

## הקולנוע של החוק

מאת: אדם אבולעפיה

### 0. חלום

בראיון לעיתון "הארץ" (11.11.2011) הצהיר רענן אלכסנדרוביץ' כי הוא שוקל להפסיק לעשות סרטים. מעבר להקשר ביוגרפי כזה או אחר, הצהרה זו קשורה ישירות לבעיות האסתטיות והפוליטיות שעולות מסרטו האחרון, **שלטון החוק**. לפי אלכסנדרוביץ', הסרט הוא אמנם הראשון שמנגיש לקהל הרחב נושא חשוב שבדרך כלל נותר במאמרים וספרים - טיבו והתפתחותו של החוק הצבאי בשטחים שישראל כבשה ב-1967 - "אבל המחיר שמשלמים על כך הוא שהיריעה פה מאוד צרה, אף שהתחקיר הקיף המון חומר". הבעיה, כך נדמה, טמונה במדיום עצמו: "יש לי חלום, שאותו אני רוצה לממש במדיום שאינו כבול לצורך לספר סיפור ולגרום לקהל לשבת אתך את מלוא 90 הדקות. אני מקווה ליצור מעין ספר היסטוריה פתוח, אינטרנטי, הרבה יותר עמוק". במאמר קצר זה אבקש להצביע על כך שחלום מעין זה כבר הדריך את בימויו של **שלטון החוק** עצמו, ושמידת ההצלחה או הכישלון של הסרט קשורה לניסיונו העיקש והמעניין לממש את אותו חלום דווקא במסגרת המדיום הקולנועי. באופן כללי, אפשר לומר שהחלום נוגע לרצון לגשר או לערער על הפער בין "הסרט" ו"הספר": הדימוי והמילה הכתובה, הסיפור והמחקר, ההמונים והמומחים, החיים והחוק, ה"עם" (האזרחים? התושבים? האומה?) והשלטון, הכבושים והכיבוש. ניגודים אלו אינם שקולים או זהים, אלא מגדירים בצורה ראשונית את מרחב הבעיה האסתטית-פוליטית שמעסיקה את **שלטון החוק**, כאשר הפיתוח וההתקה של הזיקות ביניהם מעניקים לסרט את הגיונו הפנימי. בסעיף הראשון אתאר את התזה המרכזית של הסרט, את הקשר שלה לשאלות של צדק, ואת האופן שבו אלכסנדרוביץ' משתמש בפורמט הראיון כדי לקדם את התזה הזאת. בסעיף השני אפנה לרפלקסיביות הכפולה שמאפיינת את האסתטיקה של **שלטון החוק**, שבמסגרתה מערכת החוק והמשפט משתקפת בסרט והסרט בתורו משתקף בחוק. בחלק השלישי אנתח את אופני התפקוד של האולפן הייחודי שהסרט מתרחש בו. לבסוף, אבחן כמה מחסרונותיה של המסגרת האסתטית-פוליטית שהסרט מציע.

### 1. צדק, שיטות חקירה, פוליטיקה

**שלטון החוק** נפתח בכתובית המציגה ציטוט של השופט מאיר שמגר, ובו הוא מתייחס למשמעות הביטוי **שלטון החוק**. שמגר, אחד המרואיינים בסרט ומי שהיה מעורב במערכת המשפט הצבאית בשטחים מזמן הגייתה ההיפותטית ודרך שלבים רבים בהתפתחותה,

מבהיר שביטוי זה אינו מתייחס רק לאכיפת הנורמות של מערכת משפטית כלשהי, אלא גם ובעיקר ל"כבוד לחוק", והאמונה של כל פרט כי הצדק ייעשה. זהו אפיון ערכי של שלטון החוק, שכן הוא מצביע על כך ששלטון זה אינו כופה את עצמו על אלו שכפופים לו, אלא דווקא מסתמך על כך שהם עצמם מאמינים בו ומכבדים אותו, וזאת מתוך ההנחה שהוא פועל בשם הצדק. תחת ההד של הגדרה או הבהרה זו, תשעת המרואיינים בסרט, כולם ישראלים יהודים ששירתו בפרקליטות הצבאית, יצטרכו להסביר כיצד מערכת המשפט הצבאית בשטחים הגתה, פיתחה ויישמה "חוק" הראוי לשמו. האם ההגדרה לעיל היא אידיאל ערכי-משפטי שמערכת זו השתדלה ומשתדלת להוציא לפועל תחת המגבלות שמציבים "צורכי הביטחון", או שמא הנחת היסוד של אותה מערכת היא שהכפופים לה הם "אויבים", ושבמובן זה היא כלל אינה משרתת את הצדק "שלהם" אלא זה "שלנו" בלבד? העובדה הברורה כי הכבושים הפלסטינים לא רק שאינם אזרחים מודרניים הכפופים לחוק זה רק במידה שיש ביכולתם להביא לשינוי, אלא גם אינם נתינים קלאסיים המאמינים בצדקתו, הופכת את שאלת הצדק בסרט לעניין פנים-ישראלי מלכתחילה. השאלה העומדת על הפרק היא אם ישראלי מן השורה יכול או צריך להאמין בחוק בשטחים או לכבד אותו.

בחומר ארכיוני המוצג בסרט מסביר יונתן לבני, שופט צבאי בין השנים 1976–1999, כי מתפקידו לאזן בין שני גורמים, המקבלים את ייצוגם באמצעות חפצים סמליים התלויים בלשכתו: המחויבות לדגל ישראל, הנמצא מאחוריו, והמחויבות למאזני הצדק, התלויים "אף גבוה יותר" על הקיר. "בשביל האנשים הישובים מולי [הנאשמים; א"א] זהו הדגל של האויב. [...] ואני תמיד אומר שאני מקווה שאוכל לאהוב את ארצי כמוצגת על ידי הדגל, ועדיין לאהוב את הצדק". דבריו של לבני נאמרו באנגלית לכתב זר כלשהו, כאשר הוא ישוב במדי צה"ל בלשכתו והמצלמה עוקבת אחר קומפוזיצית הסמלים שאליה הוא מתייחס בדבריו. כשהמצלמה מגיעה "גבוה יותר", אל מאזני הצדק, מסתבר שמדובר בסמל של הפרקליטות הצבאית, המכיל בתוך עצמו ניגוד חריף יותר מזה שלבני מגדיר בדבריו: מאזני הצדק תלויים על חרב. ההיגד של השופט מורה על אותם החפצים שהסרט מראה, אך הפער בין המובן המילולי של האחד והמובן הוויזואלי של האחר מעיד על הדחקה כלשהי, בין שהיא פסיכולוגית ובין שהיא הסברתית.

ואכן, מאוחר יותר בסרט, בראיון העכשווי של אלכסנדרוביץ' עם לבני, השופט לשעבר מנסח את הדברים אחרת. כשהוא נשאל על מודעות השופטים לעיניו שהיו מבצעים חוקרי השב"כ בנאשמים הפלסטינים (החרב?), לבני נראה נבוך ומנסה להתחמק ("באתי לדבר על הצד המשפטי, לא הצד החקירתי"). אך לאחר שאלכסנדרוביץ' מקריא לפניו עדות של עצור מ-1989, מורה בן 42 שנעצר ועונה במשך 30 יום ולבסוף שוחרר ללא כתב אישום, מצהיר לבני בעיניים מזוגגות, אך מבלי להתנצל, כי היה מודע לכך, וזאת למרות העובדה כי בוועדת החקירה הממלכתית שבחנה את הנושא ב-1987 (ועדת לנדאו) נכתב כי השופטים לא היו מודעים לשיטות החקירה של השב"כ. לבסוף, או לכל הפחות לפי סדר הדברים שבו ערך אלכסנדרוביץ' את הראיון, כאשר הוא נשאל על יכולתו של השופט להתלונן על מקרה שבו נכפתה על הנאשם הודאה, אומר לבני כי פעולה כזו אפשרית ברמה התאורטית בלבד, ופוצח במעין וידוי: "אתה משרת מערכת מסוימת. [...] מאוד קשה להשתחרר מההרגשה שאתה משרת מערכת, אתה במדים, אתה מייצג את

צה"ל, אתה מייצג את החלק הנכבד בחברה הישראלית שיש לו דעות מאוד מובנות שאנחנו זה אנחנו והם זה הם. קשה להשתחרר מזה."

לבני הוא "מרוויין טוב" כי הוא כנראה הגיע מוכן עם מטען שהיה צריך לפרוק, אבל גם במקרים אחרים אלכסנדרוביץ' משתמש באותן "שיטות חקירה" ו"הצגת ראיות": הוא מעמת את המרואיינים עם חומרי ארכיון מצולמים וכתובים שנותנים פנים אנושיות לנאשמים, ומקפיד לשאול שאלות קשות בצורה עניינית. באופן כללי, מעבר לאספקטים של טון הדיבור וקצב התגובה, ולצד אותם קטעים שבהם המרואיינים תופסים את עמדת המומחה המסביר, שאלותיו הפרובוקטיביות של אלכסנדרוביץ' מכוונות אל הנחות היסוד של המרואיינים עצמם: כיצד הממצא X מתיישב עם העיקרון Y, ובפרט עיקרון-העל שלפיו שלטון החוק מייצג, או משתדל לייצג, את הצדק? הפרובוקציה מטיילת על הגבול בין "ראיון" ל"חקירה" ומעמתת את הנשאל עם היחס המורכב שמתקיים בינו לבין הנושא – היותו עד מומחה, עד ראייה ועד שותף.

באופן זה לא מתקבלים וידיים בלבד אלא גם הבהרות של העקרונות ואופני הפעולה הסבוכים, הקונקרטיים והמזעזעים לעתים שהנחו את מערכת המשפט בשטחים: למשל, כשאלכסנדרוביץ' שואל על מידת הצדק שישנה בפסקי דין חמורים שמטרתם הרתעה של כלל האוכלוסייה, מסביר דב שפי, יועץ משפטי בגדה השמאלית (1967–1968), כי במערכת המשפט הצבאית עיקרון הסדר קודם לעיקרון הצדק; אלכסנדר רמתי, שופט צבאי (1980–1981), מספר כיצד "פתר" לאריאל שרון את בעיית ההתנחלות בשטחים פריטיים, שעוכבה בזמנו על ידי בג"ץ, בעזרת הברקה משפטית מפוקפקת. כמו כן, סתירות עמוקות יותר מן הסתירה ה"יצוגית", שלפיה החוק בשטחים כפוף לצרכי ביטחון, נחשפות גם הן. ברגעים מעין אלו המשפטנים הצבאיים נאלצים לחשוף תמונת עולם מטרידה שמוותרת מראש על הקונספציה המצומצמת ביותר של שלטון החוק (ראו למשל את תאוריית העולם החופשי והחוקי הניצב במקביל לעולם "האפור" שמאפשר את הראשון, לפי עודד פסנזון, שופט צבאי, 1988–2008), או לקבוע בפסקנות קביעות עקרוניות שאינן עולות בקנה אחד עם ההתנהלות בשטח: כך, בתשובה לשאלה מדוע לא הוחל החוק הישראלי על השטחים הכבושים, עונה שפי כי פעולה זו הייתה מובילה לאזרוח תושבי השטחים, שהרי "אתה לא יכול להחיל את החוק רק על האדמה ולא על האנשים", עיקרון שכידוע לא מנע מהרשויות למצוא, מאוחר יותר, הצדקה לכך שבפועל החוק הצבאי בשטחים לא נאכף על המתנחלים היהודים. אמנם מבחינה משפטית החוק חל על השטח ולכן על כל מי שנמצא בו, אבל כפי שנאלץ להבהיר, תוך גמגום, יאיר רבינוביץ', תובע צבאי (1977–1982), "בית המשפט הצבאי הוקם... למעשה... אהה... בגדר... השמירה... על... על... האוכלוסייה הנכבשת [...] זה כבר הבדלה מסוימת בין האוכלוסייה הזו והאוכלוסייה הזו."

אם נתרכז בשלב זה בתזה ש"שלטון החוק" מבקש לקדם, נוכל לומר שהיא מורכבת משתי רמות: ברמה הראשונה, הטענה היא כי מאחורי האירועים הפוליטיים וההומניטריים המוכרים לנו מתולדות הכיבוש עמדה מערכת חוק כגורם קובע וסמוי פחות או יותר; ברמה השנייה, הטענה היא כי בתוככי אותה מערכת חוק ניצבו שיקולים פוליטיים וצבאיים שהחוק עצמו אינו מעוניין או מסוגל לחשוף.

הראיון הוא הפורמט המרכזי שבאמצעותו התזה מתנסחת: כשהמרוויינים תופסים את עמדת המומחה הם עוזרים לאלכסנדרוביץ' ברצון לקדם את הטענה הראשונה; כשאלכסנדרוביץ' מפנה כלפיהם את שאלותיו הפרובוקטיביות הוא כופה עליהם לקדם את הטענה השנייה. מבין המרוויינים, שמגר הוא העקבי והתקיף ביותר בסירובו להביא בחשבון "נושאים מדיניים" כחלק מהותי מ"הנושאים המשפטיים" (למשל בהתייחסות להכשרה המשפטית של ההתנחלויות). הוא מתגאה בתקדים הבינלאומי שקבע כי הנאשמים הפלסטינים בבית המשפט הצבאי יכולים לעתור לבג"ץ, ורואה באפשרות זו עדות לכך שהמערכת שהגה השתדלה לקדם את הצדק (שכן בג"ץ הוא "נטול עניין"). את האפשרות שהמשפטיזציה של הכיבוש שירתה ברוב המקרים פונקציה פוליטית הוא כלל לא מסוגל לעכל. אילן כץ, שופט צבאי (1988–1992), דווקא אינו מהסס לתת הסבר פוליטי להתפתחותה של מערכת המשפט הצבאית בשטחים. לטענתו, ממשלות ישראל הותירו על כנה את אפשרות העתירה לבג"ץ משום שברוב המקרים היא נוחה ולמעשה נותנת הכשרה משפטית לצה"ל: "בזכות הבג"ץ הרבה פעולות שהצבא עושה מקבלות לגיטימציה".

הטיפול של **שלטון החוק** בפסק דין עומר קאסם (1969) מדגים בבירור את כל הנקודות שהוזכרו עד עתה. פסק דין זה, שנכתב על ידי השופט הצבאי יוסף אבולעפיה (ז"ל), סבו של כותב שורות אלה, היה הראשון שקבע באופן משפטי מדוע אין להתייחס ללוחמי החזית העממית לשחרור פלסטין כ"שבויי מלחמה" אלא כפושעים: לטענת אבולעפיה, אמנת ז'נווה נותנת מעמד של לוחמים חוקיים רק למי שפועל לפי דיני המלחמה, ומאחר שהנאשמים (וליתר דיוק הארגון שהם משתייכים אליו) אינם פועלים לפי דינים אלו (בכך שהם רואים באזרחים מטרת לגיטימית), אפשר וצריך לראות בהם פושעים לכל דבר. לפי הקריינות של אלכסנדרוביץ', פסק דין זה הוא אחד המקורות הסמויים להבחנה המקובלת בשיח הפוליטי העכשווי בין "חייל" ל"מחבל", כמו גם נקודת ציון חשובה ביחס של ישראל למאבק הפלסטיני המאורגן (הרמה הראשונה של התזה). מחברו של פסק הדין נעדר, אך המראיין משתמש באותן שיטות חקירה: הוא מציג ראיות שמדגישות את האנושיות של הנאשם (הקראת כתב ההגנה של קאסם) ומפנה שאלות פרובוקטיביות ועקרוניות (למשל: מדוע העונש שהוטל על הנאשמים היה מאסר עולם, אף על פי שהם עצמם לא הפרו את דיני הלחימה, אלא רק הארגון שהם משתייכים אליו?). מבעד לחקירותיו של המראיין עולה ההקשר הפוליטי של פסק הדין: כפי שמסביר אברהם פכטנר, התובע הצבאי הראשי של יהודה ושומרון (1967–1970), נוצר בזמנו הצורך בהגנה משפטית נגד הטענה שעלתה באו"ם, ולפיה הלוחמים הפלסטינים הם שבויי מלחמה, ומשרד החוץ הפיץ את פסק הדין של אבולעפיה למטרה זו (הרמה השנייה של התזה). כאן ובמקרים אחרים הלגיטימציה המשפטית מתבררת ככפופה לצרכים פוליטיים: הוכחת הצדק של שלטון הכיבוש בפני אלו שאינם כפופים לו (האזרחים הישראליים או הקהילה הבינלאומית), והדחקה האלימה או ההסברתית של הממד הפוליטי שהיה גלום בפעולות ההתנגדות של אלו שכן כפופים לו (הרדוקציה של המאבק המאורגן למעשי פשע וטרור).

## 2. רפלקסיביות כפולה

מבחינה לוגית פורמלית, יחס רפלקסיבי הוא כזה שמייחס דבר מה לעצמו (כמו יחס השוויון). מבחינה מחשבתית רחבה יותר אפשר לומר שרפלקסיה היא פעולה שבה מישהו או משהו מתייחס לעצמו באופן כזה שההבנה של אותו מישהו או משהו נעשית נרחבת או מדויקת יותר. כפי שמשמע מהסעיף הראשון של מאמר זה, ההגדרה העצמית, הרפלקסיבית, של החוק נוטה להדחיק ואף לסלף כמה מאפיינים מהותיים שמתגלים רק באמצעות התבוננות בהתנהלותו והתפתחותו הלכה למעשה. בשאלותיו, אלכסנדרוביץ' כופה על מרואייניו לחרוג מהרפלקסיביות האינהרנטית והפורמלית של החוק (הנובעת מכך שעליו להגדיר את עצמו בתוך עצמו) אל עבר רפלקסיביות פוליטית וקונקרטיה הנוגעת לתנאים הממשיים שמכוננים ומתחזקים את אותו החוק. רפלקסיה זו מעוררת תחילה מחוות בלתי מילוליות של גמגום, הבעות פנים של מבוכה או תנועות של אי-נוחות, ופעמים רבות לובשת, בסופו של דבר, צורה א-פורמלית של סיפור. אצל לבני הסיפור הוא וידוי אישי ("קשה להשתחרר מזה"), אבל במקרים אחרים הוא מופיע כאנקדוטה חסרת חשיבות כביכול שמעידה על המכניזם של החוק. כך, כשנשאל אמנון שטרסנוב, סגן התובע הצבאי הכללי (1985–1987), על הפרוצדורה שבאמצעותה שונה החוק בזמן האינתיפאדה הראשונה כדי שיהיה אפשר לעכב תושבים במעצר מנהלי ללא החובה להביאם לפני שופט וללא מגבלת זמן, הוא אומר: "זה לא מעניין. אני החלטתי שצריך להמליץ לתקן את החוק, העברתי את המלצתי לשר הביטחון, העביר את זה לאלופים [שהוציאו את הצווים ששינו את החוק; א"א]. וזה, כמובן, מעניין מאוד, שהרי התובע נעשה למחוקק בתיווכו של השר, ואפשר היה לשאול מדוע לא פנה ישירות לאלופים.

הרפלקסיביות הפוליטית-קונקרטיה הזאת אינה מיוחסת בהכרח למצב הפסיכולוגי של המשפטן, שיכול להתנער ממנה ("זה לא מעניין"), אלא היא חברתית בשני מובנים לפחות: ראשית, היא נוגעת למערכת המשפטית הצבאית עצמה, כמוסד מדיני; שנית, היא פונה אל הצופים בסרט כסוכנות קולקטיבית של מחשבה פוטנציאלית. אך על מנת שרפלקסיה זו אכן תוכל לצאת אל הפועל, הסרט עצמו חייב להיעשות רפלקסיבי, ובמובן ראשוני עליו לעבור טרנספורמציה הפוכה מזו של החוק: הסרט, שמטבעו הוא סיפורי וא-רפלקסיבי, חייב לעבור פורמליזציה שבמסגרתה הוא מתייחס לעצמו בתוך עצמו. כזה הוא המשפט הראשון של הקריינות בסרט, המושמע על רקע שוטים מבניית האולפן שבו יתרחשו בהמשך הראיונות: "זוהי תחילתו של סרט תיעודי". על פניו, משפט זה יכול להוות דוגמה לרפלקסיביות קולנועית בנאלית ושחוקה, כזו שמעידה על הקולנועיות של הקולנוע כדי ליצור מרחק ביקורתי שלא ברור את מה הוא מבקר פרט למחסור במרחק. יתר על כן, הבחירה בקריינות כסוכנות של הרפלקסיה נדמית כקלה מדי ויוצרת, כביכול, פיצול מלאכותי בין הסרט עצמו לבין קול חיצוני שמתייחס אליו. אלא שלמעשה הקול אינו מורה בצורה פשוטה: האם "זהו" מתייחס לתחילתו בהווה של המוצר המוגמר שאנו צופים בו, או שמא לתחילתם של הצילומים בעבר, שאת ההכנות האחרונות לקראתם הסצנה הראשונה של הסרט מתעדת? דו-משמעות זו מצביעה על כך שישנו יחס בעייתי בין הקריינות והדימוי, וחשיפת הבעיה הקולנועית הבסיסית הזאת באופן אסתטי (כלומר, באמצעות קומפוזיציה של יחסי הקול-דימוי הקונקרטיים בסרט ולא באמצעות

הקריינות בלבד) היא שהופכת את המחווה הרפלקסיבית הזאת לקולנועית ולבעלת פוטנציאל ביקורתי ממשי.

כבר נתקלנו במימוש קונקרטי אחד של הפוטנציאל הזה בדוגמה של השופט לבני והסמלים בלשכתו. עם זאת, כדי להבין את הפונקציה הרחבה של הרפלקסיביות ב **שלטון החוק** עלינו לחזור ולבחון את הקשר בין הסרט והחוק כפי שהוא מתנסח בדקותיו הראשונות. המשפט השני בקריינות אומר: "כדאי להתעכב רגע על המשמעות של המושג 'סרט תיעודי'". אם המשפט הראשון הורה על משהו שמוצג לנו ("זהו תחילתו..."), עתה אנו נסוגים או "מתעכבים" בדיון מושגי טהור. כמו שמגר בציטוט שפתח את הסרט, אלכסנדרוביץ' מבקש לדייק את ההגדרה המקובלת של תחום עיסוקו, ובמקרה שלו מדובר בהבנת טיבו של המושג "סרט תיעודי" כ"הצגה של המציאות כפי שהיא". בשלב זה הקריין לא מסביר לנו במילים מדוע הגדרה זו "לא מספיק מדויקת", אבל הבמאי כן מראה לנו בדימויים את האופן שבו צוות הצילום בונה סביבה מלאכותית. לאחר שהכיסא והשולחן הוצבו במקומם, ועל המסך הירוק הודבקו חומרי ארכיון של מאות פלסטינים מעוכבים במעצר, אלכסנדרוביץ' מצהיר כי "בסרט אני אתעד מערכת. חוק ומשפט [...] רק אנשים מעטים מכירים אותה לעומקה". מיד לאחר מכן הוא מציע להתעכב גם על המושג "חוק", ונותן את הגדרתו המקובלת ("כללים שמסדירים את החיים [...] ומגדירים את הזכויות והחובות של אנשים בינם לבין עצמם ובינם לבין השלטון"). לפתע הדימוי קופא, ולראשונה נכנס הפסקול המוזיקלי.

מציטוט שהיווה הבהרה על המושג שלטון החוק (ובאותו הזמן גם רפלקסיה אירונית על שם הסרט ונושאו) עברנו לקריינות שמורה על הדימוי (הוראה שנעשית דו-משמעית עקב טיבו המיוחד של אותו דימוי: בניית האולפן). לאחר מכן, בין ההגדרה של "סרט תיעודי" לבין ההגדרה של "חוק", הוצהר במפורש הקשר הגלוי ביותר בין השניים בהקשר הנוכחי – זהו סרט שמתעד מערכת חוק. עד כמה שקשר זה גלוי, היכולת לממש אותו אינה מובנת מאליה: כיצד סרט יכול לתעד חוק? הפתרון שמציע אלכסנדרוביץ' נוגע לקשר השני, והמפורש רק בחלקו, בין הסרט לבין החוק: על החוק להיעשות לדמו-סרט, ובאותו הזמן על הסרט להיעשות לדמו-חוק. מיד אחרי ההקפאה של הדימוי המודבק, נכנסות לפריים צלליות של דמויות; הדימוי המודבק נכבה, ועל הכיסא מתיישב אחד המרואיינים. קריינות: "החוק והמשפט, המארגנים את חייהם של בני אדם, מסורים בידי בני אדם. אנשים כאלו הם גיבורי הסרט הזה". במילים אחרות, באותו הזמן שהסרט עסוק ברפלקסיה פורמלית הכוללת הגדרות של מושגים ראשוניים ופירוק אסתטי של היחסים בין האלמנטים הצורניים – לא רק הקול והדימוי, אלא גם הדימוי המודבק ("הסרט") והדימוי שעליו מדביקים ("האולפן") – החוק מצדו נכנס אל תוך הפריים, נעשה דימוי, וזאת בזכות העובדה שהוא לא רק מארגן את החיים/דימויים (הפלסטינים העצורים) אלא גם בעצמו מסור בידי דימוי-חיים שכזה (המשפטים). אלא שצריך לזכור שישנה "הבדלה מסוימת בין האוכלוסייה הזו והאוכלוסייה הזו" (רבינוביץ'), שכן רק האחרונים הם שניסחו, פיתחו ויישמו את החוק, וזאת באמצעות "שפה שרובנו לא מבינים" (קריינות). שמגר מחכה בכיסאו ותוהה על הצלם שמצלם את הפרופיל שלו: "מה הוא תופס בצד שם?"; אלכסנדרוביץ', ממושב הממוקם מחוץ לפריים, עונה: "עוד זווית". זהו רק עוד סימן לכך שהחוק נעשה דימוי והסרט נעשה פורמלי ואנליטי: עתה זהו שמגר שלא מבין את השפה

הטכנית של הקולנוענים, כלא בתוך האולפן שהם הגו, פיתחו ויישמו.

הקריינות ממשיכה: " עשייתם של גיבורי הסרט [עולה דימוי ארכיוני מאחורי שמגר שמחכה] נשארה תמיד מאחורי הקלעים של האירועים המוכרים לכולנו, ולא זכתה לדעתי לחשיפה הראויה לה. עבודתם [...] לא צולמה אבל היא מתועדת [...] במסמכים [...] והם מספרים למי שקורא אותם את סיפורו של החוק של השטחים הכבושים. " הצופים לא קראו, ועל כל פנים לא קוראים, את המסמכים, אבל אלכסנדרוביץ' בנה מרחב קולנועי מיוחד, כזה שאפשר לכתוב אותו "דימוי-אולפן", והוא שמבטא בצורה המלאה ביותר את התנועה ההופכית והבלתי-נפרדת של ההיעשות-דימוי של החוק וההיעשות-פורמלי של הסרט. על המסך הירוק מוקרנים הדימויים של "האירועים המוכרים לכולנו", אבל למעשה עתה אנו רואים אותם מן הכיוון ההפוך, כי בינינו לבינים עומד דימוי נוסף, הדימוי של אחורי הקלעים, מקומם של הספרים, החוקים והמשפטיים. מרחב תוך-קולנועי ורפלקסיבי-פורמלי זה, האולפן, הוא גם המקום שבו אלכסנדרוביץ' מראיין/חוקר את המשפטיים וכופה עליהם לבטא את הרפלקסיה הפוליטית-סיפורית שחושפת את צדדיו המודחקים אך ממשיים של החוק. רק רפלקסיה כפולה זו – של הסרט בחוק ושל החוק בסרט, מבטאת את הפונקציה הפוליטית-אסתטית המלאה של הרפלקסיביות בשלטון החוק. הפירוק של צורות הביטוי הקולנועיות בתוך הקולנוע מתרחש תחת פורמליזציה משפטית, וזה בתורו מאפשר את הקונקרטיזציה הפוליטית-קולנועית של הרפלקסיה המשפטית עצמה. באופן זה, הסרט **שלטון החוק** מבקש לתעד מערכת חוק ומשפט.

### 3. ראש, מסך, שולחן

לצד אסטרטגיית הקריינות, הפורמט של "הראשים המדברים" הוא האופן הבסיסי ביותר שבו הקולנוע התיעודי מנסה לשלב מידע מילולי עם דימוי בתנועה. לצד שיטות החקירה שכבר הוזכרו, אלכסנדרוביץ' מבצע פרובלמטיזציה של פורמט זה בכמה דרכים. ראשית, הוא מתעקש על "עוד זווית" בעלת פונקציות מגוונות: הזווית הצדדית מאפשרת לצופה לבחון את המרואיין תוך מסמוס העוצמה הסוחפת של הפרונטליות, ובאותו הזמן עצם נוכחותה של המצלמה הנוספת נותנת למרואיין תחושה כי מציצים עליו ("מה הוא תופס בצד שם?"). שנית, הבמאי יוצר סימבוליזציה רפלקסיבית של הלוקיישן: בדרך כלל הראשים מדברים באולפן ניטרלי וחסר נוכחות במשרד שעוטף אותם בסמכותם הספציפית, אבל אלכסנדרוביץ' משלב את שתי האפשרויות בצורה ייחודית. מהמשרד, או הלשכה, הוא לוקח רק את הכיסא והשולחן וממקם אותם על במה, באולפן שנע בין הניטרליות המוחצנת של המסך הירוק לספציפיות הקולנועית של הדימויים שמודבקים עליו. חומרי ארכיון ויזואליים מודבקים על הקיר האחורי, ומחליפים את הספרים המקצועיים שהורדו מן המדף והונחו על השולחן לבחינה מדוקדקת. כך אלכסנדרוביץ' מקיף את אוזניהם ועיניהם של המרואיינים והצופים גם יחד: הוא מציב שתי נקודות מבט על המרואיינים, מניח חומרים כתובים על השולחן, מקרין דימויים נעים על המסך, ומכניס את עצמו אל גבול הפריים כצלילית שמציבה שאלות ומנהלת את המערך כולו. מערך זה מטמיע את הראשים בהקשר שבו עליהם לצפות,

להקשיב, לקרוא, לשתוק, להמתין, להזיע, להביט מאחורי הכתף, ורק אחר כך לדבר. דימוי-האולפן שיצר אלכסנדרוביץ' הוא מערך מיוחד שנועד ללכוד את החוק. הראשים תופסים בו את המרכז, אבל האלמנטים שמקיפים אותם מכוננים את תפקודו. המסך הוא המקום שבו מופיעים הדימויים האיקוניים שמאחוריהם מסתתר החוק. אלכסנדרוביץ' אינו מסתפק בסופראימפוזיציה של דימוי סימבולי (האולפן) על הדימוי האיקוני (הארכיון), הוא גם עוטף את החומרים האיקוניים בפסקול מקורי. ברגעים אסטרטגיים הוא משלב את הצלילים המקוריים, אבל רוב הזמן הוא משקיט אותם. עצם פעולת ההשקטה נותנת לדימויים מבתי המשפט הצבאיים, שבמקור שודרו בליווי מוזיקה מאיימת ובקריינות דרמטית-הירואית מנקודת המבט של השלטון, אופי זר. מבטו האילם של העצור המובל באזיקים אינו מאפשר לתייג אותו כ"עוד מחבל", וכשהקריינות הדרמטית של המקור מתחלפת בהסברים מונוטוניים וכמו-משפטיים המרבים לצטט את עדויות הנכבשים, הסרט מבצע רקונסטרוקציה מרוחקת של הנכבש הפלסטיני ככפוף ל"חוק" (דימוי אילם/קול מצוטט). בעזרת המוזיקה של קרני פוסטל הדימויים מקבלים אופי מלנכולי: הכיבוש נפרש כמגילת זמן שכבר אי אפשר לעצור, כמו זיכרון רע שחייבים לחזור ולהתמודד עמו בפיתוחן. ההתמודדות המפוכחת מסומנת באותם הרגעים שבהם הדימוי המוקרן מוקפא, מורץ קדימה או אחורה, ואנו מתבקשים לדון ישירות בחוק שמסתתר מאחוריהם. היסטים אודיו-ויזואליים אלו של הארכיון המצולם מכינים את הקרקע לארכיון השני, הסמוי מן העין. האולפן כאמור ממוקם "מאחורי הקלעים", ומעניק לחוק פנים בדמותם של המשפטנים. אבל הקולנוע של החוק לא יכול להסתפק בפנים האנושיות; הוא זקוק לדימויים סימבוליים מופשטים יותר. כך הכיסא מתפקד כאלמנט שמסמן את התפקיד עצמו, לפני ואחרי בואו של משפטן זה או אחר, ואילו השולחן הוא המסך האופקי שמאפשר את הופעתם של המסמכים כדימויים. הטקסטים עצמם מופיעים בסרט כשהם מתחלפים בתזוזות אופקיות ובצירוף צלילים של דפדוף. זהו פורמט מקובל שבאמצעותו מדמים מסמכים בקולנוע, והאפקט הפשטני אך הכרחי שלו משלב ביסוס של הקריינות (לא עוד דימוי איקוני או סימבולי אלא אינדקסיקלי) עם תחושה של עודפות טקסטואלית (הטקסט תמיד כולל יותר מידע ממה שהדימוי והצופה יכולים לתפוס).

דימוי מעניין יותר של הטקסט נוצר כאשר הוא הופך למושא עקיף של התייחסות, עניין הנובע מכך שכל טקסט, ובפרט הטקסט המשפטי, תמיד מניח בתוך עצמו הפניות עקיפות ("תקדימים", "עדויות" ועוד), מודחקות פחות או יותר, החורגות מפני השטח של הכתב. לעתים המשפטנים מתבקשים להקריא קטע המונח לפניהם, ובמקרים אחרים הם מקשיבים לקטעים שאלכסנדרוביץ' מקריא להם ולמחקרים שהוא מזכיר בעקיפין. כמו שהפונקציה של האולפן הייתה להכפיל את המסך כדי ליצור ממד חדש, אחורי, שבו החוק נעשה לדימוי, כך ההפניות הטקסטואליות מכפילות את השולחן, ומתייחסות לעבודה מחקרית שנעשית "מתחת לשולחן" או על גבי שולחן אחר, בלתי נראה. כפי שאפשר ללמוד מכתוביות הסיום של הסרט, העבודה המחקרית שעליה ביסס אלכסנדרוביץ' את סרטו אינה מתייחסת רק לפרוטוקולים ולמחקרים שנשתמרו ונעשו על ידי צה"ל או יוצאיו, אלא גם על מחקרים ביקורתיים שנעשו על ידי ישראלים ופלסטינים שממוקמים מחוץ למערכת או כנגדה. מחקרים ביקורתיים אלו מהווים מעין "סוד" שהמראיין מחזיק על השולחן



שלו, מחוץ לפריים, והם שמלכתחילה מאפשרים את השאלות הפרובוקטיביות שהוא מציג למרואיינים. דוגמה מרכזית לפונקציה של המחקרים האלטרנטיביים בסרט היא הסצנה שבה אלכסנדרוביץ' מקריא לפני שמגר קטעים ממחקרו של דוד קרצ'מר. קרצ'מר מעלה את האפשרות כי אלמלא ההחלטה לאפשר לנכבשים הפלסטינים לעתור לבג"ץ, החלטה שיצרה לאורך זמן לגיטימציה כוזבת של הסטטוס-קוו, יכול להיות שההכרה בעוולות הכיבוש הייתה חדה ונרחבת יותר וכך מובילה לסיומו המוקדם. המראיין אינו נוקב בשמו של החוקר, שאותו הוא מכנה "פרופסור למשפטים מהאוניברסיטה העברית", וחוסר הוודאות החלקי באשר למקור ממלא תפקיד חשוב בתגובתו של שמגר, שנראה נסער ופוצח בנאום על ה"לניניזם" שמגולם בהיפותזה הזאת. הוא מתקשה להאמין ש"משפטן" יכול לטעון טענה כזו, אבל האנונימיות מונעת ממנו את היכולת לומר דברים קונקרטיים לגופו של אדם. לבסוף הוא משתתק, ואלכסנדרוביץ' שואל אותו אם הוא עיף. "אני רואה שיש לך עוד הרבה ניירות", מעיר שמגר, שכמובן אינו רואה את תוכנם, והבמאי עונה: "ניירות תמיד יש יותר מדי". העודפות של הטקסט, שבדימוי השטחי של הדפדוף התייחסה לבורותו של הצופה שאינו משפטן, כמו גם למוגבלותו של הדימוי הקולנועי, הפכה עתה לדימוי-טקסט רב-שכבתי של טקסט נחקר (החוק) וטקסט-חוקר, דימוי שבמסגרתו המשפטן נאלץ להידמות לבור והצופה זוכה להסברים נוספים מהקריין. מעבר לבורות באשר למערך הטכני-קולנועי ("מה הוא תופס בצד שם?"), זוהי כבר בורות הממוקמת בתחום המשפט עצמו, והיא מתאפשרת רק בזכות אותו "משפטן", שמתפקד הלכה למעשה כ"מודיע" סמוי: "משת"פ" מנקודת המבט של הסרט; "בוגד" מנקודת המבט המוסדית. זהו האופן שבו שתי הרמות של התזה של **שלטון החוק** מקבלות את ביטוי האסתטי ב"דימוי-האולפן": מאחורי האירועים האיקוניים ("המסך") עומד החוק הסימבולי (הרמה הראשונה), אך מתחת לחוק הכתוב ("השולחן") נחשפים הכוחות הממשיים – הצבאיים והפוליטיים – שיוצרים אותו (הרמה השנייה). בין המסך לבין האולפן מוצגים המשפטנים ("גיבורי הסרט"); אך בין שולחן הכתיבה של החוק, שעליו הם רכונים מתוקף תפקידם, לבין "שולחן העריכה" או החקירה, שנותר מחוץ לפריים, ניצב הבמאי/חוקר. האחרון ממוקם על גבול הפריים כקול או צלילית, קריין או מראיין, ומזקק את הצדדים המודחקים של החוק בעזרת מודיעים סמויים. הרפלקסיביות הכפולה של הסרט משלימה את פעולתה באותה תנועה; המערך שהסרט בונה איננו רק "אנלוגי" לסיטואציה המשפטית אלא מקיים עמה יחס ממשי של התקה: הבמאי מתפקד כחוקר שב"כ שמביא לפני השופטים, כלומר הצופים, גרסה ערוכה של העדויות שהוא גבה, "פרפרזה" שמעידה על עצמה ככזו; המרואיינים, שניהלו את המערכת, הם עתה גיבורים קולנועיים המשמשים כעדים הנחקרים על משמעותה; הפרוטוקולים, שתיעדו את התנהלותה של אותה מערכת, הם ראיות שמקדמות את החקירה; והחוקרים האלטרנטיביים והסמויים משמשים כמשת"פים, מומחים שבגדו במומחים המוסדיים ותרמו לבית המשפט הקולנועי של **שלטון החוק**.

התכלית של שלל האמצעים הקולנועיים הללו ברורה: לחשוף בפני הקהל הרחב את המערך השלטוני שעומד מאחורי הכיבוש באופן ביקורתי. לביקורתיות של הסרט יש שלושה מובנים מקבילים: הכרתי (הנוגע לאמת), ערכי (הנוגע לצדק) ומתודולוגי (הנוגע

לממשות). במובן ההכרתי, הסרט מבקר את המשמעות המקובלת של הכיבוש וטוען כי האמת על אודותיו תתגלה רק באמצעות ניתוח של החוק הצבאי שהסדיר אותו; עם זאת, הוא מבקש להראות שהאמת על אודות החוק עצמו תלויה בגורמים פוליטיים שלא תמיד אפשר לקבוע בוודאות את משמעותם. במובן הערכי, הסרט מבקר בצורה סבלנית ומבוססת את הצדקנות הישראלית ביחס לשלטונה ה"חוקי" בשטחים; עם זאת, מאחר שהמשמעות של חלק מהגורמים הפוליטיים נותרת עמומה מבחינה הכרתית, הוא מבקש מהצופים "לשפוט בעצמם" מהי מידת הצדק ששלטון זה מגלם. לבסוף, במובן המתודולוגי, הסרט מבקר את תפיסת המציאות כדבר מה נתון, ומבקש לחשוף את העובדה כי הממשות – הפוליטית והקולנועית – נבנית באמצעים הנותרים עמומים בהכרח; עם זאת, הרפלקסיביות הכפולה והביקורתית של **שלטון החוק** אינה מסתפקת בסימון ריק של עמימותה של הממשות, אלא חוקרת את המבנה של התוכן העמום גופו: הסיפורים הקונקרטיים-פוליטיים משקפים את כינון החוק, והפורמליזציה האנליטית-אסתטית משקפת את כינון הסרט. שיקוף כפול זה אינו בהיר, אך מבעד לעכירתו נחשפים אזורים מובחנים, בעיות פוליטיות-אסתטיות ממשיות שדורשות פיתוח והתייחסות ביקורתית.

#### 4. ביקורת

מבלי להיכנס לעומקן של הבעיות ההיסטוריות, הפוליטיות והאסתטיות שנובעות מגישתו של **שלטון החוק** לנושאו, ברצוני לציין כמה נקודות בסיסיות שלדעתי מונעות מהסרט לממש את תכליתו. ראשית, מבחינה היסטורית, הבעיה הקשה ביותר של **שלטון החוק** קשורה בכך שהוא מציג את הכיבוש באופן אנכרוניסטי. הוא אינו מתייחס לשינוי העמוק וההדרגתי שהתרחש בשליטה הישראלית בשטחים החל מהסכמי אוסלו, דרך האינתיפאדה השנייה ועד להתנתקות. בפרט, הוא אינו מביא בחשבון את העובדה שהחוק הצבאי, שבתחילת דרכו עוד התיימר לדאוג להסדרת החיים של האוכלוסייה הפלסטינית, נסוג בהדרגה ממחויבות זו, ותחת סדר היום החדש של הפרדה "בינוני" ו"בינם" החל להתרכז בצווים המשרתים משטר סבוך של תנועה. למעשה, מאחר שהפלסטינים מעולם לא הכירו בלגיטימיות של החוק הצבאי בשטחים, השלטת הסדר תמיד נסמכה על גורמי אכיפה צבאיים וחוף-משפטיים, אך עם הנסיגה ההדרגתית של משטר הכיבוש מן האחריות האזרחית לתושבים, הרלוונטיות של החוק להבנת טיבו של משטר זה נעשתה פחותה עוד יותר. אלכסנדרוביץ' מכיר בכך ש"תושבי האזור לא לומדים את החוק דרך הצווים והמנשרים אלא דרך המגע עם הרשויות החדשות", אבל מניח שהמגע הוא רק אפקט של החוק. מערך שלם של תיחומים וחיבורים בחלל ובזמן (מחסומים, מערכת כבישים עוקפים, גדרות, אישורי מעבר של סחורות ואנשים) מאפיין את משטר התנועה של הכיבוש, ותהיה זו טעות לחשוב שהחוק הצבאי הוא הגורם הקובע שעומד מאחוריו. אין זה מקרי אפוא שעם התקדמותו הכרונולוגית הסרט נוטה להתרכז יותר ויותר בפסיקות של בג"ץ ופחות בבית הדין הצבאי: הלגיטימציה המשפטית של הכיבוש אינה נוגעת עוד להסדרה החוקית של חיי התושבים אלא למגבלות התנועה שמונעות מהחיים להתרחש. אלא שלגיטימציה זו (ובמקרים נדירים, הדה-לגיטימציה) מתבצעת לאחר מעשה,

ובחינתה אינה יכולה ליצור הבנה ממשית של משטר הכיבוש. ברור למשל ששאלת הלגיטימיות של הריסת הבתים שנידונה בבג"ץ חשובה, אבל כדי להבין את ההקשר שבו פעולות מעין אלו מתרחשות יש לבחון את משטר התנועה היומיומי בשטחים ולא להתמקד רק במקרי הקיצון הראוותניים, שהם בלבד מגיעים לשולחנם של שופטי בית הדין הגבוה לצדק.

מדבריו של אלכסנדרוביץ', המצוטטים בהקדמה למאמר זה, משתמע כי הזנחת השינוי המהותי במערך השליטה של הכיבוש נובעת מקוצר היריעה. עם זאת, אני סבור כי ניתן להראות שהבעיה היא מבנית, וקשורה לתזה הכפולה של הסרט (הסעיף הראשון במאמר זה), לאופיו הרפלקסיבי (הסעיף השני) ולמאפייניו של "דימוי-האולפן" (הסעיף השלישי). הדגש על החוק כגורם קובע שעומד מאחורי האירועים והדימויים האיקוניים (הרמה הראשונה של התזה) הוא אנכרוניסטי, לא רק בגלל השינוי הפוליטי שהוזכר לעיל, אלא גם מפני שהדימויים ההמוניים שמיצרים בימינו שונים מאלו שנמצאים בארכיון המצולם של אלכסנדרוביץ' ("המסך"). ארכיון חדש ומתחדש של דימויים, כאלו המצולמים על ידי הנכבשים עצמם או שותפיהם הישראלים והבינלאומיים, הופך את האיקוניות הטלוויזיונית למושגת או לכל היותר למשנית. דימויים חדשים אלו מסוגלים לחשוף את מבנה הדיכוי היומיומי של הכיבוש, וייצורם איננו רק אמצעי תיעוד אלא מהווה חלק מפרקטיקה של התנגדות שהתפתחה אל מול משטר התנועה.<sup>1</sup> במקביל, גם הארכיון הטקסטואלי של "שלטון החוק" מוגבל: הוא מתייחס בעיקר לפרוטוקולים של בית המשפט הצבאי ולחוקרים הביקורתיים שהתייחסו אליו ("השולחן"), אבל אינו מתייחס לדור חדש של מסמכים, משפטיים רק בחלקם, הקשורים בעיקר לניהול דמוגרפי במסגרת משטר התנועה (ויסות הסחורות, מיפוי האוכלוסייה ועוד), ולדור חדש של מחקרים ביקורתיים הרואים בנייתו משטר זה פרויקט קונקרטי החורג מהפורמליות של הביקורת המשפטית.<sup>2</sup>

הרפלקסיביות של **שלטון החוק** מהווה דיון פנים-ישראלי. עובדה זו באה לידי ביטוי בבחירה בסוג הגיבורים (המשפטנים), בשימוש שעושה אלכסנדרוביץ' בגוף-ראשון-רבים כשהקריינות מתייחסת לפעולות של מדינת ישראל ("בשטחים שכבשנו", "ניסינו לדכא את ההתקוממות"), ובאופן המרוחק במכוון שבו מיוצגים הפלסטינים בחומר הארכיוני המצולם והכתוב ("לרוב על ידי מתעדים ישראלים, כמוני"). במידה רבה, אפשר לומר שהנושא של **שלטון החוק** איננו הכיבוש עצמו כלל, אלא פסיכולוגיית המעמקים של הנפש הקולקטיבית הישראלית ביחסה – המדומיין-איקוני, הסימבולי והממשי – לכיבוש. קשה לומר אם נפש זו עצמה אנכרוניסטית, או שמא הייצוג שלה בסרט הוא כזה, אבל ברור שייצוג זה הוא סימפטום של המצב הנוכחי, שבו ההפרדה בין הישראלים והפלסטינים נעשתה הרמטית מתמיד. המודל הרפלקסיבי של הסרט מעמת בין המומחים לצופים, כשני צדדיו של אותו ישראל, ומבקש משניהם להעמיק חקר ב"אנחנו". דימוי-האולפן אמור להוות מרחב לימודי-שיפוטי שבו ההבנה העצמית והשיפוט העצמי של הישראלי נעשים

<sup>1</sup> בהקשר זה כדאי להזכיר את פרויקט "חמושים במצלמות" של "בצלם" [[http://www.btselem.org/hebrew/video/cdp\\_background](http://www.btselem.org/hebrew/video/cdp_background)].

<sup>2</sup> רוב הנקודות הביקורתיות שאני מציין כאן שואבות את השראתן הישירה מספרם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר **משטר זה שאיננו אחד** (רסלינג, 2007), שמנתה

"מדויקים יותר".

נסיגה זו אל הסובייקטיביות הישראלית נובעת ישירות מהגישה הביקורתית של הסרט: לגלות את הגורמים המכוננים ולחשוף כל יומרה כוזבת ל"צדק" והכרה ממשית באחר (למשל, כאשר הקריינות מודה כי מן הצדק היה ראוי לראיין את הפלסטינית שהיא אשמה בנתינת פיתה ל"מסתנן", אך הסרט עוסק במערכת החוק...). גישה זו הייתה מוצדקת לו אמנם היה החוק הגורם הקובע מאחורי האירועים בשטח, ולו שיקולים צבאיים ופוליטיים ישראלים בלבד הם שהנחו את חקיקתו; אך הנחה זו בדיוק היא הבעיה. המשטר הצבאי בשטחים השתנה וקיבל את צורתו, לא רק כתוצאה מהשלטון הישראלי, אלא גם כתוצאה מצורות ההתנגדות, הפלסטינית והישראלית גם יחד. לכן, כדי להבין את הכיבוש, אין זה מספיק לסגת אל הישראליות, אלא יש לבחון גם את נקודת המבט של הנכבש, מעל ומעבר לייצוגו בתוך המערך הישראלי. לדעתי, חקירת צורות ההתנגדות הייתה יכולה גם לחלץ את **שלטון החוק** מהמבנה השיפוטי שלו, שתואם את השיח הישראלי על אודות הצדק, ולתת במה נרחבת יותר לשאלות פוליטיות ופרקטיות שמערערות על עצם היציבות של הזהות הישראלית.

יכול להיות שסרט שהיה מציע בחינה עכשווית וישירה יותר של מערך השליטה בשטחים, התייחסות לאופיו המיוחד והלא-משפטי של משטר התנועה, לאופני הייצוג החדשים שחורגים מהאיקוניות הטלוויזיונית, לגישות המחקר שמערערות על הקדימות של החוק ולאופני ההתנגדות הפוליטית שעשויים לערער על הזהות הלאומית, כבר מתייחס ל"חלום" אחר מזה של אלכסנדרוביץ'. עם זאת, אין סיבה להניח כי אי אפשר לממש חלומות כאלה בקולנוע. אלכסנדרוביץ' עצמו הראה כיצד גמישות קונספטואלית וקולנועית מסוגלת ליצור ייצוג מורכב, מדוקדק אך נגיש של נושא חשוב. למרות הביקורת שיש להשמיע על הגישה הכוללת של הסרט, **שלטון החוק** מהווה ניסיון אמיץ ומתוחכם ליצור קולנוע שילכוד בצורה מערכתית את הכיבוש, ויזכיר לנמעניו את הצורך הדחוף לסיימו. כדי לחרוג מהנטייה המסוכנת לייצוג מלנכולי-שיפוטי של זיכרון, שרק בתוך הזהות היציבה שהוא מציב מופיעה הביקורת העצמית, נחוץ עתה סרט המשך שיתרכז בהגיון הפנימי והעכשווי של הכיבוש ויציע מרחב קולנועי-לימודי של התנגדות.