

## יעל גולן

החוג לבלשנות  
האוניברסיטה העברית בירושלים

# "בבית הדין הזה מדברים בעברית"? חתרנות לשונית בסרט גט: המשפט של וויאן אמסלם

מאמר זה מציג את תפקידה המרכזי של השפה כאמצעי מבע קולנועי בסרט גט: המשפט של וויאן אמסלם (2014), שביימו רונית ושלומי אלקבץ. במאמר מובא ניתוח תופעות לשון קונקרטיות לצד סוגיית ההתנהגות הלשונית בכלל – מי מדבר/ת, מתי וכיצד. הדיבור בסרט נע בין עברית סטנדרטית, עברית רשמית בעלת מאפיינים תורניים, שאינה נהוגה כשפה דבורה, צרפתית וערבית מרוקאית יהודית. במעברים האלה – שאינם אקראיים – משתקפים מגוון המתחים האנושיים והחברתיים שבהם הסרט עוסק. נוסף על כך, עצם המתח שבין השמעת קול ושתיקה הוא מוטיב מרכזי בעיצוב הדמויות הראשיות. המאמר מראה שהשפה בסרט היא כלי מובהק לייצוג הסדר הפטריארכלי והאורתודוקסי ולניסיון לשמר אותו, ומכאן שאפשרויות החתירה תחת הסדרים האלה מתקיימות גם הן כפרפורמנס לשוני.

### 1. מבוא

השפה היא אלמנט נוכח ביותר בסרט גט: המשפט של וויאן אמסלם (להלן: גט) בבימוים של רונית ושלומי אלקבץ (2014), שכולו מתרחש בין כותלי בית דין רבני, ומתאר את משפט הגירושין של בני הזוג וויאן ואלישע אמסלם. לצד השימוש באמצעי מבע כדוגמת צילום, עריכה, סגנון משחק וכיוצא באלה גם השפה היא כלי מרכזי לבניית המרחב, הדמויות והיחסים ביניהן ולעיצוב הביקורת על הממסד המשתמעת בסרט, ואפשרויות ההתנגדות לאותו ממסד. במאמר זה אראה כיצד השפה נרתמת לתחומית מרחב בית הדין ולשמירת הסדר בתוכו – סדר פטריארכלי, המעוגן במסורת האורתודוקסית האשכנזית – ובאילו אופנים לשוניים הדמויות, שרובן ממוצא מרוקאי, חותרות תחת הסדר הזה.

\*מאמר זה מבוסס על עבודת סיום קורס שנכתבה בהדרכת ד"ר מירי בר-זיו לוי, באוניברסיטה העברית בירושלים. ברצוני להודות לד"ר בר-זיו לוי על הליווי המחכים בתהליך הכתיבה, וכן לנועה לוין על קריאתה הרגישה והערותיה המועילות.

אטען שבאמצעות חילופי צופן – כלומר מעברים בין השפות הזמינות לדוברים בגבולות אירוע שיח יחיד – מייצרות הדמויות ערוץ תקשורת נפרד, בלתי נגיש לרוב הדיינים, ובו מובעים מסרים שאינם מתיישבים בהכרח עם הנרטיב השלט במשפט ועם כללי ההבעה בבית הדין. נוסף על כך, אתאר את השתיקה אל מול השמעת הקול כמוטיב המלווה את דמותה של וויאן הן במערכת היחסים עם אלישע הן כתובעת במשפט הגירושין; בנישואיה היותה אישה שמבטאת את רגשותיה בקול הוא מקור לחולשתה אל מול אלישע ושתיקותו הכוחניות; ואילו בבית הדין תהליך התעצמותה של הדמות בדרך לשחרורה מתחיל בשתיקה ובהאצלת סמכות הדיבור, ובהמשך כרוך בסיגול היכולת להשמיע את טענותיה בעצמה.

הסרט גט הוא השלישי בטרילוגיית הסרטים של האחים אלקבץ שעוסקים בבני הזוג אמסלם, עולים מסורתיים ממרוקו ממעמד בינוני-נמוך, המתגוררים בקריות – וויאן (בגילומה של רונית אלקבץ) ואליהו/אלישע<sup>1</sup> (בגילומו של סימון אבקריין). הסרט הראשון ולקחת לך אישה (2004) מתמקד ביחסים הטעונים בין בני הזוג, בניסיונות להשכיח ביניהם שלום ובתשוקתה של וויאן לחיים אחרים, שלא עם בעלה השתקן והמנוכר. הסרט השני שבעה (2008) מתאר את הדינמיקה במשפחה המורחבת של וויאן, שמתכנסת לשבעה על מות אחד האחים. בסרט זה וויאן כבר אינה מתגוררת עם בעלה, ומבקשת להתגרש ממנו, אך הוא מתעקש שעליהם לנסות לשקם את היחסים ביניהם.

גט, כאמור, מתרחש כולו בבית הדין הרבני, ומציג את משפט הגירושין של בני הזוג, שנמשך חמש שנים. אלישע עומד בסירובו לתת גט לוויאן, ובחיפוש אחר עילה לחייב אותו בגט מוזמנים לבית הדין עדים הקרובים לבני הזוג (בני משפחה, שכנים ומכרים – רובם גם כן ממוצא מרוקאי), שעדויותיהם מגבשות את תמונת מערכת היחסים בין וויאן לאלישע. הניסיון למצוא עילה מספקת לחיוב הגט – חוץ מזה שוויאן אינה אוהבת את אלישע ואינה רוצה לחיות איתו – מציג באור אבסורדי את התנהלות בית הדין, מבטא עמדה ביקורתית באשר לאטימות המסד האורתודוקסי כלפי וויאן בהיותה אישה, ולצד אלה מעורר שאלות מאתגרות בנוגע ליסודותיה של מסגרת הנישואים בכלל. הסרט מסתיים בהסכמתו של אלישע לתת לוויאן גט – בתמורה להבטחתה שלא יהיה לה גבר אחר. הסרט זכה בשני פרסי אופיר (לסרט הטוב ביותר ולשחקן המשנה הטוב ביותר, ששון גבאי), והיה מועמד לגלובוס הזהב בקטגוריית הסרט הזר הטוב ביותר.

במאמר זה אתיחס להיבט הלשוני בסרט בכמה מישורים: אטען שבית הדין הרבני שבסרט מוצג כאתר מנותק מהמציאות, כזה שהיגיון אחר חל עליו, ועם זאת הוא בעל יוקרה וסמכות. כמו כן, אראה שאחד האמצעים שתורמים ליצירת הרושם הזה הוא השפה שבה משתמשים הדיינים והטוענים. זוהי עברית רשמית וציורית, המשובצת בביטויים תורניים, שאינה הולמת סיטואציות דבורות, ומבוססת על מגוון מאפייני לשון מרבדים קודמים של השפה העברית. יש לציין ששפת בתי הדין הרבניים בארץ טרם נחקרה כלשון מובחנת, ואין בכונתי לטעון שמדובר בייצוג מהימן שלה, אלא לרונן באופן שבו היא מעוצבת בסרט ומשרתת אותו.

בהמשך לכך אטען שמשטור המרחב במקום מושג באמצעות שליטה בהתנהגות הלשונית; אדגים כיצד הדיינים משמרים את הסדר בבית הדין על ידי ניסוח כללים בנוגע לאופנים שבהם יש לדבר במקום (מי מדבר/ת, מתי, באיזו שפה ובאיזה טון). מקצת הדמויות מבצעות חילופי צופן בין עברית, צרפתית וערבית

1. הבעל נקרא אליהו בשני הסרטים הראשונים, ושמו שונה לאלישע בגט בעקבות לחצים של בני המשפחה של יוצרי הסרט. ראו, למשל, נטליה ירמין, "הסרט של כולנו: הגיע הזמן ליג'ט' מהרבנות", nrg, 29.9.2014, נדלה ב-24.5.2019, <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/47/ART2/626/964.html>

מרוקאית. אציע שמדובר בשימוש בעל פוטנציאל חתרני בשפה, משום שהצרפתית והערבית אינן זמינות לרוב הדיינים בחדר, וכמו כן נראה שלפחות מקצת המבעים בשפות הללו מתאפיינים במידה רבה של כנות וביטוי אותנטי, וכוללים את האמירות הנוקבות והמפוכחות ביותר.

ברובד אחר, למתח שבין שתיקה והשמעת קול יש ביטוי כפול בסרט: אראה שקונפליקט מרכזי ביחסים בין בני הזוג נשען על השתיקות האלימות של אלישע ועל הדברים שהוא אינו אומר, בעוד שוויואן מתפרצת ואינה שולטת בקולה ובמילותיה. אל מול זאת, התהליך שדמותה של ויואן עוברת בבית הדין מתחיל בשתיקה ובתלות בטוען שלה, ושיאו במונולוג משמעותי שהיא נושאת נגד הממסד הרבני. אראה כיצד מתח זה מגלם את מעמדה הבעייתי של ויואן ביחס לשפה מעצם היותה אישה, ואת האפשרויות הזמינות לה להתגבר על בעייתיות מובנית זו.

## 2. עיצוב המרחב על ידי השפה

בית הדין הרבני, ככל בית דין, הוא מוסד שמכוון במידה רבה על ידי השפה. ראשית, הוא מושתת על חוקים שנקבעו בשפה, ושההליך המשפטי כרוך בין השאר בעבודת פירוש ופרשנות שלהם. שנית, תכליתו במקרים רבים היא הכרעה בין נרטיבים, שגם הם מבוססים על הלשון (וכביטוי לכך הטוען שמעון משתמש בשלב כלשהו בסרט במטונימיה השחוקה "זאת מילה שלה נגד מילה שלו"). מכאן שמעצם מהותו הוא אתר שהבנת המתרחש בו דורשת בחינה עדינה של השפה – הן של זו הנשמעת בתחומו הן של הטקסטים המשמשים לפסיקה.

מחקרים רבים עוסקים בשפה של החוק ושל בתי המשפט,<sup>2</sup> ובפרט בפער בינה לבין שפת היומיום – גם הרשמית – עד כדי כך שיש שמכנים אותה דיאלקט.<sup>3</sup> גם אם לא נרצה להתחייב להגדרה כה חריפה, אין ספק שלשון החוק והמשפט אינה נגישה במלואה לחלק ניכר מהאוכלוסייה, ומכאן שרבים מהנמצאים בהליכים משפטיים ניצבים בעמדת נחיתות אינהרנטית מול המערכת.<sup>4</sup> כאמור, לשון בתי הדין הרבניים טרם נחקרה כקטגוריה בפני עצמה, אולם אפשר להניח שהיא מתאפיינת בתכונות דומות, ונוסף על כך בשימוש שגור באלמנטים מהלשון ההלכתית (המשנה, התלמוד והספרות הרבנית המאוחרת יותר), שבה מנוסחות הקביעות שעליהן הדיינים מתבססים. עוד בהקשר זה יש לציין שעצם מעמד ביצוע הגט – כמו גם טקסים הלכתיים אחרים (נישואין, חליצה ועוד) – מבוסס על פעולת דיבור (speech act),<sup>5</sup> שבלעדיה הגירושין אינם נכנסים לתוקף, והיא הצהרת הגבר "הרי זה גטך, והתקבלי גטך זה, והרי את מגורשת בו ממני מעכשיו, ומותרת לכל אדם". ההישענות על פעולות דיבור בנוסח קבוע לצורך שינוי מעמד האישי של הפונים מדגישה עוד את מקומה הייחודי של השפה במרחב זה.

2. ראו, למשל, אורלי קיים, "אמצעים רטוריים בלשון המשפטית" (חיבור לקבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת בר-אילן, 1999).

3. Veda R. Charrow, Jo Ann Crandall and Robert P. Charrow and Richard Kittredge, "Characteristics and functions of legal language," in *Sublanguage: Studies of Language in Restricted Semantic Domains*, ed. John Lehrberger (Berlin: De Gruyter, 1982), 175-190.

4. זוהר לבנת, "על לשון, משפט וצדק חברתי," בתוך מדברים עברית: לחקר הלשון המדוברת והשונות הלשונית בישראל, עורך: שלמה יזרעאל (תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2002), 180.

5. ג'ון לנשו אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, תרגום: גיא אלגת (תל אביב: רסלינג, 2006).

צורת דיבורם של הדיינים בסרט מסומנת במובהק. מידת האוטנטיות הלשונית בייצוגם היא נושא מעניין לבחינה. אולם, כמו שחוקרי קולנוע רבים ציינו, הדיאלוג בקולנוע, לכל הפחות בזה הקלסי או הנמצא בזרם המרכזי, נבדל ממילא מהשפה המשמשת בתקשורת טבעית. הסיבה היא שהוא מיוצר במתכונן בשירות פונקציות נרטיביות, ונעדר מאפיינים הרווחים בשיח דבור ספונטני, כגון סטיות, חזרות, גמגומים, מבעים שאינם דקדוקיים – אלא אם הם יכולים להירתם לטובת קידום העלילה.<sup>6</sup> לאור זאת אנתח את לשון הדיינים ביחס לתופעות לשון קונקרטיות בעברית הדבורה הסטנדרטית וביחס לעיצוב הלשוני של שאר הדמויות בסרט במטרה לעמוד על האופן שבו מעוצב מרחב בית הדין כזירה מובחנת ועל משמעות הבחירה בעיצוב זה.

## 2.1 שפת בית הדין בסרט

"דרמות בית משפט, וכזה הוא סרטם של רונית ושלומי אלקבץ, הן תמיד סוג של תיאטרון, המתרחש בזירה פרטית וציבורית המבטאת את החברה והתרבות שבה ההצגה מתקיימת, וגם פועל בכללותו על רובד זה", כתב אורי קליין בביקורתו על הסרט.<sup>7</sup> ואכן, לסרט מאפיינים תיאטרוניים, שבמרכזם ההתכנסות בחלל סגור יחיד. אחד האמצעים שתורמים ליצירת החוויה של צפייה בהצגה – ולא בייצוג ריאליסטי של אירועים – הוא השפה המלאכותית שבה משתמשים אלה שמנהלים את ההתרחשות בבית הדין – שלושת הדיינים (אלי גורנשטיין, רוברטו פולק ודני דנון) והטוענים שמעון אמסלם (ששון גבאי) וכרמל בן טובים (מנשה נוי).

שפה זו – המשותפת לכל חמש הדמויות – היא שפה במשלב פורמלי מוגבה, שאינו נהוג בדיבור, ועל אחת כמה וכמה בדיבור שאינו מתוכנן מראש. סגנון זה כינה נמרוד שתיל לשון על-מנהגית, והיא מאפיינת שכבה הרואה עצמה מופת בענייני לשון – ואפשר שמתוקף כך גם בעניינים ערכיים אחרים. כדרכו של משלב גבוה, לשון זו מתאפיינת באלמנטים לקסיקליים, מורפולוגיים ותחביריים הלקוחים מרבדים קדומים של העברית.<sup>8</sup> שפה זו מסומנת לא רק ביחס לעברית הסטנדרטית בת הזמן, אלא גם ביחס לייצוג העברית בדיאלוגים קולנועיים: כמו שמראה ברזיו לוי, ייצוג לשוני הקרוב למצוי בשפת הדיבור בעברית מאפיין את הדיאלוגים הקולנועיים כבר מסרטי "הרגישות החדשה" בשנות השישים, ומגמה זו הלכה והתרחבה עם השנים.<sup>9</sup>

השימוש בשפה על-מנהגית מובהקת משרת את בית הדין בתור כלי לביסוס יוקרתו וסמכותו – כמו גם כפועל יוצא שלהן – במובחן מאלה שאינם נמנים עם שורותיו. התנהגות לשונית כמסמן חברתי היא רעיון שנדון בהרחבה אצל פייר בורדייה.<sup>10</sup> לטענתו, אי אפשר להבין את המשמעויות הרחבות הנוגעות לאינטראקציה ללא התייחסות למערך הכוחות הפוליטיים והמעמדיים הבאים לידי ביטוי בשפה. מערך זה

6. מירי ברזיו לוי, "מרצוי למצוי: ייצוג לשון הדיבור בסרטי עלילה בעברית (1932–1988)" (חיבור לקבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית, 2017), 10; Todd Berliner, "Hollywood Movie Dialogue and the 'Real Realism' of John Cassavetes," *Film Quarterly* 52 (3, 1999), 3–5.

7. אורי קליין, "גט: רונית אלקבץ מצליחה להפנט את הצופה," *הארץ*, גלריה, 20.9.2014, נדלה ב-20.2.2018, <https://www.haaretz.co.il/gallery/cinema/movie-reviews/1.2435025>.

8. נמרוד שתיל, "על משמעותן של התפתחויות אחדות במורפולוגיה של הלשון הדבורה," בתוך העברית שפה חיה ג, עורכים רינה בן שחר וגדעון טורי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003), 330.

9. ברזיו לוי, "מרצוי למצוי," 21.

10. פייר בורדייה, *שאלות בסוציולוגיה, תרגום: אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2015)*; Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (Cambridge, UK: Polity Press, 1991).

כינה בורדייה "השוק הלשוני", ובו מוגדר ערכן החברתי של צורות לשוניות שונות ביחס לאלה העושים בהן שימוש. לאור זאת, הכשירות הלשונית של הפרט מוכפפת במישרין ליחסי הכוחות בחברה, והדבר הוביל אותו להחליף את מושג הכשירות החומסקיאני, שעוסק ביכולת הקוגניטיבית להשתמש בשפה,<sup>11</sup> ב"הון לשוני", שנוגע להיבט הפוליטי שבשימוש:

לדבר על הון לשוני פירושו לומר שישנם רווחים לשוניים: מרגע שפתח את פיו, אדם אשר נולד ברובע ה־7 של פריז – כך קורה היום עם רוב האנשים המושלים בצרפת – מקבל רווח לשוני שאין בו שום דבר בדיוני או מטעה... מטבע בריאתה, שפתו (שאפשר לנתח אותה באופן פונטי וכו') אומרת שהוא מוסמך לדבר עד כדי כך שתוכן דבריו אינו חשוב. אפשר בהחלט שהדבר שהבלשנים מגדירים כתפקידה הבולט של השפה, כלומר תפקיד התקשורת, לא ימומש מבלי שתפקידה הממשי, החברתי, יפסיק בשל כך להתממש.<sup>12</sup>

בהסתמך על גישתו של בורדייה, טענתי היא שבאמצעות שימוש במאפייני לשון השונים מהותית מאלה הקיימים בעברית הסטנדרטית, שָׁבָה משתמשות רוב הדמויות בסרט, ומוזהים כ"גבוהים", ממַצֵּב עצמו בית הדין על ידי נציגיו בתור ישות שמובחנת מהאדם הפשוט הפונה אל שירותיה, שהיא בעלת הזכות להכריע בסוגיות הנוגעות לחייהם הפרטיים. עצם זה שמדובר בשימוש כה נרחב, הכולל הן מאפיינים צורניים הן מאפיינים סגנוניים, כמו שאדגים להלן, ממחיש ביתר שאת את הפער שבין בית הדין לבין הפונים אליו. אף על פי שאלה עשויים להזדהות עם עולם הערכים של בית הדין בהיותם אנשים המגיעים מרקע מסורתי, ניכר בסרט שהם מדברים בשפה שונה, שאינה תואמת את המרחב, מסמנת במובהק את יחסי הכוחות ואף מנציחה אותם, כמו שאראה בסעיף 2.2.

עוד פועל יוצא של הדיבור בשפה שאינה נהוגה כדיבור אצל הדיינים והטוענים הוא יצירת התחושה שבית הדין אינו פועל במסגרת הסדר הרגיל בן הזמן והמקום, וכי הוא מרחב מנוכר, הנתון לסדר משלו. מרחב זה שואב את כוחו מהעבר הרחוק, כמו שמדגימה השפה הארכאית, ואינו תואם בנוסח – ואולי כמשתמע מכך בפסיקותיו – את המציאות העכשווית.

אלה תופעות הלשון המאפיינות את שפתם של הדיינים והטוענים, אל מול השימושים של שאר הדמויות בסרט ולאור המחקר על מעמדן בעברית החדשה:

בתחום המורפולוגיה:

א. שימוש בכינוי הגוף אנו במקום אנחנו ("משפחה של מלומדים אנו"; "אנו זימנו וזימנו") לעומת השימוש של שאר הדמויות באנחנו ("אנחנו נראה מי יפסיד כאן" – ויויאן): השימוש הנפוץ בעברית החדשה הדבורה הוא בכינוי אנחנו, והשימוש באנו, הרווח בלשון חז"ל, קיים כיום רק בשפה כתובה או רשמית.<sup>13</sup>

ב. ציווי קלסי ("אנא נסי בכל כוחך ומאודך להציל את ביתך ומשפחתך"; "הוציאו את הזוג"; "הירגע ידידי שמעון") לעומת השימוש השגור של שאר הדמויות בצורת עתיד להבעת ציווי ("תשלחו אותי

11. Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge: MIT Press, 1965).

12. בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, 123.

13. אורה שורצולד (רודריג), פרקים בתולדות הלשון העברית, יחידות 9-10: העברית בת־זמננו (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1994).

לעזאזל" – ויויאן): הדרך הרגילה להביע ציווי בעברית ימינו (למעט במספר מצומצם של פעלים) היא באמצעות שימוש בצורת העתיד. ותופעה זו מתועדת כבר משנות השלושים של המאה העשרים.<sup>14</sup>

ג. כינויי קניין חבורים ("אנא נסי בכל כוחך ומאודך להציל את ביתך ומשפחתך"; "על מה כעסך?"; "אי הגעתך... [מוציאה לריק זמנם של הדיינים]) לעומת השימוש של שאר הדמויות בכינויים פרודים ("האישה המסכנה הזאת כבר שילמה מזמן את החוב שלה" – רשל): בלשון המקרא כינויי הקניין חבורים. ואילו בלשון חז"ל עדיין נפוץ יותר השימוש בכינויים החבורים על אף האפשרות להשתמש בכינויים פרודים (עם 'של').<sup>15</sup> בעברית החדשה, לכל הפחות מתקופת המנדט, הצורה הרגילה בדיבור – למעט מקרים חריגים ומוגדרים – היא בכינוי פרוד.<sup>16</sup>

ד. כינויי מושא חבורים ("אין בידי עילה לחייבו לבוא"; "צר לי שלא ראינוך"; "הידעת ויויאן כי אחי יכול היה לגרשך במחי יד?") לעומת השימוש של שאר הדמויות בכינויי מושא פרודים ("רוצה ללמד אותנו איך מנגנים פסוק כזה או פסוק אחר" – יעקב): בלשון המקרא ובלשון חז"ל מושא ישיר שהוא כינוי גוף דבוק לרוב אל הפועל, ורק בנסיבות מסוימות הוא מופיע בנפרד ממנו.<sup>17</sup> כיום השימוש בו נדיר ביותר בלשון הדבורה, והולך ומצטמצם גם בשפה הכתובה.<sup>18</sup>

בתחום התחביר:

ה. כינויי רמז לא מיודעים אחרי שם עצם ("אין בית דין בעולם שיכול לחייב אישה זו לחיות עם גבר זה"; "אין ביכולתנו לכפות דבר על הבעל בשלב זה"; "אני מבטיח לך בפני עדים אלו...") לעומת השימוש של שאר הדמויות במבנה המיודע ("אני מבקשת שהאיש הזה יחזור בו" – אוולין): בעברית החדשה הדבורה, כמו בלשון המקרא, משמש המבנה עם כינוי הרמז לקרוב כאשר הן שם העצם הן הכינוי מיודעים (האישה הזאת). המבנה בלא יידוע הוא הנהוג בלשון חז"ל, וקיים גם בשפה הכתובה.<sup>19</sup>

ו. שלילה על ידי אין – הן בנפרד הן בצירוף נטיית גוף ("אינני יכול לדון בו שלא בפניו"; "היא אינה רוצה לחיות עמך"; "אינך חושש שזנתה?") לעומת השימוש של שאר הדמויות בשלילה על ידי לא ("היא לא גרה בבית שלה" – אוולין): כמו שמתארת אורה שורצולד, שלילת צורות הבינוני בעברית החדשה הדבורה נעשית באופן רגיל ובלתי מסומן על ידי המילה "לא". מראשית ימיה של העברית החדשה ראו מתקני הלשון בחומרה רבה כל שלילה של בינוני ב"לא", עד כדי כך ש"השימוש באין עם כינויים הפך לסימן ההיכר המובלט של 'עברית נכונה'".<sup>20</sup>

14. שורצולד, פרקים בתולדות הלשון העברית, 86; יצחק אבינרי, "דרכי הלשון העברית בארץ ישראל", לשוננו ב (תר"ץ), 300.

15. משה צבי סגל, דקדוק לשון המשנה (תל אביב: דביר, תרצ"ו), 48.

16. בר-זיו לוי, "מרצוי למצוי", 47.

17. Paul S.J. Joüon and Tamitsu Muraoka, *A Grammar of Biblical Hebrew* (Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico, 2006), 158; משה אור, *תחביר לשון המשנה* (ירושלים: האקדמיה ללשון העברית ואוניברסיטת חיפה, תשנ"ה), 65.

18. יצחק שלזינגר, *לשונות העיתון* (באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2000), 45; שורצולד, פרקים בתולדות הלשון העברית, 120.

19. אור, *תחביר לשון המשנה*, 211; יעל רשף, *הזמר העברי בראשיתו* (ירושלים: מוסד ביאליק ומרכז בן יהודה לחקר תולדות הלשון העברית, 2004), 162-167.

20. חיים רבין, "לחקר העברית הספרותית החדשה", *לשוננו* כב (תשי"ח), 254; אורה שורצולד (רודריג), "מגמות בעברית בת זמננו", *השפה העברית בעידן הגלובליזציה*, עורכות נאוה נבו ועלית אולשטיין (ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2008), נט-פא.

ז. הקדמת הנשוא לנושא ("שומע אתה? היא אינה רוצה לחיות עמך"); "יודע אתה שאין ביכולתנו לכפות דבר על הבעל בשלב זה"; "נשוי אתה?" לעומת השימוש של שאר הדמויות בסדר מילים נושא-נשוא בנסיבות מקבילות ("הוא בן אדם דקדקן" – יעקב): סדר המילים נושא+נשוא קיים בעברית החדשה הדבורה באופן בלתי מסומן בנסיבות מוגדרות, כגון משפטי קיום ושייכות, ובכתב אפשר למצוא אותו כאשר המשפט פותח במושא או בתיאור או מציג ישות חדשה בטקסט.<sup>21</sup> המשפטים המובעים בסדר מילים זה בסרט פותחים בצורת הבינוני, ותופעה זו מאפיינת את לשון חז"ל, שבה מוקדם הנשוא לנושא בצורתו זו כאשר הנושא הוא בגוף ראשון או שני.<sup>22</sup>

ח. השמטת מילת היחס את לפני שם עצם עם כינוי קניין חבור ("אי הגעתך... מוציאה לריק זמנם של הדיינים"); "אין זה המקום להלבין פניו של רבי שמעון" אינה בשימוש של שאר הדמויות, שאינן משתמשות, כאמור, גם בכינוי קניין חבור ("לא רציתי לפרק את המשפחה שלי" – ויויאן). כמו שמראה לואיס גלינרט, העדר את במעמד זה קיים ברובדי העברית הקודמים, ובעברית הוא קיים אך ורק בשפה הפורמלית.<sup>23</sup>

בתחום אוצר המילים:

נוסף על השימוש במאפיינים צורניים ותחביריים, כמו שתוארו לעיל, בלשונם של הדיינים והטוענים נעשה שימוש תכוף באוצר מילים ובביטויים המאפיינים עברית תורנית, הלקוחים ישירות מהמקרא או מספרות חז"ל מעבר למינוח ההלכתי או המשפטי המתבקש בסיטואציה, שקיים גם הוא בסרט (מרשתת, החמרים, שארה, כסותה ועונתה וכיו"ב): "אגרום לו לבוא לכאן על אפו ועל חמתו"; "בכל מאודו רוצה הוא לשוב אל מקורותיו"; "אביך נר לרגלי רבים היה"; "צר לי עליך, אחי"; "אין זה המקום להלבין פניו של רבי שמעון"; "מלא אחר צווי בית הדין הזה ולא נקשיח את לבנו"; "מצוות פרו ורבו"; "לפנים משורת הדין"; "בדרכי נועם הכול יהיה בסדר"; "דעתך נחה עליך?", ועוד.

כמו כן, "שפת בית הדין" מתאפיינת בשימוש נרחב בדימויים, בשמות תואר ובסגנון חגיגי או מליצי, שאינו מזוהה בהכרח עם רוברד לשוני מסוים: "אתה שקוף כמים"; "אתה מלהיט את היצרים"; "ומה באת לומר לנו ביום טוב זה?"; "אשתך מילאה אחר כל משאלות לבך ואף על פי כן דרככם לא צלחה". "לא אלעזו במילים דמעות אישה זו, אך גם אחי כאן אתנו"; "מבקשים אתם לקרוא את חדרי לבם של בני הזוג"; "למן היום הראשון רצית בחדלון הנישואים האלה"; "אי ההבנה בין בני הזוג הקדושים האלה[...]."

שפה זו תוחמת את בית הדין, ומעצימה את התחושה שמדובר במרחב ארכאי ואנכרוניסטי, שקיים קושי לנהל איתו דיאלוג של ממש, שכן הוא מתנהל בשפה אחרת (גם אם מוכרת וקרובה). זכותם ויכולתם של הטוענים לדבר בשם של מיוצגיהם מסתמנות כאן לא רק כפועל יוצא של בקיאותם בהלכה, אלא גם של שליטתם בשפה שאינה באמת נחלתם של האנשים שעניינם נדון. אחד המקרים שבהם הפער הלשוני מבוטא במובהק הוא כאשר מגיעה אוולין (אוולין הגואל) להעיד לטובת ויויאן. היא נשאלת אם היא באה

21. יעל משלר, "חבניות בזמן: סדרי המילים שבין הנושא לנשוא בשיח נרטיבי עברי דבור", מחקרים בלשון העברית ובאחיותיה מוגשים לאילן אלדר, עורכים משה בר-אשר ועירית מאיר (ירושלים: מאגנס, 2014), 568, 577, 579.

22. שמעון שרביט, פרקים בתולדות הלשון העברית, החטיבה הקלאסית, יחידה 3: לשון חכמים (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2004), 64; בר-זיו לוי, "מרצוי למצוי".

23. לואיס גלינרט, "למקור העברית החדשה המדוברת: עיונים בתחביר הסמוי של 'לפי הטף' לדוד ילין", לשוננו נה (תשנ"א), 120.

"מטעמו של הנתבע", ובתגובה היא מתבלבלת ועונה "הנתבע? אני גיסתו של אמיל, זה שדיבר פה קודם". מאחר שהשפה היא אלמנט כה בסיסי ודומיננטי בהתנהלות בית הדין, גם יצירת הסדר במקום ותחזוקתו נעשים על ידי אכיפת כללים להתנהגות הלשונית של המשתתפים בדיונים.

## 2.2 משטור המרחב על ידי קביעת ההתנהגות הלשונית

כדי לשמר את הסדר בבית הדין ולקבע בו את מערך הכוחות בין המשתתפים, פונים הדיינים – ובייחוד אב בית הדין הרב סולומון (אלי גורנשטיין) – גם לניהול הדיבור במקום. כינון המרחב מתבצע מפורשות על ידי ניסוח נורמות לשוניות, שמכתיבות מי יכול/ה לדבר, מתי ובאיזה אופן. בכך השפה היא עוד ביטוי להייררכיה בבית הדין וכלי בעבור הדיינים לשליטה בסיטואציה. מהלך זה נעשה תוך התייחסות לכמה היבטים, ואלו הם:

א. התייחסות לשפת הדיבור [בתגובה לאלישע, שפונה לווייאן בצרפתית]: "בבית הדין הזה מדברים בעברית".

ב. התייחסות לשאלה מי מדבר/ת ומתי: "שקט בבקשה, השאלה לא הופנתה אליך"; "מר אמסלם, ענה בבקשה על השאלה"; "בבית הדין שלי מדבר מי שפונים אליו"; "איש לא שאל לדעתך".

ג. התייחסות לטון הדיבור: "אתה לא תרים את הקול שלך בבית המשפט הזה"; "שלא תעזי לצעוק בבית הדין שלי".

ד. התייחסות לסוג התכנים: "כרמל, חסוך במילים, אין לנו כאן צורך בהשערות, רק בעובדות"; [לדיין המתרגם את דבריו של אלישע, שמוסיף "היא כנראה נאמנה":] "תתרגם, אל תפרש".

ה. התייחסות לצורת הפנייה [לרשל (רובי פורת שובל), שפונה אל הרב תוך שימוש ב"כבודו"]: "כבוד הרב".

ו. התייחסות לסגנון/אוצר מילים [בתגובה לאמירה של רשל "להיות אישה גרושה במדינה שלנו זה חרא של מצב"]: "אני מבקש ממך לא לנבל את פיך בבית הדין".

אם כן, השפה היא אלמנט שמגדיר את גבולות הזירה שהיא בית הדין, מאפיין אותה ככועה מזמן אחר ובעלת חוקים משלה, ומשמש אמצעי לניהול הפרוצדורה, להשלטת הסדר ולהנצחת יחסי הכוחות. מכאן שאפשרות החתירה תחת המוסד שמתבסס עליה יכולה להימצא גם היא בשפה. אפשרות זו ממומשת במידה מסוימת באמצעות חילופי הצופן, שמאפשרים העברת תכנים טעונים שלא על פי כללי "שפת בית הדין" ובערוץ שאינו נגיש לרוב הדיינים.

## 3. חילופי צופן (Codeswitching)

כאמור, רוב הדמויות המופיעות בסרט הן ממוצא מרוקאי, ומכאן שיש להן שלוש שפות זמינות – עברית, צרפתית וערבית מרוקאית יהודית. כל אחת מהדמויות האלה (למעט הטוען כרמל) עוברות בין לפחות שתיים מהשפות במהלך סיטואציית שיח אחת – גם אם באופן נקודתי וחד-פעמי. מעבר כזה מכונה בספרות



הבלשנית חילוף צופן (Codeswitching), ונדון רבות הן בהקשר המבני-דקדוקי<sup>24</sup> הן בהקשר החברתי.<sup>25</sup> בעבודתם הידועה על קהילה קטנה בנורווגיה, שבה דבור דיאלקט מקומי לצד זה הסטנדרטי, הבחינו יאן-פטר בלום וג'ון גומפרץ בין שני סוגי חילופים – חילוף צופן אירועי (situational switching) וחילוף צופן מטפורי (metaphorical switching). הסוג הראשון נוגע למעבר בין שפה (או דיאלקט או סוציולקט) לפי השינוי בסיטואציה של השיח, ואילו הסוג השני – הרלוונטי לענייננו – נוגע למעברים בסיטואציה אחת, שטוענים את המבעים בהשתמעויות פרגמטיות. כך, למשל, הם מראים שבהרצאה בכיתה המורים משתמשים בשפה הרשמית, וכשהם פונים לנהל דיון פתוח, כלומר משנים את מסגרת השיח, הם עוברים לדיאלקט. חילוף צופן מטפורי מודגם אצלם באמצעות שיחה עם פקיד אדמיניסטרטיבי: נושאים יומיומיים הנוגעים למשפחה ולמזג האוויר יידונו בדיאלקט, ועניינים כלכליים ומקצועיים יידונו בנורווגית סטנדרטית.<sup>26</sup>

ארמן בוזטפה קושר בין חילופי הצופן המטפוריים למושגים שטבע הסוציולוג אירווינג גופמן קדמת במה (front stage) ואחורי הקלעים (back stage): השפה הרשמית משמשת להתנהלות בקדמת הבמה, ואילו הדיאלקט, או כל שפה שאינה זו הרשמית בהקשר הנתון, מתפקד כ"אחורי הקלעים" – כלומר מאפשר יציאה מהדמות ומנוחה מהציפיות שמכתיב הסדר החברתי תוך ביסוס הסולידריות הקבוצתית.<sup>27</sup> הדבר מתיישב גם עם טענתו של גומפרץ, לפיה חילופי הצופן נחלקים ל-we-code ו-they-code – הקבוצה הראשונה של המבעים נקשרת בהדגשת הלכידות הקבוצתית ובהעדר פורמליות, ומיוחס לה ערך אסתטי נמוך. לעומת זאת, הקבוצה השנייה, של שפת הרוב, משמשת להתנהלות הפומבית בחברה הכללית.

בהתבסס על ניתוח קהילות דו-לשוניות באוסטרייה, בהודו ובארצות הברית הגיע גומפרץ למסקנה שבמישור הדיסקורסיבי המעבר ל-we-code נעשה על פי רוב בהלימה עם כמה פונקציות, כגון הדגשת הנאמר על ידי חזרה עליו בשתי השפות ושימוש במילות קריאה. פונקציה חשובה מביניהן בהקשר של גט היא סימון מעבר לתוכן אישי או סובייקטיבי על ידי שימוש ב-we-code.<sup>28</sup> ניסיונות כגון זה של גומפרץ למפות מיפוי חותך את ההקשרים שבהם נעשים מעברים בין שפות אינם מצליחים להעמיד תמונה מדויקת דייה ובעלת יכולת ניבוי. חוקרים אחרים, בהם מוניקה הלר, סבורים שאי אפשר לקטלג באופן גורף את הנסיבות שבהן מתקיימים חילופי צופן ולהסביר קטגורית את משמעותם, ויש לבחון אותם הן לאור הרפרטואר התקשורתי

24. ראו, למשל, Shana Poplack, "Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: toward a typology of code-switching," *Linguistics* 18 (1980): 581-618; David Sankoff and Shana Poplack, "A Formal Grammar for Code-Switching," *Papers in Linguistics - International Journal of Human Communication* 14 (1981), 3-46

25. ראו, למשל, Peter Auer, *Bilingual Conversation*, Amsterdam: John Benjamins (1984); Auer, "The pragmatics of code-switching: A sequential approach," in *One speaker two languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, ed. Lesley Milroy and Pieter Muysken (New York: Cambridge University Press, 1985), 115-135

26. Jan-Petter Blom and John J. Gumperz, "Social Meaning in Structure: Code-Switching in Norway," in *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, ed. John J. Gumperz and Dell Hymes (New York: Holt, Rinehart & Winson, 1972), 407-434

27. Erman Boztepe, "Issues in Code-Switching: Competing Theories and Models," *Teachers College, Columbia University Working Papers in TESOL and Applied Linguistics* 3 (2003, 2), 1-27; Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday, 1959)

28. John. J. Gumperz, *Discourse Strategies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)

הפרטי של הדוברות והדוברים הן לאור מקומם בקהילה שבתחומה החילופים מתבצעים.<sup>29</sup>

באשר לסרט, אראה שמקצת ההבחנות שלעיל מתיישבות עם המצאי הלשוני שבו, ושבעזרתן אפשר להורות על פוטנציאל לשימוש חתרני של הדמויות במעבר מעברית לצרפתית ולערבית. החתרנות שבו מתבטאת הן באי הציות המופגן לכללי "שפת בית הדין" הן ביצירת מתחם לשוני שהדיינים – למעט הרב פינטו שמתרגם – אינם נכללים בו. התכנים המובעים בחילופי הצופן לא תמיד מוסיפים מידע חדש על הנאמר בעברית. אבל הם חושפים את הטון הרגשי של הדברים במרחב שלכאורה עוסק בעובדות, ומאפשרים דיאלוג לא מבוקר, ולכן אותנטי יותר, בין הדמויות.

### 3.1 חילופי הצופן כמייצרים ערוץ תקשורת נוסף

ככלל, אפשר לראות במעבר לשפה ששניים מתוך שלושת הדיינים אינם מבינים אותה מהלך שחותר תחת בית הדין – בהתחשב בעובדה שלמעט אלישע כולם שולטים גם בעברית. אפשר לראות בו אף פנייה (לא מודעת בהכרח) אל איזו שפת סתרים, שנתפסת כסממן של נחיתות בחברה הכללית, וודאי אל מול נציגי ממסד, וכהצבה של "אחורי הקלעים" ב"קדמת הבמה". לא כל הדמויות בסרט נעות בין השפות באותה תכיפות (או בכלל), ולא כל מעבר אפשר לאפיין. עם זאת, אפשר להורות על נטייה כלשהי המתקיימת בחילופי הצופן. את המבעים שאינם נאמרים בעברית אפשר לתאר כיותר ספונטניים, יותר טעונים רגשית, פחות מנוטרים על ידי הדיינים – וככאלה פחות מחויבים לסדר ולציפיות המוכתבים על ידי בית הדין. מכאן שאותם מבעים בצרפתית ובערבית הם בעלי פוטנציאל להציע סיפור שונה, או לכל הפחות גוון אחר לנרטיב המצופה בסיטואציה. מבין המבעים שאינם נאמרים בעברית אפשר להציע שקיימת נטייה להשתמש בערבית לאמירות האישיות והרגשיות יותר – בדמויות שאומנם משתמשות בשלוש השפות. כך, למשל, בסצנה עם אמיל (אלברט אילוז), אחיה של ויויאן:

הרב אברהם: האם אתה מכיר טוב את בני הזוג אמסלם?

אמיל: בטח, כבוד הרב אחותי, מכיר טוב, אישה טובה, ואימא נהדרת לילדים שלה, האמת, כבוד הרב כמו שאני יודע, עשתה כל מה שיכלה כדי להישאר עם האיש הזה, אלישע, שהוא... שאנחנו מאוד אוהבים אותו ומכבדים, והוא איש חכם, איש טוב, אבל, האמת כבוד הרב, הם פשוט לא מסתדרים. וניסינו כמה וכמה פעמים לשבת איתם, ולסדר ביניהם את העניינים, אבל זה לא עבד אף פעם כבוד הרב. בסך הכול באמת שאנחנו אוהבים אותו. כשהתחתנו שמחנו.

אמיל: [לאלישע, בצרפתית] למה אתה מסתכל עלי ככה, מה, אני לא מדבר אמת?

הרב שלמה: אדוני לא יפריע לעד!

כמו שאפשר לראות, הפנייה הספונטנית של אמיל לאלישע, שמשתמש כמעט אך ורק בצרפתית, ועל כך בהמשך – בתגובה למבט מאיים מצדו של אלישע – נעשית בצרפתית. היא מהווה שבירה של רצף העדות הפורמלית, דיבור "אוף דה רקורד", ומשקפת הפתעה וצורך מיידי להתגונן.

אמיל: תאמין לי כבוד הרב, תמיד אמרנו לה: מה את רוצה? אלישע איש טוב. איפה תמצאי עוד בעל כזה?

Monica Heller, "Where do we go from here?" in *Codeswitching, Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, ed. Monica Heller (Berlin, New York and Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988), 265-271.

[עובר לערבית] נותן לך את המשכורת שלו, עוזר לך בבית, ולא מבזבז, ואין לו נשים, ושם הכול בידיים שלך. לא מעשן ולא עושה טוטו ולא לוטו, לא מכה אותך ואין לו הוצאות, באמת אחותי, הכול בידיים שלך. הרב דנינו לוחש סימולטנית לאוזנו של הרב תרגום.

אמיל: תמיד הסכים על כל מה שהיא החליטה. ובא אלינו הביתה ומכבד אותנו בחגים, ומענג אותנו בקולו היפה. וכשהוא שר בבית כנסת אפילו הציפורים שותקות. אין מה להגיד: כולם יעידו, גבר מושלם. הרב אברהם: אז מה אתה אומר לנו בעצם?

אמיל: אני חושב, כבוד הרב, שאחותי, עם כל האהבה שלי אליה, היא, [בערבית] ראש בטון, עקשנית! וכמה שדיברנו אל ליבה, לא עזר. אני אמרתי לו, לא פעם ולא פעמיים, אלישע, [בערבית] יאבויה, יש פה בעיה, אישה צריכה לפעמים שינהגו בה ביד חזקה, אישה צריכה שישומו לה גבולות. אבל הוא, [בערבית] רק אלוהים יבין אותך, הוא, זה לא האופי שלו. אני באופן אישי תמיד רציתי שהיא תחזור אליו. [לויאן, בערבית] לא אמרתי לך?

הרב שלמה: בעלה של אחותך, אלישע, הוא איש ישר?

כרמל: גם מרשתי טוענת שהוא אדם טוב. אבל זה לא משנה את העובדה שהוא בעל לא טוב בשבילה. אמיל: אה... כרמל. אל תלכלך. זה איש טוב ובעל טוב גם כן. מתאימים או לא מתאימים, מה אני יודע, אבל מה זה משנה? מה, אשתי מתאימה לי? לא. אני מתאים אותה אליי, וזהו. [בערבית] בלי בלבולי מוח. כרמל: כבודו, יורשה לי? אמיל אמזלג, אישה זו שהיא אחותך, אישה טובה?

אמיל: אישה טובה, אשת חיל!

כרמל: ובעלה, איש טוב הוא?

אמיל: [בערבית] אתה לא שומע טוב? איש טוב, משכמו ומעלה הוא.

כרמל: ולראות עיניך, ומתוך היכרות של למעלה מעשרים שנה, האם לדעתך לזוג הזה היו חיים טובים ביחד?

[שתיקה]

הרב שלמה: אנחנו ממתינים לתשובתך.

אמיל: לא, כבוד הרב.

כרמל: וכפי שראית, אחותך סבלה בשנות הנישואים עם גבר זה?

[שתיקה]

הרב שלמה: תענה.

אמיל: סבלה כבוד הרב. הרבה.

כרמל: נסה לתאר במילה או שתיים את חיי הזוגיות שלהם.

[שתיקה]

הרב אברהם: אנחנו מחכים.

אמיל: אהה, חושב כבוד הרב, שאלה קשה. מכשילה.

אה... [בערבית] פסרה כחלה. (מרה שחורה).

הרב דנינו מתרגם.

כרמל: אני סיימתי.

בהמשך העדות, במהלך תיאור השיחות שקיימו בני המשפחה עם וויאן, אמיל עובר לפנייה ישירה אליה, ומדבר איתה בערבית בתסכול מופגן, שנובע מחוסר היכולת שלו להבין את מניעיה. בדומה לכך גם הפנייה

לכרמל בערבית בשאלה "אתה לא שומע טוב?" היא ביטוי אינטואיטיבי לעצבנותו נוכח השאלות החוזרות. הביטויים הבאים במהלך עדותו – "ראש בטון", "רק אלוהים יבין אותו", "בלי בלבולי מוח" – עשויים להיקרא כהבעת עמדות רגשיות באשר לתכנים המובעים. שיא הסצנה הוא, כמובן, תשובתו המעוכבת בנוגע להגדרת חיי הזוגיות של ויויאן ואלישע. מצוקתו של אמיל בשלב זה ניכרת. ולבסוף התשובה הקולעת והחד-משמעית ביותר לתיאור היחסים כמו שהצופה רואה אותם – אך לא הדיינים – היא בערבית: "פסרה כחלה" (מרה שחורה).

עוד דוגמה לשימוש כזה בחילופי צופן אפשר למצוא בסצנה שבה מעידה השכנה דונה (דליה בגר):

שמעון: את שמעת אותם רבים?

דונה: לא באופן מיוחד. כרגיל.

שמעון: כרגיל. ולדעתך, אלישע הוא בעל טוב לווייאן?

סימו: בטח בעל טוב.

הרב סולומון: מר אבוקסיס!

דונה: אה... [בצרפתית] ביינסור (כמובן), מה זה? זה איש טוב. עם כבוד, זה לא כמו כל הבעלים, הלוואי על כולם. [בערבית] סימו שלי, שיברך אותו האל, אפילו כוס תה מסכנה ששתה לא ישים בכיור. תמיד אמרתי לה, שלא תמצא אף פעם אחד כזה. גם נותן לה את החופש שלה, לנסוע עם הילדים. לצאת עם חברים. איפה נשמע כזה דבר? [בערבית] סימו שלי ייתן לי לצאת לבד? זה מה שעוד חסר לי.

שמעון: גברת אבוקסיס, מהיכרותך עם בני הזוג, תוכלי לתת לבית הדין הזה עילה לחיוב את אליהו לגרש אותה?

דונה: חס ושלום, רבי חיים פינטו, חס ושלום. שיגרש אותה? על מה? [בערבית] לא חבל?

גם כאן, האמירות שהן לכאורה בבחינת "אוף דה רקורד" נאמרות בערבית. אמירות אלו כביכול אינן רלוונטיות לדיון, שכן הן מתארות את חייה של דונה ולא את נישואיהם של ויויאן ואלישע. אך הן מהותיות להבנה מדוע היא מאמינה שמדובר במערכת יחסים טובה – אלישע מאפשר לאשתו יותר חופש פעולה משמאפשר סימו. דונה היא למעשה אישה המשועבדת לרצונותיו של בעלה, ולאור זאת חייה של ויויאן יכולים להיראות לה נוחים ומספקים. האמירות האלה מלמדות על המציאות הקשה, שבה מתנהלת דונה, שאולי אין מקום לבטא אותה במעמד בית הדין, אלא בערוץ נפרד, בשפה אחרת. ואת הדברים שתורמים לשימור הסדר הקיים היא אומרת בערבית. האמירה "לא חבל", שנאמרת גם היא בערבית, משקפת את עמדתה הרגשית בנוגע לרעיון שאלישע יגרש את ויויאן.

דמותו של אלישע מעניינת בהקשר של חילופי הצופן. רוב הטקסט שהוא אומר הוא בצרפתית, ומיעוטו בערבית. מילים אחדות נשמעות מפיו בערבית. אומנם יש לכך סיבה טכנית – השחקן סימון אבקריין הוא צרפתי ממוצא ארמני, שאינו דובר עברית או מרוקאית, אך היא משרתת גם את האופן שבו מעוצבת הדמות. אלישע רואה בעצמו נעלה מבחינה דתית ומוסרית על משפחתה של ויויאן, ועם אחיו הם מתגאים בייחוסם המשפחתי. השימוש בשפה היוקרתית יותר מבחינה תרבותית ולא בערבית יש בו כדי להדגיש את ההתנשאות שהוא מבטא כלפיהם. בשני מקומות בסרט הוא משתמש במילים בערבית, ובשניהם זה נעשה כחלק מלעג לווייאן.

1. היא [בצרפתית] נהגה לספר הכול לחברים, לאחיה והם היו באים [...] כדי לפייס בינינו,

[בערבית] כביכול.

2. ויויאן: אני לא באתי עד לפה בשביל לריב אתו, זה היה לי כל החיים בבית... [בערבית] חאלס.  
אלישע: לא ויויאן! מה, מה [בערבית] חאלס, כלום לא נגמר.

בשני המקרים נראה שאלישע רואה בערבית שפה של ויויאן ומשפחתה. כשהוא מזלזל בניסיונות הפיוס של קרוביה של ויויאן, הוא מסמן בערבית את ה"כביכול", שמשווה חוסר רצינות או העדר תום לב לניסיונות הללו. והשימוש הבא שלו בערבית הוא מתוך חיקוי של המבע האחרון שלה.

מבין כל הדמויות אלישע הוא היחיד שנושא מונולוגים שלמים לשופטים בצרפתית, שלפרקים מבליחים בהם משפטים בעברית, כך למשל:

כבוד הרב, [בצרפתית] אני גבר שמקפיד על חייו הפרטיים ועל הצניעות, כמו שהוריי זיכרונם לברכה נהגו. והיא, היא [בצרפתית] נהגה לספר הכול לחברים, לאחיה והם היו באים, זה נורמלי... [בצרפתית] כדי לפייס בינינו, [בערבית] כביכול. [בצרפתית] זה היה בלתי נסבל. מרוב שהם היו באים אלינו תיעבתי אותם בסופו של דבר. בכל פעם שהם נכנסו הייתי צריך להתגונן. כאילו כולם לטובתה. [בצרפתית] איך הם היו יכולים להיות חברים שלי? כבוד הרב, מעולם לא לקחו את הצד שלי. [בצרפתית] אני לא כמוה, אני לא יודע לבטא את רגשותיי. אני, כבוד הרב, יתום מיומי הראשון... [הילדים] תמיד היו בצד שלה. [בצרפתית] הם ראו שאימם מתמוטטת. אביהם נשאר עומד, בלי לזוז, בלי לומר מילה. מה הם יכלו לחשוב, מסכנים? [בצרפתית] הילדים תמיד לצד האם, זה נורמלי. גם אני לא נטשתי את אמי, שמעון. הייתה איתי עד יומה האחרון. [בצרפתית] אף אחד לא טיפל בה. אף אחד מהאחים שלי לא עזר לי.

השימוש השגור בצרפתית תומך באפיון דמותו: אלישע הוא אדם עקשן ומסוגר, שאינו מנהל דיאלוג ישיר עם האנשים סביבו ועם המציאות, ועל כן הוא גם מתקשה להתאים את לשונו לזו הנדרשת מכורח הנסיבות. גם שמרנותו הערכית והדתית, שבגללה מעולם לא למד לנהוג, למשל, יכולה להתבטא בכך שלא הצליח לסגל לעצמו שפה שונה מזו שנולד לתוכה. לא בכל המקרים אפשר למצוא סדירויות במעברים שלו בין השפות. במונולוג הספציפי הזה נראה שהמבעים בעברית נאמרים ממכלול ניסיונותיו לגייס את האמפתיה של הדיינים, ואילו הצרפתית משמשת להבעת תכנים שיכולים להציג אותו באור בעייתי:

א. מבעים בעברית: כמו שהוריי זיכרונם לברכה נהגו; כאילו כולם לטובתה; כבוד הרב, מעולם לא לקחו את הצד שלי; אני, כבוד הרב, יתום מיומי הראשון... [הילדים] תמיד היו בצד שלה; מסכנים [הילדים]; גם אני לא נטשתי את אמי, שמעון. הייתה איתי עד יומה האחרון.

ב. מבעים בצרפתית: זה היה בלתי נסבל. מרוב שהם היו באים אלינו תיעבתי אותם בסופו של דבר. בכל פעם שהם נכנסו הייתי צריך להתגונן; איך הם היו יכולים להיות חברים שלי? אני לא כמוה, אני לא יודע לבטא את רגשותיי; הם ראו שאמם מתמוטטת. אביהם נשאר עומד, בלי לזוז, בלי לומר מילה; הילדים תמיד לצד האם, זה נורמלי.

בריאיון למגזין האינטרנט שפיץ הגיב שלומי אלקבץ לחילופי הצופן בסרט באופן שמתיישב עם האמור לעיל: "העברית ההלכתית מייצגת את הרובד המסורתי, היסטורי; הצרפתית היא שפת ההכחשה – בעיקר של הרקע הערבי של המהגרים המרוקאים; והערבית מרוקאית היא האמת, האמת של הרגע ושל המקום".<sup>30</sup>

30. טל אלון, "אפל שם בפנים – שיחה עם שלומי אלקבץ לקראת עליית גט בגרמניה", שפיץ, מגזין עברי בברלין (דצמבר 2014), נדלה ב-20.2.2018, [http://spitzmag.de/issues/spitz\\_14/2918](http://spitzmag.de/issues/spitz_14/2918).

לשפה תפקיד מעצב בסרט לא רק כאמצעי ביטוי מגוון – בשפות שונות, בסגנונות שונים – אלא גם כמהות שנוכחותה והעדרה מלמדים על הדמויות, על מערכות היחסים ביניהן ועל התהליך שהן עוברות בסרט.

#### 4. השתיקה והדיבור כאמצעי לאפיון הדמויות

במישור לשוני אחר, השתיקה והדיבור בסרט משמשים גם הם כלי שבאמצעותו מומחשים הפער שבין ויויאן הצועקת, שאינה שולטת בלשונה, לבין אלישע, השותק באלימות; וכן תהליך התעצמותה של ויויאן במשך המשפט, שמתחיל בתלותה המוחלטת בטוען שלה כמי שיכול לשמש לה קול, ומגיע לשיא במונולוג נסער שהיא נושאת בבית הדין. שני ההיבטים האלה של המתח בין שתיקה להשמעת קול מתקשרים במישורין לסוגיית יחסי הכוחות המגדריים שהסרט דן בהם, ומאירים כל אחד בדרכו את נחיתותה המובנית של ויויאן בהיותה אישה אל מול בעלה ואל מול הממסד – ולמעשה אל מול הסדר הפטריארכלי בכללותו. בהקשר זה יש לציין שביצוע הגט – האירוע שסביבו נטווה הסרט – ממחיש בחדות את ההבדל בין הערך האילוקוציוני של המילים היוצאות מפי גבר, כלומר יכולתן לתפקד כפעולה בעולם (ובמקרה זה לגרש אישה), לבין העדר הערך המקביל של מבע זהה מפי אישה, שאינה יכולה לגרש גבר.

גם עצם מעמדם של הדיבור והשתיקה נטען במשמעות ביחס לדובר/ת ולשותק/ת. כמו שלייקוף הראתה, לשתיקה מטבעה יש איכות פרדוקסית, שמאפשרת לה להיות ביטוי לחולשה או לכוח.<sup>31</sup> ובדומה לכל צורה לשונית, גם ערכה של שתיקה נקבע בהקשר שבו היא מתקיימת.<sup>32</sup> בסעיף זה אדון בדיבור ובשתיקה בתור אמצעי עיצוב מהותיים בסרט.

##### 4.1 השתיקה והדיבור במערכת היחסים של ויויאן ואלישע

אחת הדרכים המרכזיות שבהן מעוצבות דמויותיהם של ויויאן ואלישע ומערכת היחסים ביניהם היא על ידי התייחסות לדיבור ולשתיקה שהם נוקטים, ומתח משמעותי ביניהם מבוסס בדיוק על ההבדל ביניהם בתחום הזה. אלישע הוא אדם שתקן, ושתיקתו – או דיבורו החרישי – הם ביטוי לכוחנות שהוא מפעיל כלפי ויויאן. רבות מהטענות שהיא משמיעה כלפיו בבית הדין נוגעות לכל הדברים שלא אמר לה או לסגנון דיבורו השקט והארסי:

א. באשר לשתיקותיו (או להעדר ביטוי מצדו): [ויויאן:] "בכל הזמן שהייתי איתו בבית הוא לא החליף איתי מילה"; "בחיים לא בא אליי ואמר לי: אשתי, איך את מרגישה, מה שלומך, את עצובה, את שמחה, איך עבר עלייך היום"; "רק לעקוץ הוא יודע עם המילים שלו, בחיים לא יגיד מילה טובה". [כרמל:] "לא דיבר איתה במשך שלוש שנים, מטוב ועד רע".

ב. באשר לטון הדיבור: [ויויאן:] "קל להאשים את זה שצועק, זה שלוחש את הרעל שלו בשקט הוא נקי"; "זה מה שהוא יודע לעשות, להכניס את המילים שלו ככה בשקט בשקט מתחת לחגורה, שאף

Robin T Lakoff, *Talking Power: The Politics of Language in our Lives* (New York: Basic Books, 1990), 31.

Susan Gal, "Between speech and silence: the problematics of research on language and gender," *Papers in Pragmatics* 3 (1989), 1-39.

אחד לא ישמע, אבל אני שומעת"; [כרמל לדונה]: "פעם בשבוע שבועיים את נכנסת אליהם, ואז את רואה את וויאן בוכה, צועקת, והוא, אלישע, לא מרים את קולו, נכון?" [דונה בתגובה]: "לא מרים את הקול שלו, הכול בשקט".

לעומת אלישע, וויאן מתוארת במסגרת הקשר שלהם כאישה אמוציונלית ומוחצנת, שמתבטאת באופן קולני, לא שקול ולא מרוסן. הדיבור שלה בהקשר של מערכת היחסים הוא ביטוי לחולשה, להעדר שליטה. הוא התנהגות מביכה, שמחבלת בקשר ובסיכוייה להשיג את מבוקשה:

[שמעון לאלישע]: "ואף פעם לא הצלחתם לדבר ביניכם?" [אלישע בתגובה]: "אי אפשר לדבר אתה. היא צועקת, זה כל מה שהיא יודעת לעשות".

[כרמל לדונה]: "מה קורה כשאת נכנסת, מה את רואה?" [דונה בתגובה]: "וויאן בוכה, אחר כך הולכת לזרוק משהו[...] הוא הולך לסגור את החלונות, זה נורמלי[...] אני אמרתי לה, אישה חכמה יודעת מתי לפתוח את הפה שלה ומתי לסגור אותה[...] ואחר כך היא יכולה לעשות מה שהיא רוצה".

התפרצויותיה של וויאן נתפסות כצורת ביטוי שאי אפשר לנהל איתה דיאלוג, ומסמנות אותה כמי שחורגת מהסדר הרצוי של הדברים. בהיותן נובעות מכאבה ומתסכולה מחייה המשותפים עם אלישע הן מהוות הנכחה ברורה שלה בתור סובייקט התובע הכרה בסבלו. אך לתביעה זו, שאולי יש בה כשלעצמה ממד חתרני, ועל אחת כמה וכמה כשהיא אינה מובעת בקודים הנכונים, אינם יכולים לא אלישע ולא בית הדין להיענות.

הקודים הלשוניים המוסכמים בהקשר הזה ובכלל, שאפשר לראות בהם מהות גברית, השלובה בחוק ובסדר החברתיים והמשפטיים, אינם מאפשרים את ביטוייה האוטנטי של החוויה הנשית, שכן זו מאיימת עליהם.<sup>33</sup> מכאן שבאופן בסיסי האישה מנוכרת לשפה כמו גם לסדר הנאכף באמצעותה. הן הסדר הן השפה מכוננים זה את זה, ושניהם מונעים מהאישה את מימושה בתור סובייקט עצמאי. כדי לחתור תחת הסדר הזה, להתמודד איתו או להתגבר על הניכור, אפשר לנכס את הכלים הלשוניים לצורך ייצוג המהות המושתקת או לנקוט דרך חלופית, כמו שאראה בסעיף הבא.

## 4.2 קולה של וויאן בבית הדין

שלא כמו התנהלותה היומיומית, המאופיינת בדיבור עודף ומועצם לכאורה, הרי בבית הדין וויאן כמעט אינה נשמעת – לפחות בתחילת הסרט. את התהליך שדמותה עוברת ומתגלם במקום הניתן לקולה בבית הדין היטיב לתאר פבלו אוטין ברשימתו באתר סריטה:

אחד הדברים המעניינים מבחינת ההתפתחות של הדמות של וויאן הוא שבהתחלה היא דוממת ואנו מקבלים את נוכחותה בעיקר דרך הריאקציות ונקודת המבט שלה. היא גם מלווה בהבעות פניה את השאלות שכרמל בן טובים (מנשה נוי) הטוען שלה מעלה בקולו. כרמל מדבר כמעט כמו בובת פיתום וזה כאילו המילים בעצם יוצאות מפיה המושתק של וויאן דרך הבעות פניה

<sup>33</sup>. וראו בעניין זה את הניתוחים המופיעים אצל סילברמן ולורנס:

Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Amy Lawrence, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema* (Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1991)

האקספרסיביות. הריאקשנים בהתחלה נותרים בעיקר ברקע. היא מופיעה יושבת, בצד הפריים, מקשיבה ומגיבה למה שהאחרים אומרים עליה. עם זאת, מדי פעם נוצרות הבלחות, התקוממויות קטנות שמקרבות את המצלמה אליה. וככל שהסרט מתקדם הנוכחות שלה בקדמת הפריים נהיית יותר ויותר שכיחה. ויויאן עוברת מאישה בעלת מבט, לאישה בעלת קול. מאישה שיושבת ברקע, לאישה שעומדת בחזית ודורשת את שלה. מאישה שאין לה ברירה אלא לתת לאחרים לדבר בשמה, לאישה שזועקת את הייאוש שלה ואת ערכיה ויהי מה.<sup>34</sup>

השתיקה של ויויאן בבית הדין היא ראייה לחוסר יכולתה להשפיע על הסיטואציה לעומת אלה שלחם הזכות והיכולת לדבר – בשמה או עליה – כולם גברים. ככל שמתקדם הסרט אל עבר הגט המיוחל, אל עבר חירותה, מילותיה אכן הולכות וזוכות לנוכחות. עם זאת, גם בהקשר זה הדיבור שלה מגיע לנקודת רתיחה, והופך ברגע מביטוי לכוח לגורם למפלתה: לקראת סוף הסרט היא נושאת מונולוג נסער על אטימות בית הדין ועל אדישות הדיינים, על חוסר ההגינות כלפיה ועל התקווה שיישאלו סמכויות הרבנות. בשיאו היא אומרת לדיינים: "לכו לעזאזל [...]. חרא של עבודה. חרא של בית דין". בתגובה הרבנים מרחיקים אותה מבית הדין ומקפידים את הדיון בעניינה לשנתיים, והיא סוטרת לעצמה וקוראת לעצמה מטומטמת. התנהגותה הלשונית היא, לכאורה, שיקוף לחולשתה של ויויאן ביחס לבית הדין – השתיקות שלה מצמצמות את קיומה, והדיבור שלה היסטרי ובעל פוטנציאל הרסני, ומובן שלעובדת היותה אישה יש תפקיד מכריע בעיצוב ההשתמעויות האלה באשר לסביבתה הקרובה ולבית הדין. בכך היא מהווה המחשה קולעת לרעיון שהקול הנשי בכלל והדיבור הנשי בפרט הם בעיה, מהות פורעת סדר.

עם זאת, דומה שגט מעודד את פריעת הסדר של ויויאן – ושהתנהגות זו מקרבת את הצופה עוד אל דמותה – שהיא ללא ספק הצד שמעורר את ההזדהות הרבה יותר במשפט. גם שתיקותיה האקספרסיביות נוכח ההצגה, המתנהלת בנוגע לזכותה לחופש – שהמצלמה של ירון שחף מרבה להתעכב עליהן – הן בעלות אפקט עוצמתי. שתיקות אלה מדגישות את האבסורד שבהתנהלות סביבה, ממחישות עד כמה ויויאן אינה רלוונטית כסובייקט בסיטואציה, ועד כמה מגוחך הדיון ההלכתי/משפטי המסועף בסוגיה כה פרטית. בדומה לקריאתה של א' אן קפלן בסרטה של מרגריט דיראס *Nathalie Graner* (1972), גם כאן אפשר לראות ביטוי למה שהיא מכנה פוליטיקת השתיקה (Politics of Silence) כאפשרות ליצירת אלטרנטיבה נשית – גם אם מוגבלת – לשפה המשרתת את הסדר הפטריארכלי בין השאר על ידי שיקוף האלימות שבו.<sup>35</sup> בעבור הצופה, יש כוח בשתיקתה של ויויאן, איזו התנגדות לעצם הדיבור שאינו יכול לקדם אותה בהליך, כאילו שהוא נגוע במהותו בכוח המופעל לרעתה. ואף על פי שהמונולוג שנשאה הרחיק אותה בשנתיים מהאפשרות לחירות, הרי אליו מתנקז כל הרגש שנצבר בווייאן (ובצופה) מתחילת המשפט, והוא רגע קתרטי של עמידה נואשת ואמיצה מול הממסד.

34. פבלו אוטין, "ניחוח הטריטוריה של ויויאן של שלומי ורונית אלקבץ", סריטה, 3.10.2014, נדלה ב-20.2.2018, [http://srita.net/2014/10/03/vivianne\\_trilogy/](http://srita.net/2014/10/03/vivianne_trilogy/)

35. E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (New York: Methuen, 1983), 99–100.



## 5. סיכום

במאמר הזה הראיתי כיצד השפה מתפקדת בתור אמצעי עיצוב מרכזי בסרט גט, ומשמשת לסימון הסדר הרצוי על פי בית הדין – כמו גם לכלי אפשרי לחתירה תחת אותו סדר. ככזו היא פועלת בכמה מישורים, ואלו הם: הסגנון הלשוני שנוקטים נציגי בית הדין הרבני – הדיינים והטוענים – חורג מהעברית הדבורה הסטנדרטית אל משלב מוגבה ומלאכותי תוך שזירת ביטויים מקראיים וחז"ליים ופנייה לנוסח חגיגי ונמליץ. סגנון זה תורם להמחשת הפער בין עולם בית הדין לבין העולם האמיתי, ומעצים את התחושה שמדובר במרחב מנותק ואף אבסורדי, שאינו רלוונטי לצורכי החיים של הנזקקים לשירותיו.

ללשון אף תפקיד חשוב במסגרת בית הדין, והדבר מתקשר גם לעובדה שככל בית דין הוא מבוסס על הכרעה בין נרטיבים, שמתקיימים קודם כול בשפה. כפועל יוצא מכך, השמירה על הסדר בבית הדין כרוכה בקביעת נורמות של התנהגות לשונית – כיצד ומתי יש לדבר בגבולותיו בלי קשר לתוכן הדברים הנאמרים.

אמצעי ליצירת ערוץ תקשורת נבדל בתחומי בית הדין הוא השימוש בחילופי הצופן של הדמויות ממוצא מרוקאי, שפונות לערבית או לצרפתית – שאינן מובנות לרוב הדיינים – להבעת תכנים מסוימים. התכנים האלה סובייקטיביים יותר ושקולים פחות, ומאפשרים בין השאר ביטוי לנרטיב שאינו בא בהלימה עם זה השולט בבית הדין, שמוטה לטובת אלישע, אלא כזה שתומך בגרסתה של ויויאן, שאליה מופנית אהדת הצופה. הוזהות המרוקאית בסרט היא אפוא כוח מערער ביחס למסד: ביכולתה לחשוף עוד נדבכי מציאות ולהציע סיפור אחר בעל תוקף, או לפחות להנכיח ממד רגשי שבית הדין מבקש לעקור מהדיון.

עוד ביטוי לחתרנות לשונית משתקף במוטיב השתיקה והדיבור ביחס לדמותה של ויויאן, שהשמעת קולה – הן בקשר עם אלישע הן בזמן המשפט – מוצגת כפעולה לא מרוסנת, משבשת ומסוכנת, ובייחוד על רקע אפיון דמותו של אלישע, ששתיקותיו הן אקט אלים במסווה של שמירה על מהוגנות. תהליך התחזקות דמותה במשך המשפט מתחיל דווקא בשתיקה הפגנתית כמעט, שיש בה משום הכרה בכך שהשפה במרחב הזה לא נועדה לשרת אותה בהיותה אישה, ולכן היא מפקידה את קולה בפי הטוען שלה, ושיאו במונולוג עוצמתי שאינו מציית לכללי בית הדין, ומסמן גם את ההתקרבות שלה אל חירותה בסוף הסרט. השימוש בשפה בגט, על רבדיו השונים, הוא ביטוי מובהק לכוחו של העיצוב הלשוני בתור אמצעי מבע קולנועי אפקטיבי ומשמעותי, שדרכו משתקפים בתחכום מכלול המתחים המהותיים בסרט.

"In this court we speak Hebrew"?  
Linguistic Radicalism in the Movie  
*Gett: The Trial of Viviane Amsalem*

Yael Golan

The Hebrew University  
of Jerusalem

In the film *Gett: The Trial of Viviane Amsalem* (2014), directed by Ronit and Shlomi Elkabetz, language plays a major role as a form of cinematic expression. This article analyzes both specific linguistic phenomena as well as the linguistic behavior of the characters in general – who speaks, when and how. The movie follows the long and absurd divorce trial of a couple of Moroccan origin in the Israeli rabbinical court, and the dialogue shifts between Modern Hebrew, formal Hebrew infused with rabbinic elements, French, and Jewish Moroccan Arabic. These transitions – which are not random – reflect the various interpersonal and social tensions that the movie interrogates. The article argues that language in the film is a powerful device representing the patriarchal and orthodox order, and the structures through which it is preserved. Resistance to this order, therefore, is also constituted through a linguistic performance.

# מזוזה

---

כתב עת לתלמידי מחקר  
במדעי הרוח

עורכים:

אנאבלה אספרנסה, שרגא ביק, אלה טוביה,  
אדם יודפת, שחר ליבנה, דנה שחם

---

גיליון 3, קיץ 2019

האוניברסיטה העברית בירושלים  
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל  
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

## מועצת המערכת:

פרופ' ישראל יובל – יו"ר, פרופ' זאב הרוי,  
פרופ' אנה בלפר־כהן, פרופ' רינה טלגם,  
פרופ' אדוין סרוסי, פרופ' אילנה פרדס,  
פרופ' מנואלה קונסוני

מזכירת המערכת: מיכל גולדשטיין

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: הדר פרי

עריכה לשונית באנגלית: לי צ'יפמן

על הכריכה: מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה),  
2001–2005, רדי מייד מעובד וחותרת דיגיטלית,  
60X48 ס"מ, אוסף האמנית. © מיכל היימן.

---

<http://mandelschool.huji.ac.il/מוזה>  
[muza.journal@gmail.com](mailto:muza.journal@gmail.com)

בהוצאת מערכת מוזה, בית ספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי  
הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 91905

ISSN: 1708-2617

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) 2019

## תוכן העניינים

אהרן גלצר	"ולא תחניפו את הארץ" – על אשמת הארץ בהסתרת דם הנרצח	6
דניאל להמן	אפוקליפסה של משבר נוצרי: אלגוריה קדושה של יאן פרובוסט בתגובה לראשית הרפורמציה	20
מיה פרנקל טנא	הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית: פרקטיקה נצחית ביצירתם של און קווארה ורומן אופלקה	38
גיא פרחי	אהבה בימי פרותזה: יחסי סובייקט-אובייקט ברומן יומן הסנונית	54
תמרה אברמוביץ'	מבטים מצטלבים: מיכל היימן משוחחת עם אדגר דגה	69
יעל גולן	"בבית הדין הזה מדברים בעברית"? חתרנות לשונית בסרט גט: המשפט של ויויאן אמסלם	86
	תקצירים באנגלית	103
	שער באנגלית	165