

© משפט ועסקים כ, תשע"ז (צפוי להתפרסם ב-2017);
לקראת הוצאת הכרך לאור יעבור המאמר עימוד וסידור סופיים, לרבות התאמת
מספרי העמודים לעותק המודפס

המשפט על-פי חנוך לוין

יורם שחר*

שופט [תופס את ראשו בייאוש]:
יש איזה תיעוב יסודי בעולם
החומק מכל הגדרה. בית המשפט
מנסה להבין. בית המשפט לא מצליח.

הקדמה ראשונה

דמותו של המשפט בתרבותה של קהילה היא בבואה נאמנה של תכונותיו באותה קהילה, ותכונות אלה נגזרות מתכונותיה של הקהילה. במאמר קודם, שהושפע עמוקות מרוחו הגדולה וממכלול יצירתו של אוריאל פרוקצ'יה, ניסיתי לאפיין את דמותו של המשפט בתרבות הישראלית, בשוליו של ניסיון להשוות בין דמות המשפט בשתי התרבויות הגדולות של המערב העכשווי – האמריקאית והאירופית.¹ במאמר הנוכחי אני מבקש להעלות את דמותו של המשפט הישראלי מן השוליים אל המרכז באמצעות "חזיון כלימה" שפרסם חנוך לוין זמן קצר לפני מותו.²

אפיינתי את דמותו של המשפט בתרבות בשני מדדים: האחד – שכיחותה של דרמת בית-משפט במיצגי התרבות העיקריים (ספרות, תיאטרון, קולנוע, טלוויזיה); והאחר – הצורה שבה משתקף המשפט בדרמה. דרמת בית-המשפט נוכחת בתרבות האמריקאית בשכיחות גבוהה מאוד. היא בנויה כקרב עממי שבו מנצח התום בדמותו של גיבור צעיר, ונצחוננו מורה לקהילתו את פתרון הראוי של שאלות ערכיות גדולות. שכיחות גבוהה זו נגזרת במישרין ממתכונתו ומתוכנו של הסיפור. יוצרים אמריקאים מרבים להשתמש

* פרופסור, המרכז הבינתחומי הרצליה. אני מודה לחיה שחר, שותפתי לחיים, על שחלקה איתי גם את חזיון הכלימה שבחיבור הנוכחי. אני מודה גם לעדי בן עזרא טוכמן על עזרתה בכתיבת החיבור.

1 יורם שחר "כשפאוסט לוקח עורך-דין – על דפוסי זוגיות של תרבות ומשפט" **דין ודברים** ג 147, 157 (2007).

2 חנוך לוין "משפט אונס – חזיון כלימה" **משפט אונס ואחרים: מחזות** 81 (מולי מלצר עורך, 1997). בחיבור הנוכחי אני מפרק את שמו של המחזה ומשתמש בחלקיו השונים בהתאם להקשרם.

בדרמת בית-משפט משום שהיא מספרת סיפור של מעורבות עממית תמה ועמוקה בעיצובם של ערכים חשובים. חשוב יותר – סיפור זה זמין ליוצרים האמריקאים משום שהוא מתרחש בפועל. דמותו של המשפט האמריקאי היא כבואה נאמנה של המשפט האמריקאי. חשוב עוד יותר – המשפט האמריקאי אכן מתנהל כקרב גיבורים עממי על הטוב והרע, משום שכך הבנו אותו האמריקאים מבחירתם. כל אלה הפוכים בתרבות האירופית. תוכם של אולמות משפט נוכח לעיתים נדירות בלבד בתרבות האירופית, ומתכונת האירועים הממוקמים שם דומה לסיפור ביורוקרטי-מקצועי עתיר נוסחת, שעיקרו חסר פשר ואשר אין בו לקח ערכי משמעותי כלשהו. סיפור זה משעמם משום שכך הוא ההליך המשפטי האירופי, והוא כך משום שכך בחרו האירופים להבנותו. המשפט בכללותו וההליך השיפוטי מסורים שם לנושאי תפקיד מקצוענים, ואת הדרמות הגדולות ממקמים יוצרי התרבות האירופים בזירות אחרות לחלוטין.

מהי דמותו של המשפט בתרבות הישראלית? מול טענה רווחת על אמריקניזציה גורפת של מקום המשפט בתודעה הציבורית, הצבתי את העובדה שהמשפט בכללותו ודרמת בית-המשפט במיוחד נעדרים לחלוטין מן התרבות הישראלית המקורית, ובכך היא דומה דווקא לתרבות האירופית. ספרים, מחזות ויצירות מקור טלוויזיוניות וקולנועיות ממקמים את הדרמות הישראליות הגדולות שעליהם נבנים סיפורי המוסר בבתי מגורים ובשדות-הקרב, ולא באולמות משפט. משפטנים באים ויוצאים פה ושם ממיצגי הבדין הישראליים, אך מקצועם תורם אך מעט לאפיונם, והם פועלים בזירות הרגילות שבהן פועלות דמויות אחרות. במקרים הנדירים שבהם משפטנים ממקמים בסביבתם המקצועית, הם פועלים במשרדיהם, וכאשר הם נכנסים לעיתים נדירות לבתי-משפט, הם נשארים במסדרונות ובלשכות, ואינם נכנסים לאולם המשפט. דמותו הארכיטיפית של עורך-דין אמיץ ושוחר טוב הנלחם לבדו בכוחות הרוע בחלל סגור ("האולם") לעיניהם של עמאים חתומי-פנים ("המושבעים") ובפיקוחו של מנהל זירה מקצועי ("השופט") לא הובילה מעולם סיפור ישראלי.

אם אמרתי למעלה כי דמותו של המשפט בבדין היא כדמותו במציאות, ניתן להסביר את העדרה של תמונת האולם שציירתי למעלה מהתרבות הישראלית בעובדה יחידה, צורנית לכאורה, והיא העדרם של מושבעים מהמציאות הישראלית. עורכי-דין טוענים בישראל באולמות משפט, אך אין הם עושים זאת לעיניהם של מושבעים-עמאים, אלא לעיניו של שופט מקצועי. הסבר זה נכון בעיני דווקא משום שהוא חורג הרבה מעבר למשמעותו הצורנית. מיקומם של המושבעים בנקודת המגוז של תמונת המשפט הוא ליבו של המשפט האמריקאי, במציאות ובבדין; ממנו באים ואליו הולכים כל המאפיינים החשובים של שיטת משפט זו, ובהרחבה גם כל המאפיינים החשובים של החברה והממשל האמריקאיים. משעקרו הבריטים את המושבעים מגופה של השיטה שהשירו אחריהם בישראל, הם עקרו ממנה את ליבה. המשפט הישראלי, כמו המשפט האירופי וכמו המשפט היהודי לדורותיו,³ הוא משפט מקצועי, ולא משפט עממי.

3 במסורת היהודית הסמכות לפרש את הדין וליישם אותו ניתנת באופן בלעדי למי שהפכו את השקידה התורנית לעיסוקם המרכזי, לאחר שמונו לכך על-ידי קהילותיהם בשל כישוריהם העדיפים בתחום.

משפטנים מקצוענים מדברים בו בשפה משפטית מקצועית "זרה" עם משפטנים מקצוענים אחרים, ולא מתרחש בסוד אולמותיהם דבר שיש בו תועלת למספרי הסיפורים הגדולים של ישראל. בדיוק כמו באירופה ובדיוק כדרכן של זירות סוד, אין תועלת בזירת המשפט הישראלית אלא למספרי זוועות ספורים המבקשים להבין את העולם מתוך מאפלייתו. כך עשה פרנץ קפקא בפראג, וכך עשה חנוך לוי ב"תל-אביב". כמו המספרים בעולם כולו, הם אינם מספרים על המשפט, אלא משתמשים בו ככלי לספר על דברים אחרים, אך הדרך שבה הם בוחרים לעצב את הכלי מעידה כאלף עדים על אמיתו של המשפט במקומותיהם. המשפט ב"משפט אונס" של לוי הוא פרודיה על משפט, אך העובדה שלוי הוא המחבר הישראלי היחיד שבדה דרמת בית-משפט כדי להוליך בה את הסיפור שהוא מבקש לספר, והעובדה שהוא בדה אותה כך ולא אחרת, אומרות דברים חשובים על אמיתו של המשפט הישראלי. בדברים הבאים אנסה ללמוד על המשפט הישראלי מתוך "חזיון הכלימה" שראתה עינו הרואה-כל של גדול מחזאי ישראל במחזה החשוב ביותר שכתב.⁴

מעשה בנער שמגיד עתידות ("חווה שחורות") ניבא לו כי "יום אחד בבגרותו יישפט על אונס; סופו תלייה". כדי להצילו מגורל זה, וכנראה למטרה אחרת לגמרי, מסרה אותו אמו לאישה גדולה ("המלבינה") שסירסה אותו. בבגרותו הוא נשפט על אונס שלא ביצע וזופה משום שסירסו התגלה במשפטו, אך עם זיכוי הוא התאבד משום שלא היה יכול לשאת את כלימתו. במהלך משפטו הוא העדיף "לשחזר" את האונס שלא היה יכול לבצע, וכמעט שכנע את שופטיו באשמתו בעזרת אביו, אלא שהסנגורית ("המגוננת") חשפה את שקריו בעזרת אמו ("הישישה") ובעזרת האישה שסירסה אותו ("המלבינה"), וכך הוא נאנס לזיכוי משפיל ומת בחרפתו.

זו תמצית עלילתו של "משפט אונס". לוי לא כתב אותו על המשפט, אלא על שברה של הכמיהה האדיפלית. בגרסתו הרגילה של המיתוס האדיפלי, על שפע גווניו בתרבות המערב לדורותיה, הבן רוצח את אביו ובוועל את אמו. בגרסה הייחודית שבנה לוי במחזה זה, הבן הוא שמת, ולא האב ("נאשם: אתה רוצח אותי אבא..."). כדרכו, לוי פורע סדרים ופורץ גבולות, אבל בניגוד לאפיון שתלה בו חוקר חשוב,⁵ כאן הוא אינו פורץ את כולם. בטרגדיה של אדיפוס גבר חייב למות על אהבת האם, וגבר אכן מת ב"משפט אונס", אבל הוא אדיפוס עצמו, והוא מת בשלבים: תחילה אמו הורגת את זכרותו, ואחר כך המשפט הורג את שאריתו.

כדי להבין את תפקידו של המשפט בחזיון זה יש להבין את תפקידה של שותפתו לעברה, היא האם, אך כדי לעשות זאת יש לזהות את מקום שניהם בכתב האישום המלא

4 לניתוח ספרותי שלם של "משפט אונס" כחלק מכלל יצירתו של חנוך לוי ראו יצחק לאור **חנוך לוי: מונוגרפיה** (דפנה רוזנבליט עורכת, 2010).

5 יואב רינון "העדרו של הטרגי מיצירתו של חנוך לוי" **הארץ** 4.10.2012 www.haaretz.co.il/literature/safrut/print/1.1835714. ראו גם לאור, לעיל ה"ש 4, בעמ' 246, המאפיין את המחזות המיתיים של לוי ב"שרירותיות". אולם אני סבור שדווקא ב"משפט אונס" המחזאי מקפיד על סיבתיות (חוקיות) הדוקה, ואולי דווקא משום כך הוא בחר במשפט כדי להוביל את העלילה.

שחונך לויין מגיש. האחראים האמיתיים למותו של הבן, מראשית העלילה ועד סוף המחזה, הם האב והבן עצמו: האב, או המין הזכרי כולו, המיוצג על-ידי חוזה שחורות, קילל את הבן למוות; והבן הרג את עצמו כאשר הכניס את ראשו ללולאת התלייה ובעט בכיסא שעליו עמד. בין זה לזה, בין מעשה האב למעשה הבן, עשו האם והמשפט מעשים רבים, וכל אחד מהם קירב את מותו של הבן, אך עיקרם של מעשים אלה במחדל הסוכם את כולם – הם לא הצילו את הבן ממוות. אהבת אם לא הצילה את הבן, והמשפט לא פדה אותו. חוקרי הספרות יעסקו בכשלונה של האם; אני אעסוק במחדלו של המשפט.

המשפט, כמו האם, עשה לכאורה את הדבר הנכון: הוא גילה את האמת וזיכה נאשם מאונס שלא ביצע. קטגור וסנגורית ("מגוננת"), שופטים ועדים, כולם שיחקו משחק-משפט סדור לכל כלליו ודקדוקיו, בדיוק כסדרו במציאות המשפטית הישראלית, וחשפו אמת פורמלית. אלא שהם עשו זאת בשירותו של כוח אפל, אשר זמם והצליח ליטול לא רק את חייו של הנאשם, אלא גם את כבודו, משום שהוא עצמו העדיף כנראה למות כאנס מורשע, ולא כסריס זכאי. המשפט לא הביא גאולה לאדם, ובכך נכשל. בדברים שבהמשך אעסוק במשמעותו של משל זה לגבי דמותו ואמיתו של המשפט הישראלי, אך בסופה של הקדמה זו אני מבקש להצביע על גאולה קטנה שהצליח המשפט להביא לעולמו הסגור של חנוך לויין ומחזותיו. ברבים ממחזותיו פרע לויין כל סדר ועבר כל גבול, ולכן הפר את היסוד הדטרמיניסטי המכונן כל טרגדיה. ב"משפט אונס" הרשה לויין למשפט לכבול את רוחו ואת יצירתו ולשים להם גבולות וסדרים, ובכך יצר טרגדיה מושלמת. ואם אכן כך, ייתכן שלויין זקוק לעצם התפיסה המשפטית, כתפיסה המסדרת סדרים, כדי למשמע את עצמו מלפרוע כל סדר. "המשפט העצמי" מסייע ללויין לכפות על עצמו משמעת אומנותית שאין לו במחזות אחרים, ורק כך הוא מצליח לייצר את הגרסה הטרגית האמיתית של מיתוס אדיפוס, תוך שהוא פורע בה רק סדר אחד – הוא זהותו של הגבר שימות על קידוש האם. ככל שלויין מהתל ומהפך בדמותם של השופטים ("מגוננת: כבודכם... שופט: שבענו 'כבודכם', תני פעם 'שפלותכם'...") ובמניעיהם ("שופט [לקצין]: התבהמנו, מה?... התבהמנו כליל..."), הם ממלאים את תפקידם כשופטים. הם ממשטרים את האולם, מתבוננים על העדויות, מגיבים כראוי על תהפוכותיהן ופוסקים על-פיהן כהלכה. דווקא הניגוד העצום בין יצריהם האנושיים המתפרצים בכל מהלך המשפט לבין תפקודם המקצועי המדויק מדגיש את כוחם המרסן של סדריו. כוח זה פועל על "משפט אונס" גם דרך הקטגור (הנראה על-פי הגיונו של המחזה "כגרסה... של הנאשם") וגם דרך המגוננת, הממלאים את תפקידיהם בתבניתם המקצועית המדויקת: הם מזמנים עדים בסדרם הנכון ומניעים אותם, דוחקים, מתחכמים, מתפייטים, מתווכחים, מסכמים, והכל למטרה שלשמה נבראו – הקטגור כדי להרשיע, והמגוננת כדי לְפנות. הנקודה העקרונית שאני מבקש להדגיש כאן היא כי גם בהקשר תיאטראלי צר זה המשפט תורם למחזה ולמחזאי סדרים, ולא תוכן, אך כאן הם ממלאים תפקיד חיובי. "בית המשפט מנסה להביין" את העיקר ואינו מצליח, אך בנסיונו הוא נתן ללויין ולנו תבנית שתאפשר לנו להביין.

הקדמה שנייה

מבקר במוזיאון גדול בעולם המערבי הנקלע לאולם שבו תלויות בצפיפות תמונות ים רבות המראות ספינות מפרש בין גלים לשמים, יודע כי הוא "נמצא" בהולנד של המאה השבע-עשרה, אשר נהפכה באותה עת למעצמה ימית. הולנדים רבים עשו אז גדולות ונצורות בדרך אל העושר וחסד האל, אך סערה גדולה אחת הייתה עלולה לטרוף את מעשי ידיהם ולדון אותם ואת משפחתם לעוני ולחרפה. המתח בין עננים שחורים לפיסות שמים בהירות, בין ספן נועז לכוחו של גורל, בין חסד לחרפה, בין מעשי אדם לאל שתקן, נותב כולו אל דרמת הים המצוירת של אותה תקופה. הציירים שציירו את תמונות הים חקרו, כדרכם של ציירים, שאלות של אור, צורה ומרחב, אך כדי למכור אותן היה עליהם לספר סיפור חשוב לבני זמנם ומקומם. הסיפור שתמונות אלה מספרות הוא סיפור מאבקו של האדם לגאולה. זהו הסיפור שהולנדים רצו לשמוע, וזוהי התבנית שבה הם העדיפו לשמוע אותו, וארבע מאות שנה מאוחר יותר העדפה זו מזהה את התרבות והחברה שבה צמחה טוב יותר מכל מאפיין אחר.

אם ייקלע אדם בעוד ארבע מאות שנה לתחליפו של אולם מוזיאון שבו מרוכזים בצפיפות מיצגים רבים המראים גיבור שוחר טוב הנאבק בכוחות השחור באולם משפט, הוא ידע ללא ספק כי הוא נמצא באמריקה של המאה העשרים. גם מיצגים אלה מספרים סיפור פרוטסטנטי מובהק על מאבקו של האדם לגאולה. כמו הספן ההולנדי, גם עורך-הדין הגיבור מנהל את המאבק בשמו של כוח גדול יותר, וגם הוא מתמודד בגבורה מול כוחות שחור הנראים לעיתים גדולים על מידותיו. כמו בהולנד של המאה השבע-עשרה, גם באמריקה של המאה העשרים זירת ההתמודדות אינה מקרית. האמריקאים בחרו את אולם המשפט לעבד בתוכו את מצוקות האדם ולפתור בו את חידות המוסר הגדולות מפני ששם, כך הם מאמינים, שוכן חסד האל או לפחות נרמז. שם נחרצים גורלות, שם נבנים או נהרסים אוצרות, ושם נעשה הצדק. באופן סמלי נפגשו שתי הזירות הפרוטסטנטיות האלה – הים ואולם המשפט – ביצירותיו החשובות של גדול סופרי התרבות האמריקאית בתקופתה המכוננת, הוא הרמן מלוויל.⁶ זירת הים הלכה ונעלמה מתרבות זו, ואת מקומה תפס אולם המשפט.

רכיב מרכזי בבדיונה של זירת המשפט האמריקאית הוא עורך-הדין התם הנאבק ברוע ויכול לו. במקום אחר פירשתי דמות זו כגרסה האמריקאית של אגדת הנער והמפלצת ("החיה"), המסופרת ומצוירת בכל העמים ובכל הדורות.⁷ כמו אצל לוין, גם במרכזה של אגדה זו ניצב צעיר ("הגיבור") המאיים על סדרי החברה בכמיהתו לאמו

6 בין הנובלות פרי-עטו של הסופר האמריקאי הדגול ניתן למצוא את אלה המתרחשות על רקע מסעות ימיים (למשל, "טאי-פי", "מובי דיק" ו"מארדי והמסע לשם"), את אלה המתרחשות על רקע עולם המשפט (למשל, "בארטלבי הבלר"), ולבסוף – את הרומן הבלתי-גמור והאחרון של מלוויל "בילי-באד, מלח", שבו שני הסוגים נפגשים.

7 שחר, לעיל ה"ש 1, בעמ' 157 ואילך.

"היפה"), אלא שבצורתה הרגילה המספר "מתיר" לצעיר להשיג את מבוקשו. הנער הצעיר, העוטה שריון גדול על מידותיו או גלימת עורכי-דין, נועץ כלי-זין ארוך בגופה של המפלצת ונושא את היפה אל עבר השמש השוקעת. הפירוש המקובל לאגדה זו הוא שהחזרה הריטואלית עליה במפגשי הקהילה מאפשרת לצעיריה לפרוק את המתח האדיפלי על-דרך הסובלימציה, וגם לשחרר אותם מרגשות הבושה הנלווים אליו. כדי למלא צורך זה, בדרך זו, הסיפור חייב להיות מסופר כסדרו ה"נכון" – כלומר שהבן ממית בו את אביו – והבן חייב להיות צעיר ותם כדי שלא תדבק בו ובקהל צופיו שמץ של כלימה. בדין נקטל האב – החיה. צדק נעשה לעיני צופים ישרי-דרך, ועושה הצדק בן דמותם תם וטהור כמותם. ואם כל אלה חשובים, חשוב במיוחד שזירת האירוע תהיה זירת צדק מובהקת, חשוב שהיא תהיה עממית מאוד, וחשוב שגיבורה העיקרי אכן ייראה צעיר מאוד.

כאשר כתבתי דברים אלה, נראָה כי עורכי-הדין במיצגי התרבות האמריקאיים הגיעו לגיל הצעיר ביותר שהם יכולים לגלם באמינות, הוא גילם בעת לימודי המשפטים באוניברסיטת הרווארד או מייד עם סיומם. סברתי אז כי דמותה עמומת הגיל והמגדר של עורכת-דין אחת יהיה גבולה האפשרי האחרון של בדיית המשפט האמריקאית, אלא שטעיתי. שלוש שנים לאחר שכתבתי סברה זו, הצליחה תרבות ההמונים האמריקאית לדחוק את גילו של עורך-הדין הצעיר אל סף הבשלות המינית. כעת, לאחר מסע ארוך ומפותל לקיצור גילו של הגיבור, יש לאמריקה פרקליט חדש והוא בן שלוש-עשרה:

Theodore Boone: Kid Lawyer

זה השם שנתן ג'ון גרישם, מוביל ספרות ההמונים האמריקאית בדור הנוכחי, לספר שפרסם באמריקה בשנת 2010 כדי להכות סופרת אנגלייה שאיימה להביסו בקסמיו של נער צעיר אחר הנלחם בכוחות השחור. תיאודור בון של גרישם עושה בחצרות משפט אמריקאיות את מה שהארי פוטר של רולינג עושה בחצרות בית-הספר לקוסמים באנגליה. שניהם מחזירים למפגשי השבט את דמותו המקורית של הגיבור התם – בר מצווה עגול-עיניים המתנסה לראשונה בכוחו של הרביט המופלא שניתן בידו על-מנת לעשות בעזרתו שפטים בזכרים עתירי שררה ורוע. כאשר פורסם הספר באותה שנה על-ידי הוצאה אנגלית, נוסחה כותרתו דווקא כך: Theodore Boone: Young Lawyer. אך שנה לאחר-מכן, אולי משום שלשון ההמעטה הבריטית פגמה במכירותיו, הודפס הספר מחדש עם כריכה שצעקה אותו מסר בלשון בוטה וברורה שאינה מותירה ספק: Theodore Boone: Half the Man, Twice the Lawyer. טדי (כשמו בפי אמו) בון, זועקת הכותרת, אינו אלא חצי גבר, אך שרביט המשפט מרַבֵּע את כוחו. בשש השנים שחלפו מאז פרסם גרישם חמישה ספרים נוספים שבהם חצי-הגבר מחולל ניסים משפטיים בעיירה אמריקאית מנומנמת, ומאיים לתפוס את מקומו של דניאל ובסטר המהולל, שניצח את השטן באגדה שהומצאה לפני כשמונים שנה.⁸

8 "השטן ודניאל ובסטר" של סטיבן רינסנט בנה (Benét) הוא סיפור קצר המבוסס על הסיפור "השטן וטום ווקר" מאת וושינגטון אירווינג, המבוסס בתורו על סיפורו הקלסי של גתה "פאוסט". ראו שחר, לעיל ה"ש 1.

מה שהיה מרומז ונסתר במיצגי התרבות הקודמים של אמריקה, מונח אצל גרישם לראווה:

"Theo loved the courthouse, with its air of authority, and people hustling importantly about... [but] [m]ost of all, Theo loved the courtrooms themselves. There were small ones where more private matters were handled without juries, then there was the main courtroom on the second floor where lawyers battled like gladiators..."⁹

תיאודור בון מאוהב בבית-המשפט משום שהוא בית-סמכות, ובאולם המשפט הגדול משום שהוא זירת מאבק שבה מתגוששים לודרים לעיני העם, ובה יוכל גם הוא הקטן לנצח בעזרת מילות קסם משפטיות.

הנקודה העיקרית בפסקה בנלית-לכאורה זו מתמצה באפיונו של בית-המשפט כמקום של סמכות. אם מטרתו העיקרית של משל הנער והמפלצת היא להסיר את הכלימה מהכמיהה לרצח האב, מעשה הנער חייב להיות מתוקף בחותם הכשרות העליון בקהילתו. בציוורים נוצריים מסורתיים הנער הגיבור (המכונה שם ג'ורג' הקדוש) מלוהק באמצעות תפאורה מוכרת (שריון אבירים וסוס לבן, שניהם גדולים על מידותיו) למסע צלב לגאולת ארץ הקודש, וכך ניתנת לפעולתו תעודת התוקף הדתית הנעלה מכולם. האמריקאים הפרידו דת ממדינה ושילחו מעליהם גם את כלי התיקוף האחרים שעליהם נשענו עמים אחרים. דין העם בבית-משפטו נהפך באמריקה למקור תוקפו של כל הישר והטוב. זירת המשפט, גם אם היא פרועה ואלימה, היא זירת קודש המכשירה את מניעי גיבוריה, או לפחות את אלה של מנצחיה. הנער המבצע בזירת המשפט רצח סמלי של אביו הוא נער קדוש, והחזיון מנקה אותו מכל כלימה.

ספריו של גרישם על תיאודור בון, חצי גבר וכפליים עורך-דין, אינם חשובים בשל ערכם האומנותי, אך הם חשובים מאוד להבנת התרבות האמריקאית ומקומו של המשפט בה, ואפילו להבנת המשפט האמריקאי עצמו. העובדה שגרישם הפך את הארי פוטר האנגלי לעורך-דין כדי לשתול אותו באמריקה ולהכניס אותו לבתייהם של מיליוני אמריקאים חשובה לא פחות מהעובדה שסופר-המונים אחר עשה זאת לפאוסט הגרמני עשרות שנים קודם לכן. האמריקאים רוצים לראות משפט משום שהם רואים את עצמם בתוכו, ובו הם פותרים את חידותיהם האישיות והקהילתיות.

לסיכומן של שתי ההקדמות, חזיון הכלימה של חנוך לוין חשוב להבנת התרבות הישראלית ומקומו של המשפט בה, ואפילו להבנת המשפט הישראלי עצמו, משום שהוא הופך על ראשו כמעט כל היבט של חזיון המשפט האמריקאי. לוין מגזים מאוד בהיפוכיו, ודמות המשפט הנשקפת ממחזהו אינה כדמותו בבית-המשפט המחוזי של תל-אביב, אך אפילו בהיפוכיו הוא אומר דברים חשובים על המשפט. בעמודים הבאים אני מבקש להצביע על האופן שבו מתאר לוין ב"משפט אונס" את בעלי התפקידים

9 JOHN GRISHAM, THEODORE BOONE: HALF THE MAN, TWICE THE LAWYER 2 (2011)

השונים בזירת המשפט – הן את הצורה שבה הם פועלים והן את תפקידם המהותי בהליך. ערכו העיקרי של תיאור זה בעיניי הוא נקודת־מבטו של המתבונן. כל פסקה במחזה מעידה שלוין מכיר את מתווה סדר הדין הפלילי הישראלי טוב לא פחות ממשפטן ישראלי מקצועי. חשוב הרבה יותר, כל פסקה במחזה מעידה גם שלוין מבין את מהותה ואת ייחודה של שיטת המשפט הישראלית טוב לא פחות – ואולי אף יותר – מטובי המלומדים המאפיינים שיטה זו. גרישם למד משפטים ואף "הופיע" בבתי־משפט כעורך־דין. לויין למד ספרות ופילוסופיה, ולא נכח באולמות משפט יותר משנוכח בהן ישראלי מצוי. לכאורה, כמו יוצרים אמריקאים שאינם משפטנים, היה גם לויין יכול "ללמוד" משפט מתוך ספרים, סרטים ומחזות, אלא שהמשפט שהיה לומד שם היה משפט אמריקאי. עד שנכתב "משפט אונס" לא הייתה יצירת אומנות שבמרכזה דרמת בית־משפט ישראלית, וזה עיקרו של המאמר הנוכחי. השערתי העיקרית היא שתבניתו של המשפט הישראלי פעפעעו לתודעתו של חנוך לויין מתוך התרבות הישראלית הכללית, ולא מתוך צפייה ישירה במציאות המשפטית או בבכואתה, ומשום כך יש ל"משפט אונס" ערך מתקף מיוחד על הקשר שבין משפט לתרבות. המשפט הישראלי נראה כפי שהוא נראה ב"משפט אונס" משום שכך הוא באמת, וכך הוא באמת משום שכך הישראלים רוצים אותו.

עורכי־הדין

יש ב"משפט אונס" שני עורכי־דין – האחד מכונה בלועזית "קטגור", והאחרת מכונה בעברית "מגוננת". האחד גבר והאחרת אישה, משום שזה עיקרו של המחזה כולו, אך גם כינויי תפקידיהם בפיו של לויין נושאים מסר חשוב. לויין מבליט את מה שהעברית הישראלית מעלימה, והוא תפקידה המגונן של הסנגוריה, ובכך הוא מצביע על נטייתו של המשפט הפלילי הישראלי אל התוקפנות הזכרית המגולמת בתביעה ובאישום. העברית היהודית המסורתית הסתפקה בכל תולדותיה בשמות "קטגור" ו"סנגור" ששאלה מן היוונית, אולי משום שהיה לה עניין מועט בלבד בתפקיד המקצועי הצר שבו הם מלוהקים במסורות אחרות. דרמות המשפט הספורות שסופרו במסורת היהודית (משפט שלמה, קציא ומוקדון) נעו בין השופט ובעלי־הדין, ולא היו בהם מתווכים. זירת עורכי־הדין הייתה זרה לתרבות היהודית לא פחות מ"אצטדיונים" ומ"גימנסיונים", והשימוש העיקרי שעשתה בשמותיהם הלועזיים היה סמלי ומופשט. השטן ש"קטרג" ומשה ש"סנגר" לא היו "פרקליטים" במקצועם, והכוהן הגדול המופשט עמד בבית־המקדש, ולא בבית־משפט, כאשר נאסר עליו לסנגר על עמו בבגדי קטגור. התרבות הישראלית החדשה נטשה את ה"קטגור" הלועזי כאשר הכניסה אותו לבית־המשפט הישראלי, והפכה אותו ל"תובע" כשמה המפורש של פעולתו. תרבות זו לא הייתה צריכה להמתין ל"משפט אונס" כדי לעברת את ה"סנגורית" לשם פעולתה, אך היא בחרה להדיר את ה"מגוננת" על־ידי המשך שימוש בשמה היווני.

כדי להעריך את המהפכים המגדריים והלשוניים שביצע חנוך לוי בגיבוריו, ראוי להתעמק בבחירות הלשוניות שטמן המחוקק הישראלי, אולי מבלי משים, בחוק האמיתי. כך, בלשון תקיפה ומרתקת בקפיצות המגדר והייצוג שבה פותח חוק סדר הדין הפלילי [נוסח משולב], התשמ"ב-1982, את פרק ב – "בעלי הדין וייצוגם":

11. המאשים במשפט פלילי הוא המדינה והיא תיוצג בידי תובע שינהל את התביעה.

שני סעיפים מאוחר יותר אין למחוקק דבר מקביל חיובי לומר להגנתו של הנאשם, וכך הוא אומר לראשונה, בקול ענות חלושה ועל-דרך השלילה:

13. לא ישמש סניגור אלא מי שמוסמך לכך...

פתיחה אסימטרית זו, על כל רבדיה הלשוניים, מסמלת טוב מכל דבר אחר את נטייתו של המשפט הפלילי הישראלי כולו. בניגוד למשפט האמריקאי, המדבר על זכותו של הנאשם להגנה (בתיקון השישי לחוקה) קודם ומעל להיגד כלשהו על ייצוגה של המאשימה, אין בחקיקה הישראלית הכרזה עקרונית כלשהי על זכותו של נאשם לסניגור. בניגוד למנגנון "התביעה הכללית", המלווה את המדינה כמובן מאליו מאז נוסדה, "הסנגוריה הציבורית" קמה רק בשנת 1996, לאחר שנים ארוכות ומרות של מאבקים, וגם כיום אמצעיה דלים לאין שיעור מאלה של ה"תביעה".

מסר זה, כי התביעה חשובה מהסנגוריה, עומד בחללו של עולם בישראל, וזהו העולם שאליו צועק חנוך לוי את גיבוריו ב"משפט אונס" וקורא בשמות תפקידיהם. הוא מעמיד לנאשם חסר האונים "מגוננת" כדי להעצים אותה ולהזכיר לצופה הישראלי כי זהו תפקידה וכי לשמו בלבד נבראה בדמותה זו: לגונן על הנאשם ולהצילו ממוות. ל-defendant נותן לויין defender, ולרגע הצופה הישראלי עשוי להאמין כי היא תצליח לחולל לו נס, כדרך שמגוננים אמריקאים יפים עושים:

מי המאשימה? שמענו שיש נאנסת.	"שופט:
[למגוננת]	
את הנאנסת?	
אני ההגנה, כבודכם.	מגוננת:
הגנה יפה.	שופט:
תודה כבודכם.	מגוננת:

כדי להבין את משמעותה הדרמתית של טעותם של השופטים, המחליפים לרגע בין ה"נאנסת" (שהיא גם "המאשימה") לבין ה"מגוננת", יש לצפות בתעלול טעון עוד יותר שלויין עושה בשתיים מהדמויות הזכריות באולם – ה"נאשם" וה"קטגור". כך לויין מצעיד את הקטגור לאולם שבו נמצא כבר הנאשם:

"נכנס הקטגור בצעד נמרץ. נראה כגירסה מוגזמת ומזדקנת של הנאשם.

שמש: וזהו בקיצור: הקטגור גרץ.

קטגור: אינני גרץ!

[רואה את הנאשם]

מי עשה את זה?

[מתקרב אל הנאשם, מורה עליו]

לא אוהב פרודיות עליי.

ערמומי מאוד, אתה תיפסק.

נתלה, נתלה. עם הפחד

והרעד, נתלה, לא תהיה."

מי "עשה את זה"? מי ברא קטגור גרץ ה"נראה כגירסה מוגזמת ומזדקנת של הנאשם"? התשובה הפשוטה היא כי לוי "עשה את זה", כדי לומר כמה דברים חשובים על הייצוג, על המשפט ועל הגורל, אך אלה יתבררו רק בהמשך המחזה. כאן, בכניסתו של הקטגור לזירה, דמיונו לנאשם משמש לאפיונו הראשוני בכמה משיכות מכחול עזות: הוא גרץ, הוא חשדן, הוא נקמן, הוא מפוחד, ושום צעד נמרץ לא יועיל לו להסתיר את כל אלה. כל מה שיעשה הקטגור מכאן ולהבא בשמה של ה"מאשימה" מתגלה כבר כאן כניסיון אישי מגוחך ומבוהל למחוק את דמות עצמו.

מגוננת יפה ופקחית ומולה קטגור גרץ ומבוהל – אלה חומרי־הגלם שמהם מתחיל לוי לבנות את מערך הייצוג של "בעלי־הדין" במשפט. לא כך נראה מערך זה במציאות המשפטית הישראלית, ולא כך הוא נראה בתרבותה, וזהו בדיוק המסר הלויני. לוי יודע את מה שהצופה אינו יודע עד סוף המחזה: המגוננת תיכשל והקטגור ינצח. הנאשם ייפסק. הקטגור ימשיך להזקין וימשיך למחוק את בבואותיו על עמודי תלייה. המגוננת תיכשל ותמשיך להיכשל. כל שתעשה במחזה ובהמשכו, היא תעשה בשירותו של כוח מבוהל הנלחם על זכרותו.

הנקודה החשובה בהקשר זה נוגעת באופן המדויק שבו לוי תופס את המבנה האדוורסרי של ההליך השיפוטי הישראלי ואת משמעותו של הייצוג במבנה זה, אך גם אותה יש לקרוא כחלק מתפיסת המשפט הכוללת שלו. המשפט, אומר לוי, רחוק מעל השורות, אינו חשוב. כל־כולו אינו אלא משחק תפקידים (role play) במערכת סינתטית סגורה עתירת נוסחות ותבניות. המשפט, אומר לוי, אינו החיים. הנאשם ימות גם אם יזוכה. ה"מגוננת" תמלא את תפקידה ותגן על הנאשם במשפט, אך היא לא תוכל להצילו באמת ממוות.

הפער בין הייצוג המשפטי לבין הייצוג האמיתי מתמצה בחילופי דברים קשים בין הקטגור הנואש לבין המגוננת הזוחחה, רגע לפני שתוברר סופית חפותו של הנאשם ותיחשף כלימתו:

"קטגור: כבודכם, הנאשם הודה!

מגוננת: [מחייכת]

עוד נותר לי הציל אותו
קטגור: הוא כבר ויתר!
מגוננת: כבר לא בידי
קטגור: אלה חירו!
מגוננת: כבר נעצתי בהם את שיני
 למי שייך הכבש?
 הכבש חושב שלכבש. הזאב
 מעמיד אותו על טעותו.
 כבר נעצתי בהם את שיני.

כדי להבין חילופי דברים אלה יש לזכור את שיאה של העלילה. הנאשם "משחזר" באולם המשפט אונס שהוא לא היה יכול לבצע ואינו יכול לשחזר באמת. ה"נאנסת" – האישה היחידה במחזה העושה את רצונו האמיתי של הנאשם – משחקת את תפקידה ב"שחזור" באופן משכנע עד כדי כך שהשופטים "מתייפחים אתה". כאשר היא קמה "מושפלת", היא אומרת לנאשם משפט-מפתח אחד בשתי גרסות: "אתה שלי. אתה תמות בשבילי." העובדות שיצינו עדות ההגנה מייד לאחר-מכן יעידו כי ה"נאנסת" משקרת לאורך כל הדרך. הנאשם לא אנס אותה – לא לפני המשפט ולא במהלכו. נגזר על הנאשם שימות, אך עד הרגע שבו המגוננת נועצת בו את שיניה, נותרה לו בררת חיים אחרונה: הוא יכול למות מורשע כגיבור אלים או למות כסריס חף מפשע. ה"נאנסת" המאשימה עוזרת לו לבחור בגבורה, ודווקא ה"מגוננת" טורפת את בחירתו ואונסת אותו לזיכוי מיותר. בניגוד לדבריה בראשית הדיאלוג שהבאתי למעלה, היא אינה מצילה אותו, אלא מצילה את טהרתו המיותרת של המשפט. כל שהמשפט היה יכול לתת לכבש התמים הוא תיקוף לעובדה שקרית שהייתה מעניקה לו רגע אחרון של אושר לפני מותו הבלתי-נמנע. משקמה "מגוננת" להצילו מהשקר, היא אינה מייצגת אותו, אלא את המשפט.

חנוך לוי, כדרכם של מתבוננים גדולים ובוני עלילות, מדייק מאוד בזיהויו של קוד ההפעלה של השיטה האדוורסרית. עורכי-הדין הם שמניעים את המשפט ב"משפט אונס". הדבר היחיד המבדיל את השופטים מקהל הצופים (באולם של הבמה ובאולם התיאטרון) הוא עיסוקם האובססיבי בכבודם. חשוב עוד יותר – הנאשם והמאשימה אינם "בעלי-הדין" האמיתיים, משום שאין להם שליטה כלשהי במהלכו. הדין הוא של עורכיו. עורכי-הדין הם בעליו האמיתיים של המשפט, ולא בגופם, אלא בתפקידם: התובע תובע משום שהוא "תובע", והמגוננת מגינה משום שהיא "מגוננת", וכל נסיונותיהן של הדמויות המשניות למזער אותם לתכונות גופם ("גרין", "יפה") אינם צולחים. תפקידיהם מוכנים בחיזיון המשפטי, והם מניעים את מהלכו העיקריים.

לכאורה יש בחיזיון המשפטי שב"משפט אונס" מאפיין מרכזי הזהה למקביליו בתרבות האמריקאית, והוא עליונותה של ההגנה על התביעה. הקטגור מבצע מהלכים צפויים. בחלקו הראשון של המחזה, המכונה כצפוי "התביעה", הוא מטיח אשמה בנאשם, מעלה עדי תביעה ומפיק מהם עדויות-ראייה מרשיעות ("ראיתי גבר על אישה,

בידו סכין... הוא גונח... אני מכיר אותו היטב..."), נוזף, מעורר, מתווכח, ואפילו מפליג מפעם לפעם בתיאורי צבע ("ליל אביב, בגן... לאור ירח קלוש...") הדומים לאלה שעורכי־דין אמריקאים – בדויים ואמיתיים – מפייטים באוזני מושבעים; אך בכל מהלכיו אלה אין הקטגור מקים אלא במה לדרמה הגדולה שתניע המגוננת בחלקו השני של החיזיון. עד סוף המשפט תמחק המגוננת את כל פועלו של הקטגור. לא גבר יישאר שם ולא אונס, ואילו יכלה המגוננת, היא הייתה מוחקת גם את האביב והירח. את כל אלה תנפץ גבורת המגוננת בכמה דקירות רומח מופלאות, שישאירו את כוחות השחור מוטלים חסרי אונים על רצפת החיזיון.

כך לכאורה, אלא שרגעיו האחרונים של "משפט אונס" מבהירים את מה שנרמז בתחילתו. הנאשם ימות, אך לא במשפט. לויין אינו גרישם, ישראל אינה אמריקה, המגוננת אינה מצילה, ובעלי המשפט אינם בעלי החיים והמוות. עורכי־הדין של לויין אינם מניעים את העולם האמיתי, אלא משרתים כוחות גדולים מהם. הם משרתים את המשפט, ולא את הבאים בשעריו. הם משחקים תפקידים טקסיים במערכת תיאטרלית סינתטית המבנה את מהלכי עצמה, וכל שהיא יכולה לעשות הוא לקלקל קצת יותר את מה שקולקל מחוץ לה. הנאשם מת משום שכך נגזר גורלו, אך אותו גורל ניסה להעניק לו חסד אחרון בדמותו של משפט־שקר אשר יבדה למענו, לפני מותו, את זכרותו שנלקחה ממנו. באה המגוננת וגזלה ממנו אפילו חסד אחרון זה, כדי להגן על שולחה האמיתי, הוא המשפט עצמו. בכל גבורתה אין המגוננת מניעה אלא מהלך קטנוני החושף את קלונו של נידון למוות. בכל כוחה המשפטי אין היא מעצימה אלא את חטאן המקורי של הנשים שניסו להילחם בגורל בלתי־נמנע ונטלו מהבן את טעמם של החיים המעטים שנותרו לו. גרוע מכך, מודעותה המוצהרת של המגוננת לזרות העמוקה בינה (הזאב) לבין שולחה (הכבש) רומזת לאפשרות נוראה מכל הרובצת על המחזה כולו ואינה נאמרת במפורש, והיא כי גם מניעה של הנשים המסרסות לא היו טהורים מלכתחילה: שהאם לא פעלה כדי להציל את הבן מזעמו של האב, אלא כדי להציל את עצמה מגילוי־עריות ואת בעלה מרצח; ושהמגוננת לא פעלה אלא כדי להציל את המשפט משקר. כך או כך, למרות "נפחו" הגדול במחזה, אין המשפט פועל בתמונת החיים הגדולה אלא כאתנחתה קומית שולית שגיבוריה "מתנועעים קצת" לפני הסוף הבלתי־נמנע:

[מורה על הנאשם]	"נאנסת:
תלו לי אותו.	
בסוף, קודם כל נראה אתכם	השופט:
מתנועעים קצת לפנינו.	
איזה משפט הוא זה?	מגוננת:
על כל פנים, זה המשפט	שופט:
שבו האיש הזה נשפט."	

השופטים

הקטע האחרון שציטטתי כולל תובנה עמוקה אחרת של חנוך לוי על ההליך השיפוטי הישראלי, והיא שלהבדיל ממקורו ההיסטורי, ובמיוחד מגרסתו האמריקאית, הוא משוחק לפני שופטים מקצועיים, ולא לפני עמאים. עורכי־הדין, העדים ואפילו הצדדים "מתנועעים קצת" לפני עוטי גלימות נבחרים ומוגבהים, ולא לפני פשוטי־עם. לכן הם גם מתנועעים קצת אחרת, אם כי לא לגמרי אחרת. האפיון העיקרי שלויין מצביע עליו בדרכו הוא זהותם האנדרוגנית של השופטים בגרסה הישראלית של השיטה האדוורסרית. הכשרתם ובחירתם טבועה כולה בסימניה המובהקים של המשפטנות המקצועית, אך מיקומם בקוסמולוגיה האדוורסרית המקורית שעל־פיה ההליך השיפוטי כולו מוקנה ממצב אותם במקומו של ה"קהל" או ה"עם" שמולו החיזיון אמור להיות משוחק בתבניתו המקורית.

מכל שפע הדרכים שבהן מציג לויין שניות זו ב"משפט אונס", אני בוחר באופנים השונים שבהם "כבודם" של השופטים מהדהד בחלל שבינם לבין שלוש דמויות שונות במחזה: "זקנה", היושבת בקהל ועל־כן היא עמאית גמורה; "המגוננת", הבאה לאולם ממקצועם של השופטים; ו"שמש" (כשמו של תפקיד זה לפני שהוחלף), המשרת את השופטים עצמם.

ה"זקנה" נכללת ב"קהל צופים להוט" הנע או יושב באולם המשפט לפני כניסתם של המשפטנים לסוגיהם. המתח בין גילה המופלג של הזקנה לבין תאוות החיים שלה מלבה ומציג בכמה מהלכים מפתיעים את קנאתו הנלעגת של המשפט לכבודו ולכוחו. המשפט מאיים על מושאו במוות, אך הוא חרד מפני מתחריו. אם הנאשם ימות מפתח או הזקנה תמות מזקנה, ייטרף קורבנם של השופטים מידם, ועל־כן הם בונים כללי משחק סינתטיים שבהם הם מנצחים תמיד. הם נכנסים לאולם המשפט מחופשים לשמשים, וכאשר הזקנה לועגת להם ומצווה עליהם לבצע עבודות בזויות, רומזים לה השמש (האמיתי) וקצין השומרים שצפוי לה דין מוות על שפגעה בכבודם של השופטים.

[אחוזת פחד]	"זקנה:
סלחו, שופטים!	
[השופטים מגחכים חרש ואינם עונים]	
סלחו, לא ידעתי!	
פגעת בנו	שופט:
סלחו!	זקנה:
לא נוכל. פגעת.	שופט:
בקשי עוד.	
סלחו!	זקנה:
לא נסלח. פגעת."	שופט:

מאוחר יותר, לאחר מהפכי עלייה רבים שהשכיחו את האירוע השולי לכאורה, חוזר השופט ומזהיר:

"שופט: [לזקנה]
ואת פגעת בנו. חשבת שנשכח?
שתמותי לפני שנפנה אליך?"

המסר הרציני שליווין מבקש להעביר באמצעות מהתלה זו הוא שהמשפט ירשיע ויוציא להורג: אם יִזְפָּה את הנאשם מאונס, הוא ירשיע את הזקנה ב"העלבת שופט"; אם באשמת אונס יקפיד על גינוני צדק, הוא לא ירשה לדקויות של "מחשבה פלילית" או "אשם תורם", ובוודאי לא לזקנה עצמה, לטרופך את קורבנו מידו באשמה הגדולה מכולן, היא הפגיעה בכבודו. לשופטים, כך אומר ליווין, יש כבוד שאין לאחריים, והפוגע בו דינו מוות.

עניין מרכזי זה של "כבוד השופטים" מגדיר גם את צידה האחר של משוואת היחסים בין השופטים לדמויות האחרות בחיזיון. בעוד על עמאית זקנה הם מאיימים במוות בגין פגיעה תמימה וקלה בכבודם, בעורכת־הדין היפה הם נזופים פעם אחר פעם דווקא על כך שהיא מהדרת באותו כבוד.

"מגוננת: כבודכם...
שופט: שבענו 'כבודכם', תני פעם 'שפלותכם'.
בית המשפט אוהב גם מלמטה."

ומאוחר יותר הם מנהלים את הדיאלוג הרגוז הבא:

"מגוננת: כבודכם, אנו בבית משפט או בית מה?
שופט: כבודכם, כבודכם, כבודכם!..."

ואם צופה עמאית ממוקמת בצד האחד של הכבוד השיפוטי ועורכת־דין מקצועית בצידו הנגדי, היכן ממוקמים משמשי המשפט שאינם משפטנים אך גם אינם צופים? מייד לאחר שהם דורשים מהמגוננת לתת להם שפלות במקום כבוד, הם מתגוללים על ה"שמש" על שהכניס אותם לאולם לפני שהכניס את הנאנסת (המכונה כאן עדיין "מאשימה").

"שופט: אתה מכניס אותנו לפניך? !
השפלת בית המשפט!"

השמש, משרת מקצועי ומנוסה, משיב להם בלשון "כבודכם", ומצליח לפייס אותם בתמרון מיומן בין הגבוה לנמוך שבמרכזו של החיזיון כולו, ולכן גם בין פניהם השונים של השופטים עצמם:

"שמש: כבודכם, המדובר באשה נהדרת.
לא תבחרו ממרום כס השיפוט,
לראות את ירכיה בתנועה
באות מן האין אל המוחשי?"

בתוך שבין פשוט-עם שאינה מצליחה לקלוע לכבוד השופטים (היא קוראת להם בפשטות "שופטים" גם כאשר היא מנסה לרצותם) לבין משפטנית מקצועית הנותנת יותר מדי, משרתם של השופטים מצליח לרצות את שני פניו של השופט היושב על כס בישראל.

השופט הישראלי הוא אנדרוגינוס כפול-זהות הנושא את נזלי גופם של פשוטי-עם ואת כבודו המופשט של החוק היבש. כך בראו אותו אדוני הארץ האנגלים כאשר עיצבו את משפט ילידיה. תחילה ביקשו לייבא לנו שיטת משחק שעוצבה בעולם האנגל-אמריקאי ואשר עיקרה בנוי על מאבק אדוורסרי מסוגנן ועתיר כללים המנוהל על-ידי עורכי-דין מקצועיים לעיניהם של מושבעים הנגררים לזירת המשפט מן הרחוב ומביאים ממנו היגיון עממי ואמונות מקובלות אך לא ידע משפטי. לצידה של זירה זו, בצורתה המקורית במדינה-האם, יושב "שופט" על דוכן גבוה, אך למרות שפע הקישוטים וגינוני הכבוד המקיפים אותו, הוא אינו שופט בריבם של הצדדים הניצים. כל תפקידו מתמצה באכיפתם של כללים צורניים שנועדו להתאים את משחקם של עורכי-הדין המקצועיים למגבלותיהם של פשוטי-העם הצופים בהם. משחק זה בנו אנגלים בעבור אנגלים ושכללו אמריקאים בעבור אמריקאים, אך בארץ-ישראל כללו את איבריו ועקרו את ליבו. הם חיברו מושבעים ושופט ויצרו יצור כלאיים שאינו זה ואינו זה ובה-בעת הוא גם זה וגם זה. כך ירשנו בישראל תבנית שבה עורכי-דין מקצועיים משחקים מול שופט מקצועי את תגיה ודקדוקיה המסוגגנים של הצגה שכל הגיונה בעמאיותם של צופיה, וכך יושבים שופטינו גם בתוך עמם וגם "על מרום כס השיפוט", כלשונו של לוין; גם צופים וגם מנהלים, גם "כבודם" וגם "שפלוחם", גם "מלמעלה" וגם "מלמטה".

הקהל

כדי לעמוד על מרכזיותו של המרכיב העממי בשיפוט האנגלו-אמריקאי ועל הקשר האמיץ בין משפטה של קהילה לתרבותה, יש לשוב ולהתבונן על אופן הצגת המשפט באומנויות הבמה והמסך. להוציא מקרים נדירים, הנצרכים בזיכרון הקולקטיבי דווקא בשל נדירותם, אין צופי הקולנוע, הטלוויזיה והתיאטרון רואים את המושבעים לאורך

מרבית הדרמה. המצלמות חולפות מפעם לפעם למשך שניות אחדות על פניהם הסתמיים, אך הן חוזרות להתמקד בעורכי־הדין עזי־המבע המשחקים לפניהם, בעדים ובשופטים. הן עושות כך לא משום שהמושבעים אינם חשובים למשחק, אלא דווקא משום שהם מוקדו ועיקרו. זווית־הראייה של הקהל הצופה בדרמה המשפטית באולם הקולנוע או התיאטרון האנגלו־אמריקאי היא זווית־הראייה של המושבעים עצמם באולם המשפט. הצופים (או הקוראים) רואים את עורכי־הדין הבדויים מתנועעים מולם בדיוק כפי שהם מתנועעים מול המושבעים העלומים בחיזיון, וכך בדיוק עורכי־הדין משחקים את משחק המשפט האנגלו־אמריקאי מול מושבעים שותקים במציאות. כך בני השבט האנגלו־אמריקאי הגדול מתבוננים מדי ערב על המשפט מבעד לעיניהם של מושבעים בדויים, וכך הם משתתפים דרכם בפולחן השיפוט.

גם אצל לויין יש עמאים באולם המשפט הבדיוני, אך הוא ממקם אותם במקום היחיד שבו המשפט הישראלי מתיר להם לשבת, הוא "ספסלי קהל הצופים". לפני כניסת השופטים לאולם מתרחשים מגעים רוויי מתח בין כמה מאותם צופים לבין צוות־העזר, אך הם חיצוניים כמעט לחלוטין למשפט ולעלילה, ואינם חורגים מגדר עלבונות אישיים בין שוים. כניסתם הראשונה של השופטים עצמם לאולם בדרכם אל "כס השיפוט" מניבה את העימות שתואר למעלה (בין השופטים לבין ה"זקנה" שאינה מזהה אותם), אך גם הוא משני למשפט ולעלילה. העימות החמור והסופי מתרחש בכניסתם השנייה של השופטים, בתחילת פרשת ההגנה.

בנקודת הפתיחה של חיזיון ההגנה נוכחים באולם המשפט, כלומר על הבמה, הנאשם ("יושב על מקומו"), המגוננת ("לידו עומדת") ו"קהל הצופים" (החוזר כנראה לשבת על "ספסליו"). כס השופטים ריק בשלב זה. צעד אחר צעד מתמלא האולם מחדש בבעלי־התפקיד המשניים – תחילה ה"שמש" ואחריו ה"קצין" – ואלה מנהלים עם הצופים, ולמעשה עם הצופות, שיח לויני טיפוסי על זוהמת הגוף ועל עניינים מבישים אחרים, כדרכם של פשוטי־עם. רגע לפני כניסתם של השופטים, הפעם במלוא הדר כבודם ולא במסווה, נכנס ה"קטגור" הגוף ומעצים את אימת ההמתנה כשהוא מייבב בפחד לנוכח שיניה של המגוננת. ואז נכנסים השופטים:

"[נכנסים השופטים, מעיפים מקרוב מבט בנאשם]"

בכל הפעמים הקודמות במחזה זה, ובמחזות בכלל, שבהם הכותב ממקד את מבטם של הצופים בדמות על־ידי הנעתה והפעלתה, הוא עושה זאת כהקדמה למילים, כדי להעצים את הדברים שתאמר אותה דמות מייד אחר כך. כאן לויין מבצע מהלך כפול של מיקוד: הוא ממקד את עיניהם של הצופים בשני האולמות (אולם התיאטרון ואולם המשפט) ראשית בשופטים; ואחר כך, מבעד לעיניהם של השופטים, הוא ממקד את מבטם "מקרוב" בנאשם. כל הבמה נערכת כאן לתובנה גדולה וחשובה על הנאשם שיגידו כעת סוף־סוף השופטים לנאשם ולנו. ויפערו השופטים את פיהם והנה הפתעה:

"זקנה : [משולהבת, מצביעה על הנאשם]
כבודכם, למה לא נפתח לו את הראש?
ההצגה הגדולה, אומרים, מתחוללת בראש."

יש אלף טעמים למהלך הדרמתי הזה, אך מכולם מאפשרת לי הבמה הנוכחית לטעום רק אחד. הצופה הזקנה שוברת כל מסגרת אפשרית. מה שהיא אומרת מרהיב ביופיו במובנים רבים, אך היא אינה אמורה לדבר כעת – לא תיאטרלית ולא משפטית. העם אינו אמור לדבר בפיו במשפט ישראלי, דווקא כאשר הוא משולהב, כדרכו של עם, ודווקא משום שהוא משולהב. העם בישראל נטמע בשופט ומשלהב אותו וכולל את שפתו, אבל אז הוא מאבד את עצמו לדעת. אכן, לאחר עוד כמה שורות מיותרות שבהן שתי יושבות ספסל נוספות כופות את נוכחותן המיותרת על ההליך שנקטע, צועק השופט הזועם:

"עוד נראה לכולכן עבור הרגע הקצר
שבו אתן מראות לנו!"

והוא מצווה על הקצין:

"בשערות, שלושתן – החוצה!"

והמחבר מספר:

"[הקצין והשומרים תופסים את האם, הילדה והזקנה בשערות, מניעים אותן
כבובות על חוטים ומשליכים אותן החוצה]"

המטפורה של הצופות כבובות על חוט שאינן מתנועעות, אלא מונעות, אומרת במפורש את מה שהיה אמור להיות מובן לכל מתבונן: העם אינו פועל במשפט הישראלי. הוא רשאי להסתכל בשופטים המסתכלים בנאשם ולהמתין לדברם, אך הוא אינו רשאי להסתכל בעצמו, ובוודאי אינו רשאי לדבר. אם ינסה להתערב, הוא ינוענע כבובה ויסולק מן האולם. בטרם פתחה הצופה את פיה לדבר, היא פרעה את סדר המשפט באצבעה המורה. לא לה להצביע, לא לה להראות, ובוודאי לא לה להורות את הראוי לראייה והראוי להוראה. רק השופטים ראויים להראות, והם "יֵראו" לה בעבור הרגע הקצר שבו היא וחברותיה לספסל ניסו להראות להם ולנו.

הרהיטים

ברשימה הנוכחית אני מתבונן על חנוך לויך המתבונן על מערכת המשפט הישראלית. מסיבות מובנות אנו מתמקדים בדמויות האנושיות הנעות בזירת המשפט הברווז והמציאותית, אך כדרכו של עולם וכדרכו של תיאטרון, יש משמעות גם לחפצים המונחים בזירה. מכיוון שלויך לא הספיק להעלות את "משפט אונס" על במה, איני יודע מה הייתה דמותם של חפצים אלה בעיני רוחו, אך בגרסתו הכתובה של המחזה מקודדות כמה תובנות חשובות על משמעותם של חפצי במה חשובים ועל אפיונה של תבנית המשפט. בהדרגתם של שני מתבוננים חדי-עין, אביגדור פלדמן¹⁰ וא"ב יהושע,¹¹ אני מתמקד ברהיטים שעליהם יושבים גיבורי החיזיון, וליתר דיוק אני מתמקד בשמותיהם. למעלה רמזתי לתפקידו של לקסיקון הרהיטים בהבניית המתח בין הנפשות הפועלות בזירת המשפט. על מה יושב קהל הצופים? שלוש פעמים במחזה קורא לויך לרהיט שעליו יושבים הצופים בשם מיוחד אחד. אביו ("הישיש") של הנאשם קם "מבין ספסלי קהל הצופים". אמו ("הישישה עם הגב השחוח") קמה גם היא "מבין ספסלי הצופים". אחריה קמה האישה שסירסה את הנאשם ("המלבינה, אישה ענקית") "מבין ספסלי הצופים". שלושה אלה אינם באמת "צופים" זרים למשפט ולעלילה, אלא הם "עדים", ולאמיתו של דבר הם מובילים את סיפורו האמיתי של המחזה יותר מכל שחקני המשפט, אך הנקודה שאני מבקש להדגיש בהקשר הנוכחי היא כי לויך, הממעט בהוראות בימוי כתובות, מקפיד פעם אחר פעם להקים אותם "מבין ספסלי הצופים". ה"בין" החדגוני שבתצורת לשונית זו מוסר תובנה ערכית חשובה, והיא כי גם העדים החשובים ביותר לאמת הנשפטת זרים לעדת הכוהנים המנהלים את המשפט: הם נכנסים אל זירת החיזיון מתוך קהל העמאים, ומוחזרים אליו לאחר השימוש. אך חשובה בעיני עוד יותר התובנה הצורנית המסומלת בשמו של הרהיט שקהל זה יושב עליו. "ספסל" הוא הפשוט והנחות שברהיטים, משום שהוא נועד לישיבת רבים, ולכן יושבים עליו "צופים". בלא "ידידות" עליו ובלא "שולחן" לפניו, הספסל אינו מאפשר ליושביו לנכס לעצמם מרחב ייחודי. יושבי "ספסלים" – בין בבת-מחוקקים, בין בקופות-חולים ובין בבת-משפט – מודרים מעמדות הכוח האמיתיות בעצם מיקומם ותנוחתם. כל שהם יכולים לעשות הוא להצטופף בספסליהם לצידם של פשוטי-כוח אחרים, להמתין ולצפות, ידיהם בחיקם ורגליהם גלויות. מפעם לפעם יורשו להמהם הסכמה או מחאה קצרה, ומפעם לפעם ייקראו אולי למשימה כלשהי, אך אם יחרגו ממקומם הפיזי והסמלי, הם יוחזרו אליו בפטישו של יושב-הראש.

10 אביגדור פלדמן "שירת הסינרנות: שיח וחלל בבית-המשפט" תיאוריה וביקורת 1, 143, 150 (1991). באותו עניין ראו גם יורם שחר "סיפור אישי על צדק אחר" פרוצדורות 449, 457 (טליה פישר ויששכר רוזן-צבי עורכים, 2014).

11 אברהם ב' יהושע הכלה המשחררת (מנחם פרי עורך, 2001).

והיכן יושב בעל הראש שבידו הפטיש? גם על שאלה זו עונה לוין שלוש פעמים באותה לשון ברורה. בעל הראש יושב על "כס", או במופעו הגבוה עוד יותר – על "כס השיפוט". מיצובם של הכס שלמעלה והספסלים שלמטה מודגש בטקסט הכתוב על-ידי כיוון המבט או התנועה של הנפשות הפועלות. בעלי שררה שונים "רוכנים" או "גוהרים" על שוכני התחתית; השופטים עולים אל "מרום כס השיפוט" ומנהלים משם את המשפט.

ואם הצופים יושבים על "ספסל" והשופטים יושבים על "כס", מה שם מושבו של הנאשם? לוין משאיר שאלה זו סתומה, ואני מאמין שגם בהכרעה לשונית זו – ואולי בעיקר בה – הוא טומן תובנה חשובה מאוד, אולי על גיבורו המיידית ואולי על המשפט בכללותו. לוין מדגיש פעמים אחדות את העובדה שיש באולם מקום מוגדר שהוא מקומו של הנאשם ("הנאשם מתנדנד על מקומו", "הנאשם יושב על מקומו"), ובו הוא יושב כאשר הוא אינו מטולטל ממנו במצוות כוהני המשפט. אך דווקא משום כך חשובה העובדה שלוין אינו נוקב שם למקום זה. מקומו של הנאשם אצל לוין אינו "ספסל הנאשמים", אך הוא גם לא "כס הנאשמים" או "דוכן הנאשמים" שביניהם, ולכן הוא יכול להיות כל אחד מהם על-פי תפיסת מקומו האמיתי של הנאשם ב"משפט אונס" ובמשפט בכללותו. רק לקראת סופו של "משפט אונס" מתברר כי הנאשם ישב לאורך מרביתו על ה"כס" האמיתי ונענע את שופטיו כבוכות על חוט, כדי שירשיעו אותו באונס-שווא וימיתו אותו כגבר רב אונים. הפעם הראשונה שבה לוין קורא בשמו של רהיט הקשור לנאשם מתרחשת לאחר שהמגוננת מנענעת את השופטים עלובי-הנפש לכיוון ההפוך ואונסת את הנאשם לזיכוי משפיל. הזכאי בעל-כורחו נוטל אז את גורלו הקבוע מראש בידיו, עולה על "כיסא" ומת בתלייה.

כדי לחזק את משמעותם של מהלכים לשוניים אלה, אביא ראייה מתוך כתביו של מחבר ישראלי חשוב אחר, הוא א"ב יהושע. תמונת המשפט הישראלי הנשקפת מכתבים אלה חשובה מאוד לדיון הנוכחי דווקא משום שיהושע אינו "נכנס" לזירת המשפט, אלא סובב סביבה במודעות מלאה כמתבונן סקרן, אוסף פרטים, רושם רשימות, מנסח אפיונים וקורא שמות, אך אינו מניח לעלילה ולגיבוריו להתעצב באירוע משפטי ממש. חשוב עוד יותר, בכתבתו המאוחרת הוא רומז כמעט במפורש לטענה שתבניתו של המשפט הישראלי שונה מהתבנית העממית המנכיחה את פולחן השיפוט בתכיפות גדולה בתרבות האנגלו-אמריקאית לכל סוגותיה.

ב"הכלה המשחררת" של יהושע נכנס גיבור הספר עם אשתו בשבת לבניין בית-המשפט שבו היא מכהנת כשופטת. עילתו של הביקור היא "סידור מגירות" כלשהו, אך החללים השוכתים-ממשפט משמשים לבני-הזוג במה להעלאת שאלות קשות ורוויות אשמה באשר ליחסים בינו לבינה ובין שניהם לבין בני משפחה אחרים. חלקו הראשון של הביקור מתרחש בלשכתה של השופטת (שם "השולחן והכיסא הוגבהו באמצעות במה קטנה"), אך המשכו ושיאו הדרמתי מתחוללים באולם המשפט השומם והחשוך שאליו משוטט הגיבור תחילה לבדו. הוא "עולה ישר לכס-המשפט, הנישא בכבוד... מתוך האפלולית. הוא מתיישב בכורסת אב-בית-הדין, כדי לסקור מהגובה את ספסל הנאשמים, דוכן העדים ושולחן הפרקליטים". דקות אחדות לאחר-מכן נכנסת השופטת,

והאיש רואה אותה "עומדת ליד דוכן העדים". המחבר מספר לקוראיו כי "מן הגובה שבו הוא [האיש] יושב היא [האישה] נראית מעט ילדותית". כדי להבטיח כי הקוראים מבינים ומפנימים את היחס בין תפקיד, חשיבות, גובה וריהוט, חוזר המחבר על אותו אפיון ושם בפי גיבורו וידי יצרי קטנוני שלא היה מבייש את העלוב בשופטיו של חנוך לוין:

"בהחלט נעים לפעמים להסתכל על בני-אדם מלמעלה למטה."

הבלותה מנוכזת זו משמעותית במיוחד בעולמם הפנימי הבדוי של הגיבור ואשתו, משום ששם, כמו-גם ברוב מחזותיו של לוין, האיש חלש ואשתו חזקה. הנועם הרגעי שהאיש חווה מ"מרומם כס השיפוט" מסתיים באבחת ציווי חדה מפיה של השופטת, ה"נדרכת מדוכן הנאשמים אל בעלה היושב על כס המשפט":

"אז בוא תרד ותדבר. מה בכלל נתקעת שם? הרי לא ייתכן שדווקא הנאשם ישחק את השופט על כס-המשפט."

כמו ב"משפט אונס", גם כאן החטא שמחוץ לאולם הוא העיקר, והמשפט הוא בימת-משנה זניחה המזמנת למחבר-רואה-הכל מסגרת נוחה להיפוכי תפקידים ולמהלכים דרמטיים, אך שרטוטי התפאורה שהמחבר משרטט רומזים לתובנות חשובות על מראית המשפט ועל אמיתו. לפני כניסתה של השופטת לאולם, בעלה רואה ממרום כסאו "ספסל" לנאשמים, "דוכן" לעדים ו"שולחן" לפרקליטים. עם כניסתה לאולם מעמיד אותה יהושע "ליד דוכן העדים", אך בדרך שאינה מפורשת בטקסט היא נמצאת ("נדרכת") דקות ספורות אחר כך ליד רהיט המכונה כעת "דוכן הנאשמים", ומשם היא ממשיכה להטיח בבעלה אשמות קשות של פריצת גבולות ופריעת סדרים – הן באולם והן (בעיקר) מחוץ לו.

הסבר משמעותי אפשרי למשחקי התנועה ("דוכן העדים" ל"דוכן הנאשמים") והלשון ("ספסל" הנאשמים נהפך ל"דוכן") באותה נקודת מפנה עלילתית שבה האישה-השופטת פותחת במהלך שישקם את סדרי הכוח האמיתיים (במשפחה) והמסומלים (באולם המשפט) הוא כי עורך רשלן איבד דווקא באותה נקודה דרמטית את העניין בשמותיהם של רהיטים ובלל אותם בהיסח-הדעת. אני בוחר בפירוש ההפוך: אני מאמין שיהושע בחר להעלות דווקא בנקודה זו את רמת ההפרדה (רזולוציה) של תמונת המרחב המשפטי, והוא מניע את הגיבורה ומחדד את הלשון על-מנת להעביר מסרים מעורבים ומדויקים על הקשר שבין חפצים, מיצוב ומשמעות באותו מרחב. יהושע "מפרק" את מקומו של הנאשם לשני חלקי ריהוט, שכל אחד מהם מבטא את תנוחת גופו של הנאשם: כאשר הנאשם יושב, הוא יושב על "ספסל", כדרכם של צופים ("הקהל") שאין להם תפקיד במשפט; כאשר הוא עומד, הוא עומד על "דוכן", כדרכם של עדים כאשר הם מעידים. שימוש מדויק בשמות אלה מבטא היטב את העובדה שגובהו וחשיבותו של כל אחד משחקני המשפט משתנה לא רק על-פי גובהו של הרהיט המיוחד לו, אלא גם על-פי תנוחת גופו שלו. העמידה גבוהה מהישיבה וחשובה ממנה. נאשם היושב על

"ספסלו" ורגליו על רצפת האולם ממוצב בעמדה הנחותה ביותר האפשרית במרחב המשפטי. הוא מורשה להתרומם מעמדה זו ולעמוד מאחורי "דוכנו" רק ברגעים הקצרים בתחילת משפטו ובסופו שבהם הוא מופנה – פעם כדובר ("אני אשם/לא אשם") ופעם כשומע ("אתה אשם/לא אשם") – אל השופט שמעליו. בסדר פולחני זה, הנשמר מדור לדור בלא כלל כתוב, מוצעים לנאשם רגעי חסד ארוכים ומשמעותיים יותר רק בתמורה לנכונותו להעיד במשפטו ולחשוף את עצמו למתקפת התביעה. אם הוא נענה לאתגר זה, מעמדו מומר באורח זמני מ"נאשם" ל"עד", והוא זוכה לקום מה"ספסל" ולעמוד מאחורי "דוכן". שופטים המהדרים בפולחן זה מעצימים השתנות פלאית זו ומניעים את הנאשם מ"דוכן הנאשמים" אל "דוכן העדים" – הפוך מכיוון תנועתה של האישה-השופטת ב"הכלה המשחררת".

מה שם מקומו של הנאשם ב"משפט אונס"? אני מאמין שלוין משאיר שם זה סתום כדי לומר דברים חשובים על הנאשם "שלו" ועל המשפט בכללותו. הפעם הראשונה שבה לוין מספר במפורש כי "הנאשם יושב במקומו" היא תחילת "פרשת ההגנה". אין לי ספק כי בהושבתו של הנאשם על מקומו רומז לוין למפלתו הקרבה. כאן, ביושבו על ספסל הנאשמים, הוא חסר אונים לראשונה במשפטו. בכל "פרשת התביעה" הוא התרוצץ על הבמה והניח לזכרים עוטי הגלימות והמדמים להאמין כי הם מפעילים אותו כדי שיפלייל את עצמו. בשיאה של אותה הונאה הוא "משחזר" לקול צהלותיהם של השופטים ומשמשיהם אונס שהוא אינו יכול לבצע. מלבד המגוננת והמחבר, כולם, ובכלל זה הקוראים והצופות, מאמינים במהלך "פרשת התביעה" כי הנאשם מונע על-ידי אדוני המשפט, אך לאמיתו של דבר הנאשם הוא שמניע אותם בעורמה ובנחישות (בעזרתו התמימה של קטגור בן-דמותו) להרשעת-שווא שתחתום את חייו בכבודה של זכריות רבת אונים. רק כאשר הוא עובר לידי ה"הגנה" הנשית, מתגלית כלימת ערוותו. מספסל הנאשמים הוא יילקח אל ברכיה של "המלבינה", וכאן, בעודו יושב, יופשט ויושפל קבל עם ומשפט. רק בתום משפטו (וזיכורו) הוא יקום שוב על רגליו, יעלה על כיסא ויטול את נפשו במעשה השליטה היחיד שהותירו לו המציאות ובכואתה המשפטית הנלעגת.

היפוכי מיצוב אלה, שבהם הנאשם משטה בשופטיו דווקא ב"פרשת התביעה", שבה הוא אמור להיות נעדר כוח משפטי, מונעים על-ידי הגיונה של העלילה ועל-ידי צרכים דרמטיים, אך אני מאמין שלוין מעבה באמצעותם את טענת השניות שהוא טוען נגד פולחן השיפוט הישראלי. למעלה ייחסתי לו את הטענה כי שופטי ישראל נדונו, בשל תקלה היסטורית, לחיות בשתי נשמות: נשמתו העממית והנמוכה של האדם שבגופם; ונשמתו המקצועית והעליונה של התפקיד שהם משחקים. אני מאמין כי כאן מבקש לוין לרמוז כי הגבולות מיטשטשים לא רק בין "מושבעים" ל"שופט", אלא גם בין "שופט" ל"נאשם". טענה נוספת זו מופשטת יותר, ואינה מייצגת תופעה קונקרטית במציאות המשפטית הישראלית, אך היא עמוקה וחשובה בעיניי לאין שיעור. עיקרה של טענה זו היא כי שופט אינו אדונו של הנאשם, משום שהמשפט שהוא אדוניו, לפחות בישראל, אינו אדונו של המציאות. אני מאמין כי טענה זו יכולה להיטען ברמה גבוהה עוד יותר של הפשטה, דהיינו, כי תפקידים, לא רק משפטיים, אינם נושאים בישראל אותו כוח

עצמאי שהם נושאים בתרבויות אחרות, והפולחנים שבהם הם משוחקים אינם פועלים כדרך שהם פועלים באותן תרבויות.

מחשבה סופית

בעמודים שלמעלה טמונים שני פרדוקסים: האחד – אני מנתח בהם מחזה שכתב מחזאי ישראלי וכולו משפט, כדי לומר שהמשפט אינו מעניין מחזאים ישראלים; והאחר – אני סבור כי ככל שלא היה לחנוך לוינ עניין במשפט, הוא השכיל לראות את המשפט הישראלי בזווית עינו טוב משיוכלו לעשות הטובים שבמשפטים. לוינ נוטל לעצמו כלאחר-יד כוח שהוא השכיל לשלול מהצופים בזירת המשפט המומחזת, והוא הכוח להתבונן על המשפט ולשפוט אותו. אמרותיו של לוינ על המשפט הן אמרות-אגב, אך הן נוקבות ומאירות את המשפט הישראלי על כל רבדיו – מן הפרטני והטכני ועד המופשט והערכי. להלן אגע בשלושה רבדים כאלה בסדר חשיבות עולה.

לוינ משכיל להצביע על כמה מהנקודות החשובות ביותר במשפט הפלילי הישראלי ובסדרי הדין הנוהגים בו. כך, למשל, הוא מזהה מצוין את העיסוק הכפייתי של דיני האונס באיבר המין הגברי כרכיב הכרחי בהגדרת העברה. הוא גם מצביע מצוין על נזקיהם של סדרי דין הדוחים לאחריתו של משפט טענת הגנה שהייתה מייטרת את רובו. במישור גבוה יותר, לוינ מזהה מצוין את כל שפע פרוכתיה של שיטת השיפוט האדוורסרית שירשנו מעם זר. כל עוצמתו של מהלך המחזה מוזנת אצל לוינ מקלקוליה של שיטה הנשענת על קרב לודרים שאיש אינו נושא באחריות לתוצאותיו. במישור החשוב והגבוה ביותר, לוינ רואה את מה שלהערכתו ראו גדולי היוצרים הישראלים לפניו, והוא כי המשפט הישראלי אינו אלא הצגה מסוגנת שאינה נוגעת בנפש הפרט או החברה. ישראל לא תיפדה במשפט.