועות ארסיות עליה, על עברה ועל מניעיה בתביעה, וכן התנכלות מבזה ומאיימת לה ולילדיה. המהלך המשפטי הפך את ההתעמרות שהחלה בהטרדה מינית בעבודה למלחמת חורמה, וזו פגעה גם בנשים הכורות האחרות וגם במשפחתה של ג'וזי.

ככל שגברה ההתעמרות, החריף הלחץ על הסוכבים את ג'וזי לנקוט עמדה ולבחור צד. הנשים הכורות – אף שגם הן היו קרבנות להטרדה מינית מתעמרת – בחרו ככלל להתרחק מג'וזי "עושת

הצרות" ומתביעתה המשפטית, וניסו להוכיח את נאמנותן לעמיתים הכורים ולוועד העובדים. גלורי, חברה מרכזית בוועד, חשה קרועה בין נאמנותיה. מחלה קשה של ניוון שרירים שיתקה אותה בהתמדה והחריפה את ייסוריה. הנק, אביה של ג'וזי, דבק בעמיתיו הכורים וכעס על בתו שהתנהגותה חשפה אותו לביזיון ולהשפלה חברתיים. לעומתו אליס, אמה של ג'וזי, עברה תהליך של שינוי. למרות שמלכתחילה התייצבה בציינתנות מורגלת מאחורי אישה וביטאה את המוסכמות החברתיות של קהילתה, מאבקה של ג'וזי הביא אותה להכיר בשוביניזם הבוטה שהיא עצמה נכנעה לו כל חייה. בצעד מהפכני של הזדהות עם בתה עזבה אליס את הבית ושהתה לילה במלון.

שבירת הכלים זעזעה את אושיות קיומו של הנק ואפשרה לו להיפתח, ובסופו של דבר אף להבין ללבה של בתו ולהתייצב לימינה. מהלך זה התרחש באחד משני האירועים הדרמטיים בחלקו השני של הסרט. האירוע הראשון התרחש באספת עובדים של חברת הכורים. ג'וזי דרשה את רשות הדיבור וניסתה להציג את עמדתה ואת דרישתה לסביבת עבודה חופשית מהטרדה מינית, מהתעמרות ומהתנכלויות. עמיתה הכורים שיסעו את דבריה בהערות משפילות, תקפו אותה, לעגו לה ומנעו ממנה את זכות הדיבור. הנק, שעד כה העדיף להשתייך בשתיקה לקהילת הכורים, חש בעלבונה של בתו, התקומם על העוול שנעשה לה, התייצב לצדה והוקיע את עמיתיו על התעמרותם הסקסיסטית.

דרמה רגשית סוחפת עוד יותר ייחד הסרט למערכת היחסים הטעונה בין ג'וזי לבין בנה סמי. כבר בראשית הסרט נחשפים הצופים לתובנה שג'וזי ילדה את סמי בהיותה נערה. בהמשך מתברר כי מקור ההיריון באונס של ג'וזי על ידי מורה שתקף אותה בחדר הכיתה בתיכון שבו למדה. כדי לגונן על בנה מפני האמת המרה בחרה ג'וזי שלא לספר על האונס, וכתוצאה מכך הוציא לה היריון הנעורים שם של מופקרת. כאשר החל סכסוך העבודה בינה לבין המכרה, שימשו המוניטין שלה את המכרה ואת עמיתה הגברים כדי לטעון נגדה שהיא – הידועה כ"זונה" – הביאה על עצמה את תשומת הלב הגברית במכרה ואף "ביקשה את זה" בהתנהגותה המפוקפקת. ההכפשות פגעו בסמי. העלבונות שהוטחו בו מכל עבר הביאו את חבריו לנבחרת ההוקי המקומית להתנכר ולהתנכל לו, וגרמו לו לעזוב את הנבחרת. הוא החל לנטור טינה לאמו, אימץ את ההשמצות ששמע על אודותיה והתרחק ממנה. מהלך זה מגיע לשיא כשבובי שרפ, אחד הגברים בקהילה, טוען בבית המשפט כי ראה במו עיניו את ג'וזי נהנית לקיים עם המורה את המגע המיני שבמהלכו נהרה סמי. שמע עדות זו דחף את סמי לברוח מהבית ולמצוא מסתור במרתף ביתה של גלורי. סצנת הפיוס בין הבן ואמו היא אחד מרגעי השיא הרגשיים של הסרט.

עדותו של בובי בבית המשפט היא האירוע הדרמטי השני בחלקו השני של הסרט. ההקשר המשפטי הוא תביעתו של ביל ווייט, עורך-דינה של ג'וזי, להכיר בהטרדה מינית במכרה כהטרדה הפוגעת בקבוצת הנשים, ובתביעתה של ג'וזי כתביעה ייצוגית. עורכת-הדין של המכרה מעלה את בובי להעיד כיצד ראה את ג'וזי שוכבת עם המורה בתיכון. מטרת העדות היא למוטט את מהימנותה של ג'וזי ולהציגה כמי שהתנהגותה המופקרת היא שהביאה עליה את ההטרדה המינית במכרה. לפי קו טיעון זה, ההטרדה אינה בעיה קבוצתית אלא אישית לחלוטין, ולכן אין הצדקה להכיר בתביעה כייצוגית.<sup>4</sup> עדותו של בובי מצליחה להטיל צל כבד על ג'וזי; אך אז, כשהכול נראה אבוד וכנגד כל הסיכויים, מצליח ביל ווייט – בחקירה נגדית וירטואוזית ודרמטית – לדחוק את בובי להודות שג'וזי לא שכבה עם המורה אלא נאנסה על ידיו, ושבובי עצמו ברח מהמקום מכיוון שלא ידע להתמודד עם האונס שראה מבעד לזוגיות דלת הכיתה. רגשות האשם שלו הביאו אותו לשנוא את ג'וזי, להאשימה ולהתנכל לה.

בזכות המהלך המקצועי המזהיר של ביל, "חפותה" של ג'וזי מוכחת אל נוכח פני הקהילה כולה, וזו נחרדת ומדועזעת מן העוול הנורא שנעשה לה מאז האונס. גלורי, כעת כבר משותקת בכל גופה, היא הראשונה להצטרף לג'וזי. בזה אחר זה קמים הוריה של ג'וזי, הנשים הכורות ואף מספר לא מבוטל של כורים, עד שאולם בית המשפט מתמלא בחברי קהילה הנפרדים מחבורת הכורים המלוכדת ומביעים בגופם את הזדהותם עם ג'וזי ועם תביעת ההטרדה המינית שלה. ג'וזי נגאלת מבדידותה וצדקתה יוצאת לאור. משמעותה המשפטית של ההזדהות עם ג'וזי היא שהתביעה תוכר כתביעה ייצוגית, כלומר: המכרה ייאלץ להיכנע, לשלם פיצויים, וחשוב מכך – להתקין תקנון האוסר על הטרדה מינית ומבטיח טיפול נאות בכל תלונה.

בסצנת הסיום ג'וזי אוספת את סמי בנה ממגרש ההוקי, בכביש שומם בנוף מרהיב עין היא עוצרת את המכונית ומלמדת אותו לנהוג. הם נראים כמו שני ילדים משתובבים ששמחת החיים השפויים הושבה להם.

## 2. הסיפור האמיתי

ארץ קרה מבוסס על סיפור חייה האמיתי של לואיס ג'נסון (Jenson) ועל סיפור התביעה הקבוצתית, הייצוגית, שהובילה נגד מכרה Eveleth Taconite Co. שבו עבדה. ההחלטה הראשונה בתיק, שאפשרה את הגשת התביעה בגין הטרדה מינית כתביעה ייצוגית,<sup>5</sup> הייתה תקדים פדרלי שסלל את הדרך לתביעות ייצוגיות נוספות בגין הטרדות מיניות.<sup>6</sup> ההחלטה האחרונה שניתנה בפרשה זו, על ידי בית המשפט לערעורים של המחוז השמיני, כוללת קביעות תקדימיות חשובות המגבילות את זכותם של נתבעים לחטט בעברן של מתלוננות על הטרדה מינית ולפגוע בפרטיותן מעבר להכרחי.<sup>7</sup> התסריט של ארץ קרה נכתב בהשראתו של ספר תיעודי מקיף, המגולל את תולדות חייה של ג'נסון ואת אלה של תביעתה המשפטית.<sup>8</sup>

מכיוון שהסרט מתייחס למקרה שקרה ולספר המתעד אותו, כמעט מתבקש להשוות בין הגרסה הקולנועית, העלילתית, לבין זו התיעודית.<sup>9</sup> אכן, ההשוואה מלמדת רבות על בחירותיו הקולנועיות של הסרט ועל גלגוליו של הסיפור, ומעלה שאלות כבדות-משקל לגבי ייצוגים אמנותיים של אירועים חברתיים ומשפטיים בכלל, ושאלות ספציפיות לגבי ייצוג של אירועים פמיניסטיים ושל משפט קהילתי.

למשל, ג'נסון אמנם ילדה את בנה הבכור בעקבות אונס שנאנסה, אך זה לא התרחש בנעוריה על ידי מורה אלא במהלך בילוי עם מכר ("date rape"), לאחר שעזבה את עיירת מולדתה וירג'יניה ועברה לעיר הגדולה מיניאפוליס. בתה של ג'נסון נולדה לאחר שהיא התארסה לחבר ילדות, אך זה נטש אותה בהייוודע לו דבר ההיריון. כאשר נוכחה ג'נסון לדעת שהיא אינה יכולה לפרנס בכוחות עצמה את שני הפעוטות היא מסרה את בתה בת השנתיים לאימוץ. כעת שתבעה את המכרה, בנה היה בוגר וחי מחוץ לבית, ולא ידוע שפרשת התביעה השפיעה על חייו או על יחסיו עם אמו. הבת הייתה מחוץ לחייהם של השניים. אביה של ג'נסון לא עבד במכרה שאותו תבעה (הוא היה נהג משאית במכרה אחר) ומעולם לא התנגד לכך שבתו תעבוד במכרה. על פי התיעוד, יחסיה של ג'נסון עם הוריה, כמו היחסים עם בנה, לא מילאו תפקיד מרכזי בהשתלשלות העניינים וודאי שלא היו זירה של דרמה משפחתית רגשית.

גם לחלק מן הסצנות המרכזיות בסרט – כמו אספת הכורים וחקירתו הנגדית של בובי שרפ – אין אחיזה במציאות העובדתית. חברת הכורים לא התרככה כלפי ג'נסון במהלכם של שני אירועים דרמטיים אלא הוסיפה להוקיע אותה ולהתנכר לה שנים רבות. למעשה, ג'נסון עבדה במכרה, בתנאים בלתי-נסבלים מבחינתה, במשך 18 שנים (משנת 1975 ועד 1992). ההלך המשפטי נמשך

שבועות ספורים כמו בסרט אלא 15 שנים קשות ומתסכלות (משנת 1984 ועד 1998), רוויות תהפוכות ואכזבות, תקופות המתנה וכישלונות. הקביעה השיפוטית (משנת 1991) שהמקרה מצדיק תביעה ייצוגית לא הוביל להתעשתות של בעלי המכרה ולנכונותם להתפשר, אלא להפך: הוא הוביל אותם לשכור חברת עורכי-דין ש"חפרה" בחייהן הפרטיים של התובעות, הפכה כל אבן כדי לחשוף כל פרט מביך בעברן והתאנתה להן בחקירות פולשניות ופוגעניות. בעקבות זאת, הסכומים שנפסקו לתובעות בסיבוב הראשון היו נמוכים עד כדי גיחוך. רק ההחלטה של בית המשפט לערעורים לבטל את ההליך ואת ההחלטה ולנהל משפט הוכחות חדש בפני חבר מושבעים, הביאה את המכרה הנתבע להסכים להתפשר ולסיים את ההתדיינות.

יתרה מכך: ג'נסון, כמו מרבית התובעות האחרות, שילמה בכריאותה ובכריאותה הנפשית לא רק על ההטרדה המינית המתעמרת שחוותה במשך כ-18 שנים אלא גם על התמשכותו של ההליך המשפטי האכזרי. היא לקתה בתסמונת פוסט-טראומטית קשה, איבדה את ביטחונה העצמי ואת זיכרונה, נתקפה פרנויה ושקעה בדיכאון קליני עמוק; היא סבלה מהתקפי חרדה תכופים, מאבדן היכולת לישון ומשינוי קיצוני במטבוליזם. היא עזבה את עבודתה, הסתגרה בביתה, התנתקה מן העולם, איבדה עניין בסובב אותה, התקשתה לתפקד וטופלה בתרופות פסיכיאטריות במשך שנים ארוכות. גם בשנת 2005, במהלך הצילומים של ארץ קרה, היא סירבה לשתף פעולה והביעה צער על כך שהסרט מצולם באזור מגוריה ומחיה עבודה מחדש את הטראומה.<sup>10</sup>

הבחירות הקולנועיות – לסטות בכל הנקודות הללו מעובדות המקרה – מעוררות שאלות כמו האם ראוי לייפות דמויות במאבקים פמיניסטיים וקהילתיים כמו זה, כדי לעשותן נעימות וקלות יותר לאהדת הצופים? האם ראוי לייפות את ההתרחשות העובדתית כדי להציגה באור אופטימי ומעודד? האם ראוי למעט בסבל ובייסורים הקשים שסובלים אנשים המנהלים מאבקים חברתיים ומשפטיים כאלה? האם נכון לסטות מן האמת הקשה ולא להציגה כמות שהייתה? הסיבות לייפות את הדמויות ולהמתיק את האירועים ברורות: ככל שהסרט נעים יותר, ודמויותיו מעוררות אהדה, כך גדל הסיכוי שקהל יבחר לצפות בו, ייהנה ממנו, יאהב אותו ויזדהה עם הדמויות שהסרט מבנה כגיבורים וגיבורות. אך האם אין בכך כדי להוליך שולל? האם אין בכך כדי להקשות על הצופים לקבל לוחמים ולוחמות חברתיים אמיתיים, שאולי אינם יפים ויפות כמו אלה בסרטים? האם אין בכך כדי לעודד אנשים להיכנס למאבקים חברתיים ומשפטיים מתוך תפיסה מוטעית של התמשכותם ומחיריהם? האם זוהי זכותו של סרט, כאמנות שאינה חייבת לדבוק בדיוק העובדתי? האם זהו חוסר-אחריות חברתי?

אכן, ההשוואה בין סרט העלילה ההוליוודי לבין הספר התיעודי הולידה ביקורת חריפה של הסרט. נטען כנגדו שהוא ייפה את דמותה של התובעת וניקה אותה מיסודות שלא הלמו גיבורה הוליוודית ראויה לאהדת הצופים (למשל, העובדה שג'נסון ילדה שני ילדים לשני אבות שונים, שניהם מחוץ לנישואין, והעובדה שמסרה את בתה לאימוץ). נטען שבקיצור ההליכים המשפטיים בשנים רבות גימד הסרט את המחיר האמיתי ששילמו התובעת וחברותיה. כנגד הסצנה הדרמטית (הבדיונית) של חקירתו הנגדית של בובי שרפ נטען שרק לאחר שהסרט הוכיח קבל עם שהתובעת נאנסה ולא "התפרדה" – שהיא "מריה הקדושה" ולא "מריה מגדלנה" – הוא העניק לה את אהדת הקהילה ואת הניצחון המשפטי המיוחל. נטען כי מהלך זה הופך את הסרט ל"סיפור מוסר" המכפיף נשים לתכתיבים מוסרניים מסורתיים ומתנה את הצלחת המשפט ואת מעמדן החברתי בתומתן המינית.<sup>11</sup>

אל מול שאלות וטענות נוקבות וחשובות אלה ברצוני להציע את האפשרות שסרט עלילה אינו צריך בהכרח להישפט דווקא ביחס לאירוע המציאותי שממנו שאב את השראתו. מילה בשפה אינה נשפטת ביחס לחפץ שאותו היא מציינת; היא "חיה" בתוך שדה סמנטי ושואבת את משמעויותיה בהקשר זה, מהיחסים בינה לבין מילים אחרות. פסק דין אינו נשפט ביחס לעובדות המקרה שאליהן הוא מתייחס: אנו מנתחים את חידושיו של פסק דין ומעריכים את חשיבותו ביחס לפסקי הדין שקדמו לו, שבקהילתם הוא "חי". כך גם סרט עלילה קולנועי "חי" בתוך ההקשר של סרטי עלילה אחרים ושואב את משמעויותיו מיחסיו עמם. לכן סביר לבחון סרט עלילה קולנועי ביחס לסרטים שקדמו לו.

במאמר זה אני מציעה אפוא לנתח את הסרט ארץ קרה בעיקר בהקשר של שתי סוגות (ז'אנרים) קולנועיות: סרטי "נשים" וסרטי "משפט ועורכי-דין".<sup>12</sup> קריאת הסרט בהקשר קולנועי מורכב זה מעלה, כי באמצעות התייחסות לא קונבנציונלית לסרטים קודמים ולנוסחאות הוליוודיות מוכרות משתי הסוגות הללו, מצליח לכונן נוסחה חדשה ומעניינת: סרט של משפט קהילתי פמיניסטי, שגיבורתו – עובדת צווארון כחול הנלחמת על זכויותיה ונגד הטרדה מינית במקום העבודה – נהפכת למנהיגה חברתית ומצליחה לנצח בכל החזיתות: המשפטית, המשפחתית, הקהילתית והערכית. מעניין יהיה לראות אם ההצלחה הקופתית שממנה נהנה הסרט תעודר מפיקים נוספים לאמץ את הנוסחה החדשה ולפתח אותה לתת-סוגה קולנועית חדשה.

שאלה זו מעניינת לא רק מנקודת מבט קולנועית טהורה אלא גם מפרספקטיבה חברתית ומשפטית. אין כמו סרטים הוליוודיים (ובעקבותיהם סרטי טלוויזיה וסדרות טלוויזיה המחקים את נוסחותיהם) כדי להרגיל את הציבור הרחב בעולם כולו לטיפוסים של סיפורים, להגיגונם ולמשמעויותיהם. סיפור שלא שמענו כמותו מעולם – קשה לנו להכיל, הוא מעורר בנו חשדנות ואיננו נוטים להאמין בהגיגונו. הוא אינו מתקבל על דעתנו. לעומת זאת, סיפור המתיישב עם טיפוס סיפורי המוכר לנו היטב נשמע לנו הגיוני, מתקבל על הדעת, משכנע, מעורר אמון ואהדה. אם הוליווד תבחר ללכת בדרכו של ארץ קרה, היא תרגיל את קהל הצופים לראות ולשמע סיפורים על מאבקים קהילתיים, ולכן גם להבין, לקבל ולהיות אמפתיים כלפיהם. אנשים רבים יותר יזהו את הדינמיקות, את אמצעי ההשתקה וההפחדה, את האומץ הנדרש לנהל מאבקים כאלה ואת סיכוייהם להצליח. אנשים ידעו להקשיב לסיפורים הללו לא רק באולמות הקולנוע אלא גם בדיווחים עיתונאיים ואף בחייהם האישיים והמקצועיים. הם אף יוכלו להעלות על דעתם ליטול חלק בסיפורים כאלה, ולתפור לעצמם "תפקיד" בעלילה מסוג זה (אולי כמנהיגה חברתית ואולי כעורך-דין קהילתי).

כאמור, ארץ קרה מתייחס לשתי סוגות הוליוודיות מובחנות. התייחסותו לסרטי "נשים" מקבילה להתייחסותו לסרטי "משפט ועורכי-דין", והשתיים תומכות ומשלימות זו את זו. הראשונה מבנה את צביונו הפמיניסטי המיוחד של הסרט, והשנייה – את עמדתו כלפי עריכת-דין בכלל וכלפי עריכת-דין קהילתית בפרט. צירופן של שתי העמדות יוצר אמירה קולנועית חברתית מורכבת ומיוחדת, הצובעת את העשייה הפמיניסטית בצבעים קהילתיים ואת עריכת-הדין הקהילתית בצבעים פמיניסטיים. חלקו השני של המאמר בוחן את הסרט בהקשר של "סרטי נשים", וחלקו השלישי בוחן אותו בהקשר של "סרטי משפט ועורכי-דין". אחרית הדבר קושרת את הסרט עם מאבק חברתי, תרבותי וקולנועי לריכוך תרבות הדרת-הכבוד וחזוק מעמדו של הכבוד הסגולי.<sup>13</sup>

**ב. ארץ קרה כ"סרט נשים"****1. "סרטי נשים מוכות ובני זוג אלימים"**

סצנת הפתיחה של ארץ קרה מציגה אם צעירה ושני ילדים בבית המשפחה בערב חג המולד. בתמונה הבאה נראית האם שרועה על הרצפה, מוכה. הסרט נמנע מהצגת האלימות המשפחתית ומסתפק ברמזים קולנועיים דקים. בשנת 2005, שנת הפקת הסרט, שוב אין צורך להציג על המסך את הבעל המכה החובט באשתו: הרמיזה הקולנועית העדינה מעלה לעיני רוחם של הצופים את סצנות האלימות המשפחתית של המיטה הבווערת,<sup>14</sup> התקדים הקולנועי שטבע את הנוסחה, ו/או של שובר הקופות הפופולרי לשכב עם האויב,<sup>15</sup> ו/או של סרטי הטלוויזיה הרבים שבאו בעקבותיהם. כך, בהסתמך על היכרותם עם "סרטי נשים מוכות ובני זוג אלימים", הצופים מזהים מן הסצנה הראשונה שג'וזי לכודה בזוגיות אלימה והם מצפים ל"מעגל האלימות" המוכר הכולל חרטה, התפייסות והתפרצות מחדשת של האלימות; הם מצפים לניסיונות חוזרים ונשנים של האשה המוכה להימלט מאחזתו של בן הזוג האלים; לקרבנות ממושכת ולקושי להיחלץ ממנה; לייאוש שסופו אלימות של האשה מתוך הגנה עצמית. אך הסרט מפרך ציפיות אלה ומפתיע את צופיו. ג'וזי מסרבת, בהחלטיות בלתי-מתפשרת, להיות קרבן. היא אינה משתפת פעולה עם "מעגל האלימות" ואינה נעתרת לחרטה ולניסיונות ההתפייסות של בן הזוג האלים. היא שוברת את הנוסחה, בועטת בתפקיד "האשה המוכה", עוזבת את הבית ואת בן הזוג האלים ולא שבה אליהם עוד. היא מוצאת עבודה במכרה ומנהלת מאבק על זכותה לעבוד בו בכבוד.

ציפיית הצופים שהגיבורה תמלא תפקיד נשי "קרבני" מדגיש את סירובה של ג'וזי למלא תפקיד זה ואת בחירתה ההחלטית בפעולה עצמאית של סובייקט אוטונומי (agency). למי שמוכן להביט בתשומת לב, הסרט מבהיר שאין סתירה בין תפקיד הקרבן לבין תפקיד הסובייקט האוטונומי: הסרט מטיב להמחיש שיש נסיבות בחיים, ובמיוחד בחייהן של נשים, אשר מבנות אותן בעת ובעונה אחת הן כקרבן והן כסובייקט אוטונומי.<sup>16</sup>

זאת ועוד: במקום מאבק נואש לשחרור מבן זוג אלים, ג'וזי, המוצגת כ"אשה מוכה", מנהלת מאבק על זכויותיה לעבוד ללא הפליה מגדרית, ללא הטרדה מינית וללא התעמרות בשל היותה אשה. כך מחליף הסרט את בן הזוג האלים במקום עבודה פטריארכלי, שוביניסטי, פוגעני, המנסה לשבור את רוחה של ג'וזי ולשלוט בה באמצעות אפליה ואלימות מגדרית ומינית. את מאבקה של האשה המוכה להשתחרר מבן זוגה מחליף הסרט במאבק חברתי, ציבורי וקהילתי נגד הטרדה מינית מתעמרת במקום העבודה. צופים, שבהסתמך על היכרותם עם סרטים קודמים מצפים לאלימות מגדרית שתלטנית במשפחה, מוזמנים לזהות שהאלימות המגדרית השתלטנית במקום העבודה היא גילוי נוסף של הפטריארכליות הדורסנית שבאה לידי ביטוי גם באלימות במשפחה. צופים המצפים למאבק בן הזוג האלים לומדים שמאבק נגד מקום עבודה מתעמר מגדרית הוא לא פחות הישרדותי, אמיץ וחשוב. בדרך זו יוצר הסרט אנלוגיה בין סוגי האלימות המינית והמגדרית במשפחה ובמקום העבודה, ובין המאבקים בזה ובזה, ומעביר בכך מסר פמיניסטי "רדיקלי" מובהק. וכמובן – במקום מאבק בודד על הישרדות אישית נהפך מאבקה של ג'וזי למאבק קהילתי לשינוי עומק כללי. הפמיניזם פורץ את חומות הבודדות וחוזר אל הזירה הקבוצתית.

מכיוון שסצנת האלימות במשפחה, הפותחת את הסרט, אינה מתייחסת להתרחשות עובדתית בחייה של לואיס ג'נסון אלא היא תוספת מקורית של הסרט, ניתן בהחלט לייחס לארץ קרה שימוש מודע ומכוון במוטיב הז'אנרי של "האשה המוכה ובן הזוג האלים" כדי לכונן את ציפיית הצופים



וכדי להיעזר בה כדי להציע את הקישור הפמיניסטי בין סוגי האלימות השונים נגד נשים, בין סוגי המאבקים נגדם, ובין קרבנות וסובייקטיביות (agency).

"סרטי נשים מוכות ובני זוג אלימים" הוא תת-סוגה צעירה שהתפתחה מאז אמצע שנות השמונים של המאה העשרים. תת-הסוגה המרכזי והדומיננטי ביותר ב"סרטי הנשים" של הוליווד מאז שנות הארבעים היא "מלודרמות הנשים". כותבות וכותבים רבים ניתחו וביקרו קטגוריה קולנועית זו והציעו לה מאפיינים שונים. כדי לא להרחיב יתר על המידה בסוגיה זו, אציע סיכום תמציתי של נקודות מרכזיות שהוצגו ופותחו על ידי כמה כותבות.<sup>17</sup>

## 2. "מלודרמות נשים"

חוקרות מראות שב"מלודרמות הנשים" הגיבורה מנסה לשנות את מצבה ולטפס מעלה בסולם החברתי תוך התעלמות מנורמות חברתיות ותוך פריצת מסגרות של ציפיות מקובלות ושל מוסכמות קונפורמיות. בניסיונה זה, המתעלם מכללי הסדר הנוהג, הגיבורה חוטאת כלפי המבנה החברתי והמעמדי ההגמוני. מכיון שהתנהגותה כוללת לרוב ממד של תשוקה (הנתפסת ומוצגת כ"דומנטית"), חטאה הוא גם "חטא מיני" על פי קריטריונים מוסרניים מסורתיים. הסרטים מדגישים שהגיבורה משליכה את יתרה על כוח רצונה ועל דבקותה במטרה, אך היא עיוורת לכוחו של ה"גורל" (אשר מבטא ומנציח את הנורמות הנוהגות), שהוא בהכרח חזק ממנה, מכתיב את עתידה, גובר על תכניתיה ומאמציה – ולכן גוזר בסופו של דבר את העונש בגין "חטאה" החברתי-המיני.

מכיון שהאמהות היא התכונה המרכזית המיוחסת לגיבורות המלודרמות, העלילה סובבת לרוב סביב קשריה הכאובים של הגיבורה עם משפחתה, בראש ובראשונה עם בנה או עם בתה. "חטאה" החברתי-המיני של האם גורם לנתק מן הבן או הבת, או לפחות לריחוק או לסכנת ניתוק. בסרט אחד, למשל, הבת מתביישת באמה, שהתנהגותה הלא קונבנציונלית "עושה לה בושות". הבת מתרחקת מהאם וזו נותרת מחוץ לחייה ומביטה אל טקס נישואיה מבעד לחלון.<sup>18</sup> בסרט אחר, חמותה המתנשאת של הגיבורה, שאינה משלימה עם מוצאה ה"נחות" של כלתה, מכריחה אותה לעזוב את הבית ולהתנתק מבן זוגה שהוא בנה היחיד.<sup>19</sup> "עונשה" של הגיבורה מתגלם בהקרבה העצמית הנדרשת ממנה כדי לאפשר את הצלחת הבן (או הבת); זוהי הקרבה עצמית המחייבת ניתוק (של האם) מן הבן (או הבת), וויתור שלה על חלומה למוביליות חברתית ועל זהותה, לרבות מעמדה כאם. ההקרבה העצמית מהווה השלמה של האם עם המציאות החברתית וקבלת כלליה; בתוך כך היא נהפכת ל"אם טובה" וזוכה (לרוב) במחילה מוסרית וחברתית. לעתים הגיבורה מתוגמלת באמצעות חידוש הקשר עם הבן (או הבת), ולו על ערש דווי. לפעמים חידוש הקשר הגואל מושג בסצנת בית משפט קטרטית (למשל, כשהאם מואשמת בטעות ברצח ובנה לוחם לזכותה בלי לדעת שהיא אמו).

לרוב, אם כן, מלודרמת הנשים מאלפת את האשה ה"סוררת" והופכת אותה לפסיבית, לחלשה, ולקרבן של פריצת הגבולות החברתיים ושל חלומות הגדולה שלה עצמה. אשה שאינה "חוזרת בתשובה" ונותרת חזקה ("סרבנית", "אנוכית") – נענשת במוות או לפחות מאבדת את כל היקר לה (לרוב את ילדיה). ה"עונש" וה"אילוף", כמו גם עצם הצגת התשוקה למוביליות ולמימוש עצמי כ"חטא", מעצבים את מלודרמת הנשים כ"מעשייה מוסרנית" בשירות הסדר החברתי ההגמוני, המשיכה את האשה המורדת אל מקומה המשפחתי בחיק הסדר הפטריארכלי ומבטיחה שהיא לא תוכל לזעזע אותו או לשנותו.



צופים וצופות רבים במאה העשרים ואחת כלל אינם מכירים את מלודרמות הנשים הגדולות של שנות הארבעים, שטבעו את הנוסחה, פיתחו ופרסמו אותה;<sup>20</sup> אולם צופי קולנוע ודאי מכירים חלק מאינספור הווריאציות על הנושא, שהציפו את הקולנוע ואת הטלוויזיה מאז ועד היום. הנוסחה כה מוכרת, שגורה וקלישאית עד כי די ברמזים ספורים כדי לעורר בצופים ציפייה, גם אם לא מודעת, להתפתחות העלילה והדמויות ואפילו לליווי מוזיקלי על פי הדפוס השגור. על רקע זה מעניין לבחון באלו מובנים ארץ קרה מציית לכללי הסוגה וכיצד הוא סוטה מהם ומשנה אותם.

בוודאי בהשוואה לספר התיעודי שממנו שאב את השראתו, ארץ קרה מעצים מאוד את מקומה של הזירה המשפחתית בחייה של הגיבורה ומייצר דרמה משפחתית שלא התרחשה במציאות. כאמור, ג'נסון לא עזבה בן זוג אלים, היא לא עברה להתגורר עם הוריה, אביה לא עבד במכרה שאותו תבעה ולא התנגד לעבודתה שם, ומעל לכול – בנה היה בוגר בעת הגשת התביעה, חי חיים עצמאיים, ואין כל עדות לכך שהתנהגותה של אמו גרמה לו לעגמת נפש או להתרחק ממנה. לפיכך, אין ספק שהייתה זו בחירה קולנועית מודעת למקם את ג'וזי תחילה עם בן זוג אלים, אחר כך בבית הוריה, ולאורך כל הדרך במערכת רגשית סוערת עם בנה המתבגר. הסרט בחר לייצר ממד מלודרמטי מרכזי המתמקד בחייה המשפחתיים של הגיבורה. בלב המלודרמה המשפחתית נעוצה סכנת התרחקותו של סמי מאמו, סכנה המרחפת מעל הסרט כולו ומגיעה לשיאה בבריחתו הקצרה מן הבית.

יתרה מכך: בחירתה הלא קונבנציונלית של ג'וזי לעבוד במכרה, ואחריה החלטתה ה"בוגדנית" לתבוע את המכרה ולחשוף את ההטרדה המינית שרבים מהגברים חברי הקהילה אחראים לה – שתיהן נתפסות על ידי סמי כגילויים של אמהות "רעה" ו"אנוכית" הגורמת לו בושות ונוק. מבחינתו, מהלכיה של אמו מציגים אותה כבעייתית ופוגעים במעמדו החברתי; הם גורמים לו להתבייש באמו ולהתרחק ממנה. במילים אחרות: מהלכיה הבלתי-קונפורמיים של הגיבורה, במסגרת ניסיונה לפרוץ את גבולות מעמדה החברתי ("אם חד-הורית ענייה ותלויה"), מובילים לקונפליקט בין שאיפותיה האישיות לבין אמהותה ויוצרים סכנה של התרחקות הבן והתנתקותו ממנה. במהלך רוב הסרט נראה שתכניותיה המהפכניות של הגיבורה עלולות לעלות לה במחיר אמהותה. בכל המרכיבים הללו הסרט משחזר את הנוסחה המוכרת של "מלודרמת הנשים", ומעורר רגשות חמלה וכאב מוכרים וציפיות שגורות.

אולם, דווקא נוכח השחזור הגלוי כל כך של מרכיבי הסוגה בולט סירובו הנחרץ של הסרט לממש את הנוסחה ולהגשים את מוסר ההשכל הקונפורמי שלה. בשונה ממלודרמות נשים קלסיות, הסרט אינו מאמץ את נקודת מבטו של סמי ואינו מציגה כנקודת המבט הנורמטיבית שהגיבורה עיוורת לה, זו שעל הצופים לאמץ כדי להיטיב לשפוט את התנהגותה פורעת הסדר. ההפך הוא הנכון: אף שנקודת מבטו של סמי נתמכת בעמדותיהם הקונבנציונליות של רבים מחברי הקהילה, הסרט מציג אותה כנקודת מבטו הלא בוגרת של ילד שאינו מבין את מורכבות עולמה של אמו ואת אומץ לבה.<sup>21</sup> בשום שלב הסרט אינו מאמץ נקודת מבט זו, אינו מציעה לצופיו ואינו משתמש בה כדי לשפוט את ג'וזי.

למעשה, הסרט אינו מזמין את צופיו לשפוט את ג'וזי כלל, אלא דווקא לאמץ את נקודת מבטה ולהזדהות אתה. בחירתה לעבוד במכרה והחלטתה לתבוע בגין הטרדה מינית מוצגות כהחלטות אמיצות של אשה אמיצה המסרבת להיות קרבן של מערכת פטריארכלית מפלה, ופשוט עומדת על זכויותיה. מאבקה של ג'וזי אינו מוצג כחטא אנוכי אלא כהתנהגות אזרחית ראויה לשבח. שאיפותיה אינן מוצגות כחלומות גדולה פתטיים שנועדו לכישלון אלא כרצון לגיטימי ליהנות

מזכויות אזרח ומשוויון הזדמנויות. הישיגה אינם מוצגים כפנטזיה שדינה להתפוגג אלא כהצלחות שנקנו ביושר. מעל לכול, הסרט אינו "מעניש" את ג'וזי על בחירותיה, על שאיפותיה ועל פריצת המוסכמות והנורמות. בשונה מגיבורות של מלודרמות נשים קלאסיות, ארץ קרה אינו גוזר על ג'וזי להקריב את עצמה, את זהותה ואת חלומותיה, לוותר על בנה ולהישאר מחוץ לחייו, צופה בו, בודדה ואלמונית, מבעד לחלון. הסרט מתגמל את ג'וזי בהרבה יותר מניצחון משפטי: הוא מחזיר את בנה אליה, מעניק לה חיים מכובדים ושמחים בחיק משפחתה ומביא את הקהילה כולה להכיר בצדקתה, ביושרתה ובניצחונה המוסרי. היא מממשת את המוביליות החברתית הנכספת מסטטוס של "אם חד-הורית ענייה ותלויה" לזה של "אשה עובדת המפרנסת את משפחתה בכבוד" – בלי לאבד את בנה, ותוך שינוי ערכיה השמרניים של הקהילה שנלחמה בה.

ההתייחסות לנוסחת "מלודרמת הנשים" מבליטה אפוא את בחירתו של ארץ קרה לא רק לסטות ממוסר ההשכל של סוגה זו אלא להופכו על ראשו. במקום להזדהות עם הנורמות (הבורגניות, הפטריארכליות) הנהוגות, הסרט מזדהה עם ערכיה (השוויוניים, הפמיניסטיים, הרפורמטורים) של הגיבורה. במקום להענישה על הפגיעה בסטטוס קוו היא מתגמל אותה על אומץ לבה להילחם במוסכמות וחוגג את ניצחונה עליהן. במקום להשיב את הסדר החברתי על כנו, הסרט מאפשר לגיבורה לחולל שינוי עמוק בקהילה ובדפוסייה. הערכים המוסרניים והשמרניים מומרים בערכים חוקתיים ופמיניסטיים.

בהקשר זה מעניין להזכיר את הרכיב המיני. חלק מ"חטאה" של הגיבורה בסוגה של "מלודרמת נשים" הוא תשוקתה, הנתפסת ומוצגת על ידי הסרט כמינית. בארץ קרה, מתנגדיה של ג'וזי, שומרי הסדר החברתי הישן, מנסים להאשימה במיניות יתרה, מופקרת ופורעת חוק. אך הסרט, בקול פמיניסטי החלטי, עומד על כך שמה שמוצג באופן מסורתי כ"מיניות נשית חוטאת" הוא בעצם פגיעות מגדריות, פטריארכליות, סקסיסטיות, של גברים בנשים. הסרט חושף שחטא הנעורים שיוחס לג'וזי לא היה קלות דעת מינית של נערה יצרית, כי אם אונס של נערה על ידי גבר שמעל בתפקידו וניצלה לרעה.<sup>22</sup> הסרט מבהיר ש"ניאופה" של ג'וזי – שאביה, בשם החברה, חושד שהביא לפרץ האלימות של בן זוגה כלפיה – לא היה ולא נברא; אלימותו של בן הזוג היא חלק ממנגנון שליטה ודיכוי פטריארכליים ולא תגובה ל"הפקרות" מינית נשית. לבסוף, ה"פלטוט" וה"פרובוקטיביות המינית" המיוחסים לג'וזי על ידי עמיתיה לעבודה במכרה נחשפים על ידי הסרט כטקטיקה של האשמת הקרבן, שנועדה לתרץ ולחפות על מערכת שיטתית ופוגענית של הטרדה מינית בעבודה.<sup>23</sup>

### 3. תתי-סוגה אחרים שעמם "מתכתב" ארץ קרה

ציינתי כבר שנוסף על הסוגה של "מלודרמת הנשים", ארץ קרה מתכתב גם עם תת-הסוגה של "סרטי נשים מוכות ובני זוג אלימים". כמו כן הסרט מתייחס גם לתת-הסוגה "סרטי קרבן עבירת מין הנאבקת בתוקפיה".<sup>24</sup> בהקשר זה, מאבקה של ג'וזי – כמו מאבקה של קרבן אונס – הוא לשבור את קשר השתיקה. כמו גיבורות תת-הסוגה האחרות, ג'וזי מסרבת להתעטף בבושתה ולהעמיד פנים שלא היו דברים מעולם. היא דורשת שהמשפט יחייב את הקהילה להכיר ולהודות בכך שהיא סובייקט שווה ערך ושווה זכויות; שהתנהגות גברית, מגדרית ואלימה פגעה בה וגרמה לה נזק; שעדותה על ההתעמרות המגדרית וההטרדה המינית היא עדות אמת; שהמעוולים נגדה חייבים לקבל אחריות למעשיהם הנפשעים; ושהיא זכאית לתיקון, להחלמה ולפיצוי על הכאב שנגרם לה. אלה דרישות שכלל, נשים מתקשות מאוד להציג, החברה מתקשה לכבד ומערכת המשפט מתקשה לאכוף. הצלחתה של ג'וזי, בגיבוי הסרט, אינה אפוא עניין של מה בכך.

בחלק מהסרטים בתת-סוגה זו הגיבורה מנהלת את מאבקה בגלוי, באופן קהילתי, בעזרת מערכת המשפט, ואילו באחרים היא פועלת בכוחות עצמה, במסתר, ואף נוטלת את החוק לידה. בחלקם היא מצליחה להשיב לעצמה את הכבוד הסגולי שנגזל ממנה ובחלקם היא נכשלת במשימה זו. אין להתעלם מן העובדה שסרטה המוכר והמצליח ביותר של שלזי ת'רון, סרט שזיכה אותה בפרס האוסקר ובשורה של פרסים נוספים, היה סרטה שקדם בשנתיים בלבד להופעתה בארץ קרה – מונסט<sup>25</sup>. בסרט זה שיחקה ת'רון את דמותה של איילין וורנוס, שחיים שלמים של השפלה בידי גברים הובילו אותה להתחיל לרצוח את "לקוחותיה" (בזנות) – אלא שמעשי הרצח לא הניבו לה סיפוק, תחושת פיצוי או השבה של כבודה העצמי. כמו גיבורת מונסט, גם ג'וזי דורשת צדק ושיפוי בגין פגיעות מיניות רבות-שנים, אך בהבדל מחלט ממנה היא מנהלת את מאבקה במסגרת החוק ובעזרתו, וזוכה. סביר להניח שהדמיון – וגם השוני – בין שתי הדמויות, בין אופני פעולתן ובין גורלותיהן, לא נעלמו מצופי ארץ קרה.

ארץ קרה מתייחס גם לסוגה של "סרטי חושפי שחיתויות"<sup>26</sup> ושל "סרטי מנהיגות חברתיות בנות המעמד העובד"<sup>27</sup>. הקישור המבני לסרטים הללו מאיר את מאבקה של ג'וזי בהטרדה מינית במקום העבודה כחשיפת שחיתות מוסדית, וכן כהנהגה חברתית מעמדית. קישורים אלה מוציאים את המאבק בהטרדה מינית מן הנישה ה"מינית" שמקובל לדחוק אותו אליו, ומעניקים לו לגיטימציה וייחוס של חשיפת שחיתות ושל מאבק חברתי מעמדי. מיצוב מכובד זה חשוב במיוחד לאור העובדה שסרט ההטרדה המינית ההוליוודי המוכר היחיד – חשיפה<sup>28</sup> – אינו מקשר בין הטרדה מינית לבין חשיפת שחיתות, או בינה לבין הנהגת מאבק חברתי ומעמדי; למעשה, הוא אף אינו מקשר בין מאבק בהטרדה מינית לבין אלימות מגדרית או השקפת עולם פמיניסטית. ההטרדה המינית בתקדים קולנועי זה היא כלי לנקמה אישית שאינה תלויה במעמד, במגדר או בזכויות קבוצתיות.<sup>29</sup> בהשוואה לסרט הטרדה מינית זה, שבמשך שנים נותר כמעט בלעדי בתחומו, ארץ קרה מְשווה להטרדה המינית משמעות שונה לחלוטין.

### ג. ארץ קרה כ"סרט משפט ועורכי-דין"

כבר סצנת הפתיחה של ארץ קרה מבהירה לצופים שתיאור סיפורה של ג'וזי מתרחש במסגרת מתן עדות בהליך משפטי. מראשיתו הסרט קובע שסיפור המסגרת שלו הוא הליך משפטי, וסיפור האירועים שקדמו למשפט הוא חלק ממסכת הראיות שנועדה לתקף את טענות הצדדים. "סרטי משפט ועורכי דין" מהווים קטגוריה גדולה, ותיקה ומיוחסת.<sup>30</sup> במאמר זה לא אדון בסוגה זו בהרחבה; עם זאת, כדי למקם את ארץ קרה במסגרת קטגוריה זו, אשרטט על קצה המזלג את דמותו של עורך-הדין הקולנועי ואת יחסיו עם לקוחותיו הנשים.

#### 1. דמותו של עורך-הדין הקולנועי ההוליוודי<sup>31</sup>

שנות הששים והשבעים של המאה העשרים, ימי פריחתה של התנועה לזכויות האדם, היו תקופת החסד של הדימוי הציבורי של המשפט בארצות-הברית. חירויות אזרחיות ופרשנות החוקה היו סוגיות מרכזיות במאבקים על זכויות האדם, ובתי המשפט היו זירה לרבים מהם. עורכי-דין שעסקו בזכויות אדם נהפכו לגיבורים לאומיים שניהלו את המאבקים הצודקים לחירות ולשוויון. בפתחה של תקופה זו השכילו שני סרטים הוליוודיים, שניהם מבוססים על ספרים רבי מכר, לעצב את דמותו הפרדיגמטית של "עורך-הדין הגיבור" הקולנועי. דמות זו, שליוותה את שנות הששים והשבעים בסרטי קולנוע וטלוויזיה רבים, ממשיכה להוות מודל להתייחסות לסרטי עורכי-הדין הרבים שהופקו מאז. היו אלה אנטומיה של רצח<sup>32</sup> ואל תיגע בזמרי<sup>33</sup>. עורכי-הדין האגדיים שלהם

היו פול ביגלר, בגילומו של השחקן ג'יימס סטיוארט (Stewart), ואטיקוס פינץ', בגילומו של השחקן גרגורי פק (Peck).

אחד מסודות ההצלחה של עורכי-הדין האגדיים הללו היה שהם עוצבו על פי דמותו המיתולוגית של גיבור המערבון האמריקני (העובדה שג'יימס סטיוארט וגרגורי פק גילמו בעצמם גיבורי מערבונים ודאי סייעה לכך). "עורך-הדין הגיבור" שסרטים אלה הבנו היה גבר אמריקני אוטונומי, אמיץ, נחוש ושתקן. הוא מתגורר בעיירה אמריקנית קטנה ומרוחקת באזור ספר, קרוב אל הטבע. עברו טומן בחובו טרגדיה עלומה כלשהי של אבדן, שכול או כישלון; עוול או אי-הבנה חברתיים פגעו בו; ההווה שלו בודד. גם אם הוא מגדל ילדים (כמו אטיקוס פינץ') הוא חי בשולי החברה ואינו מעורה בה. יש שהוא מתמודד עם קשיים אישיים, כלכליים וחברתיים (כמו אטיקוס פינץ'), ויש שסכנת שקיעה ואבדן מרחפת מעליו (כמו פול ביגלר, שאיבד את משרת התובע האזורי ועלול לשקוע לתהום השתייה). ברגע האמת – כשהקהילה, הצדק והאמת זקוקים לו – הוא נענה לאתגר, אוזר את חלציו, ובמאבק איתנים של "דור מול גלית" מפליא ללהט בכלים משפטיים (ובמיוחד בחקירה הנגדית) למען הצדק. דבקותו במטרה, ישרתו, עוז רוחו וכישוריו המקצועיים המעולים מבטיחים "גרנד פינאלה" הרואי וקתרטי; ה"טוב" נאבק ב"רע" ויכול לו, בדיוק כמו במערבונים.<sup>34</sup> וכמו במערבונים, בסוף המאבק ההרואי, שאיש לא נחלץ לעזור לו לנהל, הוא שב בצעד כבד אל חייו השתקניים.

"עורך-הדין הגיבור" הוא גלגול בן עידן התנועה לזכויות האדם של מיתוס "הגבר האמריקני הדור-הכבוד".<sup>35</sup> זהו הגבר שעצמאותו, ישרתו, אמינותו ומיומנותו הם ללא רבב; שתרומתו לחברה נעשית מתוך מחויבות ערכית עמוקה וללא ציפייה לתגמול. בשונה מעורכי-דין רבים בשר ודם, עורך-הדין המיתולוגי הזה אינו תושב העיר הגדולה; הוא אינו רוט ואינו מרבה במילים (שכן מלל עודף אינו גברי ואינו אמיץ). הוא אינו בוגר אוניברסיטה יוקרתית, אינו שותף במשרד עורכי-דין "יוקרתי" ואינו מרוויח סכומי עתק. הוא אינו מלוטש, מתחכם, "מלוקק". כמו הגבר האמריקני הדור-הכבוד, לבו גס בשפע ובמותרות והוא "עושה את שגבר צריך לעשות מפני שהדבר צריך להיעשות".

במשך השנים עברה דמותו של עורך-הדין ההוליוודי תהפוכות רבות. מאז שנות התשעים, גלגולי הדמות משקפים התפכחות מרה מחלום המשפט כמקדם של זכויות האדם. עורכי-הדין הקולנועיים החדשים הם כלים בשירות התאגידים המוצגים כמגלומניים, תאבי בצע והרסניים; גלמים שקמו על יוצריהם. עורכי-הדין הללו איבדו את נשמתם והפכו לברגים קטנים במכונה ה"גולייתית" השולטת בהמונים ומשעבדת את הרוח האנושית ואת הפרט. בכיכובו המבעית של אל פצינו (Pacino),<sup>36</sup> עורך-הדין החדש הוא לא פחות מאשר השטן בכבודו ובעצמו. עורכי-דין קולנועיים המנסים כמו פעם להילחם לצד ה"טובים" – כלומר: להגן על קרבנותיהם של התאגידים הגדולים – נשרפים ו"מתאבדים".<sup>37</sup>

בתוך הקשר זה נקל לראות כי ביל ווייט, עורך-הדין של ארץ קרה, הוא "עורך-דין גיבור" מן הסוג הישן. ביל עונה על כל המאפיינים: הוא בן לעיירת כורים קטנה בשום-מקום במינסוטה; הוא גבר שתקן ומתבודד; אהבתו הגדולה הייתה משחק ההוקי – סמל לאמריקה הלא עירונית, הגברית והקשוחה; ניסיונו להיות עורך-דין עירוני נכשל עם נישואיו, וכאב האבדן השיבו הביתה, אל העיירה ואל הטבע, להתחזק ולהיכנות מחדש. הוא אינו מחפש תהילה, הכרה או שייכות; אך כשג'וזי זקוקה לשירותיו המקצועיים כדי להילחם את מלחמתה – הוא מתגייס, לבר, ללא עזרה או תמיכה, למלחמת "דוד בגליית". כנגד כל הסיכויים, אפילו בלי משרד או מזכירה, באמצעות

חקירה נגדית וירטואוזית, "עורך-הדין הגיבור" משלב יכולת מקצועית מבריקה עם אומץ לב, נחישות, והבנה עמוקה בהוקי – ובנפש האדם. הוא מצליח להפוך על פיו מצב נואש וחסר-תקווה של לקוחתו, גובר על משרד עורכי-הדין הגדול של התאגיד הגדול (המכרה), ולאחר שהשיג את הניצחון והביס את ה"רעים" – הוא פורש בשקט חזרה אל השוליים, בלי לבקש לעצמו תמורה, הכרה, מעמד או שכר.<sup>38</sup>

מעניין לציין שדמותו של עורך-הדין והתנהלותו הם הנקודות שבהן ארץ קרה סוטה באופן המובהק והקיצוני ביותר מעובדות המקרה. את תביעתה של לואיס ג'נסון ניהלו, במשך שנים רבות, עורכי-דין (גברים ונשים) ממשרד ספרנגר ולנג, אחד ממשרדי עורכי-הדין המובילים בארצות-הברית בזכויות עובדים בכלל ובתביעות ייצוגיות בפרט.<sup>39</sup> המשרד השקיע בתביעתה של ג'נסון עשר שנות עבודה, מיליון דולר הוצאות ויותר מארבעה מיליון דולר בשעות עבודה עד שהמכרה נאות להתפשר ולשלם את הוצאותיהם של עורכי-הדין. לא חלף זמן רב עד שהתיק התברר כלא משתלם; המוטיבציה המרכזית של המשרד בניהולו הייתה קידום זכויות עובדים, מאבק בהטרדה מינית וחיווק מעמדן של תביעות עובדים ייצוגיות. אין ספק שזהו "משרד טוב", הנאבק נגד הפגיעות שעולם התאגידי פוגע בפרט האנושי, כלומר: על זכויות האדם כפי שהן נתפסות בסוף המאה העשרים ובראשית המאה העשרים ואחת; אך אין כל דמיון עובדתי בין משרד ספרנגר ולנג לבין אטיקוס פינץ', פול ביגלי וביל ווייט. ההחלטה להציג משרד זה כ"עורך-דין גיבור", כ"גבר אמריקני הדור-כבוד" שאקדחו הוא ספר החוקים, היא אמירה קולנועית ז'אנרית מובהקת. זוהי הכרזה שהמאבק נגד הטרדה מינית מתעמרת במקום העבודה הוא מאבק בן זמננו על זכויות נשים, ושזכויות נשים הן זכויות אדם; שהמאבק המשפטי להכיר בהטרדה המינית כפגיעה קבוצתית ומעמדית – ולכן כתביעה ייצוגית – כמוהו כמאבק על זכויות השחורים לשוויון בפני המשפט בשנות הששים של המאה העשרים, או המאבק על זכויות מתיישבי הספר נגד פורעי החוק, "אדומי העור" או בעלי העדרים הגדולים, במאה התשע-עשרה.

גם כאן, דחיית חלק ממאפייני הסוגה על ידי ארץ קרה מהווה אמירה חשובה לא פחות מאימוץ חלק אחר ממאפייניו. הסרטים בסוגה של "עורכי-הדין הגיבורים" מתמקדים בעורכי-הדין. כמו גיבורי המערבון במערבון, ב"סרטי משפט ועורכי-דין" עורכי-הדין הם הדמויות המרכזיות ולקוחותיהם הם דמויות-המשנה; הלקוחות הם אך ה"טריגרים", האמצעים המאפשרים לגיבורים להוציא את גבורתם מן הכוח אל הפועל ולהיות "דוד" הנלחם ב"גליית". בארץ קרה ביל ווייט אינו הדמות הראשית ואינו "דוד" הנלחם ב"גליית": גיבורת הסרט – ה"דוד" הנלחמת ב"גליית" – היא ללא ספק ג'וזי איימס, הנאבכת על זכויותיה במקום העבודה, נגד הטרדה מינית מתעמרת ולשינוי ערכי הקהילה ודפוסי התנהלותה. "עורך-הדין הגיבור", על כל מאפייניו הקלאסיים, הוא דמות-המשנה המאפשרת לגיבורה לנהל את מלחמתה החברתית, הקהילתית, הצודקת. המשפט ועורך-הדין נהפכו לאמצעי בשירות המטרה החברתית-קהילתית, ואינם נהנים מתהילת הגיבורים. ליהוקו של וודי הרלסון, ה"נעבעך" נעים הסבר, כעורך-הדין, לצד שרליז ת'רון הכריזמטית כלוחמת החברתית, מבהיר את יחסי הכוחות הדרמטיים בין השניים. בארץ קרה העיקר הוא המאבק החברתי והקהילתי על זכותן של נשים לעבוד בלא לסבול הטרדה מינית מתעמרת; המשפט ועורך-הדין המסייעים במאבק הם האמצעי.

## 2. תורת המשפט הקולנועית של ארץ קרה לגבי משפט קהילתי

ארץ קרה, אם כן, מעצב את הגיבורה כמנהיגה חברתית, המובילה מאבק חברתי רב-ערך, ועורך-הדין משרת אותה ואת המאבק החברתי שהיא מובילה. אך, כאמור, הסרט אינו מוותר על הבנייתו

של עורך-הדין כגיבור משפטי קלאסי, שארגזו כליו המשפטיים משמש לו תחליף לסוס ולאקדח. על רקע האכזבה הגדולה מן המשפט כזירה למאבק חברתי, ועל רקע ההתפכחות הכאובה מחלום "עורך-הדין הגיבור" (אכזבה והתפכחות שבאו לידי ביטוי מובהק בסרטי הוליווד, כמתואר קודם), דבקו של הסרט בדמות הוותיקה של "עורך-הדין הגיבור" היא כבדת-משקל.

אורלי ליבל תיארה בפירוט רב את אבדן האמון בעשייה המשפטית הרגילה כאמצעי לקידום רפורמות חברתיות, ואת הנהייה אחר אופני פעילות קהילתיים חילופיים.<sup>40</sup> במסגרת גישה רווחת זו, עורכי-הדין נתפסים פחות כ"מקצוענים" המנהלים מאבק משפטי בשם הקהילה ויותר כ"מארגנים חברתיים" הפועלים לצד חברי הקהילה מחוץ לזירת בית המשפט. מכיוון שכך, כמעט לא חשוב שעורכי-הדין אכן יהיו בעלי הסמכה מקצועית. סרט המבטא מגמה זו הוא ארין ברוקוביץ':<sup>41</sup> מזכירה משפטית, ולא עורכת-דין, היא הגיבורה העוברת עם הקהילה בארגון, ומסייעת לה בהשגת העצמה. עם צאתו של סרט זה לאקרנים, ועל רקע הצגתם השלילית של עורכי-הדין הקולנועיים, אפשר היה בהחלט לחשוב שהוליווד פונה עורף לעריכת-הדין המסורתית ומצטרפת אל החיפוש אחר כיוונים אלטרנטיביים.

על רקע התפתחות זו, ארץ קרה מתגלה כמי שאינו שותף למגמה זו. מה שסרט זה מציע הוא דווקא חיפוש אחר כיוונים חדשים להצגת המשפט כמקדם רפורמות חברתיות והעצמה קהילתית. עורך-הדין הוא הגיבור המשפטי הקלאסי, והדו-קרב המקצועי שלו הוא החקירה הנגדית; המקצוענות המשפטית לא ננטשה. אך עכשיו עורך-דין זה אינו משתלט על המאבק, אינו מוביל ואינו מנהיג; הוא תומך, מסייע, נוכח, מעניק את השירותים המשפטיים הנחוצים במקצועיות, ומציע כוונים משפטיים שלקוחתו לא הייתה יכולה לחשוב עליהם בעצמה (התביעה הקבוצתית). הוא מאפשר לה לארגן את חברות הקהילה, להתייצב מול המתנגדים ולקבל החלטות גורליות; הוא ניצב מאחוריה בישיבת הכורים, מעודד תובעות פוטנציאליות להצטרף, מחזק אותה בשעות משבר – וגם מפליא לחקור את העדים בתוך אולם המשפט.

בלי לוותר על הליטיגציה ועל המצוינות המשפטית המקצועית, ארץ קרה מציע שכדי להיות "גיבור", עורך-הדין המשתתף במאבק חברתי, קהילתי וערכי צריך ללמוד לשבת בכיסא האחורי, לתת ללקוחותיו להנהיג את המאבק הקהילתי, ולהעניק להם את כל התמיכה המקצועית והאנושית שבכוחו להציע. למרות אהבתו הרבה להוקי, עורך-דין זה הוא הרבה פחות "גברי" במובן המצ'ואיסטי המקובל. דמותו כמו נצרפה בכור הפמיניזם התרבותי של אמפתיה ואכפתיות. אם ג'וזי ומאבקה מגלמים את הפמיניזם ה"רדיקלי" של ארץ קרה, ביל ווייט מגלם את גרסת הסרט ל"עריכת-דין קהילתית במתכונת פמיניסטית-תרבותית".

#### ד. סיכום

קריאת ארץ קרה בהקשר הקולנועי שאליו הוא מתייחס – "סרטי נשים" ו"סרטי משפט ועורכי-דין" – מבהירה כיצד התייחסותו של הסרט אל סוגות הוליוודיות מוכרות, תוך סטייה מהן בנקודות קריטיות, מאפשרת לו לחולל שינוי ואפילו מהפכה. הסרט יוצר בקרב צופיו ציפיות המסתמכות על היכרותם עם נוסחאות הוליוודיות מקובלות. חלק מן הציפיות נענות ומבטיחות את אורך הרוח, את שביעות הרצון ואת שיתוף הפעולה של הצופים; על רקע זה, סיכול חלק אחר מן הציפיות מוליד אמירות בעלות משמעות חברתית-ערכית מרחיקת-לכת, אך מאפשר לצופים לקבלן.

בשונה מ"סרטי נשים" ומ"סרטי משפט ועורכי-דין", ארץ קרה מזמין את צופיו לזהות אשה הנאבקת כדי להפוך מ"אם חד-הורית ענייה ותלויה" ל"אשה עובדת ומתפרנסת בכבוד" כגיבורה,



ולא כ"חוטאת יהירה" או כ"אשה לילית". הסרט מבנה אשה הנלחמת נגד הטרדה מינית מתעמרת במקום עבודתה כמנהיגה חברתית, ולא כ"מינית" או כ"מפוקפקת". הוא מעמיד לרשותה את השימוש ב"עורך-הדין הגיבור", כדי להכריז על מאבקה כקבוצתי, קהילתי ומשפטי, וככזה – כמאבק הרואי על זכויות אדם הרואי לשירותו של הגיבור התרבותי המיתולוגי ולעזרת המשפט. במקביל, הסרט מכפיף את "עורך-הדין הגיבור" ללוחמת הקהילתית הפמיניסטית ומעצב אותה כגיבורה ואותו כעוזר כנגדה. בכך מוגד מחדש מעמדו של עורך-הדין בהקשר של מאבקים חברתיים, קהילתיים ופמיניסטיים. עליו להיות מקצועי לעילא – אך אכפתי, צנוע, תומך. הצלחתו הקופתית של הסרט מעידה שהניסיון הנועז הצליח. סרטי העתיד יעידו אם צירוף הרכיבים החדש היה חד-פעמי או שמא הוא פתח דלת לקולנוע עתידי. סרטים נוספים שיהפכו את ארץ קרה לתת-סוגה עשויים ללמד את הציבור לראות, לשמוע ולהבין מאבקים קהילתיים פמיניסטיים, לזהות את רכיביהם, לגלות כלפיהם אמפתיה, ואולי אף להעז להצטרף אליהם, להנהיגם או להציע להם שירות משפטי.

### ה. אחרית דבר: כבוד האדם

לסיום אקשור את ארץ קרה עם סרט אחד נוסף, בלתי נסלח, בבימויו ובכיכובו של קלינט איסטווד.<sup>42</sup> בניתוח מקיף של סרט זה במקום אחר הראיתי שגיבורו של איסטווד, ויליאם מאני, הוא גבר הדרת-הכבוד המובהק של המערבון ההוליוודי.<sup>43</sup> ככזה, הסרט משיבו מן המוות/העבר כדי להציל את הנשים המזונות של העיירה שכוחת האל Big Whiskey משלטונם הרודני המשפיל של בעל בית הבושת, השריף המקומי המגלם את החוק והסדר, והמבנה הפטריארכלי בכלל. לשם כך עליו להילחם ולהרוג גבר שתקף את אחת הנשים ופגע בה. מאני מבצע את המעשה ההרואי הנדרש ממנו, אך בתוך כך הסרט חושף ש"המעשה ההרואי" אינו הרואי כלל אלא רצחני ומיותר. עוד חושף הסרט שהמיתוס של גבר הדרת-כבוד הוא פיקציה המסתירה רוצחים שכירים, שתויים, ברוטליים, שמעבירים את חייהם תוך גרימת סבל מיותר לכל הסובבים אותם. בסיום הסרט, מאני של איסטווד נותן לצופים את קרב היריות הווירטואוזי שהם כמהים לו, ובליל סערה חשוך מצליח להרוג את כל "הרעים" ולשחרר את הנשים. אך בתוך כך הוא חותר תחת הסוגה שהוא עצמו שייך אליה ותחת ההילה ההרואית של תרבות הדרת-הכבוד; במקומם הוא מציע עולם חדש, המושתת על כבוד סגולי, שבו אין מקום ל"גיבורי הדרת-כבוד" אלא לבני אדם המכירים בערכו האנושי השווה של כל אדם באשר הוא אדם, מקבלים זה את זה, תומכים זה בזה, מתחשבים זה בצרכיו, ביכולותיו ובחולשותיו של זה, ומשתדלים לא לפגוע ולא להזיק זה לזה.

בהקשר זה, ארץ קרה חוזר על מהלכו המהפכני של בלתי נסלח. כשם שהמערבון משנת 1992 מעלה מן האוב את גיבור המערבון, גבר הדרת-הכבוד של שנות הארבעים של המאה העשרים, כך סרט המשפט משנת 2005 משיב אל החיים את "עורך-הדין הגיבור", גבר הדרת-הכבוד של שנות הששים. כמו גיבור המערבון, גם "עורך-הדין הגיבור" מלהטט בקסמיו ומשתמש במשפט כדי לקדם את זכויות האדם; אך בתוך כך ארץ קרה חושף את הפטריארכליות הברוטלית, האלימה והפוגענית של עולם הדרת-הכבוד, זה השורר במכרה ובא לידי ביטוי בהטרדה מינית המתעמרת ש"אנשי הדרת-הכבוד" מבצעים בעמיתותיהם. כדי לשחרר את הנשים המדוכאות, "עורך-הדין הגיבור" מטיל את כל הדרת-כבודו המקצועית על הכף ומנצח ב"דו-קרב" המשפטי בזכות עליונותו המובהקת. הוא אינו עושה זאת כדי לקדם את עולם הדרת-הכבוד אלא כדי לחשוף אותו ולהחליפו בעולם המושתת על כבוד סגולי. בתוך כך הוא מוותר גם על עריכת-דין הדרת-כבוד ועל דימויו



כ"גייבור הדרת-הכבוד הכל-אמריקני", וממיר אותם בשירות משפטי (קהילתי) צנוע, מן המושב האחורי, של הגיבורים האמיתיים: הנשים הלוחמות לשנות את הקהילה מעולם של הדרת-כבוד לעולם של כבוד סגולי. במקום משפט ראווה הסרט מציע משפט בשירות הקהילה.

## הערות

- 1 לדיון רחב ושיטתי ביותר ראו (2006) ORIT KAMIR, FRAMED: WOMEN IN LAW AND FILM (להלן, KAMIR: FRAMED), ולהצגה תאורטית ראו Orit Kamir, *Why 'Law-and-Film' and What Does it Actually Mean? A Perspective*, 19 CONTINUUM: JOURNAL OF MEDIA AND CULTURAL STUDIES 255 (2005). הספר והמאמר מכילים הפניות רבות לספרות משפט-קולנועית. בעברית ראו אורית קמיר "לקראת תיאוריה של 'משפט וקולנוע': מבט על טראומה וזיכרון, החלמה וצדק, נשים וקרבנות עבירה בחברה פוסט טראומטית שסועה (קריאה תורת משפטית בסרטו של רומאן פולנסקי 'העלמה והמוות')" מחקרי משפט 22 159 (2005) (להלן: קמיר, "תיאוריה של משפט וקולנוע"); אורית קמיר "מודל של ניתוח פמיניסטי רב-ממדי: הצגתו, פיתוחו והחלתו על משפט ועל קולנוע" עיונים במגדר, משפט ופמיניזם 941 (דפנה ברק-ארו, שלומית יניסקי-רביד, יפעת ביטון ודנה פוג'ץ' עורכות, 2007); אורית קמיר "ניתוח פמיניסטי משפט-קולנועי מורחב של מגילת רות לאור הסרט 'שושלת אנטוניה'" עלי משפט (יראה אור ב-2009).
- 2 הסרט NORTH COUNTRY (Warner Brothers Pictures, 2005) בויים על ידי ניקי קארו (Caro) והופק על ידי ניק וקסלר (Wechsler); את התסריט כתב מייקל זייצמן (Seitzman). בתפקיד הראשי מככבת שרליז ת'רונ (Therone). את חברתה הטובה גלורי מגלמת פרנסס מקדורומנד (McDormand); את הנק, אביה של ג'וזי, מגלם ריצ'רד ג'נקינס (Jenkins); את ביל ווייט, עורך-הדין, מגלם וודי הרלסון (Harrelson); את אליס, אמה של ג'וזי, מגלמת ססי ספייסק (Spacek).
- 3 את הדיון המשפטי המקצועי בתופעות אלה במשפט האמריקני החלו המאמרים: David C. Yamada, *The Phenomenon of 'Workplace Bullying' and the Need for Status-Blind Hostile Work Environmental Protection*, 88 GEORGETOWN L. J. 475 (1999); Gary Namie & Ruth Namie, *Workplace Bullying: The Silent Epidemic*, 1(2) EMPLOYEE RIGHTS QUARTERLY 4 (2000).
- 4 תביעה ייצוגית היא יקרה יותר לנתבעים, שכן היא מאפשרת לכל אחד מן הפרטים השייכים לקבוצה התובעת לדרוש פיצויים. לכן, אם בית המשפט מסכים להכיר בתביעה כייצוגית, עולים הסיכויים שהנתבעים יסכימו מיד להתפשר, במקום להיתבע בפני מושבעים על ידי כל אחד מחברי הקבוצה. מושבעים נוטים לפסוק פיצויים גבוהים בתביעות של פרטים נפגעים נגד תאגידים.
- 5 *Jenson v. Eveleth Taconite Co.*, 139 F.R.D 657 (D. Minn., 1991).
- 6 *EEOC v. Mitsubishi Motor Manufacturing of America, Inc.*, 990 F. Supp. 1059 (C.D. Ill., 1998).
- 7 *Jenson v. Eveleth Taconite Co.*, 130 F. 3d 1287 (8<sup>th</sup> Cir., 1997). ההחלטה הפכה את החלטת הערכאה הראשונה, לעיל ה"ש 5.
- 8 CLARA BINGHAM & LAURA LEEDY GANSLER, *CLASS ACTION: THE STORY OF LOIS JENSON AND THE LANDMARK CASE THAT CHANGED SEXUAL HARASSMENT LAW* (2002).
- 9 מובן ש"גרסת הספר" אינה בהכרח "האמת העובדתית", אלא רק גרסה אפשרית אחת. על פי תיעוד תקשורתי (ברדיו מינסוטה), ג'נסון עצמה הסתייגה מן הספר, טענה כי לא דייק בהצגתם של חלק מן הפרטים, והודיעה כי היא כותבת ספר אחר, שיהיה מדויק יותר. Stephanie Hemphill, *Movie Stirs Memories on Iron Range*, MINNESOTA PUBLIC RADIO, January 28, 2005. (להלן: *Lois Jenson: Metro's Exclusive Interview*, METROACTIVE, גם, 23.4.2008).

- 10 ראו *Movie Stirs Memories*, לעיל ה"ש 9.
- 11 ראו למשל, Maria Garcia, *North Country*, 108(12) *FILM JOURNAL INTERNATIONAL* 70 (2005) (להלן: Rebecca Korzec, *Viewing North Country: Sexual Harassment Goes to the Movies*, 36; (Garcia *UNIV. BALTIMORE L. REV.* 303, 319-327 (2007).
- 12 "סרטי נשים" כוללים כמה תתי-קטגוריות: "מלודרמות נשים", "נשים מוכות ובני זוג אלימים", "קרבנות עבירות מין הדורשות צדק", ו"מנהיגות חברתיות בנות המעמד העובד". עוד אני מזכירה את תתי-הקטגוריות "חושפי שחיתויות" ו"סרטי הטרדה מינית". אני משתמשת בביטוי "סוגה" בהרחבה, ולא דווקא במשמעות המצמצמת המתייחסת למספר מוגדר של קטגוריות מוכרות.
- 13 הביטוי "הדרת-כבוד" משמש אותי לציין "honor", בשונה מ-"dignity", שאני מכנה "כבוד סגולי". ראו אורית קמיר שאלה של כבוד: ישראליות וכבוד האדם (2004).
- 14 *THE BURNING BED* (Tish/Avnet Productions Inc., 1984), בכיכובה של פארה פוסט (Fawcett).
- 15 *SLEEPING WITH THE ENEMY* (20<sup>th</sup> Century Fox Film Corp., 1991), בכיכובה של ג'וליה רוברטס (Roberts).
- 16 ברברים אלה אני מתייחסת למחלוקת הפמיניסטית בין אלה המבקשות להדגיש את קרבנותן של נשים לבין אלה הטוענות שהדגשת הקרבנות אינה מאפשרת לנשים לתפוס את עצמן כסובייקטים אוטונומיים. אני מאמינה שההבחנה היא מלאכותית, שכן ייתכן בהחלט למלא את שני התפקידים. אני סבורה שסרטים מיטיבים להמחיש נקודה זו. לפיתוח טענה זו ראו *KAMIR, FRAMED*, לעיל ה"ש 1.
- 17 הפסקאות הבאות מסתמכות בעיקר על מאמר של פם קוק, בו היא סוקרת את ניתוחיהן של כותבות פמיניסטיות כמו מולי הסקל (Molly Haskell), לורה מלווי (Laura Mulvey), וברברה קרייד (Barbara Creed) וכן על ספרה של מרי אן דון. ראו *Melodrama and the Women's Picture, in Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama* 248 (Marcia Landy ed., 1991); *MARY ANN DOANE, THE DESIRE TO DESIRE: THE WOMAN'S FILM OF THE 1940s* 70 (1987).
- 18 דוגמה זו מתייחסת לאחד המרכזיים והמצליחים בסרטי הז'אנר, *STELLA DALLAS* (United Artists) 1937.
- 19 דוגמה זו מתייחסת ל-*MADAME X* (Universal Pictures, 1966).
- 20 למשל *STELLA DALLAS* ו-*IMITATIONS OF LIFE* (Universal International Pictures, 1959), כמו גם *MADAME X* וסרטים רבים של לנה טרנר (Turner) וג'ואן קרופורד (Crawford).
- 21 כאשר סמי בורה מן הבית הוא מוצא מפלט במרתף ביתה של גלורי; בן זוגה של גלורי מוצאו שם, ומלמדו פרק בהבנת העולם, קשייה של אמו ואומץ לבה. הסצנה מזכירה את זו בסרט *MARY POPPINS* (Walt Disney Productions, 1964), שבה ברט, מנקה הארובות, מוצא את הילדים שנמלטו מן הבית ומסביר להם את עולמו של אביהם ואת ההקרבה הנדרשת ממנו כדי להתמיד בעבודתו בבנק ולפרנס את המשפחה. בהקשר זה מעניין לציין שבעוד שבמרי פופינס האם הסופרו'יסטית מתפכחת מחלומותיה הפמיניסטיים והופכת את הכרוז הקורא לשוויון זכויות לנשים לזנבו של עפיפון שהיא מעיפה עם בני משפחתה, בארץ קרה ג'וזי מצליחה להשיג גם את המהפכה הפמיניסטית שהיא מבקשת וגם את אושרה המשפחתי.
- 22 כפי שציינת למעלה, ניתן לבקר את ההחלטה להציג את היריון הנעורים של הגיבורה כתולדה של אונס של קטינה על ידי מורה, "לטהר" אותה בכך ממיניות כדי להופכה ל"בתולה טהורה" ה"ראויה" לזכות במשפט – ראו Garcia, לעיל ה"ש 11. אולם, בהקשר שבו אני מציגה את הסרט, ניתן לראות ב"טיהורה" המיני דווקא משום קריאת תיגר על המוסכמה הקולנועית של הסוגה לייחס לגיבורות מלודרמטיות מיניות נשית "חוטאת".
- 23 הביטוי האנגלי לתיאור הטקטיקה של האשמת הקרבן הוא "nuts and sluts", כלומר: נשים כמו לואיס ג'נסון המתלוננות על פגיעות מיניות מואשמות בכך שהן "מטרפות ומופקרות" והביאו על עצמן את ההתייחסות המינית.

- 24 הסרט ההוליוודי המוכר ביותר מקטגוריה זו הוא הנאשמים (The Accused) (Paramount Pictures Corp., 1988), בכיכובה של ג'ודי פוסטר (Foster). סרט חשוב נוסף הוא העלמה והמוות (Death and the Maiden) (Fine Line Features, 1994). לניתוח סרט זה ראו קמיר, "תיאוריה של משפט וקולנוע", לעיל ה"ש 1. סרטי "B" של תת-הסוגה מכילים מסעות נקמה אלימים של הקרבן באנסייה; לניתוח ראו CAROL J. CLOVER, MEN, WOMEN AND CHAINSAWS: GENDER IN MODERN HORROR FILM (1992).
- 25 MONSTER (Newmarket Films, 2003).
- 26 המוכר בסרטים הללו הוא SILKWOOD (ABC Motion Pictures, 1983), בכיכובה של מריל סטריפ (Streep).
- 27 המוכרים מבין הסרטים הללו הם ERIN BROCKOVICH ו-NORMA RAE (20<sup>th</sup> Century Fox, 1979), מרבית התיאורים, הניתוחים והביקורות של ארץ קרה משווים אותו, כמובן מאליו, לשלושת הסרטים הללו: ERIN BROCKOVICH ו-SILKWOOD, NORMA RAE. (Universal Pictures, 2000).
- 28 DISCLOSURE (Warner Brothers Pictures, 1994).
- 29 כזכור, קרבן ההטרדה המינית בסרט זה הוא גבר (בגילומו של השחקן מייקל דגלאס (Douglas)), המוטרד על ידי הממונה עליו (בגילומה של השחקנית דמי מור (Moore)), שהייתה פעם בת זוגו, והיא מקנאה בחיי המשפחה שלו עם אשתו. לניתוח קצר של הסרט ראו KAMIR, FRAMED, לעיל ה"ש 1, בעמ' 154-156.
- 30 לסקירה של רבים מן הסרטים הללו ראו PAUL BERGMAN & MICHAEL ASIMOV, REEL JUSTICE: THE COURTROOM GOES TO THE MOVIES (1996).
- 31 במקומות אחרים הצגתי נושא זה בהרחבה. ראו במיוחד ב-Orit Kamir, *Anatomy of Hollywood's Honorable Hero-Lawyer: A Law-and-Film Study of the Western Motifs, Honor-Based Values and Gender Politics Underlying Anatomy of a Murder's Construction of the Lawyer Image*, 35 STUDIES IN LAW, POLITICS & SOCIETY 67 (2005). ראו גם KAMIR, FRAMED, לעיל ה"ש 1, בעמ' 112.
- 32 ANATOMY OF A MURDER (Columbia Pictures, 1959).
- 33 TO KILL A MOCKINGBIRD (Universal Pictures, 1962).
- 34 אטיקוס פינץ' אינו מצליח להציל את חייו של מרשו אף על פי שהוכיח, בחקירותיו הנגדיות, את חפותו. דבר זה מעצים את הנופך הטרגי הנלווה לדמותו.
- 35 "גבר הדור-כבוד" הוא "a man of honor". ראו לעיל ה"ש 13.
- 36 DEVIL'S ADVOCATE (Warner Brothers Pictures, 1997).
- 37 חשבו על דמותו של עורך-הדין יאן שליכטמן, בגילומו של השחקן ג'ון טרוולטה (Travolta) ב-A CIVIL ACTION (Buena Vista Pictures, 1998), או על זו של עורך-הדין מייקל קלייטון, בגילומו של השחקן ג'ורג' קלוני (Clooney) ב-MICHAEL CLAYTON (Warner Brothers Pictures, 2007). עורך-הדין הצעיר מיץ' מקדיר, שמגלם השחקן טום קרוז (Cruise) ב-THE FIRM (Paramount Pictures, 1993) אמנם מצליח להינצל בעור שיניו, אך לא כך עמיתיו הוותיקים יותר במקצוע.
- 38 הרמז העדין בסוף הסרט לאפשרות של רומן בינו לבין ג'וזי אופייני למערבונים קלסיים כמו MY DARLING CLEMENTINE (20<sup>th</sup> Century Fox Film Corp., 1946).
- 39 לתיאור מפורט של הקריירה המקצועית של פול ספרנגר (Sprengrer) ראו בספר התיעודי CLASS ACTION, לעיל ה"ש 8, בעמ' 141-151.
- 40 אורלי ליבל "הפרדוקס של אקטיביזם חוץ-משפטי: תודעת משפטית ביקורתית ופוליטיקה לשינוי החברה" מעשי משפט א 63 (2008).
- 41 ERIN BROCKOVICH, לעיל ה"ש 27.
- 42 UNFORGIVEN (Warner Brothers Pictures, 1992).
- 43 Orit Kamir, *Honor and Dignity in the Film Unforgiven: Implications for Sociolegal Theory*, 193 LAW AND SOCIETY REV. 193 (2006). "הדרת-כבוד" – "honor"; לעיל ה"ש 13.