

## נרטיבים משפטיים של רצח בספרות: פיקציות המאירות תהליכים משפטיים

מאת

נעמי חנס\* ושרון חנס\*\*

המאמר בוחן את הבניית הנרטיב המשפטי בתחום המשפט הפלילי ביצירות הזר לקאמי, סונטת קרויצר לטולסטוי, מכתב לשופט לסימנון, הנפילה לקאמי, מר מאני לא.ב. יהושע ותיק הראיות לבאנוויל. תרומת הספרות המשתקפת ביצירות בולטות אלו היא, בין השאר, יכולתה להעלות נרטיבים מורכבים תוך התייחסות ל"מציאות" שלעולם לא נוכל להכיר בחיים. העושר של המציאות המשתקפת בספרות מצביע על הקושי בתרגום שלו למערכת משפטית המתיימרת לחשוף את האמת. הספרות מחדדת מה אפשר או אי-אפשר לצפות ממערכת המשפט לעשות, ובמידה מסוימת מרחיבה את החשיבה של המשפטן לגבי הפרשנות שאנחנו נותנים להתנהגות של פרטים הנבחנים בעולם המשפט. המסר בדבר מורכבות המציאות העוברת השטחה בעולם המשפט עובר כחוט השני ביצירות שננתח, אך אין זה הלקח היחיד. אחד המסרים המרכזיים הנוספים שעולים מהעיון בספרות הוא האפשרות לבצע מניפולציה על סיפור מעשה מסוים מעולם המציאות כך שהשתקפותו בעולם המשפט תהיה שונה לגמרי.

היצירות הנדונות במאמר מציגות עיסוק של הספרות בתחום משלל זוויות ראייה. בהזר הוצג סיפור המעשה בעת התרחשותו ולאחר מכן בעת המשפט על ידי הנאשם. משפט זה הסתיים בהרשעה ובעונש האולטימטיבי; בסונטת קרויצר המספר נאשם בעברת רצח שזוכה ממנה והוא מספר את סיפורו לאחר המשפט; במכתב לשופט מופיע נאשם ברצח שהורשע והוא פונה לשופט שלו לאחר המשפט כדי לתקן עיוותים שנפלו במשפט ובטרם גזר על עצמו הנאשם מיתה בהתאבדות; בהנפילה משפט כלל אינו עומד על הפרק משום שהאשמה בגרימת מוות על דרך של מחדל אינה פלילית, אולם המספר-המתוודה הוא סגור במקצועו, המביא עמו לוודוי את עולם המשפט; במר מאני המספר הוא קטגור המתפקד גם כסגור והוא פונה אל השופט טרם המשפט ותוצאת הפנייה היא ביטולו של המשפט; לבסוף, בתיק הראיות מדובר בטיעון שהנאשם מגבש תוך כדי התכוננות למשפט כשהוא מדמיין את תגובות השופט והמושבעים, אך בסופו של דבר הדיון המשפטי נחתם בהסדר טיעון.

הקדמה. א. נרטיב ספרותי ונרטיב משפטי. ב. הפער בין המציאות שהגיבור חווה לבין הבנייתה על ידי המשפט. ג. אי-המהימנות של הוידוי. 1. וידוי במשפט רצח מתוך

---

\* ד"ר נעמי חנס, האוניברסיטה הפתוחה ומרצה מן החוץ באוניברסיטת תל-אביב. נעמי, אימי, נפטרה לפני שמאמרנו המשותף ירד לדפוס. יהא זכרה ברוך.  
\*\* פרופ' שרון חנס, סגן הדקאן, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת תל-אביב. על הערות ושיחות מועילות אנו מודים לישי בלנק, לעופר גרוסקופף, לנילי כהן ולמני מאוטנר.

קנאה; 2. וידוי על רצח חסר מניע מבחינה משפטית; 3. אשם מוסרי כמניע לוידוי; 4. התובע שנהפך סנגור. ה. נרטיבים שונים ביצירה אחת. ו. מילות סיכום.

## הקדמה

מאמר זה בוחן את הבניית הנרטיב המשפטי בספרות בתחום המשפט הפלילי – בעיקר רצח – ומנתח את הטיפול בעולם המשפט מהיבט זה בכמה יצירות בולטות. אחת הדרכים לבחון שאלות מרכזיות במשפט, לרבות בחינה ביקורתית שלו, היא עיסוק בטקסט ספרותי העוסק בעולם המשפט. הספרות, המתארת את העולם כפי שיכול היה להיות, מזמנת שפע של אפשרויות לבחון את גיבושם של סיפורי עולם המשפט. ייחודה של רשימה זו הוא בחקירת הדרך שבחר הטקסט הספרותי כדי לטפל במאטריה המשפטית, דרך שממנה עולה, בין השאר, המורכבות של יצירת הסיפור המשפטי. מאחר שגם העשייה המשפטית כוללת הרכבת נרטיב אפשר ללמוד ממורכבות זו על הקושי של עולם המשפט בייצוג המציאות. כפי שנראה, לעתים קרובות אף הנאשם אינו מסוגל לגבש לעצמו בבהירות סיפור עובדתי עקבי המתאר ומסביר את מעשיו. מאמר זה עוסק אפוא בתחום הקרוי "משפט בספרות"<sup>1</sup> והוא בוחן את הבניית הטקסט המשפטי במסגרת הספרות ואת תרומתה האפשרית לעולם המשפט.<sup>2</sup> בין השאר נבחן את תהליך בחירתן של עובדות כדי ליצור סיפור מסוים מזוויות ראייה שונות.<sup>3</sup>

1 נהוג לחלק את התחום של "משפט וספרות" באופן כללי ל"משפט כספרות", כלומר: עיון בטקסט המשפטי כטקסט ספרותי, ול"משפט בספרות", כלומר: עיון בהשתקפות עולם המשפט בספרות. ראו: בהרחבה, שולמית אלמוג, *משפט וספרות* (2000). את תחילת צמיחתו של העיסוק בתחום מסמן ספרו של ג'יימס בויד וייט "הדמיון המשפטי" James Boyd White, *The Legal Imagination: Studies in Nature of Legal Thought and expression* (1973). אלמוג מעדיפה לקרוא לתחום "ספרות לצד משפט", כותרת המציינת את ההדדיות שבין התחומים. אלמוג שם, בעמ' 11-28. וראו: גם אורית קמיר המדברת על "משפט בספרות": יצירה הספרותית המתייחסת לשיפוט, משפט וצדק באופן שיש בו להאיר ולהקנות תובנות משמעותיות על אודות משפט ותהליכי שיפוט. אורית קמיר, "תרגיל במשפט וספרות: המשפט כמתרגם ומכונן זיכרון או: ג'יימס בויד וייט פוגש במשפט יהודי ודמוקרטי, במחמוד דרוויש ובפסק-דין מדינת ישראל נ' יגאל עמיר", מחקרי משפט יח (תשס"ב) 324.

2 על העניין הרב שתחום המשפט והספרות מרכז בישראל אפשר ללמוד מההשתתפות הערה של ציבור המשפטנים במועדון "משפט וספר" שנלי כהן מקיימת באוניברסיטת תל-אביב. במסגרת זו מדי שנה, החל בשנת 2005, מתקיימת סדרת הרצאות שבה סופרים ואנשי משפט מופיעים על במה אחת. בהקדמה למהדורה השנייה של ספרו ציין Posner כי בעשור שחלף בין שתי המהדורות (1988 ו-1998) פרח העיסוק בתחום בארצות-הברית ויש לו ייצוג כמעט בכל פקולטה למשפטים שם. ראו: Richard A. Posner, *Law and Literature* (1998).

3 סיפורו של בורחס "פונס הזכרן", ראו: חורחה לואיס בורחס, *בדיונות* (יורם ברונובסקי מתרגם, תשנ"ח) בעמ' 95-102. הסיפור עוסק בנער שבגלל חבטה בראשו אינו מסוגל שלא

המסר בדבר מורכבותה של המציאות העוברת השטחה בעולם המשפט עובר כחוט השני ביצירות השונות שננתח, אך אין זה הלקח היחיד. מסר מרכזי נוסף העולה מהעיון בספרות הוא האפשרות לבצע מניפולציה על סיפור מעשה מסוים מעולם המציאות, כך שהשתקפותו בעולם המשפט תהיה שונה לגמרי. בדיעבד, לאחר שהמשפט פעל את פעולתו, קשה מאוד לאתר את המניפולציה ואת העיוות שהיא נושאת. מניפולציה על סיפור המעשה אינה מתבצעת רק על ידי בית המשפט או התביעה אלא גם על ידי הנאשמים כשהם בונים את סיפורם, אפילו במסגרת של וידוי.<sup>4</sup> בנימה של זהירות אפשר לציין כי המודעות למניפולציה עשויה לשרת את עולם המשפט ככלי לדה-מניפולציה. דוגמה מאלפת למניפולציה ולהפיכתו של סיפור סתמי לאישום ברצח מופיעה בסיפור התקלה מאת דירנמט, שבו מוצגת באופן בוטה ובאמצעים גרוטסקיים הבניית משפט על ידי אנשי משפט.<sup>5</sup> אלפראדו טראפס הוא סוכן טקסטיל פשוט וחסר ייחוד הנקלע לעיירה עקב תקלה במכוניתו. מאחר שהוא נאלץ לחכות לתיקון המכונית הוא מחליט לישון בבית מלון, ליהנות מאוכל טוב ומחברת נערות ולא לחזור ברכבת לביתו, כך שהוא אף אינו מודיע על התקלה לאשתו. עקב קיומו של כנס בעיירה אין מקום לינה במלון המקומי ומוצע לו להתארח בביתו של אחד התושבים. מתברר כי המארח הוא שופט בדימוס, שיחד עם תובע, סנגור ותליין – אף הם בדימוס – נוהגים לשעשע את עצמם בעריכת משפטים פרטיים עם אורחים מזדמנים המעוניינים בכך. החבורה מציעה לטראפס משחק סימולציה של משפט שבו כל אחד מהם מגלם את תפקידו הישן והוא

---

לראות כל אירוע על מיליוני הרכיבים העובדתיים שלו, עד שאינו יכול להבחין עוד במסגרת הכוללת. הסיפור ממחיש את הכמות העצומה של הרכיבים העובדתיים המרכיבה כל אירוע, כך שאפשר לברור מהם את אלו שיתאימו לסיפורים שונים לחלוטין המתאימים לתאר את אותו אירוע. לעניין זה ראו: עפר דרורי, "על משפטנות משכנעת, בורחס וסיפור סיפורים", המשפט ח (תשס"ג) 18, בעמ' 18-23.

4 אלמוג סבורה כי בכל נרטיב (שלהגדרתו נפנה בהמשך) יש יסוד מניפולטיבי. בכך היא פונה למלומד ברוקס, המסביר כי סיפורו של הסיפור לעולם אינו תמים. ראו: Peter Brooks "The Law as Narrative and Rhetoric", *Law Stories, Narrative and Rhetoric in the Law* (Peter Brooks and Paul Gewirts eds., 1996) 14. היסוד המניפולטיבי מגלם כוח בנרטיב. עיצוב המציאות בעזרת השפה מקנה כוח ליצור אמון במאזינים ויכולת להשפיע ולשכנע. עם זאת יש הבדל משמעותי בין נרטיבים ספרותיים לנרטיבים משפטיים: בספרות במיטבה הנרטיב מוביל להשעיית אמונה (suspension of disbelief) המאפשרת להיכנס לעולם שברא המחבר ולקבל זמנית את חוקיו ואת הנורמות שלו. לעומת זאת הנרטיב המשפטי הוא נורמטיבי והוא מתיימר להכריז על התרחשות כמציאות; הסיפורים שבפסק דין מכוננים (גם אם אינם מצליחים) לבטל כליל את אי-האמון ולהפוך את הנרטיב לבעל מהות אוטוריטיבית סופית ומוחלטת. ראו: אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 75.

5 פרידריך דירנמט, ההבטחה והתקלה (רות בונדי – מתרגמת, 1994).

נענה להצעה להשתתף. הם אוכלים את מיטב המעדנים, שותים, משתעשעים ובסופו של דבר מוציאים מטראפס וידוי על "רצח" וגוזרים עליו גזר דין של מוות.<sup>6</sup>

הסיפור מעצב לפנינו את ההתרחשות: טראפס נדרש להכריז על אשם כלשהו אך טוען לחפות. השחקנים האחרים מסבירים לו כי אין אדם שהוא חף מכל פשע ועל כן עדיף לו להודות בחטא קטן כגון הונאה, שהיא ודאי עניין רגיל בעבודתו כסוכן טקסטיל. תוך טראפס ממשיך לטעון לחפותו הוא מתפאר במכוניתו (סטודבייקר אדומה) ובמצבו הכלכלי המשופר לעומת העבר. עוד מתברר כי הוא זכה לקבל את מקום קודמו בתפקיד, ג'יגאקס, שמת מהתקף לב. במהלכה של שיחה לבבית, המתרחשת תוך כדי אכילה ושתייה שהסגור קורא לה "חקירה",<sup>7</sup> מתברר כי קודמו בתפקיד – הבוס של טראפס – קיבל את התקף הלב אחרי ששמע על הרומן שהתנהל בין טראפס לאשתו. התובע גורם לטראפס להודות כי שנה את הבוס, שאף לגדולות, קיים יחסים עם אשתו וגילה את דבר מחלתו של הבוס מפי אשתו. לאחר מכן, כפי שהמשיך וחשף התובע בשיחה, טרח טראפס שהיחסים בינו לבין אשתו של הבוס ייודעו לבוס (שכן הוא סיפר על הדברים לאדם שידע כי ימהר לספר לבוס). לבסוף שמח טראפס במותו של הבוס ולאחר מותו ותפיסת מקומו ניתק את יחסיו עם אשתו. הנרטיב של התובע הראה אפוא כי טראפס פעל מתוך מנס ריאה, שהרי התכוון להרוג את הבוס ואף הרג אותו בהתנהגותו הנגועה בקלון. העובדה שאשת הבוס שימשה בידי כביכול מכשיר בלבד לחיסול בעלה הוכחה בכך שטראפס זנח אותה לאחר שהשיג את מטרתו. בהמשך טבעי להצגת דברים זו דן אותו השופט למוות.

ככל ש"האשמה" נהפכת תקפה יותר, סוכן הטקסטיל – שטען תחילה לחפות – משתף פעולה עם מארחיו בהתלהבות הולכת וגוברת ומתפעל יותר ויותר מתיאור חייו כפי שהוצגו על ידי התובע. יותר מכך: הוא אף כועס על הסגור המנסה לרסן אותו ולמנוע ממנו שיתוף פעולה בחקירה תוך שהוא מנסה לטעון – להגנתו של טראפס – כי

6 וראו גם: אירי ריקין, "הגורל שוכן במנוע המכונית", מעריב – מוסף שבת (18.2.2005) 28. אביגדור פלדמן רואה בסיפור מהתלהבות צינית על אודות מערכת המשפט. לדבריו, חבורה משתעשעת מגדירה מחדש את גבולות האחריות הפלילית ואת כללי הסיבתיות. ראו: אביגדור פלדמן, "סיפור בלשי בצבעי יסוד", הארץ – ספרים (30.3.1994) 1. רות לאופר מדברת על הטקס המתנהל ביצירה כאנטי-תזה לבתי משפט. נוסף על המסקנה שאין אדם חף מפשע עולה גם המסקנה שבתי המשפט אינם המקום האידיאלי לעשיית הצדק. ראו: רות לאופר, "המופלא", עיתון 77170 (תשנ"ד-תשנ"ה) 9. בראיון עם טוביה ריבנר טען דירמנט כי אסון העולם הוא המושגים המופשטים וכי הצדק אינו ממידת האדם. ראו: טוביה ריבנר, "שבחי התבונה המעשית", ידיעות אחרונות (23.11.1979) 20.

7 הסעודה הפרועה המלווה שתייה מזכירה קרנבל הקשור לפולקלור ומתקיימים בו משחקי תפקידים, התחפשויות ועולם הפוך שבו מבוטלים החוקים, האיסורים והסייגים, שהרי בזמן קרנבל בטל סדר היררכי ומה שנובע ממנו. ראו: מיכאל בכטין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי (תשל"ח) בעמ' 111, 126 (הספר ראה אור לראשונה בשנת 1929, הוגה מחדש והושלם בשנת 1963).

מות המנהל מהתקף לב נבע מחימום יתר של הבית הרבה יותר משנבע מגילוי אי-הנאמנות של אשתו.<sup>8</sup> המשפט שמתקיים אמנם נחשב ל"משחק", אך בבוא החבורה של אנשי המשפט בגמלאות לתת לטראפס את גזר הדין הכתוב כדי שישמש לו מזכרת מהבילוי הנפלא של ליל אמש הם מוצאים כי תלה את עצמו. המשחק העלה את טראפס מבינוניות חייו כשניתן לו סטטוס של רוצח. הפשע, שכונה בפיהם "אחד הפשעים המופלאים של המאה", נתן לחייו האצלה והעניק להם משמעות.<sup>9</sup> המחיר האירוני של הזכייה בחיים מלאים אלה הוא הצורך לקיים את גזר הדין, שאם לא כן יפוג הקסם של הנרטיב. אשמתו האמיתית של טראפס – שהוא אינו יכול להבינה – היא יחסי אנוש לקויים, ניכור, זרות ובזבוז חיים.

הסיפור מראה לקוראים בבירור כיצד נבנית ההאשמה ובפרט כיצד התובע והסנגור מפרשים את דבריו התמימים של טראפס. הסיפור ממחיש היטב שביחס לכל דבר הקורה בעולם ניתן לכתוב מספר עצום של נרטיבים, שכל אחד מהם ימסור חלק אחר של הרכיבים העובדתיים של האירוע, ידגיש רכיבים שונים, יסדר אותם בסדר אחר וגם ינקוט לשון שונה ותחביר שונה לשם העברה של תוכן האירוע. במקרה של התקלה, אנשי המשפט למעשה יצרו מתוך דבריו של טראפס נרטיב המוביל לגזר הדין שאליו כיוונו מראש, שהרי בתוכם יושב תליין בדימוס המשמש בזמן הסיפור סוחר יינות. אנו עדים לנרטיב שנבנה כך שיתאים לגזר דין מוות וחווים פרשנות של כל אירוע דרך זווית זו. סופו של הסיפור והביצוע של גזר הדין על ידי הנאשם עצמו מלמדים על כוחו העצום של המשפט ועל יכולתו לקבוע גורלות (בנסיבות העניין דווקא כשלא היה לו כוח כופה). מכל מקום, עיסוק בנושא מחייב דיון בנרטיב ובפרשנות.

לאחר דיון כללי קצר בנרטיב הספרותי אל מול הנרטיב המשפטי נבצע ניתוח צמוד של הבניית הנרטיב המשפטי ביצירות נבחרות במטרה להפיק לקחים שונים. שיטת העבודה היא ניתוח ספרותי יסודי של הנרטיב המשפטי שביצירות אלו בכלים שהיו משמשים ניתוח ספרותי בעבודה עם חומרים אחרים. הפרק הראשון עוסק אפוא ככלל בנרטיב המשפטי ובנרטיב הספרותי. הפרק השני עוסק בפער בין המציאות שהגיבור חווה לבין הבנייתה על ידי המשפט ודן ביצירה הזר מאת קאמי. פרק זה מדגים את הלך הבסיסי העולה בהמשך גם מכל שאר היצירות: המשפט – לפחות כפי שהוא מתואר בספרות – יוצר השטחה של המציאות. התיאור הרזה של עולם המשפט מחוויר לעומת

8 יהודית אוריין מדברת על נאשם ללא פשע ומציינת כי הוא אשם ברצח נסיבתי שאינו עקוב מדם. ראו: יהודית אוריין, "משחקים מסוכנים", ידיעות אחרונות (4.2.1994) 29.

9 Posner מביא את הסיפור כדוגמה לסיפור שבו יש משפט ושיפוט ואומר כי התובע הראה לטראפס את חייו בדרך שונה. לטענתו, טראפס אף בינוני יותר מיוסף ק' מהמשפט של קפקא: הוא אינו מסוגל לשום דבר גדול, כולל רצח, והוא אשם באמת רק במרמות קטנות וחסרות משמעות של אדם רגיל – וזהו העלבון של חייו. ראו: Posner (לעיל, הערה 2) בעמ' 140.

עושר התיאור הספרותי ולשונו של עולם המשפט אינה מסוגלת להכיל את הריבוד של העולם האמיתי כפי שהוא משתקף בספרות.

הפרק השלישי עוסק באי-המהימנות של הווידוי. פרק זה מדגיש תובנה מרכזית אחרת העולה מהדיון של הספרות במשפט: המשפט חשוף למניפולציות. הסברה שלפיה בית המשפט מסוגל לאתר את המניפולציות ולנפות אותן היא יומרנית. להבדיל מהמניפולציה שהופיעה בסיפור התקלה שהזכרנו קודם לכן, והתבצעה על ידי שחקני המשפט על סיפורו של הנאשם, אנו פוגשים בפרק זה במניפולציה הפוכה ושכיחה – מניפולציה של הנאשם על עובדות המקרה שלו. התוצאה היא שסדרה אחת של עובדות ניתנת לפרשנויות רבות ומניפולטיביות, וכל זאת במסגרת הודאה שאמורה לכאורה לכלול הכרה של הנאשם באשמתו ונכונות לשאת בדין. הפרק העוסק בווידי כולל שלושה תתי-פרקים. הראשון – וידוי במשפט רצח מתוך קנאה – עוסק בסונטת קרויצר מאת טולסטוי, יצירה המעמידה פסק דין פשטני סטראוטיפי מול כתב האשמה והתנצלות המעלה מניעים מורכבים, בחלקם נסתרים מהמספר עצמו. תת-הפרק השני – וידוי על רצח חסר מניע לכאורה – דן במכתב לשופט מאת סימנון. המספר נחשד באי-שפיות אך בונה נרטיב מורכב המעלה מניעים המתגלים למספר בדיעבד. תת-הפרק השלישי עוסק באשם מוסרי כמניע לווידי ודן בהנפילה לקאמי, תוך דיון במהות הווידוי ובמטרתו.

הפרק הרביעי – התובע שנהפך סנגור – דן במר מאני מאת א.ב. יהושע. פרק זה מבנה את הנרטיב של התובע ואת הפיכתו לנרטיב של סנגור בעת ובעונה אחת. נוסף על הלקחים שכבר נלמדו בפרקים הקודמים – קרי: השטחת המציאות בסוגה המשפטית ויכולת לבצע מניפולציות בעובדות – פרק זה חושף מוטיבציה נוספת לעיסוק בספרות הנוגעת למשפט: הספרות תורמת להזדהות. במר מאני אנו כקוראים יכולים להתרשם מהשפעת המסופר על הנמענים הפנימיים של הספר. המספר שהוא קטגור בוחר לספר את הסיפור לפני השופט ערב המשפט בצורה כזו שהוא מעורר בו רגשות ואהדה לנאשם,<sup>10</sup> שעד לתחילת הסיפור נחשב לבוגד שדינו נחרץ מראש.

הפרק החמישי דן בספרו של באנוויל תיק הראיות ומראה הבניה של שני נרטיבים של טיעונים להקלה בדין ביצירה אחת. גם כאן אותם חומרים יוצרים טיעונים שונים – אך הפעם מצד הנאשם ולכן הקדשנו ליצירה זו פרק נפרד. בין השאר יידונו בפרק זה הטיעון בדבר היעדר היכולת של המספר לשלוט בגורלו ועמדת המחבר המובלע ביחס לטיעון זה. הניתוח בפרק זה מראה גם כי בעולם המשפט הגיבורים לא תמיד פועלים כפי שמצופה מהם.

10 יכולתה של מערכת המשפט לעורר הזדהות ואהדה היא התמה המרכזית בספרה של מרתה נוסבאום. ראו: מרתה ק. נוסבאום, צדק פואטי – הדמיון הספרותי והחיים הציבוריים (מיכאל שקודניקוב – מתרגם, 2003).

## א. נרטיב ספרותי ונרטיב משפטי

המונח "נרטיב" רווח היום בכל מגזר בחיינו. עיסוק בו הוא כהתפרצות לדלת פתוחה; עם זאת יש להגדירו ולבדוק את מקורו. מקור המונח "נרטיב" הוא בסיפור. שלומית רימון-קינן פותחת את ספרה על הפואטיקה בכך ש"חיינו גדושים סיפורים: חדשות בעיתונות, ספרי היסטוריה, רומנים, סרטים, ספרי קומיקס, פנטומימה, מחול, דברי רכילות, שיחות עם הפסיכואנליטיקן וכדומה"<sup>11</sup>. לפי רימון קינן הסיפורת היא אחד מסוגי הסיפורים (narratives) האלו; לשיטתה סיפור הוא סיפור (narration) של סדרת אירועים. מהמונח "סיפור" נובעים שניים: ראשית, מדובר ב"תהליך תקשורתי" שבמהלכו מועבר הסיפור כשדר מהמוען לנמען;<sup>12</sup> שנית, אופיו המילולי של המדיום שבו מועבר "השדר"<sup>13</sup>. אם כן, נרטיב הוא שרשרת אירועים של סיפור. הנרטיב הוא למעשה פרשנות של היבט מסוים של העולם, המעוצב באמצעות זווית ראייה כלשהי. מכאן גם עולה שכל שרשרת אירועים (או לפחות תיאור שלה) היא מלאכותית ומובנית. רעיון הקשר בין משפט לספרות מתבטא בתפיסות המכלילות משפט בתחום הספרות ואת הספרות בתחום המשפט. דומה כי התוצאות המרשימות ביותר של הצבת המשפט בדיאלוג עם השיח והתאוריה של הספרות התקבלו עם הכנסת שיטות של פרשנות וכן תאוריות ופרקטיקות של קריאה מתחום לימודי הספרות למשפט.<sup>14</sup> בכך גם רוב עיסוקו של התחום הקרוי בהתאם "משפט כספרות".<sup>15</sup>

- 11 שלומית רימון קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו (תשמ"ד) בעמ' 11.
- 12 לתהליך התקשורתי ראו: רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", הספרות 2 (1970) בעמ' 274-285. יאקובסון מציין את מרכיבי התקשורת הלשונית והפונקציות שלהן.
- 13 קינן (לעיל, הערה 10) בעמ' 12. הגדרת הנרטיב, מהותו, תפקודיו והיחס בינו לבין העלילה (נרטולוגיה) הם נושאים מורכבים שנדונו בתורת הספרות בספרים רבים כגון Mieke Bal, *Narratology: Introduction to The Theory of Narrative* (1985); Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1988); Jonathan D. Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997).
- 14 ההרמנויטיקה מוצאה בתחום הפרשנות של כתבי הדת ומשם עברה למדעי הרוח; ראו: מנחם מאוטנר, "גדמר והמשפט", עיוני משפט כג (תש"ס) 367, בעמ' 368. יש לציין את תאוריות הקריאה וההתקבלות, שהחלו להתפתח בשנות השבעים ועסקו במקומו של הקורא בטקסט; ראו, למשל, וולפגנג איזר "פעולת הקריאה" (1978): Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory Of Aesthetic Response* (1994) p. 29; Hans Robert Jauss, *Toward An Aesthetic Of Reception* (1982); מנחם פרי ומאיר שטרנברג, "המלך במבט אירוני-על תחבולותיו של המספר בסיפור דויד ובת שבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה", הספרות א (תשכ"ח/ט) 263.
- 15 ראו: אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 57-96; וראו: פיטר ברוקס, "משטור סיפורים", מחקרי משפט יח (תשס"ב-תשס"ג) 249, בעמ' 249-261, וראו: Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4).

עולם המשפט רווי נרטיבים, החל בסיפורים המתמודדים זה מול זה על ידי המתדיינים והעדים באולם המשפט וכלה בתיאור העובדות הנפרשות על ידי בית משפט עליון בפסק דינו שבערעור מתוך החומרים שניתנו לו. כל נרטיב שבונה אחד השחקנים בעולם המשפט הוא צורה שונה של ארגון ההתנסות והצגתה. כל סוג של נרטיב מבטא שפה שונה לתמלול עולם, הנובעת מדרך הראייה של המתבונן ומהמטרה של הנרטיב. אפשר לומר כי הצלחה משפטית נמדדת על פי הסיפור הזוכה שהתקבל כקנוני.<sup>16</sup> אפשר לומר כי הנרטיב המשפטי שבו המאמר עוסק הוא, לפי אלמוג, הנרטיב ה"פונקציונלי" ובמידה פחותה יותר גם הנרטיב ה"ממשיג". אלמוג הגדירה שלושה סוגי נרטיבים הפועלים בעולם המשפט: נרטיבים מכוננים, העוסקים בכינון המשפט; נרטיבים ממשיגים, המסבירים את פעולת המשפט ונרטיבים פונקציונליים, שתפקידם לארגן ולהסדיר היבטים שונים של פעילות משפטית שוטפת בזירות שונות בשדה המשפט.<sup>17</sup> יש להדגיש את ההבדל בין נרטיב בספרות לנרטיב בעולם המשפט. ויכוח שהתנהל לאחרונה בין אנשי ספרות ואנשי משפט (או אנשי משפט וספרות) סביב פסק הדין במשפט של השר רמון יכול להעיד על ההבדל היסודי בין התחומים. בגיליון "הארץ ספרים" 7.3.2007 כתב מנחם פרי<sup>18</sup> מאמר שכותרתו "הסיפור שלא היה"; כותרת המשנה של המאמר הייתה "פרשנות ספרותית, עם מסקנות מרחיקות לכת, לאחד הטקסטים מעוררי העניין שנכתבו בישראל לאחרונה: הכרעת הדין בפרשת חיים רמון והנשיקה". פרי מציע קריאה נרטיבית משלו לעובדות בפרשה זו. במאמר ניתח פרי את הכרעת הדין של השופטים בבית משפט השלום בתל-אביב.<sup>19</sup> פרי שאל מה באמת קרה ב-12 ביולי 2006. לדבריו הוא נחשף רק לטקסט של השופטות ולסלקציה שהן ערכו בחומרים, והסביר כי הסיפור שהוא מספר מתמקם מעל סיפורן. הלקח הראשון שאפשר ללמוד מהפרשה הוא האתגר העצום העומד בפני המשפט, שכן אם פרי יכול ליצור סיפור אחר מתוך קריאת סיפורו של בית המשפט, קל וחומר שניתן ליצר מגוון סיפורים גדול עוד יותר במישרין מתוך שלל העובדות והסיפורים המוצגים בפני השופט. פרי קרא אפוא את עובדות המקרה דרך תיאור העובדות של השופטים, בנה סיפור אחר ובהתאם הגיע למסקנה שונה משלהם. לטענתו, הוא עצמו לא התיימר להציג "מציאות אמיתית" – ואף על פי כן הוא התיימר לעקוב אחר תודעתו של רמון לצורך הכרעה בשאלת הזיכוי או ההרשעה. לפי פרי יש בקיעים רבים בסיפור העובדות כפי

16 שם, בעמ' 249.

17 שולמית אלמוג, משפט וספרות בעידן דיגיטלי (2007) בעמ' 92-105.

18 פרופ' מנחם פרי היה באותה תקופה ראש החוג לספרות באוניברסיטת תל-אביב. מנחם פרי, "הסיפור שלא היה, הארץ – ספרים (7.3.2007) 12.

19 ראו גם: צבי טריגר, "מלחמת הקיום של הפואטיקה המשפטית", הארץ – ספרים (20.6.2007) 14, על ספרה של שולמית אלמוג משפט וספרות בעידן דיגיטלי (לעיל, הערה 17).

שסופר בפסק הדין, המטילים ספק באמיתות הסיפור כפי שהוצג על ידי בית המשפט.<sup>20</sup> לסיכום, לדעתו של פרי, "היה ראוי שהטקסט של השופטות ייכתב ביתר צניעות והיסוס, עם יותר ספקות".

החשוב לענייננו הוא שדבריו מעלים את ההבדל בין סיפור במשפט לסיפור בספרות.<sup>21</sup> פרי יכול לנתח את הסיפור המופיע בפסק דין כניתוח ספרותי לכל דבר, אך אין לשכוח כי זהו סיפור הנמצא בתחום המשפט. פסק דין בנוי על מכלול של הוכחות ומוביל לתוצאה מסוימת; הוא אינו קריאה צמודה של טקסט לגבי מה שהתרחש במציאות מזוויות שונות. קריאה כזו אינה מאפשרת מתן פסק דין ללא היסוסים. הצורך להגיע להכרעה חד-משמעית הוא מאפיין מרכזי של מערכת המשפט.

עם זאת, פרי צודק כשהוא מציין כי שופט או שופטים בוחרים במודע או שלא במודע בזווית ראייה לפי תפיסת עולמם, הרקע שלהם והשכל הישר,<sup>22</sup> תוך שהם מכופפים פרטים ומסלקים את אלו המפריעים. טענתו צודקת – "אין עובדות בסיסיות" הקיימות באורח ניטרלי ב"נסיבות אובייקטיביות",<sup>23</sup> ועובדות בסיסיות משתנות מפרספקטיבה לפרספקטיבה. נכון גם שאת סיפור הקצינה (הקרבת) "הופכות השופטות לסיפור חסר מורכבות" בעוד שבסיפור העדים יש חומר מורכב יותר.<sup>24</sup> פרי צודק אפילו באומרו כי "השופטות מבקשות לספר את סיפור הקצינה באופן שישירת הרשתות", אבל כל המצוי

20 ליאת פרידגוט-נצר מתייחסת גם היא לניתוח ספרותי שערך פרופ' פרי לפסק הדין במשפט רמון. ליאת פרידגוט-נצר, "כבוד השופט מה הסיפור שלך?", עדכן 46 (תשס"ז-תשס"ח) 13.

21 פרי מסביר סיפוריות כתופעה מרכזית בתחומים רבים וכגורם מרכזי בתפיסת עצמנו, כפי שאנו מעלים בהקדמה למאמר. הוא מאשים את השופטות שלמדו פרשנות חוקים ולא פרשנות סיפור. לטענתו, הוא השתמש בסיפור השופטות כדי לבנות סיפור טוב יותר ההופך את סיפורן לסיפור שלא היה.

22 מנחם מאוטנר, "שכל ישר, לגיטימציה כפייה – על שופטים כמספרי סיפורים", פלילים ז (תשנ"ט) 11. מאוטנר מגדיר שכל ישר "כמערכת תרבותית בלתי מוחשית המכילה מידע אמפירי ונורמטיבי על העולם שבאמצעותו ניתן לתפקד בחיי יום יום בקבוצה חברתית מסוימת". לפי מאוטנר, "שכל ישר הוא רכיב של תרבות המכיל ידע בלתי פורמלי של בני אדם על אודות הדרכים שהעולם החברתי והעולם הטבעי פועלים בהם, ועל אודות מה שיכול להיחשב ראוי ביחסים שבין בני אדם". שם, בעמ' 21-22, והוא מפנה לבורדייה, שם, הערה 13. לעניין זה ראו: קליפורד גירץ, המונה את המאפיינים של השכל הישר (מעשיות, פשוטות, חוסר שיטתיות, נגישות גבוהה), שם, בעמ' 23-24. Clifford Geerts, *Local Knowledge: Further Essays In Interpretive Anthropology* (1983) p.73.

23 בעיית הסובייקטיביות בכרירת העובדות מצטרפת לטענת אנשי הריאליזם המשפטי מהמחצית הראשונה של המאה העשרים בדבר הסובייקטיביות בכרירת הדין (בפרשנות) החל, מתוך שפע הדוקטרינות המשפטיות שבהן אפשר להשתמש. ויכוח על אובייקטיביות בפרשנות מופיע במאמריהם של אואן פיס: Owen Fiss, "Objectivity and Interpretation", *Stanford Law Review* (1982) 739 וסטנלי פיש: Stanley Fish, *Is there a Text in the Class? the Authority of Interpretative Communities* (1980).

24 וראו: בהמשך ניתוח הזר לקאמי, ומכתב לשופט לסימנון.

בעולם המשפט יודע שזהו בדיוק טיבו של הנרטיב המשפטי. מבחינה זו ביקורתו של פרי נכונה אולם היא מובנת מאליה.<sup>25</sup>

בהבדל מסיפורת, שעניינה אירועים בדיוניים, הנרטיב המשפטי הוא "ייצוג מילולי של רצף אירועים ועובדות המגלמות התרחשות רלוונטית למשפט".<sup>26</sup> פיטר ברוקס מסביר כי בהליכי שיפוט מופקים סיפורים על ידי פרקליטים (וכל שאר שחקני עולם המשפט) במטרה להתאימם ולעצבם כרטוריקה המכוונת לשכנע, והוא מדבר על תהליכי ההכרה בעצמת הנרטיב. ברוקס מדגיש כי במשפט יש כללים המסדירים את סיפור המעשה. התפיסה היא שבמשפט ניתן לייצר נרטיב רק בדיעבד, שכן המשמעויות מתבררות רק לאחר מעשה. דרך הסיפור מובנית על ידי צפייה מראש של הסוף – הפואנטה – וכביכול הנרטיב מביא לאמיתות. כך, למשל, ברוקס בוחן פסק דין בעניין אונס מבולטימור (עניין "רסק נגד מרילנד") המעלה בבהירות את השאלה "של מי הסיפור", ומציע כיצד ניתן להכריע בין שני נרטיבים של אותו אירוע, שנובעות מהם פרשנויות ותוצאות משפטיות שונות לחלוטין. הנאשם טען באותו מקרה כי האמין שהתנהגותו הייתה רגילה לחלוטין ואילו האשה האמינה כי נאנסה. עם פסקי הדין בערעור (דעת רוב ודעת מיעוט) נוצרו ארבעה נרטיבים – וכך אפשר לראות כי ניתן לפרש אירוע בודד בארבע דרכים שונות לחלוטין, המבוססות כולן על אותן "עובדות".<sup>27</sup>

25 וראו: ניתוחו המורכב של פרי (לעיל, הערה 18) והמשכו ב"הארץ ספרים" ב-13.3.2007. ובתגובה למאמר קמיר בעניין ראו: פרי מנחם, "מכתבים למערכת" הארץ – ספרים (2007.4.2). לניתוח טקסט ספרותי ראו: מנחם פרי, "הדינמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו", הספרות 28 (1979) 6-46. אפשר לרדן בהבדל בין משפט לספרות גם בעזרת ניתוח הפונקציות הלשוניות הידועות לפי יאקובסון: הפונקציה הרפנציאלית – התמקדות בעניין החוץ-לשוני, הפונקציה הקונאטיבית – השפעה על הנמען, הפונקציה האמוטיבית – הבעת רגשות הדובר. כל אלו הן פונקציות המשמשות למטרות מעשיות; לעומתן ניצבת הפונקציה הפואטית, הגורמת למיקוד במבע עצמו. פונקציה זו עשויה להופיע בכל סוגי הטקסטים והיא משרתת אותם, אך בטקסט הספרותי היא הפונקציה הדומיננטית. ראו: רינה בן שחר, הפואטיקה של הסיפורת – סגנון הסיפורת (1990) בעמ' 40-41.

26 אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 58. אלמוג משווה את המלאכותיות שבמלאכת הסופר – עיסוק מתמיד בקונסטרוקציות שאין להן קיום חיצוני מלבד זה המוענק להם באמצעותו – לזו המובנית במשפט ובאה לידי ביטוי בין היתר במלאכת המשפטנים. וראו: שולמית אלמוג, עיר משפט וסיפור – מקום המשפט בעיר ומלואה של ש"י עגנון (2002) בעמ' 184-185. יש לזכור כי הספרות היא תמיד מבנה מלאכותי. הספרות הריאליסטית המנסה להעמיד פני מציאות מנסה להצניע את האמצעים הספרותיים ולהדגיש את ההנמקות הריאליסטיות לכל עניין ועניין; הספרות המטה-בידיונית – ספרות העוסקת בעצמה כספרות, הנפוצה עם הפוסט-מודרניזם כיום – מדגישה את האמצעים הספרותיים ונוטה לטשטש את הפער בין המציאות לבין הבדיה. לעניין זה ראו: שם, בעמ' 18-19; ולהלן הערה 35 בעמ' 32; ולספרות המטה-בידיונית ראו: נעמי חנס, פני סופרים במראה: המספר כסופר – ספרות וסופרים מודעים לעצמם ברומן בסיפורת העברית: מברנר עד גרוסמן (2003) בעמ' 5.

27 Brooks (לעיל, הערה 16) בעמ' 249, 256-257.

ברוקס מבהיר כי כל נרטיב נבנה על מערכת של אמונות תלויות-תרבות המתקבלות כמובנות מאליהן ומעצבות את האופן שבו אנו מבינים את אירועי היומיום – אמונות שמאוטנר דיבר עליהן כבונות "שכל ישר"<sup>28</sup> ורולן בארת כינה "דוקסה"<sup>29</sup>. אין ספק אפוא שניתוחים של פסקי דין יכולים להראות בבהירות דוגמאות דרמטיות לדרך שבה נרטיבים נושאים תכנית, כוונה ומשמעות. כך, העוסקים בתחום בישראל משתמשים ומדגימים תופעה בולטת זו במשפט כרמלה בוחבוט.<sup>30</sup> במקרה זה, ועל רקע ההבדלים הדרמטיים בין דעת רוב לדעת מיעוט, אפשר לראות כיצד הפרטים של הסיפור נבחרים ומיוצגים כדי להגיע לגזר דין מסוים. אפשר כמובן להביא דוגמאות רבות אחרות שבהן שופטים מגיעים לפסקי דין שונים באותו משפט.<sup>31</sup> המסקנה היא שכיום ברור שנרטיבים

28 מאוטנר מנתח בדיון מפורט את פסק הדין במשפט אונס ישראלי שבו הואשם יובל מסנר באונס צעירה כדוגמה להבדלים בין תוכני השכל הישר של בני אדם הנמנים בקבוצות-משנה שונות בתוך אותה קבוצת-יסוד תרבותית; ראו: מאוטנר (לעיל, הערה 22) בעמ' 71-72. לפי הנס-גיאורג גדמר, כל פרשנות נעשית באמצעות תכנים קודמים בתודעת הפרשן וממלאים תפקיד חשוב בתהליך הפקתה של משמעות. גדמר מדבר על "מיזוג אפקים" בין תודעת הפרשן לבין מושא הפרשנות; בני אדם הממוקמים באותו מקום ובאותו זמן, המפעילים אפקים שונים, יתנו משמעויות שונות לאותו אירוע. ראו: מאוטנר (לעיל, הערה 14) בעמ' 371-373.

29 שם, בעמ' 257. מלומדים מתייחסים למשפט דומיניסי – משפטו של החוואי שהורשע ברציחת זוג הורים ובתם אחרי שמצא אותם חונים בחלקתו. בארת מתאר בין היתר את הדרך שבה "שחזרו" השופטים אירועים הקשורים לרצח באמצעות הסטראוטיפים שלהם על אודות הדרך שבה סוגים שונים של בני אדם מתנהגים. מאוטנר מציין כי בארת קרא לרשימה "דומיניסי או ניצחונה של הספרות", ראו: מאוטנר (לעיל, הערה 22) בעמ' 25-26. הסיפור מופיע ב"מיתולוגיות" וראו: Roland Barthes, *Mythologies* (Annette lavers- trans., 1972) pp. 45-46. אלמוג מציינת כי לא היה חומר ראייתי ישיר ולכן נעשה שימוש ב"ראיות" בדבר מצבו הנפשי של הנאשם, אך אלו לא נוצרו בעזרת עובדות אלא על ידי נרטיב שנוצר מדעות קדומות וסטראוטיפים בורגניים בדבר הדרך שבה פועלים אנשים מסוגו של הנאשם בדמיונם של השופטים ורשויות התביעה. ראו: אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 78; וראו גם: אורית קמיר, "איך הרגה הסבירות את האישה – חוס דמם של "האדם סביר" והישראלית המצויה" בדוקטרינת הקנטור בהלכת אזולוס", פלילים ו (תשנ"ח) 137-185.

30 השופט דורנר כתבה כבר בפתח פסק הדין "כרמלה בוחבוט היא אישה מוכה", ואילו השופט קדמי פתח במילים "המערערת גרמה למותו של בעלה ב-31 כדורים ב[רובה] גלילון שירתה בו מטווח קרוב בתוך ביתם וחפצה בתוצאותיו". אלמוג מתארת את פסקי הדין והמסקנות ואת האופן שבו מתהוות בחירות שופטים. אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 71-72; וראו: גם טריגר (לעיל, הערה 19).

31 כגון פסקי הדין במשפט הביציות של משפחת נחמני – השופטת דורנר מול השופטת שטרסברג כהן. אלמוג מתארת במפורט את הבחירות, ההשמטות וההדגשות בכל אחד מהסיפורים. ראו: אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 61-70; וראו: גם מהלך נרטיב שיפוטי של שופט יחיד אצל ברק בפסק הדין בערעור בעניין "אזוליס", הדין ברצח מתוך קנאה. ראו: ניתוחה של אלמוג למהלך הנרטיב המוביל להרשעת הבעל בהריגה ולא ברצח. שם, בעמ' 73-74. וראו: יעל ארידור-בר אילן, "עובדות שנויות במחלוקת", עיוני משפט כד (תש"ס)

לא רק מדווחים על אירועים אלא גם מעצבים אותם, ועל כן תשומת לב לצורת הנרטיב, כמו לתוכנו, חייבת להעסיק את הפועלים בשדה המשפט.<sup>32</sup>

### ב. הפער בין המציאות שהגיבור חווה לבין הבנייתה על ידי המשפט

מלומדים העוסקים בתחום "משפט וספרות" עסקו בהזר<sup>33</sup> משום שהיצירה עוסקת במישורין במערכת המשפט אף שהיא עושה כן בצורה סטירית.<sup>34</sup> הטיפול שלנו ביצירה עוסק בנרטיבים הנבנים ביצירה. כל תיאור מציאות כולל פרשנות וזווית ראייה של המסתכל. לעומת זאת, המציאות המופיעה בספרות יכולה להיחשב "אובייקטיבית" כשהיא ניתנת על ידי מספר כל יודע הנחשב למספר מהימן. מספר מהימן הוא מספר שעמדותיו תואמות את מערכת הערכים והעמדות של היצירה או כפי שנהוג לקרוא להם: עמדות המחבר המובלע.<sup>35</sup> בהזר המספר הוא אמנם מספר בגוף ראשון, הנחשב מספר סובייקטיבי שעלול להיחשד כלא מהימן, אך הקורא נוטה לקבל את הנרטיב שלו כאמת גם אם אין בכך כדי להצדיק את מעשיו, כפי שנראה בהמשך. היצירה פותחת במברק המבשר למרסו, המספר, על מות אמו. לפרטי האירועים המתרחשים מיד לאחר מכן משמעות רבה. כך, ללא כל תגובה רגשית, מרסו מבקש חופשה ממעבידו ונוסע למוסד שבו חיה אמו בשנותיה האחרונות. שם הוא אינו מתעקש

131-204. העוסקת בשימוש בעובדות ובלשון במשפט ודנה במשפט אזואליס שם, בעמ' 163-146; ובעניין בוחבוט שם, בעמ' 163-174.

32 Brooks (לעיל, הערה 15); וראו: גם הקדמות Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4).

33 ההפניות מתוך אלבר קאמי, הזר (אילנה המרמן – מתרגמת, 1985) מופיעות בתוך הטקסט בסוגריים. היצירה הופיעה בתרגום קודם של אהרון אמיר (הוצאת תרמיל, תשמ"ה).

34 כגון Posner (לעיל, הערה 2); וכן Richard H. Weisberg, *The Failure of the Word: The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction* (1984).

35 רמון קינן אומרת כי המחבר המובלע אינו קול אלא קונסטרוקט המוסק מן הטקסט ומקובץ על ידי הקורא מכל מרכיבי הטקסט; ראו: קינן (לעיל, הערה 11) בפרק "הסיפר: רמות וקולות", בעמ' 85; נילי דינגוט, הפואטיקה של הסיפורת, יחידה 6 (תשמ"ח) בעמ' 107-150, מציינת כי בשנת 1961 טבע וויין בות' את המונח "מחבר מובלע" וייחס לו את מערכת הערכים המובלעת בטקסט. בות' טען כי המחבר המובלע והסופר הביוגרפי יכולים להיות זהים מבחינת דעותיהם, מבחינת מערכת ערכיהם ויכולתם האינטלקטואלית, אך אין הכרח שכך יהיה. הסופר יכול לכתוב יצירה המגלמת מערכת ערכים ואמונות שונה משלו ואף מנוגדת; יתר על כן: הוא יכול לכתוב טקסטים שכל אחד מהם מגלם מערכת ערכים שונה. המונח "מחבר מובלע" בא למנוע זהות בין המחבר הממשי לטקסט שכתב. המחבר המובלע גם נבדל מהמספר של הטקסט, שהוא קול מוגדר וחלק מהבדיון. המחבר המובלע אינו ישות אלא מבנה מופשט (שם, בעמ' 128). Posner בספרו קורא לו "מחבר מוסק" (Inferred), העומד בין המחבר האמיתי והקורא. ראו: Posner (לעיל, הערה 2) בעמ' 224.

לראות את גופת אמו, שותה לתומו קפה בחלב, הולך כאוטומט ללוויה וחוזר מיד לעירו. למחרת, בסוף השבוע, הוא מפתח מערכת יחסים עם מארי ידידתו: הוא הולך עמה לים, לאחר מכן לסרט ולבסוף מקיים עמה יחסי מין. בהמשך הוא מתבקש על ידי שכנו רמון, שיתגלה כסרסור, לכתוב למענו מכתב שישמש עדות על יחסו של רמון לאישה ערבייה שלדברי רמון בגדה בו והוא רוצה להיפטר ממנה. מרסו שומע את צעקותיה של האישה עם קבלת המכתב ואינו מתערב. לאחר מכן מתוארת יציאה לחוף הים עם רמון וידידיו, הכוללת ריב עם הערבים שעקבו אחריהם ובהם אחיה של האישה שגירש רמון. סצנה זו מסתיימת ברצח של אחד הערבים על ידי מרסו: מרסו מוסיף ויורה בערבי המוטל על הקרקע ארבע יריות גורליות נוספות. בחלק השני של היצירה מתנהל המשפט המוביל לגזר דין מוות.

ליצירה שני חלקים. בחלק הראשון שישה פרקים המתחילים במות האם ומסתיימים ברצח; בחלק השני חמישה פרקים הפותחים בחקירה ומסתיימים סמוך להוצאה להורג של מרסו. שלוש מיתות אופפות את היצירה: המוות הטבעי של האם, רצח הערבי וההוצאה להורג. הפרק השישי בחלק הראשון, שבו מתרחש הרצח, יוצר חוסר סימטריה במבנה היצירה בת אחד-עשר הפרקים וכך מציב את הרצח באמצע היצירה. בפרק החמישי והאחרון בחלק ב' מופיע כומר המבקש ממרסו לקבל את עול הדת, אך הפרק מסתיים בדחיית הכומר. פרק זה מקביל בדרמטיות שבו לפרק הרצח ומתרחשת בו התפרצות של מרסו כשהוא חורג מהאדישות המאפיינת אותו לאורך הספר.<sup>36</sup> יש ניגודים רבים בין שני חלקי היצירה, המסייעים גם להדגשת הנתק והשוני בין המציאות לבבואתה המשפטית. בחלק הראשון מרסו חופשי ובשני הוא אסיר; בחלק הראשון העלילה מתקדמת בקצב מהיר ובחלק השני היא כמעט סטטית, אף שלמראית עין העלילה כולה מתקדמת לאורך הספר לקראת ההוצאה להורג.

החלק הראשון הוא ברובו תיאור של חיי יומיום: מרסו חי את חייו בלי להרהר במעשיו או לשפוט דבר; אין לו עניין מיוחד ולו בדבר אחד והכול שווה ערך בעיניו. הוא אינו תופס את העולם בעזרת מושגים מופשטים או רגשות אלא רק באמצעות פרטים מוחשיים, מראות, קולות או צלילים; אין למרסו יכולת להבחין בין חשוב ללא חשוב.<sup>37</sup> בחלק השני של היצירה רק הפרק השני מוקדש לחיי הכלא וכל השאר הוא למעשה חזרה על שהתרחש בחלק הראשון – הפעם מזווית הראייה של עולם המשפט. כך, הקורא יכול להשוות בין "המציאות" כפי שחווה אותה המספר – הנרטיב שלו – לבין הנרטיב שרשויות החוק מבנות מן העובדות שמספקים להן חקירת הנאשם ודבריהם של עדים אחרים, נוסף על המטען המערכתי שהן נושאות.

36 אפשר לומר שיש פה ניגוד ליצירה כמו החטא ועונשו, שבה הפנייה של דוסטויבסקי לדת גורמת לו לסיים את היצירה – ונכון יותר: את האפילוג שלה – בחזרה בתשובה. פיודור מיכאילוביץ' דוסטויבסקי, החטא ועונשו (מנחם זלמן ולפובסקי – מתרגם, תשכ"ב).

37 ראו: גם נילי דינגוט, גיבור ואנטי גיבור ברומן המודרני (1999) יחידות 6-7.

נתחיל אפוא בתיאור המציאות כפי שהגיבור חווה אותה. בהקשר זה הספר מעורר כמה תמיהות. המוזרות של המספר בולטת כבר בפתיחה, כשאינן כל תגובה רגשית למקרא המברק המבשר על מות האם. מוזרות זו מגיעה לשיא ברצח הערבי החסר הסבר הגיוני ובפרט בתיאור ארבע היריות הנוספות. מרסו אינו מביע כל חרטה ומוזרותו מודגשת גם על ידי דמויות מוזרות נוספות עם אלמנטים אנלוגיים למרסו. כך מופיע ביצירה שכנו שלמנו, המנהל מערכת יחסים אמביוולנטית עם כלבו: מצד אחד הוא מגלה אכזריות כלפיו ומצד שני הוא אינו יכול להינחם על אבדנו. מערכת יחסים מוזרה זו יוצרת הד למערכות היחסים המוזרות של מרסו. באופן דומה נזכרת ביצירה אשה רובוטית, המופיעה באופן אקראי, והתואר "מוזר" המופיע לגבי מרסו חוזר כמה פעמים גם לגביה. מכל מקום, חשוב להראות שעל אף האופן המנוכר שבו ניהל מרסו את חייו הרי שלאורך כל הספר נרמז הפוטנציאל הגלום בו לרגשות ולשיפוט. כך, מרסו מבחין בדמעות העצב של פרז, ידידה של אמו (עמ' 21); כשהוא שומע רחש קל מחדרו של סלמנו שכלבו אבד הוא אומר "הבנתי שהוא בוכה. אני לא יודע למה חשבתי על אמא" (עמ' 42).

בסיום היצירה חל שינוי פתאומי וקשה לעיכול; הפרק אחרון מעורר מחלוקת. דבריו של מרסו וסגנונו בפרק זה שונים מדמותו של המספר כפי שהכרנו אותה לאורך הסיפור. מרסו עובר לניתוח ברמה פילוסופית וניתן לייחס זאת לתהליך ההארה שהוא עובר לאחר הסצנה עם הכומר, שבה מופיע במפורש המשפט "ואור היום זרח על מצחי" (עמ' 110). לעומת זאת, בחלק הראשון של היצירה מרסו פועל במישור פיזי בלבד – מישור חווייתי – בלי לנתח או להרהר בקיומו ובמשמעות פועלו. רק כשהמוות שלו מונח על הכף הוא מתחיל להבין את האירועים ואת משמעותם, לוקח אחריות למעשיו ויכול לבסוף גם להרהר במשמעות חייו. הוא מתעמת עם האבסורד של חייו – נוכחות המוות והניסיון האי-רציונלי של האדם להבין את העולם. כך, לפני מותו מרסו מקבל את האבסורד כערך שניתן לחיות לפיו. יש לזכור כי הזר נכתב במקביל להמיתוס של סייזפוס – ספרו העיוני של קאמי, בו העלה את ראשית תפיסתו הפילוסופית על האקסיסטנציאליזם, שהוא השלב הראשון במחשבתו.<sup>38</sup>

דרכי הכתיבה של היצירה הן מפתח למשמעותה. הספר הוא מעין יומן שכתב מרסו ויש אי-ודאות לגבי זמן כתיבתו. האופן שבו נכתבה היצירה אינו מתיישב עם המציאות המוכרת ועם דרכי הכתיבה המקובלות בתקופה שבה נכתב (1942) ואכן ליצירה

38 זאת כשם שספרו הדבר מקביל לספרו האדם המורד. רבים עסקו ביצירתו של קאמי ביחס לפילוסופיה שלו; ראו, למשל: אבי שגיא, אלבר קאמי והפילוסופיה של האבסורד (2000); וכן: דוד אוחנה, הומניסט בשמש – קאמי וההשראה הים תיכונית (2000). טקסטים אלה מאירים פרקים מיצירתו הספרותית ומהקשרה הפילוסופי. לקשר בין הזר לבין המיתוס של סייזפוס ראו: דינגוט (לעיל, הערה 37).

פרשנויות רבות.<sup>39</sup> הספר כתוב כשלמות צורנית<sup>40</sup> וכתיבתו קלאסית, אף שכולו מרד נגד מסורת הכתיבה של המאה התשע-עשרה. הסגנון של היצירה יבש ויש בו שבירת מוסכמות. כך, למשל, הספר כתוב כיומן אך אין בו עולם נפשי כמקובל לגבי יומן; כך גם לגבי השימוש בזמנים ובתחביר. המספר משתמש בזמן שלא היה מקובל בכתיבה ספרותית. במקור הצרפתי יש שימוש בעבר לא מתוחם ('Passé composé') שאובד בעברית: בצרפתית זהו זמן המתמשך להווה שמשמשים בו בדיבור בשפת יומיום פשוטה, כאילו הדברים מובאים בזמן ההווה. הזמן הדקדוקי שבחר המחבר מדגיש כל מעשה כאירוע שנחוה בנפרד ולא כחלק משלם. מהלך זה מעניק תחושה של מיידיות ושל היעדר סיבתיות. היעדר הסיבתיות מודגש גם על ידי שימוש במשפטים לא משועבדים ועל ידי כך שהתחביר בסיפור הוא אסינדרטי (תחביר הנותן תחושה של דברים נטולי הקשר). כמו כן, היצירה גורמת להרגשה של תיאור לא סלקטיבי: מאורעות חשובים ומאורעות סתמיים מופיעים ברצף באותה צורת התייחסות. זוהי גישתו של מרסו לחיים וניתן לראותה גם כמרד או כמחאה.<sup>41</sup>

לעומת התפתחות העלילה והאמצעים הספרותיים המשלימים אותה בחלק הראשון של הספר, החלק השני, העוסק במשפט, מצרף את כל הפרטים להסבר סיבתי קוהרנטי על ידי רשויות המשפט ויש בו שינוי בולט בדרכי הכתיבה. מקארתי מציין כי קאמי אינו מסלק סימני ספרותיות וצורות ארגון אלא מציגם כצורות סמכות וסדר במקביל לעולם

39 ראו גם: פאטריק מאקרתי אלבר קאמי – הזר (רחל קסל – מתרגמת, 1991), המביא, נוסף על עמדתו, פרשנויות שונות ובכללן פרשנויות פסיכואנליטיות של ג'ין גסן. שם, בעמ' 42; ראו גם: את תפיסתו הכוללת של רנה ג'ארד לגבי השמש בספר שערך הרולד בלוס על הזר של קאמי 15 p. (1966) *Camus's Stranger retired*, Rene Girard, לפרשנויות פוסט-קולוניאליסטיות. ראו: Posner (לעיל, הערה 2) בעמ' 40-48. גם Posner וגם Weisberg מפנים לספרו של Conor Cruise O'Brien "קאמי של אירופה ואפריקה" על רגשות אנטי-ערביים של קאמי, Weisberg טוען כי אילו רצה קאמי להדגיש אלמנטים של גזע היה מציין כי בחבר מושבעים יושבים רק צרפתים; ראו: Weisberg (לעיל, הערה 34) בעמ' 203, Posner מפנה לספר: Jerry L. Curtis, *Cultural Alienation* (1992), המספק מבט חדש על גיבור הזר, ראו: שם.

40 למשל, מוות מופיע בהתחלה באמצע ובסוף היצירה. פרק הרצח נמצא בדיוק באמצע הספר, לפניו חמישה פרקים וכך גם אחריו. כמו כן יש סימטריה של שימוש בקטעים דרמטיים – הרצח בסוף החלק הראשון וההתפרצות מול הכומר בסוף החלק השני; ראו לעיל את הדיון במבנה היצירה.

41 גם Posner וגם Weisberg משווים את מרסו למסרב אחר לחוק בשם ברטלבי, שהוא פקיד משפטי במשרד עורכי דין אצל מלוויל ביצירתו *Bartleby the Scriviner*. ראו: הרמן מלוויל, "ברטלבי הבלבל", מחווה לשישה סופרים מהמאה ה-19 (2006) בעמ' 149. Posner טוען כי שני הגיבורים דומים בחוסר רצונם להיות חלק משיטה נורמטיבית של חברתם; ראו: Posner (לעיל, הערה 2) בעמ' 47; Weisberg רואה בו נאשם לא ורבלי שמוסריותו שונה מזו של החברה. ראו: Weisberg (לעיל, הערה 34) בעמ' 133-134.

המשפט. סופרים כמו גם שופטים יוצרים היררכיות ומציעים אידאולוגיות. קאמי, כסופר, אינו יכול להימנע מספרותיות אך הוא הופך את הקורא ער לכך.<sup>42</sup> מרסו הוא גיבור ללא עבר (וגם בכך יש שבירת מסורת כתיבה). הוא חי זמן מסוים בפריז אך אינו מסביר מה קרה לשאפתנותו (עמ' 44) ומדוע עכשיו הוא אדיש; כל קיומו מצטמצם להווה. הקורא מחפש הסבר לאדישות, לזרות ולהתנצלות חוזרת בעניינים שאדם מן היישוב לא היה נדרש להתנצל בגינם. כך, כשהוא צריך להיעדר מהעבודה עקב מות האם הוא אומר למעבידו "זאת לא אשמתי" (עמ' 9). למרות היותו אטום רגש ולמרות הזרות בדרכי הסתכלותו מרסו נחשב למספר מהימן; עקרון האמת חשוב לו עד כדי אבסורד.<sup>43</sup> הוא אכן ישר ואינו מוכן לשקר או להשתמש במוסכמות שאינן מקובלות עליו כדי שהסבריו יתקבלו על ידי רשויות החוק. הוא חושף צדדים לא נעימים בחייו כגון ההודאה בכך שאחת הסיבות שנמנע מלבקר את האם הייתה חוסר רצונו להפסיד את יום ראשון החופשי.

בחלק השני של הספר נבנים דמותו וחייו של מרסו לפי תפיסת החברה הבורגנית השמרנית וקלישאותיה, הבאה לידי ביטוי על ידי רשויות החוק. חלק זה נהפך לסאטירה על החברה ומערכת המשפט שלה. האירועים שכבר "חווינו" נתפסים מזווית שונה זו וחורצים את גורלו של מרסו למוות. ההבניה של סיפור חייו ושל הרצח על ידי רשויות המשפט מאפשרות לקורא לעמוד על ההבדלים בין הנרטיבים, כשהאחד בנוי בשפה היומיומית והשני בשפה המשפטית. אפשר לראות כיצד הסיפור נכנס לסד של כללי הרלוונטיות החמורים של עולם המשפט ועובר רדוקציה חריפה המשילה ממנו פרטים ומובנים רבים. הסיפור עובר תרגום לשפה מושגית ובמהלך זה נחשפים "הרוזן", הדלות והפשטנות שבהם המשפט תופס את תמונת המצב האנושי.<sup>44</sup>

יש לשים לב כי גם החלק השני ובו תיאור החקירה והמשפט מובא מנקודת הראות של מרסו. זוהי נקודת ראות של אדם שאינו מעורה במוסכמות ואפילו מתנגד להן – מצב

42 מקארתי (לעיל, הערה 39) בעמ' 74.

43 מקארתי מזכיר מבוא שכתב קאמי להוצאה אמנותית של הזר, שבו הדגיש את תשוקתו של מרסו לאמת; ראו: שם, בעמ' 98. נילי דינגוט, בפרשנות אפשרית לסיום היצירה, מצביעה כמו מפרשים אחרים על קשר למילים האחרונות של ישו: "כדי שאשרי יהי שלם" דינגוט מביאה את דברי קאמי בהערה לספר: מרסו קיבל על עצמו למות למען האמת ולכן הוא המשיח היחיד לו אנו ראויים. דינגוט מסתמכת על פיליפ טוד; ראו: דינגוט (לעיל, הערה 37) בעמ' 73, הערה 3. דינגוט נותנת את הזר כדוגמה לרומן שבו מהימנות המספר אינה מוטלת בספק. אחת הסיבות לכך היא שבהשוואה לחברה מרסו רוכש את אהדת הקורא; סיבה נוספת היא סגנונו היבש והעובדתי היוצר רשם של מסירה אובייקטיבית; כמו כן אין סיבה לחשד שהוא מנסה לשכנע את הקורא. ראו: שם, יחידה 9 בעמ' 48-49.

44 מאוטנר בפרק העוסק ברזון המשפט – "העצה של פרנקפורטר או מדוע חשוב שמשפטנים יקראו ספרות" – עוסק בתרגום בין שפה לשפה וטוען כי במשפט אין מאמץ לשחזור מדויק של המהות. המשפט מתרגם לפי כללי הרלוונטיות שלו את הסיפור ומשליך רכיבים אחרים שהם חשובים ומעוררי בעיות ומחשבה. רכיבים חסרים אלו מודגשים בהזר; ראו: מנחם מאוטנר, משפט ותרבות (2008) בפרק שביעי.

היוצר הזרה.<sup>45</sup> המחבר בונה את קוצר ידה של הלשון הפרוזאית הרגילה ובעיקר לשונם הפשוטה של עמיתיו של מרסו לעצב את דמות מרסו ולהסביר את הרצח בבית המשפט, והוא מעמיד לשון זו מול הלשון המשפטית.<sup>46</sup> תכונתה של מערכת המשפט לסנן עובדות במסנת גסה ומגמתית בולטת מאוד, כמו גם הצורך לחבר את העובדות למתכונת קוהרנטית המאפשרת הכרעה. בחלק השני של היצירה שפת הרשויות היא שפת הרטוריקה.<sup>47</sup> לעומתה, בפרק האחרון של החלק השני ולאחר גזר הדין, כשמרסו מתפרץ נגד הכומר במחאה נגד החשיבה השכלתנית, אנו עדים שוב לשפה הפנימית, הלא מילולית בחלקה, שהיינו עדים לה בפרקי הלוויה והרצח, שפה לירית מטפורית ומלאת דימויים. כך, כשמרסו מדבר על האבסורד שבחיים והמוות, שפה זו פורצת בעוצמה רגשית כפיצוי לשפה האמיתית שלא יכלה לבוא לידי ביטוי במשפט. שפה זו בלטה בסצנה של לוויית האם ובסצנת הרצח, שבהן המספר נדמה כמתעתק שפה שנכפית עליו. זוהי שפה ראשונית שאינה יכולה להסביר את העולם במונחים מושגיים של שפת המשפט.<sup>48</sup> אכן, רק הלשון הפיוטית שבה המספר מתאר את לוויית האם ואת הרצח

45 בכטין מסביר הזרה כצורה של "חוסר הבנה" – מעושה ככל שהדבר נוגע במחבר אך תמה באשר לגיבורים; צורה זו היא רכיב מארגן כשמדובר בהוקעה של מוסכמות סרות טעם. הוא מציין יצירות רבות כגון *מכתבים פרסיים* של מונטסקייה, המתארים את המשטר בצרפת מנקדת מבטו של זר שאינו מבין את טיבו. דוגמה מוכרת אחרת היא סוויפט, המשתמש בתצורה הזו בדרכים מגוונות מאוד במסעי גוליבר, ראו: מיכאל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן מסה על פואטיקה היסטורית (תשס"ז) בעמ' 90. ראו גם: ל. נ. טולסטוי, *איוואן איליץ' ואחרים* (פטר קריקסונוב – מתרגם, 1999) המתאר את עולמנו מזווית ראייה של סוס; ראו: דינגוט (לעיל, הערה 37) בעמ' 26-41; וראו: מקארתי (לעיל, הערה 39) בעמ' 36. המונח "הזרה" לקוח מ"הפורמליסטים הרוסיים".

46 מקארתי מדבר על מאבק בין שתי שפות: שפת חווייה ושפה כתובה שהיא כלי דיכוי בהזר; ראו: מקארתי (שם, בעמ' 28-29).

47 נקודה זו של השפה המשפטית כשפת הרטוריקה ניתנת להדגמה מצוינת, ראו: ג'ון בארת, *האופרה הצפה* (1986) (היצירה נכתבה ב-1955). הספר מתאר יום אחד בחייו של עורך-דין ציניקן העוסק בפרקטיקה של משפט בעיר קטנה. ראו: פרק 10 "החוק". הגיבור תוהה כיצד ניתן לנופף בשכל ישר כנגד הניגון של המטפורה "דם כחול עם לב אדום", שגרמה ללקוחו (אריסטוקרט וקומוניסט) להפסיד (שם, עמ' 82). רובין ווסט רואה ברומן זה כתב אישום עוקצני בדבר פרשנות סובייקטיבית, בפרק "סובייקטיביזם, פוליטיקה וטבע"; ראו: Robin West, *Narrative, Authority and Law* (1993) pp. 152-176.

48 מקארתי מדגים ומצטט את רולן בארת שפה כשתיקה; ראו: מקארתי (לעיל, הערה 39) בעמ' 30-35. במילותיו של Weisberg, רק קאמי היה מסוגל למצוא מילים שיצרו את הקופוניה המזורה של התחושות שאנו כקוראים חווים עם מרסו. ראו: Weisberg (לעיל, הערה 34) בעמ' 118. Weisberg עוסק גם ברטוריקה ומדבר על אלימות השפה גם בספרו: Richard Weisberg (1992) *Poetics: and other Strategies of Law and Literature*. הוא מדבר על תהליכים משפטיים הבונים מבנה נרטיבי סביב או כנגד זרם ספונטני של מציאות כדי לנקום בדמויות חיוביות שבחרו להשתתף באופן לא ורבלי בחיים חסרי צורה; שם, בעמ' 2. Weisberg מפתח את התזה בספרו כשלון המילה ומדבר על שגיאות שאפשרו נרטיב מובן

בחלק הראשון, בעת התרחשות האירועים, יכולה להעביר לקורא את מה שהתרחש. לשון זו מאפשרת גם להבין את דמותו של מרסו כנתונה לשליטה חושית ואת השפעת השמש עליו – שליטה והשפעה שהביאו אותו לרצח. האמירה של מרסו כי רצח בגלל השמש נשמעת אבסורדית ומופרכת באולם בית המשפט; ככזו לא רק שהיא אינה יכולה לפטור אותו מאשמה, היא אף אינה יכולה להוות הנמקה משפטית להקלה בגזר הדין.<sup>49</sup> אף על פי כן אמירתו של מרסו כנה לחלוטין. בניגוד לאמרה השגורה במשפט שלפיה אור השמש מחטא,<sup>50</sup> אצל קאמי אור השמש מסמא.

את התגובות וההתנהגות של מרסו בלויית האם, הנחשבות לא סבירות בעיני החברה, ניתן לחוש ולתפוס רק כשאנו חווים עם מרסו את החוויה. כבר כשהוא מתאר את ריצתו לאוטובוס הוא מדבר על "הלהט המסנוור של הכביש ושל השמים" (עמ' 10); הוא מסנוור "מקילוח האור הפתאומי" (עמ' 13); מטעם זה של רגישות לאור מרסו מבקש לכבות מנורות המעייפות אותו כשהוא יושב ליד ארון האם (עמ' 14) והחדות מכאיבה לעיניו (שם); השפעת השמש מתעצמת בתחילתו של מסע הלוויה, כש"השמיים כבר היו רווי שמש" ומעיקים (עמ' 19). מרסו מבין את תפיסת האם לגבי הערב כ"הפוגה נוגה" – מונח הלקוח מתחום המלחמה. בעיני מרסו השמש השופעת מטלטלת את הנוף ועושה אותו "מדכא ולא אנושי" (עמ' 19); בוהק השמים עז מנשוא כשעל הכביש הזפת נבקעה מחום השמש. לדבריו של המספר, המראות והתחושות הצטברו אצלו; כל אלה "טשטשו את ראייתי ואת מחשבותי" (עמ' 21). בהמשך מרסו חש דם הולם ברקותיו והקורא מבין כי הוא מאבד את יכולת ההבחנה והחשיבה. בזיכרונו של המספר נשארו רק תמונות: "והעפר האדום כדם שהתגלגל על ארונה של אמא, ובשרם הלבן של השורשים שהתערבבו בו" (עמ' 21-22). שלל תחושות אלו גרמו למספר לברוח מיד אחרי הלוויה, עובדה שבמשפט תוסבר לאחר מכן כיחס לא אנושי לאם ותתרום רבות להרשעתו ולגזר

ומעוות. ראו: Weisberg (לעיל, הערה 34) בעמ' 62-63. באופן זה הוא מנתח את בילי באד למלוויל וכן את הזר.

49 ביצירה כולה מופיע הטבע בכפל פניו כמביא להנאה וכעוין, ראו: דינגוט (לעיל, הערה 37) בעמ' 64-66. תמונת אושר ביצירת קאמי היא שילוב של ים, שמים ושמש כגון סצנת הרחצה בים בחוף אלג'יר. ראו: הרצאות של פרופ' שרלוט ורדי באוניברסיטת חיפה ב-1978 (תמלול ההרצאה נמצא בידי הכותבים). לעומת זאת, בסצנה הבלתי-נשכחת מהדבר, שבה חווים רייה וטארו את ידידותם ברחצה בים בלילה, תמונת האושר אינה שלמה. התקופה היא תקופת דבר והשמש נעדרת; ראו: אלבר קאמי, הדבר (תשי"ג) בעמ' 203. שמו של מרסו הוא סמלי – נגזר מהמילים מים ושמש (soleil ו-mer), וכן אדמה (sol); יש גם רמז למוות – je mers משמעו "אני מת".

50 "Publicity is justly commended as a remedy for social and industrial Diseases. *Sunlight* is said to be the best of disinfectants; electric light the most efficient policeman". Justice Louis Brandeis, *Other People's Money and How the Bankers Use It* (1914).

דינו. אם כן, בתיאור הלוויה מופיע בעיקר תיאור ישיר המלווה במטפורות ובסצנת הרצח מתרבות המטפורות, אך שפה זו אינה קבילה בבית המשפט.

תיאור המצוקה החושית ואבדן המחשבה אינו מצדיק את מעשי מרסו ואינו הופכו לחף מפשע בעיני הקורא, אך הוא מאפשר לחוש – אם לא להבין – את שהתרחש. מאחר שעניין מרכזי זה אובד לחלוטין במשפט, הוא מדגיש את גודל האבדן הטמון בשכתוב הסיפור על ידי המשפט ומושגיו. פעולת התרגום של המשפט בולטת גם ביחס לאחד המאפיינים הבולטים של מרסו – אדישותו, תכונה שהמשפט נכשל בפרשנותה. מרסו מנסה להשביע את רצון כולם אך הדבר בעוכריו. כך, קבלת ספל קפה בחלב בליל שמירת המת התפרשה כזלזול במוסכמות, שכן לפי מנהג המקום רק קפה שחור מותר לשתייה בשעת אבל. מרסו חושב כי אין לכך חשיבות, אך במהרה ילמד כי לכל דבר יש תוצאה. לרשויות החוק יש צורך להעמיד סיפור שלם שיש לו התחלה, אמצע וסוף, וכך נוצר נרטיב המעמיד גיבור האדיש למות אמו, מזלזל במוסכמות, יוצר קשר מודע עם סרסור ולכן ממילא אין להתפלא כי נהפך לרוצח. האבסורד מגיע לשיאו כשהוא נענש למעשה על רצח אם או על אדישות על מות האם, אך איש אינו מתייחס ברצינות לרצח הערבי.<sup>51</sup> הקורא מבין כי אילו היה מרסו מדבר לפי המקובל ומביע חרטה, היה מקבל הקלה בגזר הדין – עניין שנשוב ונראה בתיק הראיות, בפרק החמישי. מרסו מוקע כי אינו נענה לקריטריונים המקובלים של החברה ונציגיה אנשי החוק, בשל התנגדותו לערכים בורגניים ודתיים.

את סצנת הרצח חייבים לחוות כדי להבין כיצד הדברים התרחשו בפועל וזו הסיבה שהמשפט אינו יכול לפענח אותה. תחילה, כשמרסו וחבריו מגיעים לחוף הים, השמש נעימה לו (עמ' 52). הוא נענה; חום גופה של מארי וחום השמש מרדימים אותו ובצהרים הוא שותה יין. ראשו כבד והוא מעשן. מתברר כי השעה עדיין מוקדמת והוא יוצא לטייל עם מאסון (המארח) ורמון (הסרסור) על החוף, ואז השמש מתחילה להשפיע עליו לרעה: "השמש קפחה על החול בקו כמעט אנכי והבהק שלה על פני הים היה חזק מנשוא" (עמ' 53). מרסו אינו מסוגל לחשוב ואף אינו מאזין לשיחת רמון ומאסון. הערבים שעקבו אחריהם, ביניהם אחי הנערה שרמון השפיל והכה, מתקדמים לעברם; חבריו של מרסו מתכננים את תגובתם למקרה שיתפתח ריב ואומרים כי ישלבו את מרסו רק אם יהא צורך בכך. מיד לאחר מכן מתחילה תגרה ומרסו אומר כי "החול הלוהט היה בעיני אדום עכשיו". מרסו צועק לרמון להיזהר כי יש לערבי סכין, אך בשלב זה כבר נפער חתך

51 לעניין ערבים ויחסו של קאמי אליהם ראו: מקארתי (לעיל, הערה 39). אין לשכוח גם כי קאמי משתייך למעמד של "רגליים שחורות" *pieds noir* – צרפתים שנוודו באלג'יריה. ביצירה זו יש הטלת ספק באופן מוסווה באידאולוגיה של היטמעות. קאמי אינו יכול לתאר ערבים כפי שראו הם את עצמם. בהזר יש רק הצבעה על הדילמה שבה יעסוק קאמי בגלות ומלכות. יש לראות את ההקשר היסטורי ואפשר לתפס את הספר כרומן נגד הכיבוש. רק בשנות הששים והשבעים מתחילים הפרשנים לעסוק בנושא הפוסט-קולוניאלי וראו: שם, בעמ' 52.

בזרועו של רמון ופיו שסוע. הערבים לא גרעו מהם עין ולא השיבו את סכינם המאיים ואילו מרסו וחבריו עמדו מסומרים תחת השמש כשרמון מהדק לגופו את זרועו הנוטפת דם. בשלב זה מתרחשת הפוגה. רמון מטופל, חוזר חבוש ויוצא לחוף. הוא מתרגז ומקלל, בידו אקדח, ומרסו הולך אחריו (עמ' 55). שעה ארוכה הלכו כשהשמש להטה והתנפצה לרסיסים על החול והים. שני הערבים נמצאו כשהם יושבים ליד המעיין, האיש שפצע את רמון מביט במרסו והשני מחלל בחליל. רמון שואל את מרסו אם לירות באדם שפצע אותו ומרסו אומר במפורש "...זאת תהיה נבזות לירות ככה סתם" (עמ' 56). משפט זה יכול להוות עדות מקלה לחוסר כוונה לפגוע ומרסו אף מפרש כי אם הערבי לא יוציא את הסכין, אסור לך לירות. אנו רואים כי מרסו מדבר בהיגיון וכי נימוקיו עולים בקנה אחד עם ההיתר לפעול רק מתוך הגנה עצמית, אך זה לא יעזור לו בהמשך. רמון מתעצבן ומרסו אומר לו שילחם עם הערבי "כמו גבר עם גבר, ותן לי את האקדח שלך" (עמ' 56). באופן אירוני מתברר כי מרסו לוקח את האקדח כדי למנוע רצח באומרו כי רק אם השני יתערב או יוציא סכין "נתקע בו כדור" (שם).

מרגע זה ואילך הכול משתנה בחטף ומרסו מאבד מודעות עצמית וכוונה. השמש מחליקה על האקדח "ואף על פי כן נשארנו עומדים בלי נוע כאילו נסגר עלינו הכול. הסתכלנו זה בזה בלי להשפיל עינינו והכול נעצר כאן, בין הים והחול והשמש, והדממה הכפולה של החליל והמים. ואז אמרתי בליבי שאפשר לירות ואפשר גם לא לירות. אבל פתאום נסוגו הערבים..." (עמ' 57). כאן יש רמז לאפשרות בחירה אף שלגבי מרסו בשלב זה ציון הברירה הוא חלק מאדישותו. רמון ומרסו חוזרים, אך ראשו של מרסו כבר הומה משמש ונפשו מדוכדכת. העמידה תחת האור המסנוור הניתך מן השמים הכאיבה לו. הוא חושב "כי להישאר כאן או ללכת – מה ההבדל" ומתחיל לצעוד לחוף. כאן מופיע שוב מרסו האדיש, כפי שהתגלה לאורך כל הספר, כשהוא אינו מבדיל בין פעולה להיעדרה, אינו חושב על תוצאות מעשיו ונתון רק להשפעת חושיו. קאמי מפרט: הבוהק האדום נשאר בעינו ומרסו חש כי מוחו מתנפח תחת השמש. כל החום רובץ עליו ועוצר את התקדמותו. עם זאת יש גם תיאור מפורט של רצונו להתגבר על ההשפעה: "נדרכתי כולי בשביל לגבור על השמש ועל השיכרון..." מכאן מרבה המחבר במטפורות, עם כל חרב של אור שהזדקרה מן החול, מצדף מלבין או מרסיס זכוכית התכווצו לסתותיו של המספר והוא צועד שעה ארוכה (עמ' 57). המספר מתאוה לברוח מהשמש ולשוב למעיין והוא רואה כי הברנש של רמון חזר. לגביו הפרשה סגורה והוא מגיע למקום ללא מחשבה. מרסו מתאר אוויר מלוהט ויום שעוגן בתוך אוקינוס של מתכת רותחת. מרסו עדיין מהרהר באפשרות לעשות חצי תפנית והעניין ייגמר, אך חוף שלם רוטט משמש נדחק מאחוריו והוא מתאר במפורט את המתרחש (עמ' 58).

מרסו עצמו מקשר את יום הקבורה של האם עם יום הרצח: עבורו זו אותה השמש. הוא שוב חש במצחו וכל עורקיו הלמו יחד. הוא זו בגלל הצריכה שאינו יכול לשאת והוא יודע כי הדבר טיפשי אבל עושה צעד יחיד קדימה והדבר חורץ את גורלו. הערבי

שלף את סכינו והציג אותו לפניו בשמש. האור הצליף על הפלדה, ונדמה היה שלהב נוצץ ארוך הוא שפוגע במצחו. עיניו של המספר מתעוררות בגלל הזעה שנקוותה ויצרה וילון של דמעות ומלח. הוא לא חש אלא מצלתיים של שמש על מצחו וכן במעורפל את החרב הבוהקת של האור שנשלחה מן הסכין הנטויה מולו, וזו – צורבת – חרכה את ריסיו וחייטטה בעיניו הכואבות. או אז התנודד הכול, הים סחף אתו משב עבה ולוהט ונדמה היה לו כי השמים נפערים מקצה לקצה כדי להוריד גשם של אש. כל ישותו נדרכה והוא קפץ את כף ידו על האקדח ונגע בכף בטנה החלקה של הקת: "בוזה התחיל הכול... נערת מעלי את הזיעה ואת השמש וידעתי שערערת את שיווי המשקל של היום, הפרתי את דומייתו המיוחדת במינה של חוף שהייתי מאושר בו. ואז יריתי עוד ארבע יריות אל גוף חסר חיים... והן היו כארבע נקישות קצרות שהקשתי על דלת האומללות" (עמ' 59). בכך מסתיים החלק הראשון של היצירה.

דברים אלו שהקורא חווה עם המספר אינם יכולים להיקלט במשפט. יש לשים לב כי מרסו עצמו אינו מתייחס לכך שהרג אדם אך אומר כי הפר את האיזון בעולם – עניין המזכיר את התפיסה של הטרגדיות היווניות והשייקספיריות ואת הצורך, בלשונו של המלט, להשיב על כנו את גלגל הזמן.<sup>52</sup> יש לזכור כי קאמי בתפיסתו אינו מקבל רצח<sup>53</sup> ולכן לא ניתן לראות במרסו חף מפשע – וזה גם אינו הרושם העולה מן היצירה כפי שהצגנו אותו, אף שלא מדובר ברצח בכוונה תחילה. למרות זאת ויסברג, המשתיך למלומדי המשפט והספרות, אמנם מציין כי מרסו הרג אך רואה בו חף מפשע.<sup>54</sup> פוזנר (Posner), המתנגד לעמדה זו של ויסברג, אומר כי אם מרסו חף מפשע הרי הוא חף מפשע כחיה. לפי פוזנר ייתכן שהוא סנסואליסט פגאני או מורד לא קונפורמיסטי, אך אין הוא יכול לצאת זכאי גם אם המשפט היה מבין את שעבר עליו.<sup>55</sup> תפיסה זו עולה בקנה

52 ויליאם שיקספיר, המלט (אברהם שלונסקי – מתרגם, 1961) סוף מערכה ראשונה, "חרג גלגל הזמן נקע מעל כנו אבוי לי כי עלי לשוב ולהתקינו".

53 קאמי יוצא נגד עונש המוות בכל יצירתו, ראו: אלבר קאמי הרהורים על הגליוטינה (רוזנטל עדינה קפלן – מתרגמת, 2008). בהזר מופיעים הרהוריו של מרסו כנידון למוות גם בספריו האחרים כמו הדבר נזכרות סצנות של הוצאה להורג שטארו מכנהו "המתועב שבמעשי הרצח"; ראו: קאמי הדבר (לעיל, הערה 49) בעמ' 197.

54 Weisberg רואה בו קרבן של שיטה משפטית ונאשם בעונש חמור מדי; ראו: Weisberg (לעיל, הערה 48) בעמ' 7. בספרו "כשלון המילה" הוא מעמיד את מרסו עם בילי באד כדמויות חפות וטבעיות. לפי התזה שלו בספר, הוא רואה אותם בקרב הקרבנות התמימים שמשלמים על עיוות המציאות על ידי בית המשפט. Weisberg אף משווה את מרסו למיטיה קרמזוב מהאחים קרמזוב, שהואשם ברצח על לא עוול בכפו (אך אולי גם שם בגלל אופיו). Weisberg מעמיד את מרסו כאדם שהסיטואציה של שתייה קלה וחום השמש שדדה ממנו את הרצון החופשי, ראו: Weisberg (לעיל, הערה 34) בעמ' 121; וראו: ניתוח הזר (שם, בעמ' 115-123) ובילי באד (שם, בעמ' 134-159).

55 ראו: Posner (לעיל, הערה 2) בעמ' 40.

אחד עם ראיית עולמו של קאמי, שעל פיה להיות אדם משמעו מלחמה מתמדת וכיבוש כל רגע של החיה שבאדם.<sup>56</sup>

בחלק השני של היצירה מרסו מספר בקצרה שנעצר ונחקר על ידי שופט חוקר והוא חש כי מתבוננים בו בסקרנות. השאלות לקוניות והן אינן יכולות למצות את שהתרחש באמת. הכול נראה למרסו כמשחק החורץ את גורלו והוא מציין כי כבר קרא על כך בספרים. הוא מתבונן בחוקר ורואה בו אדם ורוצה להושיט לו יד, אך נזכר כי הרג אדם (וזהו הפעם היחידה שנזכר בדבר). הסנגור מגדיר את מקרהו כמסובך ועיקר ההדגשה היא כי הוא התנהג כאדם חסר רגש. למעשה, אנשי החוק חוקרים את אופיו ולא את המקרה.<sup>57</sup> התשובות הכנות שלו מעוררות חלחלה שהרי הוא אינו עונה לפי המוסכמות. מלכתחילה מודגשת השפעת החושים עליו והוא מסביר במפורש כי טבעו הוא כזה שצרכיו הגופניים משבשים את הרגשות, עניין שיכול להסביר את התנהגותו בהלוויה ובשעת הרצח. עורך-הדין שואל אותו על יחסו לאם ומרסו מסכם כי היה מעדיף שהאם לא תמות. הדבר אינו מספק את עורך-הדין, אך הקורא שכבר מכיר את מרסו אינו מצפה לתשובות אחרות. מרסו אינו מתכוון לסלף את האמת ולכן מסרב להשתמש בקלישאות. לשאלה אם כבש את רגשותיו עם מות אמו הוא עונה בשלילה, כי דבר זה אינו נכון. מרסו רוצה לומר כי הוא כמו כולם, אך הוא מוותר על הסבר זה מתוך עצלות.

במשפט דוחקים במרסו לשחזר הכול. כשהוא מסכם את סיפור רמון, החוף, הרחצה, הריב, החזרה לחוף הים, המעיין הקטן, השמש וחמש היריות, הסיכום שונה מהסיפור שקראנו בחלק הראשון. לחוויה המקורית אין אפשרות של מבע לשוני אותנטי בתחום המשפט. כשמרסו נשאל שאלה מרכזית שעומדת לחרוץ את ההחלטה בעניין המנס ריאה – מדוע חיכה בין היריות – כתוב: "שוב ראיתי את החוף האדום, הרגשתי על מצחי את צריבת השמש...". הוא יודע כי אינו מסוגל להסביר את שהתרחש ושתיקתו פועלת לרעתו. החוקר דורש ממנו חרטה על צלב אך קשה למרסו לרדת לסוף דעתו – קודם כל מפני שהיה לו חם ובחדר היו זבובים ורק לאחר מכן משום שהדבר הפחידו. מרסו הבין, כי עניין ארבע היריות הוא נקודת המפתח הסתומה בהתנהגותו והוא רוצה להסביר כי הנקודה אינה חשובה, אך החוקר ממצה את העניין בחוסר האמונה באל. המסקנה הנגזרת מכך היא שמרסו הוא בעל נפש קשוחה (עמ' 67).

יש לזכור כי המחבר יוצר סאטירה על החברה ומוסכמותיה וכך אטימותו של מרסו מתגמדת לנוכח אטימותו של בית המשפט. סצנת המשפט מופיעה כתאטרון וכקריקטורה, אבל למרות ההגזמה ניתן לראות את הפער בין הנרטיב של בית המשפט

56 ביומנו כתב קאמי כי יכול היה להיות כמו מרסו "לולא הייתי נלחם בצניניות נגד רצון להתפור בטבע" 1962-1963, ראו בתוך: ורדי (לעיל, הערה 49).

57 Posner מציין כי לעורך-דין אמריקני אמור להראות מוזר כיצד אופיו ה"רע" של מרסו נכנס למשפט ונעשה פקטור מרכזי בהאשמתו. כמו כן הוא מדגיש כי לא סביר שבית משפט קולוניאלי צרפתי ירשיע צרפתי שהרג "יליד" חמוש, ועל כן אין ספק שיש משקל רב למוטיבציות האחרות להרשעה; ראו: Posner (לעיל, הערה 2) בעמ' 40-44.

לנרטיב של הנאשם כפי שהקורא חווה אותו. באופן זה נחשף פער שאינו ניתן לגישור ושאי־אפשר היה לעמוד עליו לולא היה הקורא שותף לחוויה כפי שהתרחשה. אב בית הדין מדבר על בחינה אובייקטיבית של המקרה ודורש כי המושבעים ישפטו משפט צדק. הוא מספר את המעשה בלשונו (כמובן ללא פירוט) ומרסו מאשר. הוא עונה בשלילה כשנשאל אם חזר בכוונה כדי להרוג את הערבי; אשר להיותו חמוש הוא טוען כי היה זה יד המקרה ורק הקורא יכול לאשר זאת. התמונה שלו עצמו, כפי שהיא עולה מהחקירה, מעוררת במרסו תיעוב עצמי ובפעם הראשונה זה שנים הוא רוצה לבכות. עורך־הדין שלו אומר בפסקנות: "הכול נראה אמת ואינו אמת". זהו אכן סיכום ממצה לעניין. גם עדויות חבריו של מרסו, שהיו יכולות לשפוך אור על דמותו של מרסו ועל היעדרה של כוונת הרג אצלו, אינן מצליחות לחדור לעולם המשפט. הרציונליות של המשפט מפרקת את שפתם וניתן לראות גם את השפעת ההבדלים המעמדיים. כאשר סלסט, אחד מידידיו של המספר, אומר כי לדעתו קרה כאן אסון, אב בית הדין אינו נותן לו להמשיך ואומר כי הם יושבים בדין כדי לשפוט אסונות מעין אלה. גם מארי בוכה כי הכריחו אותה לומר דברים הפוכים ממה שהיא חושבת. כך גם לא הקשיבו לדברי מאסון שאמר כי מרסו איש ישר, וגם לא לדברי סלמנו בעל הכלב, שביחסים עמו חש הקורא כי מרסו הוא בעל רגשות. רמון הדגיש את המקריות של נוכחותו על שפת הים, אך התובע ממשיך בשלו וטוען כי על מצפון המקרה מוטלים חטאים רבים; ראו לעניין זה גם את הדיון שלנו בפרק החמישי ביצירה תיק הראיות. התובע מכריז כי מדובר במפלצת מבחינה מוסרית (עמ' 89) ובכך מסתיים הדיון בעניין.

על פי סיכום התובע, למחרת מות אמו התמכר הנאשם לפריצות מחפירה, רצח אדם בגלל דבר של מה בכך ובמטרה לחסל פרשה של שחיתות שקשה לתארה (עמ' 90). עורך־הדין של מרסו מתמרמר, אך כשהוא שואל אם מאשימים את מרסו על כי קבר את אמו או על רצח אדם, הקהל צוחק לדבריו. התובע מצדו מדבר על זיקה עמוקה, מזעזעת ומהותית בין שני האירועים. מבחינות רבות אין הבדל גדול בין נאומי הקטגור לסנגור. הרטוריקה הנדושה שלהם היא שפת הסמכות, ריבוי של שמות תואר הפונים אל הרגש ולשון מופלגת. לשון הסנגור היא השתקפות התביעה ויש לה צליל רגשי רטורי מרוחק מחוויה חושית. שני הצדדים עוסקים בהנחות על טיב נפשו של מרסו, אך מוצאים בה דברים הפוכים. הסנגור מדבר על ערפול חושים לרגע ומכיר בכך שלא את הכול אפשר להבין ואילו התביעה משחזרת את נפשו של מרסו באופן מובן לחלוטין.

למעשה שני הצדדים מכירים באשמת מרסו. עורך־הדין שלו טוען כי הוא אשם אך בנסיבות מקלות, והתובע מצהיר על אשמתו ללא נסיבות מקלות.<sup>58</sup> מרסו מוטרד שהדברים מתרחשים מחוצה לו ובלי התערבותו, כשגורלו נקבע בלי לשאול לדעתו. בה בעת הוא מבין כי אין לו מה להגיד – לפחות לא בשפה המובנת בבית המשפט. בית

58 וראו: לעניין זה גם את הדיון בפרק שלישי ביצירה מר מאני: אברהם ב. יהושע, מר מאני – רומן שיחות (1990).

המשפט מסביר כי מרסו תכנן פשע מראש ומראה זאת בהוכחה כפולה. תחילה "לאורן המסנוור של העובדות" ואחר כך "בתאורה קודרת שמספקת לו הפסיכולוגיה של נפש פושעת" (עמ' 93). מרסו, השומע את סיכום האירועים, חושב כי הדרך שבה הם רואים את המאורעות אינה חסרת בהירות אולם הדברים עצמם התרחשו במציאות – ובה לא תמיד יש בהירות. סיכום קוהרנטי שחייב להביא לגזר דין מחייב אפוא בהירות, אך בכך הוא מנתק את עצמו מעולם המציאות. התובע מסכם כי מרסו כתב מכתב מתוך קנוניה עם רמון; לאחר מכן, על החוף, התגרה ביריבי רמון, וכשרמון נפצע הוא ביקש את האקדח וחזר למקום מתוך רצון לנקום. לבסוף, כדי להיות בטוח שהדבר נעשה כהלכה, הוא ירה עוד ארבעה כדורים ביישוב הדעת ובביטחון. כך, צירוף המקרים שהקורא היה עד לו בנרטיב של מרסו נהפך להוכחה חד-משמעית שמסקנתה גזר דין מוות. התובע מדגיש כי לפנינו רצח בדעה צלולה ולא רצח רגיל כמעשה פזיז שהנסיבות עשויות להפחית מחומררתו. הוא מוסיף כי הנתבע הוא איש אינטליגנטי היודע את ערכן של מילים ואי-אפשר לומר כי פעל בלי להבין את תוצאות מעשיו (עמ' 93). מרסו מבין כי עיקר העניין נעוץ בכך שלא הביע חרטה. הוא מודה כי התובע צודק אך הוא מעולם לא יכול היה להתחרט על משהו שאירע בעבר שכן תמיד היה שקוע במה שעתיד לקרות, שהרי הוא חי בהווה. התובע מגדיל לעשות ומדבר על נפש שלא מצא בה כלום: אין בה דבר אנושי ולכן אולי אי-אפשר להאשימו אך יש צורך בצדק (עמ' 94). התובע משווה את המקרה למשפט אחר על רצח אב, שעמד להתנהל באותו בית משפט למחרת היום, ומסכם בכך שאדם שהרג את אמו מבחינה מוסרית – כמו מרסו – מנדה את עצמו מהחברה, והוא כמו אדם ששולח יד באביו, כך שמקומו לא יכירנו בחברה שהוא שולל את חוקיה היסודיים ביותר במפלצתיותו. איש אינו מדבר על הערבי הנרצח. ראשו של מרסו סחרחר מחום (זהו חודש יוני) ומתימהו. הוא אומר כי לא התכוון להרוג את הערבי אך אב בית דין אינו מבין את קו הגנה שלו והוא שם את עצמו ללעג באומרו כי רצח בגלל השמש. דינו נגזר מראש. קאמי מבטא דחייה של הסמכות על ידי מסירת הרטוריקה של רשויות המשפט דרך מרסו כדיבור עקיף חופשי, כלומר: דברי התובע והסנגור משולבים בדברי המספר בלי סימני דיבור ישיר (דיבור על ידי הדמות עצמה) והדבר יוצר אירוניה חריפה. כמו כן, שילוב של דיבור עקיף (מסירת דברי הדמות) מצביע על כך שהחוויה מסוננת דרך השפה<sup>59</sup> והקורא עד לכך ששפות שונות בונות נרטיבים שונים.

פוזנר נגע בעקיפין בעניין הנרטיבים השונים וציין כי מדהים כמה "רחוק" לקח המחבר את שיטת הצדק הקרימינלי. תיאור המעשה מזמין חשיבה בשאלה מה אנו

59 לשם הדגמה לדיבור משולב: מרסו משלב את דברי התובע ללא מרכאות כגון: "את המכתב כתבתי מתוך קנוניה עם רמון כדי לפתות את אהובתו ולהפקיר אותה להתעללות [...] ות' [...] או "חזרתי למקום לבדי מתוך כוונה להשתמש באקדח [...]" (עמ' 93). אם כן, הקורא יכול לשמוע את דברי התובע מתוך דיווחו של מרסו. קאמי מגוון בשילוב משפטים בדיבור עקיף; ראו גם: מקארתי (לעיל, הערה 39) בעמ' 71-73.

מתכוננים בפרה-מדיטציה (כוונה מראש) ואחריות פושעת באופן נרחב יותר.<sup>60</sup> פוזנר ציין גם כי מעניין העיסוק בדרך שבה הגופים המקצועיים במשפט – התובע, הסנגור והשופט – מספרים סיפור במשפט. מכל מקום, כפי שראינו, לא הנאשם ולא הקוראים מצליחים להכיר את מרסו בסיפור החדש, מנקודת התצפית של המשפט. הקורא מוזמן על ידי המחבר המובלע לדחות את האידאולוגיה שמובילה את הדין – אנשים הם קודם כל יצורים רוחניים עם נשמה ולכן מעשיהם קוהרנטיים. לחוק מטרחה שונה משל הפסיכולוגיה, המנסה להתחקות אחר עולמו הפנימי של האדם.<sup>61</sup> הכוונה היא לכפות נורמות חברתיות והדבר דורש שיפוט, שהוא זר לערכיו של מרסו. תיאור פנומנולוגיה מנומקת של מוח פושע אינה עניין חשוב לחוק. נראה, כי אשמתו העיקרית של מרסו היא שאין הוא מבין שחיים סתמיים מובילים בהכרח לחוסר בחירה. לעומת אשם מוסרי זה, אשמתו המשפטית – לפחות זו שהוצגה בנרטיב המשפטי – מוטלת בספק; לכל היותר מדובר בהריגה ללא כוונת תחילה.

ניתן אפוא לומר שהזר מבליט את ההבדל היסודי בין הנרטיבים השונים – זה של שחקני עולם המשפט מול זה של הנשפטים בו או נקראים לתת בו עדות. אף על פי שעולם המשפט מוצג באופן סאטירי עולה כי שיפוט נובע מעולם המושגים שבו גדלו אנשי המשפט כבני אדם בני תקופה מסוימת ומעמד מסוים, וכי השכל הישר שבו הם משתמשים נגזר מתפיסת עולמם, שגם היא תלויה בסוציאליזציה שלהם. אם כן, ביצירה זו המחבר מעמיד מציאות "אובייקטיבית" אל מול פרשנותה המשפטית. בפרק הבא נראה כי יש ספרים המעמידים וידוי מפורש של הנאשם ובהם ניתן לראות כי גם סיפורו של הנאשם הוא יצירת נרטיב שאינו מעיד בהכרח על המציאות האובייקטיבית ככל שזו קיימת.

## ג. אי-המהימנות של הווידוי

60 Posner (לעיל, ההערה 2) בעמ' 43.

61 בשיחה בין א. ב. יהושע לשופט אנגלרד "שופט וסופר" על משפט וספרות העלה יהושע את ההבדל בין הספרות היום לספרות המאה התשע-עשרה הוא טוען כי הקטגוריות של טוב ורע נעלמו בגלל הפסיכולוגיה שמכניסה לדקויות ומדברת על תת-הכרה. בהקשר זה ציין אנגלרד כי תורת הענישה נמצאת במשבר; אין אנו יודעים בדיוק מה אנו עושים ויש שימת לב רבה יותר למורכבות אדם. גם במונחים במשפט הפלילי יש היום דירוג מושגי מתוחכם (כוונה, פזיזות, אדישות, קלות דעת ורשלנות); כיום לפני ענישה מחייבים חוות דעת של פסיכולוג ושל עובד סוציאלי ומצרפים שיקולים שבמרכזם הקרבן. ראו: קמיר (לעיל, הערה 1) בעמ' 28-29.

ברוקס מציין כי רגע ההודאה הוא אחת משתי סיטואציות בולטות של הנרטיב שגרמו למשפט אי־ודאות מועצמת ודאגה.<sup>62</sup> במשפט, השאלה היא מתי ניתן לאשר וידוי כרצוני, לא כפוי ונאמן לעובדות;<sup>63</sup> מבחינת הנרטיב, הווידוי וההודאה הם רגע דרמטי של סיפור שצריך לספרו ככזה ובהקשר נכון. מקור הווידוי הוא בפרקטיקה הנוצרית.<sup>64</sup> מתחילת הרומנטיקה בספרות המערב והחל בוידויים של רוסו נהפך הווידוי לסוג מרכזי בביטוי עצמי,<sup>65</sup> האמור להעניק כביכול חותם של יושר ואותנטיות – תוך מתן עדות – לאמת אינדיבידואלית.<sup>66</sup>

סצנת החשיפה בוידוי כוללת מעצם הגדרתה האשמה עצמית. עצם הווידוי הוא מעשה החשוד באופן אינהרנטי, שכן הוא עומד בניגוד לאינסטינקט השימור העצמי.<sup>67</sup>

62 הסיטואציה השנייה לפי ברוקס היא הנושא העכשווי של דוח ההשפעה של העברה על הקרבן (victim impact statement), שגם לו מעמד בעייתי; ראו: Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4) בעמ' 20 – במבוא ל"קובץ ברוקס וגוויירטס", וכן במאמרו, Peter Brooks, "Storytelling Without Fear? Confession in Law and Literature", 8 *Yale Journal of Law and the Humanities* 1 (1996) 114 וכן בספרו: Peter Brooks *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature* (2000).

63 ברוקס מסביר את הבעיה שבהודאה ובערך האמת שבוידוי גם בספרות וגם בחיי יומיום. מצד אחד האידאל הוא לספר סיפור בלי פחד ועצם הסיפור יכול להביא שחרור פסיכולוגי, אך מצד שני הסיפור עלול להזיק לנאשם. ברוקס מדבר על אי-אמון בוידוי, האמור להיות פרטי וסודי, ועל הפער בין מה שעולה בוידוי לבין מה שהתרחש באמת. ראו: Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4) בעמ' 115-116.

64 ברוקס מתייחס לחשיבות הווידוי בחברה המערבית ומציין כי איננו רחוקים מהחובה שהכתובה הכנסייה הקתולית לכל מאמין ללכת לוידוי שנתי; ראו: Brooks (לעיל, הערה 62) בעמ' 2, וראו: Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4) בעמ' 121. בתגובה לכך אמרה D'Hoker כי ברוקס מבליע את העובדה שחילון גובר של החברה ופטור מווידוי במובן הדתי מובילים לשפע של וידויים בתחומי תרבות אחרים, אך יש להביא בחשבון התרופפות במושגים המקוריים של הווידוי ודרישה להגדרות אחרות; ראו: Elke D'hoker, "Confession and Atonement in Contemporary Fiction: J.M. Coetzee, John Banville, and Ian McEwan", *Critique: STUDIES IN CONTEMPORARY FICTION* (2006) 31, pp.31-43.

65 ספרו של רוסו הוא אוטוביוגרפיה בדיונית. על פי דה-הוקר, בספרות נשאר הווידוי כסוגה חשובה: יש שפע אוטוביוגרפיות ושפע של וידויים בדיוניים. שם, בעמ' 31.

66 בעיית האמת נכונה גם לגבי אוטוביוגרפיות ריאליות או בדיוניות, שהרי הפוסט-מודרניזם העלה את בעיית עירוב הבדיון והמציאות בכל סוגי הכתיבה. גם ביוגרפיות ואוטוביוגרפיות נחשדות היום בחוסר אמינות; ראו: נ. חנס מטא, פואטיקה (לעיל, הערה 26), "האמת והבדיה" בעמ' 18-20 ובפרק ז'אנרים בעמ' 16-17. לעניין פוסט-מודרניזם ראו: עדי אופיר, "הפוסט-מודרניזם: רב שיח", עיתון 77 141 (תשנ"א-תשנ"ב) 5.

67 ברוקס מסתמך על אוסטין "פעולות דיבור" ומעמיד הבדל בין עובדת ביצועה של פעולת הדיבור כ"פרפורמנס" לבין תוכנו של הדיבור, שייתכן שהוא מזויף מבחינה קונסטיטוטית כעובדה. ברוקס מסתמך גם על דה מאן הרואה בוידוי התנצלות המחוללת כפרה. ראו: Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4) בעמ' 123. שושנה פלמן מסתמכת על דה מאן "אלגוריות של קריאה" המציין בהקשר לוידויים של רוסו כי השקר הוא יסוד אינהרנטי בכל וידוי כמו שהבקשה למחילה מובלעת גם היא בכל וידוי; Shoshana Felman and Dori

מסיבה זו הפסיכואנליזה מכירה בכך שפעולת הדיבור של הוידוי היא מדריך מפוקפק לאמת ושדיבור זה יכול למלא מטרות אחרות. אם כך, תמיד יש להתבונן בווידי בחשד, כמשרת מוטיב אחר של אשמה, נקמה, הצדקה עצמית או השפלה עצמית. כפי שנראה עד מהרה, מוטיבים אלו בולטים מאוד ביצירות שחקרנו.

ברוקס חושב על מודל פסיכואנליטי של שיח וידוי והוא מדגים מעולם המשפט סיבות שונות להודאת סרק המתרחשות תדיר בחדרי החקירות ובכללן וידוי שנאמר במטרה להשתחרר מחקירה, וידוי כדי לרצות את החוקר וידוי שהוא התוודות על אשמה עמוקה יותר.<sup>68</sup> בספרות אפשר להדגים באמצעות הוידוי המפורסם של ניקולאי בהחטא ועונשו. ניקולאי הצבע, שעבד בבית שבו גרה המשכונאית הנרצחת, נתפס על ידי המשטרה לאחר שמצא ומשכן זוג עגילים שנשמטו מידי הרוצח רסקולניקוב – ומתוודה על רצח המשכונאית הזקנה למרות שלא עשה את המעשה. אל מולו ניצב רסקולניקוב המכחיש את הרצח, אך בסופו של דבר החוקר פורפירי מוביל גם אותו לווידי. לפי ברוקס יש בדחף להודאה אספקטים מפחידים וכשמתיירים את הוידוי הוא עלול לפרוח ולחשוף הנאות שהחברה מעדיפה לצנזר.<sup>69</sup> לבסוף, הוידוי נתפס גם כמסכה שנועדה להרשים קהל; בפעולת הוידוי יש סכנה נוספת של אשליה כאילו ניתן להימלט כשלמעשה אין מפלט.<sup>70</sup>

הספרות אינה תחליף לעיון סדור מתחום מדעי החברה במוטיבציות של הוידוי ובשאלת היכולת לקבל וידוי כאותנטי; אולם לספרות יש יכולת לחדור לנפשו של הנאשם, לחשוף עולם פנימי מורכב ולהעשיר את ההבנה שלנו בדבר מורכבותו של הוידוי. כמו כן, הוידוי חושף פעם נוספת את היכולת לחבר נרטיבים שונים לאירוע אחד, אף כשמדובר במספר יחיד שזווית הראייה שלו היא לכאורה אחידה. לבסוף,

---

Luab, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992).

68 למחקר מקיף על הסיבות המניעות נאשמים להתוודות ראו: עמי קובו, *נאשמים בלתי עקביים בבית המשפט – מודים באשמה וטוענים לחפותם* שער ראשון (חיבור לשם קבלת תואר דוקטור למשפטים, אוניברסיטת תל-אביב בהדרכת פרופ' קנת מן, תשס"ח).

69 Brooks מזכיר את דה סאד "מאה ועשרים ימים של סדום". ראו: Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4) בעמ' 132.

70 לואיס מישל סדמן Louis Michael Seidman "סיפורים אחדים על וידויים, וידויים על סיפורים: וידוי על וידוי" הערה למאמריהם של ברוקס וגוויירטס, ראו: Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4) בעמ' 162. וראו: גם D'Hoker המסתמכת על קוטזי, המדבר על ספירלה אינסופית שבה נתפס הוידוי החילוני, שבה מאחורי כל מוטיב נמצא מוטיב אחר ומאחורי כל מסכה נמצאת מסכה אחרת. היא רואה במוטיב האולטימטיבי את המוטיב להסרת המסכות. Coetzee J.M., "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky" 37 *COMPARATIVE LITERATURE* (1985) 3, 280 (לעיל, הערה 64) בעמ' 280, מאמרה בעמ' 35 וראו: גם בפרק הרביעי על תיק הראיות.

מורכבות הווידוי בספרות חושפת שוב את ההשטחה שהמשפט גורם לעולם המציאות – הפעם ביחס לתודעתו של הנאשם שהיא אלמנט מכריע ברוב העברות. אנו בוחנים אפוא את האספקטים השונים של הווידוי כפי שהם באים לידי ביטוי בספרות. על פי חנה נווה, הווידוי בספרות מעצב ומשכלל מקצת מהאספקטים של הווידוי האותנטי (שמקורו דתי) עד שהוא מתרחק מן המודל שלו מרחק גדול. לשיטתה, הווידוי הספרותי מוסיף ומעצב יסודות שאינם מהותיים כלל למודל הווידוי הדתי והזיקה בין השניים היא של שיתוף חלקי בלבד, שעיקרו בתחום התמטי.<sup>71</sup> נווה עומדת על הבדל העיקרי: וידוי בדת דורש סודיות ואינטימיות; עצם פרסומו כיצירה או כמסמך תיעודי יוצר הזרה.<sup>72</sup> אם כן, הווידוי המשפטי וגם הווידוי הספרותי שונים מהווידוי האישי במקורו הדתי שכן הם מכוונים ומודעים לאלמנט החשיפה לקהל. עדיין יש שוני רב גם בין הווידוי הספרותי לעמיתו המשפטי: בספרות הנאשם הוא עד עוין ואוהד לעניינו בו בזמן.<sup>73</sup> נווה מסכמת:

הווידוי [בספרות] כמסמך משפטי או קואזי משפטי הוא מיוחד במינו ואין לו דוגמה ומשל בעריכת דין: הוא כתב אשמה וכתב הגנה בו זמניים, שהדובר בהם הוא הנאשם עצמו, והוא מתפקד גם בתפקיד כל העדים. הדובר שרוי במתח פנימי הנמשך לשני כיוונים מנוגדים: המתוודה רוצה מאד להרבות בהאשמת עצמו, כנותו מביאה אותו להלקאה עצמית, שמגיעה לעיתים לממדים סטיכיים, וכל מה שיכול להציל את ערכו המוסרי הוא ההכרה בחטאיו, המקבלת ביטוי מילולי. מהצד האחר, הוא חייב להגן על עצמו, כי אין מי שיעשה זאת במקומו וכן מפני שאמת פסיכולוגית היא, ולא רק כלל משפטי, שאין אדם מפליל עצמו, לפחות לא בלי תירוץ וצידוק. מן המתח בא הקונפליקט, המלווה את המתוודה.<sup>74</sup>

מכל מקום הקורא לומד מהאישומים המופגים במקצת על ידי הסנגוריה העצמית, הגלויה או הסמויה, על מתח של המתוודה עם מערכת נורמות וערכים אוניברסליים. כאשר הווידוי מופיע כמונולוג מופיעים בו תכנים הידועים למתוודה – מידע שהוא מתכוון למסור – אך גם חומרים תת-הכרתיים שנפלטים במהלך הווידוי או שניתן להסיקם מדבריו בלי שיקבלו ניסוח מילולי ויגיעו להכרתו.<sup>75</sup> שושנה פלמן מציינת כי שפה יכולה לדבר מעבר להכרה ולתודעה.<sup>76</sup> יש לשים לב גם כי ההודאה בספרות מופיעה בסיטואציות שונות מתחום המציאות – לפני משפט בעת החקירה (ראו תיק

71 חנה נווה, סיפורת הווידוי (1988).

72 שם, בעמ' 16, 52.

73 שם, בעמ' 72.

74 שם, בעמ' 77.

75 שם, בעמ' 165.

76 Felman and Luab (לעיל, הערה 67) בעמ' 21.

הראיות שבו נדון בפרק החמישי) או אחרי המשפט (סונטת קרויצר ומכתב לשופט, שבהם נדון להלן). בספרות זו, העוסקת בווידוי, אפשר לבחון את עולמו המורכב של המתוודה ולתהות על מניעיו הגלויים והסמויים.

נבחן אפוא את מורכבות הווידוי בספרות מכמה היבטים ובכמה יצירות. ביצירות סונטת קרויצר לטולסטוי<sup>77</sup> ומכתב לשופט לסימנון<sup>78</sup> מתבצע רצח של אשה. בסונטת קרויצר המספר פוזדנישב נשפט על רצח אשתו ושחרר בטיעון של פשע מתוך תשוקה (קנאה). המספר מספר את סיפורו לשומע מזדמן ברכבת – סיפור שהוא כנראה חוזר ומספר בכל הזדמנות. בספרו של סימנון, המספר הרופא שארל אלאבואן רוצח דווקא את אהובתו שעמה הוא עובר לחיות לאחר שנפרד מאשתו. לאחר המשפט הוא מאושפז להסתכלות במרפאה ושם הוא כותב מכתב לשופט החוקר שלו ארנסט קומליו, במטרה לספר את "האמת" על הרצח. לדבריו, הוא כותב דברים שלא יכול היה לספר במשפט ולבסוף דן את עצמו למיתה ומתאבד. אל מול שני מקרי רצח אלו ביצירה הנפילה לקאמי לא מתבצע פשע במובן המשפטי<sup>79</sup>; המספר הוא עורך-דין, שהיה סגור מצליח עד שהיה עד לקפיצת נערה לסייף ולא עשה דבר. המחדל שלו, שהסתיים במוות, רודף אותו כאובססיה והוא מתוודה על סיפור חייו בפני כל שומע מזדמן.

## 1. וידוי במשפט רצח מתוך קנאה

בסונטת קרויצר<sup>80</sup> המספר פוזדנישב רצח את אשתו אך משפטו אינו מופיע ביצירה. הוא שוחרר כי פשעו נחשב פשע מתוך תשוקה שנבע מבגידתה של אשתו.<sup>81</sup> פוזדנישב סבור כי בית המשפט לא הבין את המקרה עד תומו כשקבע כי הנאשם הרג כדי להחזיר לעצמו את כבודו שנפגע. במשפט ניסה פוזדנישב להסביר כי אין כאן רצח של אשה בשל בגידה אף על פי שהקנאה מילאה תפקיד ברצח, אך בית המשפט לא האמין לדברים ותחת זאת זקף אותם לזכותו כאילו מדובר בניסיון אצילי להשיב לאשה את כבודו. פלמן מסבירה כי הזיכוי לא גאל את פוזדנישב: המספר הוא אסיר הנרדף על ידי ההרס שיצר בסיפור רווי אלימות, כשהוא מלא בתחושת אשמה. המספר יישאר לעולם אסיר הווידוי שהוא חש שאינו יכול להעבירו במלואו למאזין ולכן הוא ימשיך ויתוודה בלי סוף. רק גורם חיצוני יכול להפסיקו – וכך קרה כשהרכבת עוצרת לבסוף והמספר צריך לעזוב את הקרון. גם אז, ברגע העזיבה בוחר המחבר סיום עם המילה *proschate*

77 טולסטוי (לעיל, הערה 45) בעמ' 61.

78 סימנון 'ז'ורז', מכתב לשופט; הילד שבחלון (יהושע קנו – מתרגם, 2005) בעמ' 199.

79 אלבר קאמי, הנפילה גלות ומלכות (צבי ארד – מתרגם, 1976) בעמ' 9.

80 מראי המקום בסונטת קרויצר מופיעים בטקסט, ראו: טולסטוי (לעיל, הערה 77).

81 מתברר שתפיסה זו אינה כה רחוקה מזו הנוהגת במשפט ארצנו וראו: "פרשת אזואליס" שבה פשע מתוך תשוקה מהווה עילה לאשמה מופחתת, אם כי לא לזיכוי. בעניין זה מופיע נרטיב קלאסי של פשע מתוך תשוקה *passion crime*, ראו: אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 73-74.

שהיא מעין "להתראות" ולכן יוצרת סיום פתוח, שכן הווידוי לא הגיע לסופו והוא נידון להישאר לא מובן. בלשונו של המספר: "מי שלא חווה את הדבר לא יוכל להבין" (עמ' 134).<sup>82</sup> בכך נוצרת הקבלה מסוימת למצב הדברים שראינו בהזר.<sup>83</sup> ליצירה יש מסגרת היוצרת סיפור בתוך סיפור ויש לה שני מספרים. המספר של סיפור המסגרת הוא נוסע מזדמן, שנהפך לאחר מכן לנמען של הסיפור הפנימי, שבו המספר הוא פוזדנישב. הנובלה פותחת בשיחה ספונטנית ברכבת כשבין הנוכחים נמצאים נוסף על פוזדנישב גם עורך-דין ואשה. מתנהל ויכוח על אהבה ומין ועל משמעותם של חיי נישואים באותם ימים – ויכוח המבטא גישה אמביוולנטית לנושא. המסגרת מקדימה וממסגרת את טיעונו של פוזדנישב שלפיו נישואים בעת ההיא הם רק מרמה ואחיזת עיניים וסופם אחת משתיים – אי-נאמנות או אלימות מצד הגבר. הוא שב ואומר כי עשה את המעשה בכוונה תחילה, אך כתב האשמה העצמי שלו נהפך לכתב הגנה כשהוא מאשים את החברה הבורגנית, את מוסכמותיה ואת צביעותה. פוזדנישב מדבר על הכשר לניאוף שהחברה מעניקה לנוער הזהב, על שאיפתן של הנערות להינשא כתכתיב חברתי ומכאן המלכודת שהן ואמותיהן טומנות לגברים. משם הוא מוסיף לדבר על ההכרח ליהנות מגועל ירח הדבש ולספר נפלאות כדי לא לאכזב אחרים. בהקשר זה ניתן לסכם את טענתו בכך שהחינוך שקיבל ומוסד הנישואים הקלוקל שכפתה עליו החברה הם הגורם לפשעו.

המספר פוזדנישב הוא אריסטוקרט. בגיל חמש-עשרה הלך לבית זונות עם אח וחבר ושם איבד את בתוליו. חוויה זו נהפכת למכוננת עבורו. האירוע הביא לאבדן התמימות ומאוחר יותר תרם ליחסו המעוות לאשה. מאז ניהל חיי מין מגוונים ("מופקרים") עד נישואיו בגיל 30, עניין אופייני לחברי חוגו החברתי. בצד גישה זו ובניגוד לה הייתה לו כוונה להתחתן ולבנות לעצמו חיי משפחה טהורים ונעלים ואכן הוא חיפש אשה, מצא אותה, התאהב (לדבריו, כמו כולם) והתחתן. הוא מספר כי התחילה אינטימיות של חיי נישואין שנהפכה כבר בירח הדבש לתהום של ניכור, ריבים, קנאה ועוינות, המלווים פיוס אוהב אך זמני. זוהי תבנית של אהבה-שנאה כשהקרקע המשותפת היחידה בינו לבין אשתו היא יחסי המין. המספר תופס את המיניות כעניין חייתי, מדבר על אהבה גופנית ולא מעלה על דעתו קרבה רוחנית או אחדות אידאליים. כבר בסיפור המסגרת, כשעולה אפשרות זו, הוא אומר "אבל במקרה כזה לא צריך לישון יחד" ופורץ בצחוק עצבני (עמ' 71). אשתו ילדה חמישה ילדים בשמונה שנים וגם הילדים היו מקור לאי-הסכמות, דאגות, ריבים וגועל. תחילה האמין שהריבים והאומללות שלו הם יוצא מן הכלל, אך לבסוף הגיע למסקנה כי זהו ניסיון משותף לכול וכי כל אחד מסתיר את המצב לא רק

Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century* (2002) pp. 100-101

82 גם קוטזי מדבר על חוסר סיגור של הספר: המתוודה החילוני נתפס כמעגל קסמים של ספק ושוב וידוי. ראו: D'Hoker (לעיל, הערה 64) בעמ' 34.

מעניי אחרים אלא גם מעצמו. הנישואין הם לדעתו עינוי סדיסטי ובסוף הסיפור הוא אומר כי אילו ידע את שהוא יודע כיום לא היה נישא. אחרי שאסר על אשתו ללדת עוד היא נעשית יפה וגנדרנית יותר, חזרה לנגן ולדעתו חיפשה אהבה. המשולש מתחיל כשכנר בשם טרוחצ'בסקי נכנס לביתו. הכנר מוצג באור שלילי כדי להוכיח את שפלות אשתו: פוזדנישב מתאר כבעל עכוז נשי מפותח ושפתים אדומות נשיות מפתות.<sup>84</sup> פוזדנישב משכנע את אשתו לנגן עם הכנר. כאשר הוא מביט בהם הוא סבור שהנגינה המשותפת מבטאת משיכה אילמת ופיתוי ביניהם, תוך שהוא מייחס לעצמו את הסגולה לקרוא בנפשה של אשתו (עמ' 111-112). טירופו הולך ומתגבר אך במקום להיפטר מן הכנר הוא מזמינו לנגן קונצרט עם אשתו. הם מנגנים את "סונטת קרויצר" לבטהובן – יצירה של מוזיקה רגשית חזקה המסמלת הרס של מוסר בסיפור.<sup>85</sup> המספר מקשיב בקנאה אובססיבית, כמציצן, למוזיקה ההרמונית ולמתח הדרמטי בין הכלים (פסנתר וכינור) ומרגל אחר ההתלהבות של ההצגה המוזיקלית המשותפת. לאחר מכן הכנר עוזב ונפרד מן האשה ופוזדנישב נוסע לעסקיו, אך ברכבת מתעוררת בו קנאה כתגובה למצב הפוטנציאלי שהוא מדמה. הוא מאבד שליטה על דמינו, רואה בעיני רוחו תמונות של השניים יחדיו וגאותו נפגעת. הוא מורעל בהלוצינציות של עצמו, חושב כי הוא עומד למות משבץ ושזוהי בעצם משאלתה של אשתו ונזכר איך דחף אותה בעבר מחדר עבודתו תוך שהוא מצטער על כי לא חנק אותה אז. הוא שוב חש צורך בהרס ומודה כי מצבו נהפך למצב של חיה (עמ' 128). הוא מפסיק את נסיעתו וחוזר לביתו כדי להפתיע ולהעניש את האשה – ואכן מוצא בביתו את הנגן, האומר באדישות הנראית נלעגת בעיני המספר "ואנחנו כאן ניגנו..." (עמ' 129). הצורך בהרס ובאלימות מתגבר והוא מתמסר לדבר. מכאן ואילך הוא מתאר בפרוטרוט את מעשיו. הוא מתנהג כמטורף אך טוען לצלילות דעת. רק כשהאשה כבר פצועה וגוססת הוא מזדעזע מפניה ההרוסות.<sup>86</sup> לשיטתה של פלמן, בתיאורים אלו הספרות מגלה תהום שהמשפט סוגר וחושפת מה שנמלט מסיכום מחשבותי או מושגי.<sup>87</sup> המשפט אמור להוות

84 אילת שמיר רואה בתיאור ביטוי אולי למשאלה הומו-ארוטית מודחקת, מעין קריאה הפוכה של החרדה בשל הקנאה שחש הבעל הנבגד כלפי הגבר האחר. ראו: אילת שמיר, "כוחה המעורר של מוסיקה גדולה", הארץ – ספרים (11.10.2006) 4.

85 וראו דיון שמיר בסונטת קרויצר לבטהובן ובמקומה ביצירה: שם, שם.  
86 Felman מדברת על קריאה של גוף אילם שעכשיו הושתק לתמיד. ראו: Felman (לעיל, הערה 82) בעמ' 71-72.

87 לפי Felman ספרות עושה צדק עם טראומות בדרך שבה המשפט אינו עושה או אינו יכול; שם, בעמ' 94-95. Austin Sarat כתב על ספרו של Brooks (לעיל, הערה 62) שכאשר ברוקס משווה בין המשפט לבין תחומי החיים שאליהם המשפט מתייחס, הוא מודע לקיום הפער ביניהם ולכן שהמשפט מוחק את המציאויות שבהן הוא משובץ, מכחיש את הכפילות והאמביוולנטיות וממשיך בדרכו. ראו: Austin Sarat, "Review of Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature", 7 *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 119 (2000), 119-121.

חיפוש אמת אך באופן טכני הוא למעשה חיפוש שמטרתו להגיע להחלטה ולסיום. לעומת זאת בטקסט ספרותי יש ביטוי וחיפוש למשמעות ולהבנה סמלית.<sup>88</sup> בסוף היצירה פוזדנישב טוען שכאשר חיכה למשפטו בבית הסוהר הוא נחשף לאמת שהפכה את עולמו וגרמה לו לראות הכול באור חדש: הוא מבין כי שוב אינו יכול לתקן את שהרס ומשהו התהפך בו (עמ' 134). זוהי אמת אפלה שהוא מנסה להעבירה בווידוי. פלמן טוענת כי לטולסטוי היה האומץ להוריד מסכה מעל שקרים ומוסכמות חברתיים של הימים ההם בכל מחיר ולפרוק כל אליבי חברתי, רגשי ותרבותי.<sup>89</sup> המספר מתוודה על דינמיקה של חיי נישואין עם סוף ידוע מראש. הוא מתאר זוגיות בחוגי הבורגנות כשהגישה הרכושנית של הבעל לגבי האשה מגיעה להקצנה אבסורדית. פוזדנישב משוכנע בצדקתו; הוא מחפש בנמען שותף כדי לקבל הסכמה שזהו מצבו של כל אדם.<sup>90</sup> למרות הימצאותו של נמען, הסיפור הפנימי הוא מונולוג. המספר גם אינו בעל אישיות היכולה להשתתף בדיאלוג אמיתי ומצבו אינו מאפשר לו להקשיב לקול אחר.<sup>91</sup>

הספר בוחן את בעיית הרצון החופשי ובודק עד כמה הנסיבות משפיעות על בחירות ומגבילות אותן. שמיר מדברת על מתח ארוטי הסובב סביב שאלת היכולת לרסן או לתת פורקן ליצר במוזיקה ובספרות.<sup>92</sup> פוזדנישב כביכול לוקח אחריות על מעשיו, אך בעיקר מנסה להשתחרר מאחריות זו כשהוא מאשים את החברה. הוא מציין כי החברה משחררת את הנשים ונותנת להן זכויות אך גם ממשיכה לראות בהן כלי להנאה ובפועל האשה נשארת עבד. החובה כלפי האשה יוצרת שנאה; הסרת האחריות מתבטאת גם באמירה מפורשת של פוזדנישב, המאשים את הנשים המפתות ומשעבדות את הגבר (עמ' 83). אישיות המספר מעלה תהיות. לא ברור אם המספר הוא מיזוגני, לוחם לזכויות נשים, פעיל רדיקלי – ואולי היצירה בכלל מעלה תפיסה פסיכואנליטית של הומוסקסואליות לא מודעת.<sup>93</sup> טולסטוי כתב את היצירה בסוף חייו ולאחר המשבר הרוחני-דתי שעבר,

88 ראו: Felman (לעיל, הערה 82) בעמ' 54-55. פלמן משווה יצירה זו עם משפט או.ג'י. סימפסון: בשניהם דרמה משפטית; בשניהם הנושא הוא נישואים שמסתיימים ברצח האשה; בשניהם יש בעל קנאי שנאסר, נשפט אך לבסוף מזוכה; גם סימפסון כתב וידוי – אוטוביוגרפיה (שהיה ויכוח על הוצאתה לאור ולבסוף היא לא פורסמה) – אך בניגוד לפוזדנישב, סימפסון מכריז על חפותו. שם, בעמ' 9.

89 Felman מציינת כי רצוי לצנזר את הטקסט של טולסטוי (שם, בעמ' 99).  
90 פוזדנישב פונה לנמען המהנהן בהסכמה וצועק פתאום: "הרי אני מכיר את זה. אתם כולכם, וגם אתה, גם אתה במקרה הטוב, אם אינך יוצא דופן נדיר, כולכם מחזיקים באותן השקפות עצמן שהחזקתי אני". ראו: Felman (לעיל, הערה 82) בעמ' 74.

91 נווה (לעיל, הערה 71) בעמ' 156.

92 שמיר (לעיל, הערה 84).

93 שם, שם.

כשנזירות נהפכה לאידאל שלו ובכתביו נמצאו הצהרות על שנאת נשים.<sup>94</sup> כמו כן, ליצירה יש מוטו מתוך שני פסוקים של הברית החדשה: האחד מדבר על תאוה לניאוף ומהאחר עולה כי עדיף לא להינשא.<sup>95</sup> נשאלת השאלה אם עמדת המחבר המובלע בספר – להבדיל מהמחבר הממשי<sup>96</sup> – תומכת בעמדת פוזדנישב ובהתנגדות למוסד הנישואים. כאשר אנו מנסים להבין את עמדות היצירה עולה השאלה של מהימנות המספר, כלומר: האם הוא מבטא את עמדתו של המחבר המובלע. לשם כך יש לפנות תחילה לדמות המספר. אי-אפשר לא להבחין בסתירות שבדברי המספר ובהתנהגותו המוזרה, ויש סיבות לפקפק במהימנותו במובנה לעיל. כבר בסיפור המסגרת פוזדנישב מתואר כש"עיניו בורקות יותר מהרגיל ומתרוצצות במהירות" ו"מדי פעם השמיע צלילים משונים" (עמ' 65). אנו עדים לצחקוקים, לקפיצות ברצף הסיפור, לבכי ולמרה שחורה; קנאתו הקיצונית היא ביטוי לפרברסיה; יש סתירות בדבריו. לכאורה הוא מפגין לא מעט דעות מתקדמות לתקופתו: הוא מכיר בשעבוד האשה ובכך שנמנע ממנה לפתח כישורים אחרים, וטוען כי האשה תהא שוות זכויות לגבר רק כשתשווה לו בתחום המיני (תוך שהוא מכיר בכך שבמצב הדברים הנוהג האשה נדרשת לספק שירותי מין לגבר ושירותי הנקה ליילוד).<sup>97</sup> עם זאת, גישות אלו אינן מונעות מהמספר לראות באשתו שלו אובייקט מיני. הוא אף אומר כי הנורא מכל הוא שהוא הכיר בזכותו המלאה והוודאית על גופה ועם זאת הרגיש כי אינו יכול לשלוט בו (עמ' 125). הוא מאשים את האשה בכך שהיא שולטת ומשעבדת את הגבר בגופה ואפילו מאשים את הנשים כולן בהיעדר דמיון ותבונה (עמ' 99). כמו כן, פוזדנישב רואה בתאוה המינית את הרוע בהתגלמותו ופעולה "לא טבעית", ועבור נשים – פעולה מבחילה, מבישה וכואבת.<sup>98</sup>

דבריו והתנהגותו מרמזים על פגם באישיותו. הוא נשבע כי היה חוזר על מעשיו ואין בו חרטה של אמת, ולמרבה האירוניה מספר בתום לב ובטבעיות כיצד רגעים לפני מותה של האשה ציפה כי היא תביע חרטה ותהא אם לסלוח לה (עמ' 133). הדמות שלו תואמת

94 בכתביו של טולסטוי המלווים את היצירה יש הצהרות על שנאת נשים. מהביוגרפיה שכתב טרויה עולה כי טולסטוי לא מנע עצמו מביקורים בבית זונות או ממשכבים חפוזים עם בנות איכרים; הוא אף העניק לארוסתו את יומניו והיא נתקפה רגשי זוועה. הוא רואה בנשים את מקור החושניות, העצלות, קלות הדעת ושאר מידות מגונות שיש לרחק מהן. ראו: אנרי טרויה, טולסטוי (1984) בכרך א', בעמ' 241. במקום אחר מעיד טולסטוי על עצמו כבעל "תאוותנות מחרידה שהופכת אצלי למחלה פיסית" שם, 145.

95 לפסוק הראשון ראו: מתי ה' 28, והפסוק השני אומר, "יש סריסים שנולדו כך, ויש שסירסו עצמם למען מלכות השמים, ומי שיוכל לקבל יקבל..." ראו: מתי י"ט 10-12.

96 להסבר המונח "המחבר המובלע" ראו לעיל, הערה 35 והטקסט שמעליה.

97 שהם סמיט אומרת כי מרתק להיווכח שטולסטוי עסק מאה שנה לפני פוקן – גם אם באופן ראשוני וחלקי – בדפוסי שיח המבנים את המיניות של פרטים ובאירועים המכוננים של חייהם (הבניות חברתיות); עם זאת היחס לאשה עשוי כולו סתירות, ראו: שהם סמיט, "חיים בשקר", הארץ – ספרים (22.9.1999) 8.

98 פתחון פה הניתן למין השני מוגבל לקולה החולף של אשה אחת מהנוסעות בסיפור המסגרת; כשהיא מדברת על אהבה אמתית השקפותיה מתקבלות בלגלוג.

את דבריה של נווה בדבר דמות המתוודה כצירוף מיוחד של כנות חסרת מהימנות. מצד אחד חשיפה עצמית מוגזמת ואובססיבית ומן הצד האחר – מטבע ברייתו ועל פי טיפוסו הפסיכולוגי – המספר הוא בעל ראייה משובשת של עצמו ושל המציאות. נוסף על כל זאת, בעת הסיפור הוא גם שרוי במצב נפש מעורער וסוער במיוחד.<sup>99</sup>

לאור כל זאת טבעי שהקורא נרתע ממנו, מתקומם וחולק על דעותיו החריגות; אכן רוב המבקרים נוטים לראות בו מספר לא מהימן. דינגוט אומרת כי רוב הקוראים של היצירה ראו ביצירה ניסיון להלעיג על התפיסה המעוותת של המספר ולהעמידה באור אירוני, מתוך מטרה להעלות על נס תפיסה מקובלת וערכית של יחסי המינים. עם זאת יש גם פרשנות – המתבססת בעיקר על הכרת דעותיו של המחבר הביוגרפי טולסטוי בזמן כתיבתה של יצירה זו – הטוענת כי פוודנישב הוא מספר מהימן וכי הטקסט תומך במערכת ערכים חריגה ומזוהה של המחבר.<sup>100</sup> מכל מקום, גם אם אנו סבורים כי המספר אינו מהימן בנוגע למלוא הקיצוניות של עמדותיו, המורכבות שבה עמדותיו מוצגות אינה מאפשרת להתעלם מהן במחוי יד כאמירות שהיצירה מבקשת רק ללעוג להן ולהתנתק מהן לחלוטין. מורכבות זו שטולסטוי מצליח להעביר באופן בולט אינה חלק מהדיון המשפטי והיא מדגימה פעם נוספת את ההשטחה של השיח המשפטי.

נווה מסבירה כי פוודנישב הוא מאלו המכירים באשמה באופן חלקי אך אינם תופסים את מלוא היקפה ומשמעותה של אשמתם. כנותם שלמה, אך ידיעת האמת שלהם מוגבלת על פי אופיים והמפתחות הפסיכולוגיים של אישיותם. כך, המספר מודה שרצח את אשתו אך אינו מבין שהתעלל בה במשך שנים ועינה אותה בשיגעונותיו הקשים.<sup>101</sup> למרות זאת, בשלב מסוים ביצירה פוודנישב מצליח להתקרב לאמת זו: בסוף היצירה הוא מביט בפני הילדים ובפני אשתו המוכים ובפעם הראשונה הוא מפסיק לחשוב רק על עצמו, רואה באשתו בן אדם ורוצה לבקש את סליחתה (עמ' 133). הדקירה עצמה, המתוארת כאקט מיני הרסני של חדירה ארוטית עם סכין, אינה ממצה את הפשע שלו; כאשר נשאל

99 נווה (לעיל, הערה 71) בעמ' 179.

100 דינגוט (לעיל, הערה 37) בעמ' 134, מזכירה את תמר יעקובי-שטרנברג, בעיית מהימנות המספר בפרוזה (תשמ"ב) בעמ' 169-179 (עבודת דוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 1982). דינגוט מדגישה כי עניין המהימנות מותנה גם בטיב מערכת הערכים המקובלת על הקורא (דינגוט עוסקת בדוגמאות לקביעת מהימנות, בקביעת מהימנות כפעילות תלויה פרשנות, במחבר המובלע ובמערכת הערכים של הקורא, שם, בעמ' 129-134). חנה נווה טוענת כי פסוקי המוטו מתפקדים ברוח אירונית וכי הקורא נקלע למבוכה בגלל עמדות הפרישות ושיאיות הסירוס של טולסטוי עצמו. נווה חושבת כי הקורא נוקט עמדה שונה משל המספר כדי להרוויח רווח אמנותי רב-ערך משיעור ה"טעות" בזהו כוונת הסופר. ראו: נווה (לעיל, הערה 71) בעמ' 222. גם נווה מתנגדת לתמר יעקובי: שם, בעמ' 169-170; וכן למאמרה של יעקובי מ-1985: שם, עמ' 178 הערה 71. אפשר לומר גם באופן כללי יותר כקלינת' ברוקס כי "משורר לפעמים כותב טוב יותר מאשר יודע". Posner (לעיל, הערה 2) בעמ' 120.

101 נווה (לעיל, הערה 71) בעמ' 189-190.

בבית המשפט כמה ואיך רצח אותה הסביר כי הם חשבו שרצח אותה אז בסכין אבל למעשה הוא רצח אותה הרבה לפני כן. עם זאת, בנשימה אחת הוא מוסיף "בדיוק כפי שהם רוצחים עכשיו, כולם, כולם..." – וכך הוא שוב מסיר מעצמו אחריות אישית (עמ' 92).

הווידי נעוץ ברצון של המספר לחלוק את התובנה בדבר הטרגדיה שלו, אך יש ערפול באשר למהותה. כאשר פלמן מנסה להתמודד עם חידת העמדות של טולסטוי היא טוענת כי הקנאה לדידה היא תירוץ ואם לא היה מתרחש האירוע עם הכנר יכול היה להימצא אירוע אחר. החשוב הוא קיומו של pigsty – דיר חזירים, תהום נוראה בין המינים. מתקשרת לכך אמרתו של פוזדנישב: "הנה כך חייתי כחזיר" (שם). אכן, המריבה הראשונה נתפסת בעיני המספר כ"גילוי התהום שלאמתו של דבר רבצה בינינו" (עמ' 89). פלמן מציינת כי מטפורה של תהום חוזרת בסיפור ברוסית במילים שונות כדי לבטא את גווניה (propast, puchina, bezdina). המספר טוען כי לולא קרה מה שקרה הוא היה ממשיך לחיות עד זקנה, היה חושב כי היו לו חיים טובים ולא היה מבחין בתהום של האומללות והזיוף שבה חי (עמ' 102). בצד המטפורה של התהום מופיעה גם המטפורה של החשכה, העוברת כחוט השני בטקסט ומבטאת סירוב להכרה. מטפורה זו מבטאת את החור השחור במרכז הסיפור והיא עומדת בסתירה אל מול חיפוש המשפט לנראות.<sup>102</sup> פוזדנישב אמנם אומר שעניו נפקחו ושהוא רואה הכול באור חדש, ואף טוען "הבנתי מה באמת צריך להיות" (עמ' 75), אך למעשה הוא אינו נותן כל הסבר. הווידי ביצירה חושף אפוא את חיפוש האמת אך מראה את חוסר היכולת להגיע אליה.

הווידי והיצירה בכללותה מראים את המורכבות של פשע שהוא חד-משמעי ואולי אף פשוט מבחינה משפטית (בהתאם לקונבנציות של המשפט ולכללי הרלוונטיות שלו), אך מעורבים בו מכלול של מניעים סותרים שהנאשם אינו מודע לחלקם. הווידי ביצירה זו מדגים יצירה של נרטיב מניפולטיבי: ביטויי אשמה הנהפך תמיד לנאום הגנה, כולל האשמה של הזולת – האשה או החברה – ושיאו בתפיסה שלפיה התנהגות הנאשם משותפת לכול, מעין התנהגות "האדם הסביר". עם זאת, הנרטיב מגלה מורכבות, מאחר שמה שקרה לא היה הכרחי כלל ועיקר וטענת חוסר האחריות של המספר אינה משכנעת – וודאי שאינה הצדקה מבחינה משפטית.

## 2. וידוי על רצח חסר מניע מבחינה משפטית

במכתב לשופט נמצא המספר שארל אלאבואן בהסתכלות במרפאה לאחר המשפט.<sup>103</sup> במכתבו הוא יוצא נגד דברי השופט בפסק הדין, שלפיהם ייתכן שהמספר

102 היא מסבירה את הסדק כחלל פנימי בתוך כאוס של משיכות ודחיות, יריבויות וקונפליקטים, ואי-בהירות מינית סודית וראו: Felman (לעיל, הערה 82) בעמ' 88-92. וראו: שם, בעמ' 94.

103 מראי המקום יופיעו בתוך הטקסט, ראו: ז'ורד' (לעיל, הערה 78).

פעל ברגע של אבדן חוש אחריות ולא בכוונה תחילה (עמ' 14). ניתן לראות בכך התנגדות לנטיית המשפט להתחמק מהבנת מעשים קשים להבנה. המספר מביין כי נוח לחברה לחתום על אישור למחלת הנפש שלו כדי לשמר על שלמותה, אך מתעקש להוכיח שעשה מה שעשה בכוונה ובדעה צלולה.<sup>104</sup>

המספר בונה נרטיב מכל מה שלטענתו לא יכול היה לספר בבית המשפט (עמ' 100) ואף לא בדממת לשכתו של השופט, בנוכחות עו"ד גבריאל. זהו נרטיב מורכב המנוגד לרדוקציה שבה, לדעת המספר, מעוצבים הדברים בבית המשפט. מאפייני התרבות המשפטית, בעיקר כללי הסלקציה והרלוונטיות שבה, חוסמים את מורכבות החיים. הרופא מציין כי מאז עבר לצד השני הוא שואל שאלות רבות; הוא תוהה גם אם המכתב עצמו הוא למעשה לא יותר מרשימת חטאיו.<sup>105</sup> המשפט פעל כהארה וגרם לו להכרה ולראייה מחודשת של חייו (עמ' 46-47).

המספר טוען כי הוא רוצה לתאר את הדברים כפי שהתרחשו. הוא בונה סיפור עשוי היטב, עם נרטיב סיבתי המשמש בה בעת כתב הגנה וכתב האשמה – כמו אצל המתוודים האחרים. הוא מזהיר כי אין לו כל כוונה להצדיק את עצמו וכי הוא רק מבקש הבנה. לפי אחת הפרשנויות הוא מבקש מהשופט להיכנס לתודעתו ולאמץ את נקודת המבט שלו, היינו: להיפרד מהחוק היבש כדי שיתאפשר לו לעשות צדק. לפי גישה זו, במרכז הספר עומד המניע למעשה כמו בהחטא ועונשו.<sup>106</sup>

המספר הוא רופא ולכן, לטענתו, קל לו יותר להסביר את שעבר עליו לאדם שנמנה בחוגו החברתי. בדומה לפוזדנישב, הטוען כי מה שקרה בינו לבין אשתו קורה לכל חברי הקבוצה החברתית שלו, המספר סבור כי השופט מפחד ממה שקרה לרופא דווקא משום שהדבר עשוי לקרות לכל אחד (עמ' 14-15). זהו מהלך שניתן לראותו כהצטדקות וכניסיון להסרת אחריות אישית בשל אשמה קולקטיבית. ההודאה באשמה במכתב לשופט נהפכת, אם כך, לכתב התנצלות ואפילו להאשמת החברה בדומה למתרחש בסונטת קרויצר.<sup>107</sup>

104 רונית מטלון מסבירה כי המספר מתעקש להסביר את עצמו מתוך עצמו, מתוך הכרח פנימי שאיננו טירוף אך גם אינו שפיות במובן החברתי המקובל. ראו: רונית מטלון, "מתוך המדבר של המוות בחיים, בוקע נס האהבה", הארץ – ספרים (27.7.2007) 1.

105 המספר מדבר על מוות בחיים – חיים ללא צל: הוא מתאר כמה מחירי ללכת בעולם ללא צל (עמ' 76-78); וראו גם: מטלון (לעיל, הערה 104).

106 יוכי שלח משווה בין היצירות: בשתיהן יש מניעים סותרים; שני המתוודים באים מלב הבורגנות ונקשרים למקצועות האמורים לרפא חברה, נאסרים ועושים חשבון נפש; כן היא מדברת על ההבדל בסיומים: בשניהם יש לרצח משמעות מעבר לפשע – לטענתה, תיקון פגם חברתי. ראו: יוכי שלח, "כמה פשוט" 22.7.2005 [www.notes.co.il/yochy/12589.asp](http://www.notes.co.il/yochy/12589.asp) (נצפה לאחרונה ביולי 2009).

107 שלח אומרת כי סימנון כדרכו מנצל את ההזדמנות לבדוק עוד כמה מאשיות החברה הבורגנית הצרפתית השבעה. סימנון בודק גבולות מתוך פריעת הסדר שהמספר יוצר

בדומה למספר בהזר, גם דמותו של הרופא בעיני התקשורת היא מסולפת. לשלוה של קראו בעיתונים אטימות או ציניות והוא טוען כי זהו סילוף, חוסר מצפון וחוסר אנושיות לדבר כך על מה שאי-אפשר לדעת (עמ' 25); כמו בהזר גם כאן המספר חש כי מתנכלים למעידים לזכותו. גם הוא כמו מרסו מתקשה להתעניין במשפטו "האם מפני שלהצגה הזאת לא היה כמעט שום קשר למציאות?" (עמ' 26) וגם כאן כמו בהזר המשפט מתואר כתאטרון.

הרופא מסתמך בניתוח מצבו על עיסוקו בפסיכיאטריה. כשאר המתוודים גם הוא מעלה את ילדותו,<sup>108</sup> אף על פי שהוא מתכחש לכאורה לניסיון של עורכי-הדין למצוא בה נסיבות מקלות. כך הוא לועג לניסיון לראות בחוויות הילדות שלו מפתח לפתרון החידה. אולם, אף על פי שהוא מתכחש לתחבולה של עורך-הדין להעלות את התאבדות אביו כנטל תורשתי כבד הרובץ עליו, התיאור של ילדותו גורם לקורא לחוש שהוא בכל זאת תולה בה חלק מן האשם (עמ' 33-37). בשלב זה המספר גם נותן רמז לקורא על איזה "חסר" הנמצא בו עצמו. הוא מסביר את בעיית השתייה של האב כחלק משגרה עקשנית כדי שיוכל להמשיך לשאת בעול, ומציין כי השותים הם אולי לא הטובים אבל הם אלו שנגלה להם משהו שלא יכלו להשיגו וההשתקקות אליו הכאיבה להם (עמ' 37). בניגוד להזר, שבו מופיעים בנפרד האירועים וסיפורם החוזר דרך המשפט, כאן הרופא מספר את סיפור חייו עם סיפור המשפט. הרופא מתחיל לבנות את טיעונו ובסמוך לתחילת הווידוי הוא מספר על חוויה משמעותית מנעוריו שיש לה חשיבות להמשך – מפגש מקרי עם נערה בבראסרי בקאן. הוא מדגיש כי הייתה זו אישה רגילה ופשוטה שהגורל זימנם יחד ושאתה חווה את אחת השעות המאושרות בחייו. רק אחרי שנים רבות מתחוור לו כי חיפש אחת כמותה בלא לדעת שזו שאיפתו (עמ' 22).

בבסיס של סיפור חייו בולטת השאיפה לגרום שביעות רצון לאם ורצון להתאים את עצמו לציפיות החברה. האם קונה לו מרפאה בכפר ולמעשה שולטת בחייו. המספר לומד להיות רופא בכפר ונושא לאשה את ז'אן, בתו של הרופא הקודם. הוא חוזר ומדגיש כי חי לפי מוסכמות החברה ומילא גם את הציפייה להתחתן בגיל מסוים וללדת ילדים. שוב הקורא חש כי גילוי "האמת" אינו אלא התנצלות והכנה להסבר לפשע שביצע. אשתו מתה בלידה השנייה. גם הוא כפוזדנישב מעולם לא שאל את אשתו מה חשבה ואומר כי אילו הואשם בהרג אשתו הראשונה היה מאשר גם זאת. הוא גם היה אומר כי אהב אותה, כי כך מקובל לומר – ובכך הוא מזכיר את יחסו של מרסו מהזר לאהבה. גם הוא כפוזדנישב מאשים את החברה בכך שהוא חי לפי ההרגל כי כך חונך.

---

באמצעות הכנסת השוליים החברתיים למרכז המשפחתי. ראו: שם. מטלון אומרת כי הוא מציג את חייו כהבניה חברתית בורגנית ומכוחה (לעיל, הערה 104).  
108 נווה טוענת כי בווידוי שכיחה נסיגה לילדות שבה אינוונטר שלם של סיפורים שיתנו רקע פיזי ונפשי למעשה. ראו: נווה (לעיל, הערה 71) בעמ' 75-77.

כמתוודים האחרים הוא מגלה כנות ומודה בתאבוננו לנשים. מחשש לשערורייה החליטה אמו שעליו להינשא שוב וארגנה מעבר לעיר רוש אין יון. הוא אינו מאשים את האם ויודע כי חששה מחזרה על פרשת אביו, שהיה רודף שמלות ידוע. האזכור של מעשי האב מחזק את הטיעון הבנוי על ילדותו של המספר ופעם נוספת נראה כי סיפור ה"אמת" אינו אלא התנצלות מניפולטיבית.

לאורך הספר יש אזכור חוזר של מוסכמות חברתיות כמעין האשמה ברקע. בעיר המספר מכיר את ארמנד, אשתו השנייה. כאשר הוא מתאר את תהליך השתלטותה על חייו הקורא חש בבניית נרטיב של אשמה כנגדה. הוא מציין כי היא הרשימה את בית המשפט כשהעידה לטובתו, הוא מספר כיצד חדרה לביתו כשהתנדבה לטפל בבתו מאשתו הראשונה וכי הוא מצא את עצמו פועל לפי רצונה גם בענייני רפואה וטיפול; הוא תוהה "אם בלילה ההוא לא היתה לי נפש של פושע. נכנעתי. עשיתי מה שהחליטה שאעשה" (עמ' 65). אירוע מוקדם זה הוא הטרמה ליחסים ביניהם.

לקורא ברור יותר ויותר כי המספר הולך ומרכיב באופן סמוי כתב אישום נגד אשתו. נדבך נוסף בבניית האשמה הוא שהאם נאלצה לוותר על מקומה המרכזי הקודם בבית. המספר חוזר ומדגיש כי לאשתו הייתה סגולה לשלוט בכל הסובב. אמנם הוא טוען בגלוי כי לא הייתה כאן מזימה מצדה, אך אופן הכתיבה רומז דווקא לאפשרות ההפוכה. בסמיכות פרשיות (כלומר: אירוע המסופר בשכנות פיזית לאירוע אחר) הוא מספר על כלב מזוהם ועיוור למחצה ששהה בביתם בילדותו במשך שלוש שנים וכלבי האב נאלצו לסור למרותו. האב אמר שהיה צריך לירות בו אך הוא לא עשה זאת (עמ' 69). זהו רמז לרצון תת-הכרתי להרג את אשתו – דבר שלא עשה; לתמיהת הקורא, את יצר ההרג הוא מממש מאוחר יותר על אהובתו, שבה דווקא יכול היה לשלוט.<sup>109</sup>

המספר מסכם את נישואיו בכך שנכנע לאשתו ומציין כי לא ידע שהיא לא תשביע חלק ממנו ושכל חייו יתענה בתשוקה לבגוד בה, דבר שיגלה רק בדיעבד (עמ' 71). הוא שב ומאשים את מוסכמות החברה, אף על פי שהוא אינו מתעלם מהפסיכיות שלו עצמו ומאוזלת ידו. הוא מציין שכולם חשבו כי שיחק לו המזל – והקורא חש את הטינה שבו. המספר חש ייאוש כי הוא יודע שכל מה שארמנד עושה נחשב טוב;<sup>110</sup> הוא חושב כי הכינוי ההולם ביותר לאשתו הוא "הוגנת". מה שמחריד אותו הוא שאילו נשאל במשך התקופה אם הוא שמח בחלקו היה משיב בהיסח דעת שכן: שוב מתגלה דמיון לפוזדנישב, שלולא קרה מה שקרה היה חושב כי חי חיים טובים. ברגע מסוים החל

109 מטלון אומרת כי סימנון הפך על ראשה את העלילה הבורגנית: מי שנרצח איננו המכשול הקלסי – כלומר: הרעיה – אלא האהובה "המסכימה" לדיאלקטיקה של חיסול וגאולה. הגאולה ההרדית של האהבה נעוצה בחיסול הרדי. ראו: מטלון (לעיל, הערה 104) בעמ' 2.  
110 הוא מודה שהעידה לטובתו במשפט, שהזמינה עבורו כעורך-דין את הטוב שבפרקליטים וכן שהייתה מוכנה להמשיך לטפל בו אם ישוחרר; היא אפילו דיברה על אהובתו בלי שנאה וללא מרירות, בעמ' 66-67.

להתבונן במצבו בעיניים אחרות; הוא מדבר על תחושת החלל הריק שכבר נרמזה קודם ביחס לאב והקורא חש כי זו הקדמה להכרח בשינוי.

בדומה לצורך ההרסני שהביא את פוזדנישב להכניס מאהב לביתו, רצון בלתי־מודע למרד גרם לשארל להכניס לביתו אהובה. המספר מדגיש כי לא היה אומלל אך חסר לו משהו שאינו יודע מהו. הוא אינו יודע מתי החלה תחושת אי־הנוחות ולא נתן דעתו לכך, כי הרגילוהו שהעולם הוא כמו שאנו רואים אותו. הוא מגיע למסקנה (אולי בדיעבד) שארמנד מונעת ממנו להיות חופשי ולחיות חיי גבר אמיתיים. בשלב מסוים הבין כי היא לבשה בעיניו את דמות הגורל ומודה: "נגדה התקוממתי" (עמ' 80).

נקודת מפנה חלה כשדודתו של המספר מתה והוא נוסע לקאן לבדו. הוא נזכר בנערה מימי נעורו וגל חום עבר בו, וכך הוא חושב כי הוא מבין מה חסר לו. הוא רוצה לחזור על אותה הרפתקה ישנה אך אינו מצליח; לפיכך אוחז בו הצורך לנקום בארמנד ובגורלו על ידי בגידה נאלצת ככל האפשר (עמ' 81).

המספר בונה את המשך הנרטיב שלו על סמיכות פרשיות, כך שהקורא חושב כי הפגישה שקבעה את גורלו התרחשה כששב מקאן. הגילוי המאוחר של הקורא מדגיש כי מדובר במניפולציה שהמחבר טווה ולא בנרטיב המשקף גורליות של ממש. כך, בפרק הבא שארל מתאר את עצמו בדרך חזרה לרכבת כשהוא עמוס צרורות ופוגש אשה צעירה שגם היא נוסעת ללה רוש אן יון. שניהם החמיצו את הרכבת; בשיחת היכרות ביניהם מתגלה כי שארל אינו חוזר כלל מקאן אלא מנסיעה לנאנט לאחר ליווי חולה שנזקק לניתוח. אופן בנייתו של הסיפור מדגיש את הווידי כמניפולציה.

תיאור התחנה כמנהרה שתוכה מואר וקצותיה אפלים נושא אופי סמלי. הקורא חש בניסיון להצטדקות כששארל מסביר כי אילולא אותו ריק שאפפו היה מן הסתם מתרחק מהאשה. מתברר כי מדובר במרטיין בלגית מלייז': היא ניהלה בפריו חיים חופשיים ועכשיו היא נוסעת לעירו לעבוד כמזכירה אצל מר בוקה, בעל גלריות ולקוח של שארל. בחוץ קר והם הולכים לבר תוך יצירת הקבלה לבראסרי בקאן מההרפתקה הישנה – והקורא חש בגורליות ובהקבלה. שארל מרבה לשתות מיין השכר שמוליכו שולל וכך מתחילה מערכת היחסים ההרסנית ביניהם. הוא מתאר את מרטיין כייצור שהוא מואס בו בתחילה אך למרות זאת נמשך אליו (עמ' 87). נראה כי היא מהווה ניגוד מוחלט לארמנד אשתו. למרות שמרטיין נראית חולה ויגעה מתעוררת בו תשוקה שכמוה לא הכיר והוא מקיים אתה יחסים בחמת זעם עד טירוף.<sup>111</sup>

כאשר עלו לרכבת למחרת כבר לא יכול היה לראות את עצמו חי בלעדיה, אך תיאורם בפיו כזוג אינו מחמיא. הוא חושב כי דמו לזוג רוחות רפאים, שני כלבים רטובים ורצועים באפרוריות הקרון (עמ' 100). הוא כבר יודע שידעה מאהבים רבים ואף נפגעה פגיעה נבזית ואינו מוכן למוסרה בידי מעבידה. הוא מספר בפרוטרוט כיצד נכנסה

111 מטלון מדברת על המפגש שלו עם מרטיין כמפגש עם פצע גם של עצמו, ראו: מטלון (לעיל, הערה 104) בעמ' 2.

לביתו; הפעם, באנלוגיה ניגודית, היא נכנסת מיוזמתו ובעזרת אשתו. הוא אורג מסכת של שקרים ובסופו של דבר היא נעשית עוזרתו במרפאה. הוא אינו יכול לסבול אינטימיות שלה עם גבר אחר; הוא היה מודע לכך שהוא מאבד שליטה על עצמו והדבר הפחידו. המספר חושב כי בעיני אנשי המשפט הכנסת הפילגש לביתו היא הגדול בפשעיו (עמ' 111). בית המשפט מנסה להטיל על מרטין חלק גדול מהאשמה: היא הוצגה במשפט כנוכלת והאשימו אותה כי נדחקה בלי בוששה לבית מחומם היטב, בעוד הוא ראה במעשיה הקרבה. הוא יודע כי נכנסה לביתו הודות לשורת השקרים שכפה עליה והוא מאשים את אנשי העיר במפורש בצביעות.

שארל חושב כי הוא אינו שונה מאחרים. הוא מחפש בנמען שותף ותוהה אם הוא יוצא־דופן כל כך (עמ' 112). סיכום דבריו הוא שלא יכול היה לנהוג אלא כפי שנהג (עמ' 114). אם כן, גם ביצירה זו עולה השאלה בדבר חופש הבחירה. הקורא תוהה אם מעשיו אכן היו מחויבי המציאות, אך להבדיל מהזר, לקורא אין מנוס מהטלת ספק במהימנות הווידיי שכולו פרשנות וסיפור ברטרנספקציה. באמתלה של סיפור האמת שארל למעשה מנסה לעורר את חמלת השופט ומחפש את אהדתו. הוא חוזר ומאשים את הצורך של ארמנד לשלוט בו ואינו מודע לכך שביחסיו עם מרטין הלך גם הוא והשתלט על עולמה הפנימי.

בפרשת חייו עם מרטין נוצרת לכאורה הקבלה לסונטת קרויצר. כביכול גם כאן מדובר ברצח מתוך תשוקה וקנאה וחשש מבגידה, אך קנאתו של שארל מתבטאת בכך שהוא ממרר את חייה בחקר מאהביה מהעבר ומכריח אותה להתוודות.<sup>112</sup> היא מדברת חרש, כמו בתא וידי, וככל שהיא נכנעת הוא מודע כי הוא נעשה אכזר כלפיה. הוא מתאר מסכת של התעללות באשה שסופה "כרוניקה של מוות ידוע מראש".<sup>113</sup> יחסיהם רוויים אלימות מצדו, כפי שראינו מלכתחילה, והתנהגותו מלאה סתירות. הוא חוזר ומאשים אותה, מכאיב לה פיזית ונפשית ונדהם לגלות כי התנהג כחיה רעה. בסיכומו של דבר הוא רוצה להשמיד את מרטין כפי שהייתה ורוצה לברוא אותה מחדש או להחזירה לנערותה, לפני שהתדרדרה.<sup>114</sup>

אם כן, גם מתוודה זה כותב למעשה כתב הגנה ווידוי נהפך לווידיי קונבנציונלי לשם כפרה וסליחה. בעקיפין המספר תופס את מצבו כמחלה; כחלק מההתנצלות הוא חוזר ומעמיד את הכורח בהתנהגותו. בניגוד לפוזדנישב, הוא חש באבסורד שבטיעונו ומבקש מהשופט שלא יחשוב אותו למשוגע. כאשר הוא אומר כי לא יכול היה לצעוק כי "לא אותה הרגתי, אלא את האחרת" (עמ' 148) (מילים המופיעות במקור בהדגשה),

112 העינוי של האשה האהובה מזכיר את טירופו של הרופא בהרופא וגרושתו לעגנון, אף ששם אין מדבר בסיפור בעל מרכיב משפטי והוא מסתיים בגירושין ולא ברצח. ראו: שמואל יוסף עגנון, "הרופא וגרושתו" על כפות המנעול (תש"ט).

113 מתואר כאן, כביכול, מקרה סטראוטיפי של אשה מוכה שסופו רצח האשה על ידי מאהבה.

114 כאשר הקורא חושב על פיגמליון המספר מצהיר "לא יצאתי שום דבר. מעולם לא התיימרת לעצב מישהי על פי דמות האישה שהצטיירה לי בליבי", בעמ' 165.

הקורא יכול לראות בכך את הרצון הלא מודע להרוג את האשה האחרת – ארמנד – אף שעל פני הדברים הוא מדבר על מרטין של ההווה לעומת מרטין כפי שהייתה בעברה. הוא מכריז במפורש כי אין לו נטייה למזוכיזם או לסדיזם, אך מתאר במפורט כיצד הקדיש שעות לווידיים ולחיטוט עקשני בנבכי נפשה המשפילים. הוא קורא לכך "הירתמות לניקוי" ו"היאבקות על אהבה". יש פער בין התיאור לפרשנותו: הוא מתאר עינויי גיהנום אך גם בטוח כי מרטין מאושרת; הוא חשב כי הפרא שבו שוב לא יתעורר אך הוא תמיד חוזר לסורו; הוא טוען כי זו שהוא אוהב היא חלק מעצמו עד שאינו מבדיל בגבולות שביניהם, וכמו רסקולניקוב הוא יכול לטעון כי הרג את עצמו. תפיסתו את האהבה מעוותת לחלוטין והערות מסוג "איני בודה אחר מעשה" הן דווקא מניפולציה של הסופר להפנות תשומת הלב לעניין.

יחסיו עם מרטין לא משתנים גם כשהוא עובר לחיות עמה. כמו בסונטת קרויצר הקורא רואה גם כאן תהום עמוקה ביחסים בין המינים שהמספר עצמו אינו מודע לה. הם עוברים לפריז, שם היא מופיעה כאשתו – ודווקא אז מתחילה מחשבת הרצח להופיע במוחו. ככל שהוא חש כי היא יקרה יותר ללבו הוא מבין כי נשארה בה האחרת (עמ' 178-179). מתברר כי רוחות הרפאים מעברה המשיכו ללוותם ושוב מתחילה מסכת התעללות נוראה. שארל משתמש בגוף ראשון רבים, כאילו מרטין היא חלק ממנו. הוא חש כי הם נבגדים ונגזלים, והכאה הייתה הדרך היחידה להיחלץ מזה. במקום לחשוב על אלימותו הוא תוהה אם שאפו גבוה מדי לאהבה האסורה על בני אנוש;<sup>115</sup> המחשבה "אני אהרוג אותה" חוזרת כפזמון.

המכתב מסתיים ביום הרצח. כמו פוזדנישב המספר מתאר את ההתרחשות רגע אחר רגע (החל בעמ' 186); הוא מדגיש כי לשניהם היה זמן להימלט מגורלם; הם יכלו למנוע זאת והיו מודעים לבאות. לבסוף מגיע הרגע שבו שניהם ידעו כי מאוחר מדי. שארל הופך את מרטין לשותפה כביכול לרצח כשהוא מדבר על שחרור שניהם מכל הבושות. הוא צועק סליחה ומרגיש כי היא מעודדת אותו; הוא טוען כי תמיד ציפתה לרגע זה ושהיא רוצה בו שכן "זאת הדרך היחידה להיחלץ מזה".<sup>116</sup> המספר מודע בדיעבד לכך שהנימוק הוא אבסורדי. הקורא עד לאבדן שליטה ואילו הרופא כותב לשופט "אתה רואה שהייתה פה כוונה תחילה, שצריך שתהיה כוונה תחילה, שאם לא כן יהי זה מעשה אבסורדי" (עמ' 195). הטיעון לשפיות הוא למעשה טיעון למשמעות. המספר לא רצה ברחמים ולא בתחבולות שיכלו להביא לזיכוי ולכן גם לא רצה שיקבעו כי אינו אחראי

115 מטלון אומרת כי סימון כגיבורו לקח את התאולוגיה של האהבה עד הסוף המר והאכזרי ביותר שלה כדי להראות עד כמה היא מתנגדת ומנוגדת לכל סדר חברתי ובעיקר לזה הבורגני. האהבה נתפסת ככוח אנרכי אותנטי שמאיים לפוצץ מבפנים את הסדר החברתי שמטיל עליו אילוף ומשטור. מטלון (לעיל, הערה 104) בעמ' 2.

116 המספר מדגיש כי היה לה זמן להימלט מגורלה והוא כמעט אמר לה לא להיכנס לבית. לאחר שהוא לוחץ על צווארה (הוא רואה את ידיו כאילו מבחוץ) הוא רואה מבט בעתה, כניעה אך גם שחרור; הוא מסיים ב"לא יכולתי שלא לעשות זאת", בעמ' 193-195.

למעשיו. הוא מסביר את כתיבת המכתב לשופט כניסיון להביא מישהו לקבל את מורשתם המשותפת וכדי שמרטין ואהבתה לא ימותו לגמרי. ביום שקיבל השופט החוקר את המכתב הודיעו לו כי שארל אלאבואן התאבד – ונפתחת חקירה נוספת.<sup>117</sup> גם כאן, כמו בהזר, המספר מספר את החוויה רגע אחר רגע. הווידוי מעלה תחושות ורגשות שאי אפשר לתת להן ביטוי מושגי. שארל, כמו פוזדנישב, אינו מודע לעולם הפנימי של האשה אף שהוא מתיימר לתאר את רגשותיה. לאמתו של דבר שארל גם אינו מודע בעצמו לכל מניעיו והקורא-השופט חייב לעסוק בפרשנות.<sup>118</sup> הווידוי מעלה במלוא העוצמה והחריפות גם את הקושי בעיצוב של סיפור משפטי המוביל להרשאה. למעשה, גם הנאשם המספר אינו מצליח לבטא את העילה למעשהו. מעבר להאשמה חוזרת של החברה, של האשה ואולי גם של ילדותו, עולה יותר מכל הבעיה של חוסר מניע מתקבל על הדעת לרצח. המניע אולי אינו רכיב של העברה אולם הוא חלק אינטגרלי מכל סיפור משפטי שמוביל להרשעה. כאשר גם הנאשם אינו מסוגל לספק מניע ברור למעשיו עולה השאלה כיצד יוכל השופט לעשות כן.

### 3. אשם מוסרי כמניע לווידוי

האשם שבבסיס הווידוי בהנפילה<sup>119</sup> הוא בעיקרו פשע מוסרי של אי-התערבות במהלך שהסתיים במוות, בנסיבות שאינן יוצרות כל חבות ובעיקר לא חבות פלילית בגין

117 אלכס בן ארי רואה הסבר לרצח מרטין ולהתאבדות באמרתו של אוסקר ויילד "כל אדם הורג את שאוהב". בשני המקרים יש שני קטבים – מרטין האהובה והאחרת, שארל כפי שהיה ושארל הרוצח – וכדי להתגבר על הסבל יש לרצוח את אחד הקטבים, פעם את מרטין ובפעם השנייה את עצמו. בן ארי מציין כי בצד החקירה הרשמית הקורא פותח בחקירה משלו להתאבדות המספר. הוא גם מציין כי שארל כתב כדי לתת קיום לאשה שאהב ולעצמו, וכך נהפך הספר ליצירה ארס-פואטית, דהיינו: ספרות המודעת לעצמה. ראו: אלכס בן ארי, "על הנובלה מכתב לשופט" (2006) [www.notes.co.il/alex/16339.asp] (נצפה באחרונה ביולי 2009); וראו: דברי שלח על תיק הראיות בפרק הרביעי כיצירה ארס-פואטית, יוכי שלח, "המטרה להיעשות סופר – האמצעי הוא רצח" הארץ Online ספרות (21.3.2007) [www.haaretz.co.il/hasite/spages/839463.html] (נצפה באחרונה ביולי 2009). על יצירה מודעת לעצמה, ראו: חנס (לעיל, הערה 26). מטלון אומרת כי שארל, ככל המתוודים, מחפש במה יותר משהוא מחפש מחילה; ראו: מטלון (לעיל, הערה 104) בעמ' 1.

118 מטלון מציינת כי סימון מתאר "את האפלה הגמורה של הנפש: מניעים, תשוקות הצדקות מוסריות וגורל, לפותים ומסוככים זה בזה בפקעת חסרת מוצא שלא מנהירה את המעשה הנפשע אלא להיפך, מסמנת את גבולות הידיעה והרגש האנושיים, את הבדידות העצומה שבשפת הסימנים הסגורה של הפשע, החברה, הקרבן הפושע והפרשן – המתבונן בפשע". ראו: שם, בעמ' 1.

119 מספרי העמודים בטקסט מתוך הספר.

גרימת מוות.<sup>120</sup> היצירה מדגימה היטב את אי-הוודאות השוררת בסוגת הווידוי ואת דרך ההבניה המניפולטיבית של הטיעון, שאותה כבר ראינו ביצירות הקודמות. ז'אן בפטיסט קלמנס, סגור לשעבר שנהפך ל"שופט בעל תשובה", מסתובב ברחובות שבין תעלות אמסטרדם כמו במדורי הגיהנום של דנטה, גיהנום בורגני, כשהוא מתוודה בפני אורח מזדמן במטרה להוציא ממנו וידוי מקביל.<sup>121</sup> המונולוג מיועד לכל נמען המוכן להאזין לסיפור ונראה כי הוא חוזר על עצמו בווריאציות שונות. קלמנס מבקש במפורש מהנמען את וידויו שלו. גם כאן מופיעה אפוא ההנחה המובלעת שראינו בשני הווידויים הקודמים, שלפיה כל בני האדם דומים, אף כי התחבולה הספרותית שונה. קלמנס הסגור, שנחשף בעבודתו לוידויים רבים, אינו מאמין בכנות המתוודה ומדגים בכך את הבעייתיות המיוחסת לוידוי שעליה כבר עמדנו. כך הוא אומר: "אל תאמין לידידיך כשהם מבקשים אותך להיות כן עמם [...] אהבת האמת בכל מחיר היא תאוה שאין עימה רחמים [...] מידה רעה [...] אל תהסס: הבטח לומר אמת ושקר ככל הניתן" (עמ' 41). אמירה זו מעמידה כמובן בספק גם את כנותו שלו ומעלה תהיות לגבי ההאשמות שהוא מעלה. בהקשר זה יש לזכור כי קאמי טען שצורת הווידוי מרמה ומטעה ושהיא תחבולה רטורית שמנצל מספר עם מיומנות של עורך-דין: הווידוי הוא מחושבן.<sup>122</sup>

היצירה מדגישה את עניין הבחירה הנמצא בבסיס כל אשמה במשפט. כבר בפתיחה מעלה קלמנס את המטריד אותו: "אם מישהו קופץ, או קופץ אחריו למשותו, או זונחו, וצלילות חוזרות משאירות מחושים" (עמ' 13). הוא אומר כי על גשרי פריז הוא למד את הפחד מהחירות, מיכולת הבחירה; לקראת הסוף הוא מגלה כי החירות אינה מתנה אלא עבודת פרך (עמ' 61). למעשה, רק בשלב מאוחר ביצירה (עמ' 35) קלמנס מספר את האירוע שאינו נותן לו מנוח וששינה את מהלך חייו. קול צחוק שהוא שומע כשהוא מסתובב על הרציף מחזיר לתודעתו חוויה שאירעה שלוש שנים קודם לכן והדחיק עד עתה. השעה הייתה אחת אחר חצות, ירד גשם והוא ראה דמות רכונה על המעקה

---

Weisberg עוסק בשאלה אם יש חובה להציל תוך דיון בפסק הדין בעניין אוסטרלינד מול היל משנת 1928 (Osterlind v. Hill) על ידי השופט ברלי. הנאשם השכיר סירה לאוסטרלינד ולאדם נוסף שיתכן כי היו שתויים. הסירה התהפכה ואוסטרלינד דבק בה חצי שעה כשהוא צועק לעזרה בעת שאוסטרלינד, שישב על החוף בקרבת מקום, לא עשה דבר. החוק אינו קובע חובה להציל. השופט זיכה את הנאשם תוך שהוא מציין כי הצעקות המחרידות האלו אינן רלוונטיות לחוק. Weisberg טוען כי בכך דווקא השופט הדגיש את אי-הנוחות שלו מן החוק. לפי קרדוזה, הצורה שבחר נועדה לזרוע "זרעי סקפטיציזם" לגבי החוק. Weisberg מצטט מקרל לואלין על הקישוט במיטבו כמשרת תפקוד. ראו: Weisberg (לעיל, הערה 48) בעמ' 12-15.

Brooks 121 מציין כי המספר מספר את סיפורו השפל למאזין לא מזוהה באמסטרדם כדי להעביר לשומע אשם בסיפור שבו אף אחד לא יכול לראות את עצמו חף. ראו: Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4) בעמ' 134.  
Felman 122 (לעיל, הערה 67) בעמ' 173.

מסתכלת דומם בנהר. מקרוב הבחין בדמות תמירה של אשה צעירה לבושה שחורים. הוא כבר עלה על הרציפים ואז הגיע שאון של חבטת גוף במים, שעל אף המרחק נשמע לו קולני. כמעט מיד שמע צעקה שחזרה כמה פעמים והייתה יורדת בזרם הנהר עד שנדמה. דממה השתררה; הוא רצה לרוץ אך לא זו כשהוא רועד מצינה או מזעזוע. הוא אמר כי לדעתו ראוי היה לפעול מהר אך חש חולשה כובשת את גופו במחשבה "מאוחר מדי... רחוק מדי". הוא לא הודיע על כך לאיש ולא קרא על כך בעיתונים למחרת או בימים הבאים. האשמה שהוא מעלה נגד עצמו היא על היעדר פעולה.<sup>123</sup>

קלמנס היה בעברו סגור נודע בפריז. הוא השתמש בשכנוע ובלהט בדברי הסנגוריה שלו וחש שהוא ב"צד הנכון": נותן עזרה לקרבנות, נוהג ללא דופי ואינו נוטל שכר מעניים, כך שנודע כבעל נימוסים טובים וכנדיב. למעשה הוא חש עליונות ונהנה מתחושת כוח ומפרסום ונזקק באופן תמידי לאהדה ולהערצה. הצחוק המסתורי שהוא חוזר ושמע ברציפים הוא לגביו הארה – כמו המשפט עצמו בספרים הקודמים – וגורם לו לבחון את חייו. הוא מספר פרשת עלבון מעברו (עמ' 28-29): הוא חש פגיעה נוראה, העלבון גורם לו לגלות ולהודות שהוא יהיר ושלמעשה עמד לצד נאשמים רק אם לא היה בכך כדי לגרום לו נזק. הוא חושף את צביעותו גם עם נשים ואת אהבת הנקמה שלו, וצוחק לשיחותיו ולנאומו הסנגוריה שקודם התפאר בהם. מאותו רגע שהבין כי יש בו משהו העלול להישפט הוא רואה את הכול כשופטים. לטענתו שופטים כדי לא להישפט אלא מבקשים שמיטת אחריות. קלמנס מבהיר את מהות הווידויים כשהוא כותב "מחברי הווידויים כותבים בעיקר כדי שלא להתוודות, כדי שלא לומר דבר מן הידוע להם. כשהם מעמידים פנים שהם פותחים בהודאות, הגיע הזמן להיזהר, שכן הם עומדים לטהר את השרץ" (עמ' 56). עם זאת הוא סבור כי הווידוי מסייע להכרה עצמית של המתוודה ובסופו של דבר אולי גם לאמת (שם).

גם ביצירה זו גילוי האשמה הוא למעשה התנצלות. קלמנס מבין כי אי-אפשר להיות ניטרלי. זו ציניות לבקש חפות בוידוי או להיטהר כמו בוידוי הדתי (עמ' 41). הוא מכיר בכך שבחייו הוא משחק תפקיד, והוא מבקש לחשף שקרים, לשבור כלים ובעיקר לשבור את הדמות שהציג. כמתוודים אחרים גם הוא מודה בהתנהגות שלילית ומתאר כי כוהל ונשים הביאו לו רווחה יחידה ושרק כך הצליח להסוות את הצחוק (עמ' 50). בהפלגה באנייה טרנס-אטלנטית הבחין בנקודה שחורה במרחב האוקיינוס וחזר להרהר בטבעה. בכך הבין כי הזעקה עדיין מהדהדת מעל הסייף ומתגלגלת בעולם. קלמנס הבין כי הוא במבוי סתום ובחר בתפקיד של השופט בעל התשובה, ההופך את כולם לאשמים, שתכליתו להשתיק את הצחוק ולהימנע אישית מן הדין אף כי למראית עין אין מוצא (עמ' 60). הוא בחר לו למושב את הבר ששמו מקסיקו סיטי ובו הוא משמש יועץ לפושעים. ליצירה שישה פרקים המסמלים את ששת ימי העבודה, אך לא נראה לקורא כי קלמנס

Felman 123 טוענת כי זוהי עדות ללא תיעוד, שכן המספר אף לא ראה את התאבדות (שם, בעמ' 168-169).

יזכה ביום השביעי למנוחה שכן הוא תמיד יבחר מאזין נוסף כמתוודה פוטנציאלי; כמו בסונטת קרויצר אין סיגור לוידווי.

לקראת סוף היצירה קלמנס מתוודה גם על עברות של היעדר חפות במסגרת המלחמה, אך כמו לגבי שאר וידוייו אין לדעת אם הם אמיתיים או נועדו להוציא הודאה מהנמען.<sup>124</sup> ויסברג טוען כי כל אירוע מצביע על קלמנס הבסיסי שהוא פסיבי, מילולי, מתנגד למעורבות ומסיים בכזב.<sup>125</sup> אכן, נראה כי היעדר החפות נובע לפי קאמי באשם הקיים בכל אחד, שכן אי-מעורבות הופכת את האדם למשתף פעולה בעוול. פלמן אומרת שקלמנס בוחר לתת עדות מעמדה אשלייתית רב-משמעית של מיומנות מקצועו – כלומר: היכולת לראות דברים כתובע וכסנגור – והוא מתווך אירועים באמצעות הלשון וכך מתמרן את מהימנותם.<sup>126</sup> את ראיית הדברים כתובע וכסנגור נראה גם בתיק הראיות ובמר מאני, בפרקים הרביעי והחמישי. קלמנס מסיים את היצירה בבקשה לנמען שיספר מה קרה לו על חופי הסייף – כיצד הצליח לא לסכן את חייו.

ביצירה זו ניתן לראות, כפי שטוענת נווה, כי לעתים הפללה עצמית נעשית מתוך יצר הרס שאינו תמיד ידוע למתוודה. המתוודה יכול לתרץ אשמה בכל דרך אפשרית, לרכך חרפה ולגלות כושר הדחקה לדברים. עם זאת הוא מציג את חטאיו בגלוי ובמוצהר ואף בשחצנות של מי שאינו מהסס לספר אמיתות קשות.<sup>127</sup> מכל מקום, ביצירה זו אין כל ודאות באמיתות אלו. היצירה הנפילה מעצבת אפוא את מהות הווידוי, לרבות אי-היכולת להבחין בין אמת לשקר. מנקודת מבט זו ניתן להשקיף גם על מעמדו הבעייתי של הווידוי בעולם המשפט ועל הוויכוחים שהוא גורר בדבר מרכזיות ההודאה ככלי הוכחה.

דברים אלו יכולים לשפך אור ולהסביר גם את אי-המהימנות של הווידוי בשני הספרים שבהם כבר דנו בפרק זה. האמת המתגלה בוידוי ספרותי היא אמת אישית, פנימית. זוהי האמת העצמית שמעבר לעובדות ותמיד מתלווה לה גם הונאה עצמית. כמו קלמנס, גם הפרוטוגוניסטים האחרים פוזדנישב ושארל אלאבואן מאשימים את עצמם אך רואים את עצמם דומים לנמעניהם, ובסופו של דבר מנסים למעשה להסיר מעצמם את

124 קלמנס מספר על מעשיו במלחמה: בקרבות לא היה מעורב. הוא עבר לאפריקה כדי להגיע ללונדון, אך עם הכיבוש הגרמני בטוניס נאסר והושם במחנה ריכוז כראש קבוצה. הוא מודה כי השלים את מעגל החטא ביום שבו שתה את מימיו של גוסס בהנמקה כי נוכח תפקידו זקוקים לו יותר. חטא אחר של שיתוף פעולה שהוא מתוודה עליו בסוף הוא התמונה שנגנבה, נמכרה לבעל הבר ונמצאת במגירתו ושמה "השופטים הישרים". Felman אומרת כי שיתוף פעולה זה שונה משיתוף הפעולה ההיסטורי שעליו התוודה, שהוא פחות נגיש להגדרות משפטיות, אך יש בו מתפיסת האחריות (שם, בעמ' 196).

125 Weisberg רואה זאת ככישלון של התרבות. בספרו הוא מדגים את התזה שלו על הפרדה גורלית בין אתיקה ללשון. כישלון של מילה או נפילתה הוא במלל חסר ערך שאינו יכול למלא מקום של ערכים. בקלמנס הוא רואה עורך-דין של וישי, ראו: Weisberg (לעיל, הערה 34) בעמ' 123-129.

126 ראו: Felman (לעיל, הערה 67) בעמ' 197.

127 נווה (לעיל, הערה 71) בעמ' 189.

האחריות בטיעונים שונים – בעיקר הטיעון שלא עמדה לפנייהם בררה. בשלושת המקרים נראה לנו כי היצירה בכללותה סותרת את עמדתם אך בכל זאת מעלה את שאלת האחריות האישית.

#### ד. התובע שנהפך סנגור

פרק זה עוסק במספר מעולם המשפט, במעמד של תובע, ונבחנות בו הבחירות הנרטיביות והלשוניות שהמספר עושה כדי להביא לפסק הדין שהוא מעוניין בו. אלמוג בספרה מדברת על עריכת סלקציה בין אירועים שיתוארו לאירועים שיושמטו, על החלטות בדבר הסדר שבו יאוזכרו ועל החלטות בדבר שפה, סגנון וקצב שבהם יתוארו הדברים.<sup>128</sup> מכל מקום, גם כאן הנרטיב המשפטי דומה לכל נרטיב אחר שבנוי מחומר גלם הנתון לעיצוב ולבחירה של היוצרים.

הפרק דן בשיחה השלישית ביצירה מר מאני לא.ב. יהושע.<sup>129</sup> האירועים מתרחשים בשנת 1918 בפלשתינה. פרקליט צעיר בשם איבור הורוביץ נדרש להסביר טרם המשפט לאב בית הדין, מייקל וודהאוז, את עניינו של יוסף מאני, נתין בריטי העומד לדין באשמת ריגול. הורוביץ הוא תובע המצויד ברקע משפטי נאות ולמד בעברו גם ספרות, אך זנח לימודים אלו לטובת לימודי המשפטים. בשנת לימודיו השלישית חויל ואת לימודי המשפטים הוא מתכנן להשלים אחרי המלחמה. אלמוג אומרת כי הורוביץ מבין כי שופטים הקוראים בתיק גם כותבים אותו מחדש ובמיוחד כותבים את סופו. כך אירע גם לו ואת הסיפור וההכרעה שחיבר הוא מנסה להנחיל שוב באמצעות סיפור לקולונל וודהאוז. הקולונל (שאת קולו איננו שומעים) מתמסר, לא בלי קושי, לסיפור של הורוביץ ומאמץ אותו כשלו. הוא מצטרף להכרעה הנובעת מהסיפור, שבסופה הנאשם אינו מוצא להורג ותחת זאת מגורש לאיי יוון.<sup>130</sup>

128 אלמוג מדברת על בחירות נרטיביות הנערכות במסגרת כתיבה שיפוטית ומדגימה מהמקרה של כרמלה בוחבוט. אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 25; וראו: בהקדמה דיון בניתוח ספרותי של פסיקות (לעיל, הערה 30 ו-31).

129 מספרי העמודים בפרק לקוחים מתוך מר מאני (לעיל, הערה 58) בעמ' 147-195; חיבור היצירה החל בשיחה זו שנכתבה ב-1983 ופורסמה ב"פוליטיקה" ב-1986, עם הסבר ותכנית אב, עד שהושלמה ופורסמה ב-1990. חוקרים רבים עסקו ביצירה; חלקם מופיעים בקובץ בכיוון הנגדי (ניצה בן דב – עורכת, 1995) וראו גם: חנה הרציגי, הקול האומר אני – מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים (תשנ"ח) בעמ' 221-267. מאחר שאין כוונה לניתוח מלא של היצירה לא הרחבנו בתיאור הביבליוגרפיה.

130 אלמוג אומרת שבכך מודגם הקשר ההדוק בין המעשה השיפוטי לבין חיבורו של סיפור. ראו: אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 57-58. למעט אמירה זו אלמוג אינה דנה בהרחבה ביצירה זו אך דנה בהרחבה במסע אל תום האלף לא.ב. יהושע, שם. יצירתו של יהושע היא נושא מרכזי לעיון של מלומדים בקשר למשפט. ראו: למשל, נילי כהן, הדנה בהכלה

פרק זה במאמר מראה אפוא את שני הפנים ההפוכים של המערכת המשפטית – התביעה והסנגוריה – כשהם מופיעים בדמות אחת.<sup>131</sup> מבחינתנו, איחוד התפקידים בדמות אחת חושף ומדגים היטב את הקלות שבה ניתן לבנות נרטיבים הופכיים על בסיס אותם חומרים. המספר – התובע – משתמש בעובדות הנתונות באופן המוביל לגזר דין מוות בעוון בגידה, אך בעת ובעונה אחת הוא גם מפרש את העובדות ומשתמש בהן כך שישירותו את הנרטיב הנוסף הנבנה לטובת הנאשם. כך הוא מצליח להמתיק את גזר הדין הקבוע מראש, תוך שהתובע נהפך למעשה לסנגורו של הנאשם.<sup>132</sup> אף על פי שיהושע מקצין את האמצעים הספרותיים עד פרודיה,<sup>133</sup> ההקצנה יכולה להדגיש את היכולת להשתמש בעובדות, במילים ובמניפולציות בעולם המשפט.

היצירה השלמה מורכבת מחמישה פרקים, הנקראים "שיחות" ומתרחשים בחמש תקופות שונות. לכל פרק מספר שונה וסגנון שונה. אלו חמישה וידויים הבנויים כמעין מונודיאלוג, שבהם אנו שומעים רק את צד המספר – המוען. הספר בנוי מהמאחר למוקדם: תחילתו בישראל ב־1982 וסופו באמצע המאה השמונה־עשרה, ימי הכיבוש העות'מאני.<sup>134</sup> היצירה מעמידה חמישה צמתים על פרשת דרכים, כשבמרכז עומדת שאלת זהותו של היהודי והישראלי על ממדיה השונים.<sup>135</sup> כל פרק עוסק באחד מבני

---

המשחררת, ראו: נילי כהן, "שחרורן של יוסטיציה וקליו – הרהורים על משפט והיסטוריה אגב הכלה המשחררת", המשפט ח (תשס"ג) 17-38, וכן במסע אל תום האלף, באש ידידותית וכן בהכלה המשחררת במאמר "כוחה של האשמת הכלות – טאבו ואשמה אצל א' ב' יהושע", קשת החדשה 21 (2007) 59-72.

131 נילי כהן מבטאת את הסתירה הפנימית הטבועה במשפט בכותרת שירו של עמיחי "בכל חומרת הרחמים", ראו: נילי כהן, "משפט וספר", מנחה ליצחק (תשנ"ט-תש"ס) 47, בעמ' 57. נראה לנו, כי התיאור הולם גם את הורוביץ – הקטגור שנהפך סנגור.

132 אילן תורן, במאמר על בימוי השיחה השלישית, אומר: "הורוביץ הוא תובע ונתבע קטגור וסנגור תובע ונאשם"; הוא מדבר על מאבק כפול פנים ומכופל שהורוביץ מנהל כדי לשכנע את הקולונל באשמתו של יוסף מאני, כשלמעשה הוא מתכוון ללמד עליו סנגוריה. ראו: אילן תורן "מר מאני כמונודרמה" מתוך בן דב (לעיל, הערה 129) בעמ' 110.

133 ניצה בן ארי – על רובד פרודי שהשימוש ב"תרגום" מעניק לרומן, ראו: ניצה בן ארי, "ייצוג עולמות זרים בבדיון: מר מאני כניסיון לשחזור רב לשוניות בלשון אחת", בן דב (לעיל, הערה 129) בעמ' 354-359. הרציג אומרת כי עודף של רטוריקה, קישורים ותבניות מבלית אופי פרודי. הפרודי בולט ברמת המוטיבים; כך, בפרק זה, מוטיב הזרע הנהפך למשל, ראו: הרציג (לעיל, הערה 129) בעמ' 265-267, בפרק "מר מאני כפרודיה".

134 השנים, האירועים והמקומות הם בהתאמה, 1982 – מלחמת לבנון, משאבי שדה; 1944 – מלחמת העולם השנייה, כרתים; 1918 – סיום מלחמת העולם הראשונה והתחלת השלטון המנדטורי, ירושלים; 1899 – קונגרס ציוני, ליד העיירה אושווינצ'ים; 1848 – אביב העמים ורעיון האומיות, אתונה. יהושע מתאר במהלך זה שלבים מרכזיים בנרטיב הציוני. בולטת בחסרונה שנת 1948.

135 לעניין הזהות ראו לדוגמה: הרציג (לעיל, הערה 129) בעמ' 235 וראו גם: גרשון שקד "שורשים", בן דב (לעיל, הערה 129) בעמ' 132.

משפחת מאני ותבנית הפרקים יוצרת סכמה. ליצירה היבטים ריאליסטיים וספרותיים. לכל פרק מבוא וסיום בעלי אופי דיווחי ריאליסטי וריבוי האמצעים הספרותיים מעמיד את שאלת היחס בין אמת לבדיה.

לשיחה השלישית, הנמצאת באמצע היצירה, יש מעמד מיוחד; נוטים לראות בה שופר לדעותיו של יהושע.<sup>136</sup> הפרק הוא חלק מהסכמה הכללית אך יש בו גם שונות. כל וידוי הוא בעיקרו סיפור מוזר על הדרך שבה נקלע בן מאני בדרכם של הדוברים ועל התפקיד שמילא בחייהם. בכל אחד מהפרקים מופיעה דמות צעירה העומדת בפני בעל סמכות ומבקשת להתוודות, להשתחרר מסוד מעיק ולקבל לגיטימציה למה שנשפט כאשמה או קונפליקט. בפרק זה הדובר איבור הורוביץ הוא יהודי אנגלי שנולד במנצ'סטר ב-1886. אביו, יליד רוסיה, בא לאנגליה בגיל 14 ואמו נולדה באנגליה כבת למשפחה מאלג'יריה. הוא עצמו מדגיש את היותו חלק מהאימפריה הבריטית תוך חשיפה של רגשי נחיתות בעניין זה. הורוביץ מתוודה על הסתבכותו של המרגל יוסף מאני בפני מייקל וודהאוז, שהוא סמל הלוחמה של האימפריה הבריטית. וודהאוז שירת במזרח הרחוק, והשתתף בקרבות הבלימה על המרן ועל הסום עד שנפצע קשה בקרבות. גם הורוביץ – כמו הדוברים בכל הפרקים האחרים – כמה מצד אחד לאישור הנמען אך מורד בו מצד שני.<sup>137</sup> גם בפרק זה היחסים הם בסימן האשמה והעמדה למשפט, אך בניגוד לפרקים האחרים, בפרק זה מדובר במשפט ממשי: הורוביץ דן באשמתו של אדם הזר לו (בעוד הדוברים בפרקים האחרים מתוודים על מעשיהם שלהם), אך ניתן לחשוף גם בו סממני אשמה סמויה.

המעורבות הרגשית העמוקה של הורוביץ היא הנמקה ריאליסטית לאקט הסיפור, אך היא מבטאת גם תחושת אשם. הרציג טוענת כי הורוביץ נמשך כנראה לאותנטיות שבהשתלבות במזרח של יוסף מאני, וייתכן כי במסתורין ובהרפתקה שבמסלול הבגידה של יוסף מאני באנגלים הוא מגלה מאוויים כמוסים של משרת האימפריה המכופרת. לגבי יוסף מאני, הורוביץ הדובר הוא כובש וכולא. תפקידו הוא חוקר ולמעשה גם שופט, והוא משכפל יחסי נשפט ושופט עם הנמען ומסגיר הזדהות סמויה שהיא תלות של שובה בשבוי.<sup>138</sup> מירון סבור כי הורוביץ רומז על כך שבריטניה אשמה בבגידת מאני, שכן נטשה אותו כתושב הארץ ונתנה לבה לזרים, כמו גם אביו של יוסף מאני שהלך אחרי יהודים זרים מאירופה ובגד במשפחתו. בפרשנות זו הוא מבטא את המתח המערער את

136 כגון אברהם בלבן, הטוען כי הפרק הוא ציר מכריח ברומן. רעיונותיו קרובים ללבו של יהושע והרומן תומך בהן בעקיפין. גם יהושע הודה בכך בריאיון, ראו: אברהם בלבן, "האם היה החכם הדאיה יהודי? על שתי דמויות במר מאני", בן דב (לעיל, הערה 129) בעמ' 151. על האספקט האידאולוגי של היצירה, ראו: זיוה שמיר, "ההווה הוא העבר של העתיד: תורת היחסות" האידאולוגית של יהושע לפי מר מאני", שם, בעמ' 139.

137 שקד אומר כי אולי הוא מורד בצופן ההתבוללות וההתנכרות העצמית של יהודי אנגלי; ראו: גרשון שקד, "שורשים", בן דב (לעיל, הערה 129) בעמ' 132, 137.

138 הרציג (לעיל, הערה 129) בעמ' 225-228.

חייו של המספר כבן מהגרים יהודים המבקש להתכולל לגמרי בחברה האנגלית ומודע מראש לכישלון הצפוי לו בכך. בריטניה היא לגביו אב שיש לרצותו ולקבל את הסכמתו, אך זהו אב חורג המעורר כעס ומצדיק "בגידה"<sup>139</sup> אין להתפלא אפוא על "בגידתו" של הורוביץ בתפקידו כתובע.

השיחה השלישית מתרחשת בצומת היסטורי, התחלפות הכיבוש התורכי בבריטי וצמיחת עימות יהודי-פלשתינאי. ברזל אומר, כי מצד הסוגה התרחשות זו היא הדרמטית ביותר בספר והיא בנויה מלכתחילה כהתרחשות לקראת פסק דין. בית המשפט הוא אתר אידאלי לתוספת נופך לקונפליקט נרגש ומתפתח, כשהעימות בין התובע לסנגור בהתדיינות בכל שלביה מלבה את אוירת היריבות וההתנצחות. רצונו של התובע להיהפך לסנגור של גיבורו מפנים את המתח קטגור-סנגור ומעדן אותו בלי שתילקח ממנו הציפייה המתוחה לאחריתו בפסק הדין.

ביצירה זו, שלא כמו בהזר (ראו פרק שני) אך בדומה למכתב לשופט (ראו פרק שלישי), אין הפרדה בין תיאור האירועים ועיצובם על ידי המערכת השיפוטית ויש לדלות מהטקסט של הווידי את האירועים. הנאשם בבגידה, יוסף מאני השלישי, קורא לעצמו "הומו פוליטיקוס", אדם מדיני. סבו וסבתו באו לירושלים מיוון וכאן נולד אביו משה חיים כבן יחיד ליוסף השני שהיה גם סבו.<sup>140</sup> הסב נפטר לפני היוולדו של משה והקונסול נותן לו דרכון בריטי, ונתינות זו עוברת לילדיו לרבות הנאשם. לאחר שמשה למד רפואה בביירות מצאו לו גם אשה בריטית והוא פותח בית יולדות בכרם אברהם ומטפל ביולדות מכל המגורים. הוא נהפך ציוני ונוסע לקונגרס הציוני, שם הוא מתאהב בצעירה ממזרח-אירופה ומביא אותה עם אחיה לביתו. בלהט אהבתו הוא עוזב ונוטש את ביתו ואת משפחתו, מלווה את האח והאחות בשובם לביתם שבמזרח-אירופה ומתאבד בביירות על פסי הרכבת. המשפחה מבולבלת מהאסון והסבתא מגדלת את הבן יוסף השלישי ואת אחותו. יוסף נטל לעצמו חירות ובוחר את כיוון השכלתו – ידיעת שפות. הוא סילק עצמו מבית ספר "דורש ציון", למד ערבית בסילוואן אצל חברו של אביו וצרפתית – במשפחה אלג'ירית. הוא עובר מעדה לעדה בירושלים, כולל כת חרדית, אך נשאר ספרדי חופשי ונותן שירותים הקשורים בידיעותיו בשפות. כמו כן הוא משמש לבלר בבית המשפט. כאשר מתרחש מרד התורכים הצעירים הוא רואה את תורכיה כמדינה רב-לאומית ורב-גזעית ומחליט ללמוד משפטים וללכת לפרלמנט של תורכיה.

139 ראו: דן מירון, "מאחורי כל מחשבה מסתתרת מחשבה נוספת", בן דב (לעיל, הערה 129) בעמ' 40, 48-49. יהושע כהן טוען לעמדה כפולת פנים של הורוביץ בתיאור ירושלים כמהות מיתית וסמלית אל מול מציאות עלובה. הורוביץ רוצה להבליט את חפותו של הנאשם על ידי היעדר פנייה ומשוא פנים לירושלים. תיאורו נשמע מנוכר מסנטימנט יהודי עמוק והדבר מייצג דרגה גבוהה של שימוש מניפולטיבי בתיאור מקום. ראו: יהושע כהן, "ירושלים – עיר דמויות רבות", שם, בעמ' 386.

140 גילוי העריות הוא נושא הווידי בפרק האחרון ביצירה ומקור הנושא של מוטיב הזרע, המקבל בשיחה השלישית משמעות מטפורית כשהוא נהפך לזרע של בגידה.

הוא עוזב את ירושלים בדרכו לקונסטנטינופול, אך נעצר בביירות שבה נהרג אביו. הוא לומד באוניברסיטה אמריקנית ומתפרנס כמורה דרך, כמתורגמן וכמדריך המספר לצעירים ממזרח אירופה על ארץ ישראל. הוא מבלה זמן רב בקריאה ומכין לעצמו תכנית השתלמות פוליטית-משפטית. במשך שבע שנים הוא לומד גם משפטים, מעמיק את השכלתו המעשית והולך לאספות של לאומים ושל עדות שונות. הוא אינו מתעניין בנשים, אך ב-1914 הוא נשאר עם תינוק שילדה אשה בחדרו וחוזר לירושלים, שם מוצאים לו החסידים אשה מבוגרת שתטפל בתינוק ובו עצמו.

לאחר פרוץ המלחמה הטמין יוסף מאני את הדרכון הבריטי והחל מתעמק בקווי המלחמה ובעמדות השונות. למחייתו הוא כותב בקשות לבית משפט ומציג את עצמו כמשפטן אף שאין לו תעודות. ב-1917 רפיח נכבשת על ידי הבריטים ויוסף קם, תופר את הדרכון הבריטי בבגדיו ויוצא לבית לחם, יורד לחברון ומשם לעזה – כשלפתע מקיפים אותו חיילים אנגלים. האנגלים מגלים את כישורו לשפות והוא עובר מיד ליד ומתרגם לתושבים את הצהרת הכיבוש ואת הוראות העוצר עד שהוא מתגלגל למודיעין הבריטי בירושלים, שם הוא מראה את הדרכון הבריטי. בהמשך מחיילים אותו ומעסיקים אותו בתרגום פקודות. באחד הימים הוא מוצא בפח מפה מגולגלת ובה תכנית מתקפה של הרגימנט ה-22. הוא עובר את הגבול לרמאללה ומביא את התכניות לצבאות הגרמנים והתורכים. לאחר שהתקבל אישור כי התכניות שהביא אמיתיות, הוא מבקש בתמורה לכנס עבורו את אנשי הכפרים הערביים. הוא עובר בין הערבים כרועה, מתרגם להם את הצהרת בלפור ומבקשם לסגל לעצמם זהות לאומית. הוא עושה זאת במשך שמונה שבתות. ב"הרצאותיו" הוא מזהיר אותם מפני היהודים שיבואו ואף לוקח מפה של ארץ ישראל וגוזרה לשניים כדי להמחיש להם את האסון העומד בפתח. הם נאלצים להקשיב לו. בפרק הזמן הזה הוא מצליח להעביר כמות גדולה של מסמכים; ההעברה של חלקם גרה נזקים של מוות ושל אבדן תותחים לצבא האנגלי. לילה אחד נתפס יוסף מאני בבית אל – שם היה הקו החוצה בין הצבאות – כשהוא לבוש בתחפושת רועה וכך הובל לחקירה ולמשפט על בגידה.

יוסף מאני השלישי נזכר גם בשיחה השנייה ובשיחה הרביעית שבספר: תולדותיו וקורות אביו מפורטים בשיחה הרביעית, ובשיחה השנייה כבר קרא הקורא את סיום הפרשה, שהרי הספר בנוי מהמאוחר למוקדם. כך כבר פגש הקורא את יוסף מאני, את בנו אפרים ואת נכדו בכרתים, לאחר שהוגלה מפלשתינה, ויודע כי יוסף מאני לא הוצא להורג בתום השיחה של הפרק השלישי אלא הוגלה לכרתים. במלחמת העולם השנייה הוא נתפס כיהודי ביד אגון הגרמני ומצא את מותו כשהוא עקוד בכד מינואי.<sup>141</sup>

141 הנכד שניצל הופיע בפרק הראשון של היצירה כשופט מאני. הרציג מציינת כי יוסף ראה את עצמו כפלשתינאי ולא כיהודי. הוא לא רצה להיות כבול ליהדות או לנתינות הבריטית שקיבל מאביו וראה עצמו כבן המרחב השמי, אך בסופו של דבר הוא נרדף כיהודי בכרתים. הוא ניסה לחצות את זהותו אך זו מולבשת עליו. הרציג (לעיל, הערה 129) בעמ' 238.

וודהאוז, השופט במשפטו של יוסף מאני, אינו יהודי ואין לו השכלה משפטית. לאחר שנפצע באופן קשה בקרבות ואיבד יד ולקה בראייתו, הוא התמנה לאב בית דין. הורוביץ התובע הכין לו תיק מפורט והוא אמור להציגו לפניו משום שלוודהאוז קשה לקרוא. התוכן שהוצג לעיל הוא ניסיון לכתוב תמצית ניטרלית ככל האפשר שהוצאה מתוך דבריו של הורוביץ לאב בית הדין. קריאה מדוקדקת בווידיאו של הורוביץ תוכל להדגים כיצד שילב הורוביץ התובע דברי סנגוריה תוך תיאור התיק כרצונו ומתוך כוונה להמתיק את גזר הדין.

מלכתחילה הורוביץ היהודי מכריז שהוא בריטי ומצהיר על נאמנותו. מתברר כי המשפט יהיה סגור ברובו וכי לנאשם אין סנגור. הורוביץ התובע מתחיל את השיחה בהכרזה שאין ספק שהתביעה תבקש עונש מוות בגלל בגידה. הבעיה הראשונה שעולה היא "היכן ההתחלה" (עמ' 156) – מכאן ואילך אנו עדים להבניית נרטיב ולשילוב פרשנויות. הורוביץ מחליט לפתוח בלילה שבו נתפס יוסף מאני ומדגיש כי הבין שהוא רצה להיתפס. הדבר מרמז כבר מראש על מטרה נסתרת של הנאשם ומעלה ספק לגבי הבגידה; אך מחשש פן ייחשד שהוא מצדד ביוסף חוזר הורוביץ ומדגיש כי הכרח לחרוץ עליו דין מוות. עם זאת הוא מציין כי פרשיות ריגול מסעירות "אותנו הבריטים" (מבטא שייכות) בגלל חינוך לאמון בזולת (עמ' 60).

בשלב זה הורוביץ מעלה גם את שאלת האנטישמיות. הוא מדגיש שמציינים לפניו כי מאני הוא מהיהודים ש"נדבקו אלינו" – עניין היוצר הקבלה בין הורוביץ לבין יוסף מאני ולכן המשפט הוא הזדמנות להורוביץ להוכיח שוב את נאמנותו לבריטניה. הורוביץ בוחר להסביר בנקודה זו כיצד קיבל את תפקיד התובע במשפט זה. הוא מתאר את כמיהתו לתפקיד אך גם את חששו כי ימנעו ממנו את המשפט בגלל יהדותו. הוא מדגיש כי קלארק, שהיה אמור להיות התובע, אמר לו מפורשות: "אתה היהודון תיקח יהודי לדין, תעשה חקירה הוגנת ותדרוש מוות [...] אם יהודי יתבע מוות ליהודי אחר מי יסרב למלא בקשתו. יש בזה תענוג מיוחד" (עמ' 162). מיד לאחר דברים אלה הוא מתאר את השתוקקותו למלא את התפקיד ולהתחיל לפתוח בחקירה: "והתיק כבר לפות בידי, בחוזה כספר נפלא שאתה עומד גם לקרא וגם לכתוב בעת ובעונה אחת..." (עמ' 163). הוא מציין את רצונו העז לסחוט מהנאשם העומד במריו הודאה ראשונה על הבגידה ומתאר זאת בלשון פיוטית: "בטרם יכליב הנאשם חוטי שקר סביבו" (שם). הוא פוגש את יוסף ומבקש ממנו שייתן בו אמון והלה מספר לו על געגועיו לבנו. כך הורוביץ משלב בערמה כבר בשלב התחלתי את עניינו של הילד כדי לפרוט על רגש הרחמים של הקולונל. הוא מתאר את הילד היפה, החולני ואולי קצת רפה השכל ואומר לשופט כי הוא עצמו יראה את הילד למחרת בבית המשפט. הוא גם מציין כי אילו היה ליוסף סנגור היה משתמש בילד כדי לעורר רחמים (עמ' 164).

וודהאוז מבקשו "לספר מהתחלה ואף לפני התחלה". הורוביץ מחליט לפתוח בשאלת הזהות וזו מהווה עילה לספר את תולדותיו של יוסף באופן שמשרת את מטרתו

הנסתרת. כאשר הוא מגולל את קורותיה של משפחת יוסף הוא מנסה לעורר רחמים לטובת הנאשם ומספר כי כבר נידון למוות בילדותו וניצל. שני ילדים שנולדו לפניו מתו בגלל אי-התאמת הדם בין הוריו, שנאבקו ימים רבים על חייו. משתמע אפוא כי גזירת מוות פעם נוספת עליו מפרה צו מוסרי שלא להרוג נידון למוות שניצל מחבל התלייה. הורוביץ אף מעלה את סיפור ההתאהבות של האב ומותו כדי להציג את יוסף כילד שננטש. הוא אמנם מודה כי דבריו כוללים פרשנויות נוסף על האינפורמציה שליקט מהנאשם וממקורות אחרים, אך הוא מסתתר מתחת למטרה המוצהרת – למצוא את שרשי הבגידה והריגול. כביכול הוא עורך מחקר האמור לתרום לבריטניה אך למעשה זו עילה לסיפור.<sup>142</sup>

כל ההנמקות מבטאות רצון להמתקת דין. התובע מתאר את הנאשם כמי שנשאר נער בן שתיים-עשרה בעל הזיות ומספר על חוויה שעיצבה לדבריו את חיי יוסף – לידה שנכח והשתתף בה. יולדת, יהודייה מהגרת שלא ידעה על סגירת בית היולדות של אביו, נקלעה לביתם והילד נתבקש לעזור. הוא משתתף בלידה ורואה במראות את הלידה משני צדדיו – עם הולדת המאה החדשה, שכן בדיוק באותו רגע החלה המאה העשרים. מסקנתו של התובע היא שברוך זו נקבעה תודעתו הפוליטית (סמליות בוטה של זהות כפולה). כך נהפך הילד ל"הומו פוליטיקוס" והוא מתאר את לימודיו והשיטוט בין הזהויות השונות. לכך קורא הורוביץ "זרע הבגידה". בדרך זו המספר הופך את הבגידה באנגלים ממטרה בפני עצמה לעילה הקשורה ברצונו להגיע אל הערבים ולנאום לפנייהם. כתשובה לשאלה אפשרית של וודהאוז (כזכור הקורא אינו שומע את הנמען) הוא עונה כי הוא עצמו תהה אם זרע הריגול והבגידה נשתל כבר בכיירות על ידי התורכים, אך חקר ולא מצא דבר. לדבריו הפרשה נבעה מתוך עצמו, מתסבוכת נפשו (עמ' 173).

בהמשך אומר התובע כי הוא רוצה להוכיח שסיפורו של יוסף הוא סיפור מיוחד ואינו יוכל להיות תקדים למקרים אחרים, כך שלא ניתן ללמד ממנו על בגידה וריגול וזוהי למעשה עילה סמויה נוספת להמתקת דין. מקרהו של יוסף הוא כביכול כה מיוחד עד שלא ניתן להרתיע אחרים במצבו על ידי הענשתו. לפיכך הוא שב ומתאר את יוסף כבעל הזיות ש"שט בין זהויות", ותכליתו במדיניות. הורוביץ מדגיש כי עם שיבתו של יוסף לירושלים עם התינוק "עדיין לא חשב מחשבה נגד אנגליה" (עמ' 177) ואם התגנבה בגידה כבר אז הרי היא עדיין כזרע סתום. כל עניין הזרע נהפך מטפורה מוקצנת עד אבסורד ויש לה חשיבות מבחינת היצירה כולה.<sup>143</sup> בשלב זה הורוביץ מתחיל להכניס פרשנות פסיכואנליטית<sup>144</sup> ומכין טיעון שיפתח בהמשך, שלפיו יש להבין את מעשי יוסף

142 כמו שיתברר בקטע השלמת הביוגרפיות בסיום, הורוביץ יכתוב דוקטורט על "משפטי ריגול בזמן המלחמה", ראו: מר מאני (לעיל הערה 58) בעמ' 196.

143 ראו (לעיל, הערה 140).

144 היצירה כולה בנויה כחקירה פסיכואנליטית מהסוף להתחלה; ככלל יש לפסיכואנליזה מקום רב בכל השיחות אך לא נרחיב בכך שכן הדבר חורג מענייננו. ראו: למשל הרציג (לעיל,

כנקמה באביו ולא בבריטניה.<sup>145</sup> הורוביץ אומר כי הוא מביא את סיפור האב כמשל ואכן הוא מתאר את יוסף שעמד בפניו לצפון, מחכה לאב (שיבוא מביירות) אך זה הגיע מדרום (כמו בריטניה).<sup>146</sup> הורוביץ מודע ללשונו הספרותית ומודה כי חשב להגניב אינטרפרטציה – כלומר: פרשנות המדגישה הנמקה אישית והבניית סיפור – אולם עם ההודאה בפרשנות הורוביץ חוזר ומציין כי מאחורי כל עובדה שהוא מספר יש מסמכים ועדויות. כפילות זו מדגישה את האפשרות לשחק בעובדות ולנצל אותן ליצירת נרטיבים שונים. התובע ממשיך ומתאר באופן ציורי את חילופי השלטון והשפעתם. כאשר יוסף מחליט לחזור ולהיות מתורגמן, כל כוונתו היא לעורר את הערבים משנתם. הורוביץ רומז אפוא לקיומו של מניע אחר אצל יוסף כדי להקהות את האשמה בבגידה באנגליה, שהעניקה לו דרכון אנגלי. בהקשר זה הורוביץ מזכיר גם את הקפטן הסקוטי שעומד להעיד במשפט – ויליאם דאגוט, שכל המלחמה לגביו היא עילה למציאת סוס ערבי. סיפור זה מרמז גם למניעים אישיים אפשריים של יוסף ושל עמו. הוא אמנם מתנצל על הסטייה אך טוען כי הדיקן בקיימברידג' לימדו כי אלוהים נמצא בפרטים – לא רק האלוהים האסתטי אלא גם המשפטי, ולכן כל פרט חשוב וגם הסטיות (עמ' 179). עושר הפרטים והעובדות מגדיל כמובן את החירות לעריכת מניפולציות. ככל שמספר העובדות גדול יותר כך ניתן לעשות בהן סלקציה רבה יותר ולעצב סיפור שונה. חופש זה נתון לתובע, לסגור וכמובן גם לשופט הכותב את פסק הדין.

הורוביץ חוזר למטפורת הזרע: הוא מדגיש כי המפנה חל עם הצהרת בלפור. יוסף חושש כי יהודים ממזרח-אירופה יציפו את הארץ ולבו נכמר על הערבים. כמו כן, בסיפור הפיכתו של יוסף למתורגמן רשמי מגניב הורוביץ בעקיפין האשמה נגד האנגלים: הם קיבלו את יוסף בלי בדיקה ובקלות דעת ונתנו לו להסתובב באופן חופשי. הורוביץ מתמרן את הסיפור כך שיובן כי היה צורך גם באירוע חיצוני נוסף. הוא מתאר את מציאת המפה המגולגלת בפח האשפה בבסיס הצבאי כ"לחלוחית שהזרע ציפה לה". כתוצאה מכך יוסף מביא את התכניות שמצא לתורכים ולגרמנים וכזכור הוא אינו רוצה כסף. כאן שוב מנסה הורוביץ להפחית מאשמתו של יוסף בהאשמו דרך אגב את המפקדה על כך שחומר מסווג מוטל בסלי האשפה שלה. בה בעת, יוסף אינו מבצע את הבגידה מהטעם שהוא שונא את האנגלים או בשל בצע כסף.

הורוביץ משלב את עצמו בנרטיב שבנה סביב מטפורת הבגידה ואומר כי פסע בעצמו במסלול הבגידה – עניין שיכול להיות דו-משמעי, ממשי ומטפורי. הוא מודה "ובמקום

---

הערה 129) "הקצנה של דפוסים פרוידיאניים", בעמ' 242-243. הערה למבנה, ראו: לעיל, הערה 134.

145 וראו: מירון (לעיל הערה 139).

146 וראו: הרציג בנוגע לחשך אב כמניע בחיפושים אידאולוגיים. הרציג (לעיל הערה 129) "מגמות בסיפורת", בעמ' 243-244. בלבן מדבר על גורמים נפשיים המסתתרים מאחורי פעילות פוליטית כסימני מרד באב. ראו: אברהם בלבן (לעיל, הערה 136) בעמ' 153.

שחסרו עובדות העליתי אותן באוב רוחי ודמיוני כי מאד חפץ אני להבין בגידה עד תומה" (עמ' 188). כהרגלו, באותה נשימה הוא שב ומתגונן מפני האשמה אפשרית לגביו ועומד בתקף על כך שלא היה נוהג אחרת אילו היה הנאשם בן ללאום אחר. בהמשך הוא מגניב רמז לטיעון המרכזי שלו, שיתפתח לקראת הסוף – שיש למנוע את המשפט לטובת הממלכה האנגלית. בשלב זה הוא עדיין רק מרמז לחשש מהמשפט עצמו: הוא מביע חשש שהמשפט יתקדם מהר וכי יוסף מאני יודה. עם זאת הוא טורח להדגיש שוב כי אין לו ספק לגבי תוצאות המשפט – התביעה תהא חדה כתער ולמעשה כבר נחרץ דינו של הנאשם. לחיזוק גזר הדין הוא מזכיר את כמות המסמכים העצומה – שיש לו רישום מדויק לגביהם – שהעביר יוסף מתכולת הפחים. אזכור המסמכים המחזקים את התביעה מאפשר להורוביץ שוב להפחית את אשמת יוסף, כשהוא מדגיש דווקא את השערורייה שקמה כשנודע כי לא הושמדו מסמכים מסווגים כה רבים. המפקדה חולקת אפוא את האשם בבגידה עם יוסף.

החל בשלב זה הורוביץ מתחיל להעלות במפורש את הנימוקים של הצורך להימנע ממשפט: הוא שב ומזכיר את היהודים האדוקים "השליחים" המלווים את החקירה מחשש שיאשימו אותם בקשר עם יוסף; הוא מספר כי הם ביקשו את חוקת השיפוט הצבאי, ישבו והתפלפלו, וכשהבינו כי אין מנוס מגזר הדין – התעצבו לליבם וניסו לחפש קשרים בעולם. לאחר שהתייאשו טענו כי מאני אינו אלא משוגע ואין זה לכבודה של בריטניה הגדולה להתעסק במשוגעים; הם אף מזכירים כי אביו טרף את נפשו בכפו (עמ' 190). הורוביץ, שכבר קודם לכן תאר את יוסף כאיש הזיות, דווקא אינו תומך בטיעון שלפיו יוסף אינו כשיר לעמוד למשפט ועומד על דעתו כי הוא צלול דעת, שליט על לשונו ומעשיו וכמובן ראוי לעמוד לדין. טיעון זה אינו אלא הקדמה להנמקה המרכזית שלו, שלפיה מאני מכין נאום פוליטי ארוך, והמשפט משמש לו עילה. יוסף רוצה לזעזע את ירושלים, ולכן ביקש להיתפס אף על פי שיכול היה להתחמק בקלות. הורוביץ אמנם מודה כי אינו יודע כל זאת בוודאות, אך הוא חש בכך; הוא יודע כי יוסף עסק בכתיבה לקראת המשפט. הוא עצמו הציל רק מעט חומר שכן את שאר הדפים בלע יוסף כך שהנאום כבר יושב במוחו, כפי שיוכל השופט לראות במשפט.

כאן הורוביץ מספר לשופט כי ביקש מיוסף לקחת לעצמו סגור שיספר על אביו ועל ילדותו (נסבות מקלות), שאחרת סופו לתלייה; הוא אף הזהירו שלא ללהג להג פוליטי פן יכפילו לולאה על צווארו, אך יוסף סירב. הקורא מבין כמובן כי פירוט זה באוזני השופט הופך למעשה את הורוביץ מקטגור לנגור. באותה פסקה הורוביץ מפתח גם את הרעיון הנוסף שזרע בשלב מוקדם, אף שהוא שוב מודה שמדובר בפרשנותו שלו: הורוביץ מסביר כי ידיעה צורבת את לבו שיש כאן סיפור אחר. יוסף רוצה להתנקם במישהו רחוק והפוליטיקה היא מין אובססיה שקפצה עליו. התובע רומז לכך שהאב משה פנה לציונות וליהדות מזרח-אירופה, מה שהוביל אותו לקונגרס והביאו להתאהב באשה צעירה ולבגוד במשפחתו. כניגוד לכך יוסף פונה לעורר את הערבים.

נראה כי בשלב זה גם השופט משתכנע כי רצוי להימנע ממשפט; לשאלה אפשרית שלו הורוביץ עונה כי השאירו ליוסף חבל ואף דאגו לתקוע וו בתקרה בתקווה שיתאבד אך לשווא. יוסף החזיר לו את החבל מקופל. מכך הורוביץ מביין כי יוסף אינו מוותר על הנאום. הוא מודה כי אינו יודע מה יש בנאום, אך היה שמח אילו נמנע נאום כזה "שבודאי יכוון נגדנו ויעורר מדנים". בולט השימוש בגוף ראשון רבים כהצהרת נאמנות חוזרת (עמ' 191). עם זאת, הורוביץ שב ומדגיש כי מותו של הנאשם כבר נחרץ אלא אם כן ישיגו "השליחים" חנינה מן המלך. הוא חוזר לעמדת התובע ומבקש מהשופט שלא יטעה בו על ששטח את היסוסיו, שכן למחרת יעמד "כחומה בצורה על הדוכן": התביעה תבקש נקם על תותחים שאבדו והגרדום כבר מוכן.

מיד לאחר שאישר את עמדתו כתובע המספר בוחר לחזור ולפנות לרגשות. כאשר השופט שואל על הילד הוא מרחיב את הדיבור עליו ומחזק בעקיפין את רעיון המרד באב שהוא, לדעתו, הבסיס לבגידה. הוא אף הופך את המרד באב לתופעה אוניברסלית. בספרו על האם הוא מכליל "לפעמים יש צעירים שעושים טרור נגד בית אבא ומדמים בנפשם שעשו הפיכה נגד המשטרה בעצמה..." (עמ' 192). הוא אינו מרחיב בתזה זו וחוזר לעורר רחמים בספרו על חייהם הקשים של יוסף מאני והנערה ומדגיש כי הילד יהא נוכח במשפט, כדי שיזכור כי היה משפט אמת לאב. לסיום שוב חוזר הורוביץ לתפקיד התובע ומדבר על חוקי המלחמה הנותנים הוראות ברורות. הוא מדגיש כי יוסף הוא אזרח בריטי ויש להטיל עליו עונש מוות ללא ערעור – אולם דווקא הנתנות הבריטית תוכל להוות עילה לשינוי גזר הדין, שכן מדובר בנתינות שניתנה בחטף וניתן לערער עליה ובכך היא הופכת לנדבך נוסף בעמדת הסנגוריה. לבסוף מתברר כי הורוביץ אכן הצליח לתמרן את השופט<sup>147</sup> והשיחה מסיימת במוצא: הנתנות המפוקפקת של יוסף מאני מאפשרת לגזור עליו גירוש, שכן אם אינו בריטי של ממש גם בגידתו אינה בגידה מלאה.

התובע שנהפך סנגור אינו בונה נאום הגנה מובנה מתחילתו עד סופו. נאומו מלא סטיות והשופט מבקשו מדי פעם לחזור לנושא ולהגיע לאינטגרציה.<sup>148</sup> את נימוקי הסנגוריה השונים הוא "מגניב" תוך שהוא חוזר ומאשר את תפקידו כתובע. אף על פי שהיצירה מלאת משחק ולצד הריאליה היא מדגישה את היותה בדיון, היא מאפשרת

147 אילן תורן מציין הקבלה בין האנרגיה שיוסף משקיע בבגידה באנגלים לבין זו שהורוביץ משקיע בניסיון להטות את הקולונל לעמדתו ולנווט בין תמימות למניפולטיביות. תורן מדבר גם על מאבק פנימי מקביל – הצורך לתת ביטוי אמביוולנטי למשיכה ולדחייה למאני; בין הרצון ללכת אחרי מאני מהלבנט או לשמר את זהותו המערבית. ראו: אילן תורן (לעיל, הערות 109, 132) בעמ' 112-113.

148 ברזל אומר כי להורוביץ נרמז כי נסחף. הרוח האנגלו-סקסית תובעת איפוק וריסון והשופט דורש אינטגרציה. ההצלחה של הטיעון היא במישור המשפטי, אך גם במישור הסיפורי הוא מגיע לאינטגרציה. ראו: הלל ברזל, "כתר הריבוי וכתר האחדות", בן דב (לעיל, הערה 129) בעמ' 123.

לראות את האפשרויות של הבניית הנרטיב במשפט. הנרטיב של הסנגוריה הנשמע מפי התובע בנוי על מניעים אישיים, פרשנויות, בחירת פרטים והאפשרות לשילובם בהקשרים שונים כדי לעורר תגובה רצויה. אנו עדים גם ליכולת לראות בכל עניין גם את היפוכו ואת כוחה של הלשון. לבסוף עולה גם המסר שכל טיעון עשוי להשפיע על גורל המשפט ועל החלטת השופטים, גם אם אין מדובר בטיעונים שיש להם רלוונטיות משפטית.

### ה. נרטיבים שונים ביצירה אחת

הספר תיק הראיות מאת ג'ון באנוויל<sup>149</sup> גם הוא סיפור וידוי המסופר בגוף ראשון.<sup>150</sup> ביצירה זו המטרה המוצהרת של המספר היא יצירת כתב הגנה שמתוכו עולה גם כתב האשמה עצמי, בניגוד לסונטת קרויצר ולמכתב לשופט שבהם מופיע כתב האשמה עצמי הנהפך עד מהרה לכתב הגנה ולהתנצלות. כמו כן, בשונה משתי יצירות אלו מדובר בווידי הקודם למשפט. בדומה למר מאני היצירה כוללת כפל נרטיבים המוצג על ידי מספר אחד, אבל בניגוד לו מדובר בנאשם ולא בקטגור. כדי להדגיש את כפל הנרטיבים הפרדנו את העיון ביצירה מהפרק העוסק בחוסר המהימנות של הוידוי. פרדי מונטגומרי, המספר, ביצע שני פשעים: הוא גנב ציור של רב-אמן הולנדי מהגלריה של בינקי ברהנס, אדם שהכיר מנעוריו באירלנד, ורצח חדרנית שהופיעה באקראי בחדר שבו נמצאה התמונה. המספר יושב בכלא ומחכה למשפטו ובפתיחת היצירה הוא פונה לשופט ואומר כי זה מה שיאמר: "...כאשר תבקש שאספר לבית המשפט במילים שלי..." (עמ' 7).<sup>151</sup> הספר נקרא תיק הראיות (book of evidence) ומספר אפוא את העובדות מזווית הראייה של הנאשם בלבד. בפרק זה, כפי שכבר ציינו, נציג את בניית הנרטיבים ביצירה המציגים טיעון כפול של סנגוריה על ידי הנאשם. בניית הנרטיבים מציגה את האפשרות לפרשנויות שונות של

149 ג'ון באנוויל, תיק הראיות (תשמ"ט-תש"ן) העמודים מופיעים בגוף הטקסט בסוגריים.  
150 D'Hoker מציינת כי שיח וידוי הוא חותם יצירתו של באנוויל. הכותבת דנה בעיקר בהמוקצה "Untouchable" אך מתייחסת גם לספר זה וראו: D'Hoker (לעיל, הערה 64) בעמ' 33.

151 יוכי שלח משווה את פתיחת ספריהם של באנוויל (לעיל, הערה 149) וג'ורג' סימנון, מכתב לשופט (תשס"ה). בעוד שאלאבואן, גיבורו של סימנון, מבקש מהשופט להציץ אל נבכי נשמתו כדי לזכות במחילה ובאותה הזדמנות להטיח ביקורת בחברה שבה חי, אצל מונטגומרי העיקר הוא הזכות לספר במילים שלו את האירועים. בשני המקרים הספר הוא חקירה עצמית. שלח גם מציינת כי הספר מתכתב עם יצירותיהם של סימנון ונבוקוב. ראו: שלח (לעיל, הערה 106). אכן, הכתיבה כאן מזכירה את הכתבים שהשאר הומברט הומברט ונמצאו לאחר מותו על פשעים של אונס קטינה ורצח מאהבה ביצירה לוליטה, ראו: ולאדימיר נבוקוב, לוליטה (תשמ"ו). בתיק הראיות המספר כותב את הספר בבית הסהר כשהוא מחכה למשפטו, לאחר שקודם לכן שהה במחלקה פסיכיאטרית.

העובדות, והיכולת להשתמש באותן עובדות לטיעונים מסוג שונה. לשם כך יש לבחון לאורך הספר את הבניית הטיעונים, לרבות הסתירות ביניהם, כפי שעשינו בפרק הדין במר מאני. בסוף היצירה הנרטיב המורכב של המספר מתעמת עם הרדוקציה שעושה המשפט.

בשני הטיעונים הנבנים בספר אין הכחשה של המעשה והמספר אף נוטל אחריות עליהם,<sup>152</sup> אך שניהם בנויים על היעדרה של כוונת זדון מראש והם מכוונים להקל בחומרת המעשה מכיוונים שונים. הטיעון הראשון בנוי על היעדר אשמה מוסרית בשל פעולה שלא מתוך רצון חופשי, תוך טענה שמדובר במעשים שנעשו באקראי. הטיעון השני, שהוא כביכול טיעון הסנגור של המספר, בנוי על מניעים פסיכולוגיים לרבות טיעון מובנה של סיבתיות היכול להתקבל בעולם המשפט. גם ביצירה זו משולבים תודעה ותת-תודעה של המספר.

בעמוד האחרון של הספר מתברר לקורא כי הספר היה אמור להיות עדות, מעין כתב הגנה שהמספר רצה לפרסם; אולם המספר נמנע מניסיון הפרסום ומבקש לתייק את הספר "יחד עם שאר הבדיות, הבדיות הרשמיות" לאחר שנתקל בלגלוג הפקד ששאלו "כמה מזה הוא האמת?". תשובתו של המספר הייתה "הכול. לא כלום. רק הבושה"<sup>153</sup> (עמ' 260). במהלך הסיפור המספר מדמיין את המושבעים והשופט ואת תגובותיהם כאמצעי להעלאת עמדתו וליצירת מניפולציות בטיעונו. רק בסופו של הסיפור מתברר לנו שהמשפט אינו עומד להתקיים: הפרקליט שניסה תחילה לשכנע את הנאשם לטעון שהוא חף מפשע עומד להגיע להסדר טיעון וברגע האחרון דורש מהנאשם להודות באשמה.

המניפולציה בולטת כבר קרוב לפתיחה כשהמספר אומר כי יקבל את פסק הדין אך עם זאת שואל אם אפשר להאמין באשמה מוסרית מרגע שזנח רעיון הרצון החופשי (עמ' 22). הוא מבקש מכבוד השופט שלא יראה בכך רמז להתנצלות או להתגוננות. בסיכום של תיאור חייו המספר מעלה את דמותו כאדם רגיל,<sup>154</sup> שהיה מדען אך ויתר על

152 הוא אומר במפורש "אני אחראי, אמרתי לעצמי, עם כל המשקל שהמילה הזאת טעונה בו", ראו: שם, בעמ' 180.

153 D'Hoker טוענת כי כמו בוודוי דתי הגיבור מגלה שהוא מספר לא רק מה שידע אלא גם מה ששמר בסוד בגלל אשמה ובושה. ראו: D'Hoker (לעיל, הערה 64) בעמ' 38. יעל לוטן מדגישה את היותו של באנוויל אירי ולכן תוצר מובהק של תרבות קלטית קתולית, המטפחת רגשות אשם ובושה הבאים לידי ביטוי בספריו (לעברית תורגמו המוקצה והים) וראו: יעל לוטן, "וזהו סוף הזיכרון", ידיעות אחרונות – מוסף ספרות (8.9.2006) 27 על ספרו הים. באנוויל עצמו ציין בריאיון כי הוא מדבר על האשמה כירושה שלו מהקתוליות. מאיה פלדמן, "קם על יוצרו" (2.3.2007) [www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-3371247,00.html](http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-3371247,00.html)

וראו: בהמשך את הדין שלנו בעניין האשם.  
154 בריאיון ציין באנוויל כי מה שמשך אותו בדמותו של פרדי היה שאדם רגיל עושה מעשה כה חריג. קולו של פרדי מופיע בספריו הבאים רוחות רפאים ואתנה ראו: Banville, John. Ghosts. London: Minerva, 1994 London: Minerva, 1994; Banville, John, Athena.

עבודתו וחי חיים סתמיים – חיי שיטוט מאי לאי באזורי נופש וללא כל חשבון. כך בזכו את כספי ירושתו ונפל ברשת נוכלים, דבר שגרם לו לקחת הלוואה מפוקפקת שהצריכה אותו להשיג סכום כסף נכבד. אשתו וילדיו נלקחו כבני ערובה והוא נאלץ לחזור לארצו אירלנד כדי להשיג כסף בדחיפות כדי לשלם את חובו ולשחררם.

למרות ניסיונותיו של המספר לתאר את המקריות המביאה אותו להסתבך בהלוואה עם רמז לסחיטה, הקורא רואה בבירור כי המספר פועל כמו מרסו בהזר – מתוך חוסר מחשבה ובלי להביא בחשבון את תוצאות מעשיו. הנרטיב שלו בנוי על הטיעון של ביצוע מתוך חוסר ברירה, אך נראה כי המחבר המובלע – דהיינו: סך כל עמדות היצירה, לפי הבנתנו – חותר תחת הנרטיב הזה. טיעון האקראיות מלווה בסתירתו שכן הכול יכול היה להתרחש אחרת.<sup>155</sup> במובן זה המעשים שהוא עושה אינם יכולים להיחשב בלתי-נמנעים. כמו שאר המתוודים, גם מונטגומרי מנסה להראות כי אינו שונה משאר בני האדם. המושבעים אולי יחשבו כי הוא אדם הרואה את עצמו מורס ומכובד, הנהנה מיחס של כבוד מהסביבה, אך הוא טוען כי אין זו אלא הופעתו החיצונית, שכן רק כך הוא "יכול לשכוח לרגע כי הוא יצור עלוב ומרעיד כמותם. אכול ספקות וגווע, שהרשה לעצמו להאמין כי הוא חסין מכל פגע..." (עמ' 7). גם ביצירה זו הבאתו של המספר למשפט פועלת כהארה והוא מנסה כביכול להשיב על שאלותיו של בית המשפט, שירצה לקבל תשובה והסבר על צורת חיים כזאת של אדם עם רקע כשלו והשכלה תרבותית. הוא עצמו תוהה על כך תוך שהוא מבטל מראש את העמדה של בית המשפט ושל פרקליטו הבנויה על סיבתיות, ואומר כי "לאחרים דעה כוללנית על סיבה ומסובב..." (עמ' 23), כאילו ניתן לבודד אירוע ולנתחו בעוד שלדעתו המקריות שולטת בכול. מכאן גם הצורך בווידוי – צורך לספר הכול כפי שאירע וכיצד הסתבך במעין מלכודת. נראה שהספר "מתכתב" עם החטא ועונשו של דוסטויבסקי בתיאור ההיסחפות.<sup>156</sup> שם, לאחר שרסקולניקוב מרגיש לבסוף משוחרר מההזיה שעיבד במוחו להרוג את המשכונאית הזקנה, הוא שומע במקרה שהיא לא תהא בבית – ואז הוא מרגיש פתאום בכל ישותו "כי מעתה אין לי עוד חוש הגיון ולא רצון משלי, וכי הכול נחרץ פתאום לחלוטין".<sup>157</sup> אף שרסקולניקוב אינו מפסיק להתלבט הוא חש כאילו נאחז בגלגל מכונה ונגרף לתוכה.<sup>158</sup> אולם אצל

New York: Vintage International, 1996 וכך פרדי משלים מעגל פשע, חרטה וגאולה ויוצר טרילוגיה. פלדמן, שם.

155 קינן ופוזנר (לעיל, הערה 35).

156 מאיה פלדמן מציינת כי באנוויל מתכתב בין השאר עם דוסטויבסקי. באנוויל טוען כי במחברתו מצא רישום של שאלה אם פסול להרוג אנשים. פלדמן (לעיל, הערה 153).

157 החטא ועונשו (לעיל, הערה 36) פרק ראשון בעמ' 55. גם העובדה שהמספר רצח בחורה צעירה שהגיעה לזירת הרצח באקראי מהווה אנלוגיה ליצירה זו.

158 במקור: "היום האחרון, שבא באורח לא צפוי כ"כ והכריע הכול בבת אחת פעל עליו באורח מכני לגמרי: כמו אחז אותו מישוהו ומשכו אחריו באורח בלתי טבעי, ללא רפות, הוא הולך

רסקולניקוב פעולת הגיבור קשורה בתפיסה כי "אם אין אלוהים הכול מותר"<sup>159</sup> ואילו אצל מונטגומרי ניכרת הסתמיות בדרך חייו המביאה לפשע. בכך הוא דומה למרסו, גיבור הזר,<sup>160</sup>

המספר מעמיד את עצמו במפורש כמי שחי מתוך סתירה. הוא בחר ללמוד מדעים כדי להפוך את אי-הוודאות בחיים לנשלטת במידת מה ולבנות עולם קוהרנטי הבנוי על סיבתיות, אך גילה במדע חיזיון של עולם גועש ולא צפוי. הוא מזכיר הרצאה של "מכשף אורח" על אקראיות, שאותה אימץ להיות גישתו בחיים (עמ' 26). מונטגומרי מתאר את כל חייו כצירוף מקרים ואף מציין "כי נקלע לסרט סוג ג'" (עמ' 28) (ההדגשות שלנו), כשהוא מתאר במפורט את האירועים. מונטגומרי מודע לסתירה שבין טיעון האקראיות לנרטיב שיעמיד בית המשפט מאותם אירועים מתוך ניסיון למצוא מבנה של סיבה ומסובב. בניגוד לטיעון האקראיות הוא מספר שבנסיעה לכפרו הוא הבין כי הוא בדרך לעשות מעשה רע ומחריד שאין לו מחילה. הוא חש מזועזע אך גם מלא עליצות (שם). כך, לכל אורך הספר הוא מבליט משיכה ודחייה לעשייה שהוא מגדירה במפורש כמעשה מחריד. המספר מציג אפוא את פשעו כעניין שחיכה לו כל חייו – והקורא תוהה אם זו משאלה או חשש ואולי מרד בעליבות חייו.<sup>161</sup> מבחינה זו אולי אפשר להשוותו לטראפס מהתקלה, ש"הפשע" שמייחסים לו אנשי המשפט שבדימוס מעלה אותו מעל בינוניות חייו; אלא שכאן המספר מבצע פשע של ממש.

כאשר מונטגומרי מגיע לאירלנד מולדתו עולים במוחו זיכרונות מילדותו והדבר מאפשר את בניית הנרטיב השני של אשמה מופחתת, הבנוי על פסיכולוגיה וסיבתיות וצומח מתוך יחסי המשפחה שלו בילדותו. אזכור ראשון לעניינים אלו מופיע כשהמספר מצייר לעצמו את אביו עם מאהבת. אפשרות הבניה זו מודגשת דווקא משום שהוא ממנה להכריז כי לא חשב רעות על אביו. הפרקליט לעומת זאת דוחק בו לאמץ את הרעיון; מאוחר יותר אפשר יהיה לחזק את הטיעון כשייוודע שהיו למספר בילדותו מצבי רוח, כי אביו התאבד וכי הוא זה שגילה את הגופה. כמו כן, כאשר המספר מגיע לביתו מתברר לו

---

עיוור, ללא התנגדות, כאילו קצה בגדו נאחז בגלגל של מכונה, והריהו הולך ונגרף לתוכה",  
ראו: שם, בעמ' 62.

159 D'Hoker מציינת כי קוטזי בספרו משער בעקבות דוסטויבסקי כי פתרון לקבלה עצמית בוודאי תתכן רק על-ידי דת. D'Hoker (לעיל, הערה 64) בעמ' 35.

160 ראו: שם, פרק שני.

161 אפשר לראות ביצירה רמזים לצורך של המספר למרוד בחייו; למשל: רצונו להחצין את הזעם והכאב וההתמרמרות (עמ' 192). כמו כן, בעומדו מול התמונה הוא חש כאילו היא מתגרה בעליבות חייו ומהווה אתגר בשבילו. ניר רצ'קובסקי אומר במאמרו על הספר כי זה לא סתם קרה ולא מתוך עליבות התחולל הפשע, אלא כדי להיחלץ מן העליבות, לצאת מן העצמי ומהחיים שהתבררו כהחמצה אחת גדולה. ניר רצ'קובסקי, "לא רק היסחפות" מעריב (30.3.2007) בעמ' 26.

כי האם מכרה את תמונות האב המת והן הגיעו לבינקי ברהנס – אותו אדם שממנו גנב המספר את התמונה. קשר זה משרת את הטיעון שהפרקליט מעוניין לבנות. מכל מקום, פרטים בסיפור סותרים את טיעון חוסר הברירה והאקראיות שהובילו למעשה הפשע. כאשר המספר מגיע העירה בפעם השנייה אחרי הרצח הוא נפגש עם ידיד המשפחה צ'רלי פרנץ', סוחר תמונות ועתיקות כבן שישים, שהתייחס אליו כמו אל הבן שמעולם לא היה לו ואצלו זכה למסתור אחרי הרצח. לקורא ברור כי יכול היה להיפגש עמו קודם לכן, לקבל ממנו הלוואה וכך לחזור "לפדות את אשתו ובנו" ולפתור את בעיותיו מבלי לבצע כל פשע; <sup>162</sup> אך המספר אינו ער לכך וחוזר על הטיעון שלפיו מסעו היה היסחפות. מונטגומרי טוען כי בחן את האפשרויות שהיו פתוחות בפניו בעברו וחיפש החלטה כלשהי שקיבל – דרך שבה הלך או תמרוך שיראה לו כיצד הגיע למצבו הנוכחי – ולא מצא. הוא מסביר כי הנחה מוטעית היא שמעשים נקבעים מתוך רצון, במחשבה תחילה ולאחר שקילה זהירה של עובדות; הוא קורא לכך "כל אותם פרפורי תיאטרון בובות שמתחזים לתודעה [...]". חייתי כך כי חייתי כך, אין תשובה אחרת" (עמ' 48). <sup>163</sup> אכן, מה שנבנה בטיעון האקראיות והיעדר הבחירה הוא שאין מדובר במעשה במחשבה תחילה, אך מדובר בחיים חסרי ערך שהובילו לבסוף לדרך רעה. בחירה בחיים נבובים אינה אשמה התופסת בבית המשפט אך זוהי האשמה שמעמיד המחבר המובלע ולכן אפשר להשוות את מונטגומרי למרסו. האדישות שבה חי וההתייחסות בשוויון נפש לכל הדברים מובילה אותו לבסוף לרצח. פרדי עצמו אינו רואה את החיים כמובנים משלבים שבכל אחד מהם האדם בוחר בחירה כלשהי שהוא חייב לשאת בתוצאותיה, אלא כזרימה רצופה או כקיפאון פעלתני בעבר (שם). בסופו של דבר המספר מודה כי היה תקוע בעבר. בעקיפין הקוראים רואים כי הפרטים של עברו אכן בונים – למרות התנגדותו הבולטת כביכול – טיעון הבנוי על נסיבות חייו בעבר כגורם פסיכולוגי מקל.

גם החלומות שהוא מעלה לפני בית המשפט משקפים מצב נפשי מעורער היכול להסביר את מעשיו ומכאן שהם תומכים בטיעון הפסיכולוגי. הוא חוזר על הביטוי "עברה כפויה" ומספר כי בחלומו הכריחו בעל שררה אלמוני לעשות דבר נורא ואף עמד מעליו בלי לוותר; הוא מציין כי למרות הזוועה והבחילה חש רוממות רוח. בהמשך ההתרחשות ישלוט הגיון החלום במציאות וייתן כביכול הצדקה למעשיו. כמו כן נראה

<sup>162</sup> פרדי מודה כי ראה אותו כבר ואף חשב לבקש ממנו הלוואה, בעמ' 42-43. בדיעבד יסתבר לקורא כי אותו פרנץ' נהנה ממיזמה: הוא קנה את תמונות האב בזול ומכר אותם לבינקי ברהנס ושוב קנה בזול ומכרם שוב, עניין המחזק את מחויבותו של צ'רלי לפרדי. לאחר הרצח אף נמצא בידי המספר צ'ק שלו.

<sup>163</sup> בהתפרצותו של מרסו מול הכומר בהזר הוא צועק: "חייתי חיים כאלה, ויכולתי לחיות חיים אחרים. עשיתי כך ולא עשיתי כך [...] אז מה? אין חשיבות לשום דבר" ראו: קאמי (לעיל, הערה 33) בעמ' 111.

היה לפרדי כי רוב חייו היה תקוע בין שינה לערות (עמ' 69). זהו טיעון-משנה המתיימר – שוב – לשחררו מאחריות למעשיו ומשרת את שני הנרטיבים במקביל. כאשר המספר רוצה לחזק את טיעון האקראיות הוא אומר כי "צירופי מקרים משוטחים בדרך משונה בעדות משפטית" ואין הם מתקבלים אלא כבדיחה לא מצחיקה בבית המשפט. הוא מדמיין את תגובות הנוכחים במשפטו וכותב "תיאור מעשיו התמוהים של הנאשם נשמעים בשוויון נפש מוחלט, אבל ברגע שמוזכרת בו זמנית סתמית של אירועים, רגליים מתחילות לזוע באי נוחות ביציע, פרקליטים מכחכחים בגרוןם וכתבים שולחים מבטים חולמניים..." (עמ' 75). לשיטתו, אלו סימני מבוכה: "כאילו מישהו המארגן הסמוי של כל העסק המדהים והסבוך הזה, שעד כה לא שגה בשום פרט ניסה להתחכם קצת יותר מידי, וכולנו מאוכזבים ועצובים משהו" (עמ' 75). אנו נזכרים בדברי התובע במשפט של מרסו, הטוען כי על מצפון המקרה מוטלים חטאים רבים.<sup>164</sup>

המספר מזכיר את פרקליטו ואת ה"טריק" שלו להיתפס לטריביאלי וקורא לכך "תרגולת בית המשפט". הטיעון הקוהרנטי שהפרקליט מעוניין ליצור גורס שהנאשם עזב את בית אמו בכעס כשהוא נסער לאחר ששמע על אוסף התמונות של אביו שנמכר, לדעתו, במחיר זעום, והחליט להיפרע מבעל הגלריה האחראי לדבר. לפני כן כבר הייתה בו טינה, שכן אותו אדם – בינקי ברהנס – ניסה להצמיח קרניים לאביו, ועל כן החליט לנקום בו אף שהמספר טוען כי הדבר נתגלה לו רק בדיעבד. המספר מתנגד כביכול לטיעון הפרקליט, אך למעשה דווקא מדגיש אותו כשהוא מודה כי "נכון, אמנם רבתי עם אמי ואמנם יצאתי מן הבית בסערה [...] אך ברהנס לא היה עילת המריבה, לא לא במישורין, מכל מקום" (עמ' 91). בהגיעו לבית של ברהנס, שהוא למעשה מעין גלריה (ויש בו תיירים, מבקרים ומדרכים), הוא מתאר את התמונות ומציין שוב את אחת האפשרויות שהוחמצה: הוא יכול היה לקחת שני אקוורלים ולהסתלק בלי תוצאות. אך כאשר נכנס לחדר "המאה 18" הוא מתאר הרגשה שלדבריו איש שלא חווה אותה לא יוכל להבינה. זהו טיעון שכבר שמענו בסונטת קרויצר – "מי שלא חווה את הדבר לא יוכל להבין".<sup>165</sup> הוא יודע, כי הכול מכירים את תמונת האישה ההולנדית שהופיעה אחרי ביצוע הפשע בעיתונים כ"דיוקן אישה עם כסיות" ומתאר את חווית ההיקסמות ממנה. במילותיו, המושבעים (הפיקטיביים) "מביני הדבר, עדיני הנפש" למעשה אינם יודעים כלום, אינם יודעים על עוז ופאתוס נוכחותה, כי לא היו שם ולא חוו זאת. כך הוא מתאר חוויה של הילכדות במלכודת: המושבעים לא יבינו כי לא נתקלו בה בחדר זהוב בערב קיץ; לא החזיקו אותה בזרועותיהם, לא ראוה שרועה בתעלה ולא הרגו למענה (עמ' 134).

164 שם, בעמ' 89.

165 ראו: טולסטוי (לעיל, הערה 77) בפרק הוידוי חלק א, בעמ' 134.

96-97). טיעון מעין זה לא יעמוד כמוכח בבית המשפט, ממש כשם שהטיעון של מרסו בהזר כי רצח בגלל השמש אינו יכול להתקבל.<sup>166</sup>

בשלב זה פרדי יוצא מהבית של ברהנס בלי לעשות דבר. מצד אחד הוא תוהה מה עשה במקום ומצד שני הוא מודע לכך שהכסף משך אותו. הוא פוגש באנה, בתו של ברהנס, מוזמן לסעודה עם אביה, וכשהוא נשלח משם הוא קולט כי אין לו לאן ללכת. מכאן מתחילה שרשרת צירופי מקרים שהמספר מדגיש כדי לבטא את ההיסחפות הלא רצונית שלו. לפתע מופיע הנהג שהביא אותו לבית ברהנס, מחזירו לעיר ומציע לו לשכנו בביתו. בלילה הוא חולם חלומות זוועה, חש כגיבור מדוכדך של רומן רוסי תוך אלוזיה ברורה לדוסטויבסקי. למרות שהמספר בונה נרטיב של מקריות הוא סותר את עצמו כשהוא מודה בתכנית,<sup>167</sup> פונה לשופט הערטיילאי ומבטיח לכבודו שאין זה ניסיון ערמומי לטהר את עצמו. ברצונו רק להסביר את מניעיו – כלומר: העמוקים ביותר, אם דבר כזה בכלל אפשרי (עמ' 111). הוא מסביר כי במוחו חל ערבוב בין הנשים שהכיר (בעבר חווה ארוטית עם אנה ועם דפני אשתו שלו). עם עלות השחר דמות ההולנדית מהתמונה שבחדר הגן היא שריחפה מעל המיטה והביטה בו ספקנית, חקרנית ושלווה. מחשבותיו שצפו, הדם תסס בעורקיו והוא התמלא התרגשות וחרדה כשכולו אחוז צמרמורת וחש כאילו נסחף במערבולת באימה ובפחד.

לצד תיאור ההיסחפות הוא מדגיש נקודות שהיו צריכות להוות תמרור אזהרה ולמנוע את המתרחש. בארוחת הבוקר הוא רואה את עצמו כתליין שסעד ליבו בסעודת בוקר דשנה, ואת תמונת ישו שליבו שותת דם על הקיר, ותצלום של האפיפיור. הוא חש הרגשת עגמה בחזה, רואה על מצחו של הנהג זיק קטן של עצב וכותב "הרי ידעת שאני עומד להתחפף, נכון? למה לא עצרת אותי [...]". (עמ' 112-113). כעת הוא שוב פונה לשופט ובדבריו הסתייגות: הוא יודע כי אמר שהייתה לו תכנית אך מעולם לא הצטיין בפרטים. כדי לבטל את הרושם שנוצר בדבר שליטתו באירוע ובדבר הכוונה המוקדמת הוא מספר כי אמר לעצמו שבבוא הבוקר יצחק על רעיון שערורייתי כזה; הוא מאמין כי לולא נתקע ב"חור ההוא" (כוונתו לבית הנהג) בלי דרך להעביר זמן פרט למחשבותיו האפלות, דבר מכל אלה לא היה קורה. בשלב זה הוא אומר במפורש כי היה הולך לצ'רלי כדי ללוות ממנו כסף לשלם את חובו, לפדות את האשה ואת הילד ולחזור הביתה להשלים עם אמו ולהיפך לבעל אחוזה (עמ' 114). בפועל, תחת לעשות את כל הדברים האלו הוא נכנע לדבריו למקריות.

בשלב זה עולה טיעון נוסף המתבטא בהצהרה על פיצול אישיות. טיעון זה הולך ומתפתח לקראת סוף הספר כנרטיב נוסף, המחזק את שני הנרטיבים האחרים. המספר מציין כי לא הוא עשה את המעשה: הוא חש כי "נלכדתי איכשהו בתוך גוף לא לי, אך

166 ראו: לעיל פרק שני דיון בהזר.

167 מיד אחרי אזכור הגיבור של רומן רוסי מופיע עניין התכנית מול המקריות, ושוב יש כאן אלוזיה, רמיזה ל"תכנית" של רסקולניקוב בהחטא ועונשו (לעיל, הערה 36).

לא, אין זה מדויק. כי האיש הלכוד בפנים גם הוא היה זר לי...". הוא מבהיר כי אין זו תחושה חדשה. הסרת האחריות בולטת כשהוא מדבר על הדמות חסרת המנוח שבתוכו המשתוקקת לצאת, וגם הסיפור שסיפר לעצמו (התכנית) לא היה שלו אלא של מישהו אחר. הוא סותר עצמו באומרו כי התכנית ניתנה לו לשם אומדן ובחינה וכך מדגיש כי למעשה הייתה לו בחירה (עמ' 114-115). כאן משולבים שוב גם נימוקים פסיכולוגיים להתנהגותו, כשהוא תוהה אם בית המשפט מבין באיזה מצב היו עצביו, חסר פרוטה ואשתו וילדו בידי בני עוולה. הוא מתאר עצמו כתקוע באמצע שומקום ושוקל מעשי ייאוש (עמ' 116).

את קניית האבזורים שישמשו לפשע – "פקעת של חוט משיכה וגליל אריזה חום. גם סליל חבל מלופף דומה ללולאת תלין" – המשמשים כראיה לכוונה מראש ומהווים מוצגים משפטיים, הוא מתאר כעשייה ללא מחשבה, כאילו בעל כורחו. הוא חוזר ומדגיש כי לא היה לו מושג מה הוא מתכוון לעשות עם החפצים, אך התיאור מדבר בעד עצמו. הבולט מבין הפריטים הוא הפטיש – "המוצג המשפטי" של הרצח, שאת קנייתו הוא מתאר כפעולה ספונטנית "פתאום הבחין בפטיש מפלדת אלחלד. עשוי מקשה אחת...". כשהוא ממחרר להדגיש את חוסר התוחלת במעשה הוא מציין שיש לו שתי ידיים שמאליות (עמ' 117). הוא יודע כי יצחקו לו אך מדגיש שזו הייתה תשוקה תמימה, משאלה מטעם הילד המקופח שבתוכו (עמ' 118). בתום הרכישה הוא מדגיש כי כשל החוצה מהחנות, כשמשוהו מתחושת הבלתי-נמנע דבק בכל מה שעשה באותו יום. "הבלתי-נמנע" מתרחש גם כשהוא מתאר את הנסיעה לזירת הרצח (עמ' 119).

פרדי אומר כי בדיעבד המשטרה לא הבינה מדוע הפגין חוסר זהירות כזה כשהשאר אחריו גוף עדויות ברור וחד-משמעי בזמן הפשע ולאחריו. ניתן לראות מניפולציה נוספת באמירה "בית המשפט יסכים איתי שאין אלה בדיוק מאפייניה של כוונה תחילה"; בסוגריים הוא מוסיף "למה כל משפט שני שאני מוציא מפי נשמע כמו הקדמה ערמומית לבקשה להמתקת עונש?" (עמ' 123-124). הוא חוזר ומדגיש כי באמת ובתמים הוא כלל לא חשב על המעשה ועל ההכנות אליו, על כל פנים לא מחשבה של ממש. עם זאת הוא אינו מסתיר כי חש התרוממות רוח "כאילו יכול להפסיק כשירצה" ו"כל זה אינו אלא משחק גחמני" (עמ' 123). כאשר קרא אחר כך מה כתבו העיתונים הוא מגיב בפליאה כי לא זיהה את עצמו בתיאור הנחוש והאכזר שלו בעיניהם (עמ' 124).<sup>168</sup>

בסיפור בולטת אפוא הסתירה בין מודעות לחוסר מודעות ובין היגיון לבין היסחפות. לעומת ההסבר הקודם – של תביעת חוב תמימה מברהנס – המספר מציין כי בפעם הראשונה תפס את חומרת המעשה שהוא עומד לעשות וחש כילד שאגב משחק נקלע

168 כבר בתחילת הספר המספר מציין, בדומה להזר ולמכתב לשופט, כיצד הוצג על ידי העיתונות כבריין חסר מעצורים וכחיה בלונדינית דקדקנית, קרה כקרח ובעלת רצון ברזל. הדבר מזכיר את העיתונות המשועממת בקיץ הבונה את דמות הרוצח של מרסו בהזר, וראו: עיסוק במדיה והשפעותיה כיום אצל אלמוג (לעיל, הערה 17).

לעבי יער בלילה (עמ' 131). הוא עושה הכול בגלוי ומודע לכך שהכול ראו אותו. לקורא יש הרגשה שהמספר מחכה לפעולה חיצונית שתמנע ממנו את המעשה (כגון מדריכת תיירים שתסלק אותו). מונטגומרי מסביר כי אי שם בתוכו קונן קול חרישי באימה והוא מתאר מעין מאבק פנימי. כאשר הוא מוריד את התמונה מהקיר הוא משקיף על עצמו ורואה את עצמו כמין נבל בסרט ישן. חלק מתוכו מעודד את הפעולה וחלק אחר נאנק ומייבב. אז, לפתע, הוא חש מעבר לעיני התמונה נוכחות אחרת – נערה שענייה לטושות ויד אחת מורמת, נערה שהופיעה גם בפעם הראשונה כשראה את התמונה. ברגע זה מרגיש המספר במרירות שזהו הקש ששבר את גב הגמל. בניגוד לתיאורו הקודם הוא מציג את עצמו מלא חמה ותוהה איך מעז העולם לשים מכשולים בדרכו.

בתגובה הוא דוחף את הציור לזרועותיה של הנערה ומצעיד אותה בכוח על הדשא לפניו. אמנם המספר מציג את המפגש כאקראי ומאשים בכך את הגורל, אך מכיוון שזו הופעתה השנייה של הנערה אנו מבינים כי הוא יכול היה לצפות לכך (עמ' 133). המספר חש כאילו הנערה מכריחה אותו לפגוע בה והוא הופך את ההתרחשות למעין התגוננות עצמית מגוחכת. ברכב שאליו הכניס את הנערה היא הלמה באגרופיה בכתפו וניסתה לנקר את עיניו עד שאגודלה נתקע באפו (עמ' 135). רק אז הוא נפנה אליה עם הפטיש והיא נופלת. הוא מתאר מצב של ערפול שממנו הוא מתעורר ומגלה כי הוא מחזיק פטיש. הוא מקיא, נזהר שלא להביט ב"דבר" המקופל מאחור ומגלה כי הוא בוכה. מונטגומרי רואה זאת כאות מקדים לחרטה ומציג את עצמו כאילו הוא ראוי לרחמים.

צירוף מקרים נוסף מתרחש כשהוא נקלע למקום של תאוה ואנשים חושבים בטעות כי הוא מסיע קרבן מהתאוה. לרגע הוא אף תוהה אולי אכן הוא קרבן תאוה – עניין שניתן לראות כניסיון לברוח מאשמה. אמבולנס משתלב בכביש לפניו ומורה לו לנסוע אחריו ושוב יש אפשרות בחירה, שכן הוא יכול להוביל את הנערה לבית החולים ולהימנע לפחות מרצח, אך הוא מתחמק ובורח. עוד הזדמנות מוחמצת. כאשר הוא נעצר לבסוף הנערה עוד נושמת ומבקשת שיעזור לה; הוא מודה (אולי כדי לזכות באמינות) כי אינו זוכר שהרגיש משהו ואין בכוונתו לשקר. הוא לא חש חרטה ולא יגון, רק זרות. הוא משליך את התמונה לתעלה, אולי כמחווה ויתור, ועוזב את המכונית תוך שהוא משאיר את הנערה למות בה (עמ' 143).

המספר יודע כי לאן שיפנה – גורלו מצפה לו בדמות הזרועות הפתוחות של החוק. הוא יודע כי הוא מנודה מעולמו ובשלב מסוים הוא אף החליט להסגיר עצמו; האפשרות מפתה אותו (עמ' 154). תחת זאת הוא הולך לפאב של מכר ו"מחשבה על וידוי רוממה מעט את רוחי". לפתע הוא חסר אחריות בדרך נהדרת והוא שותה ומשתכר. כשנכנס צ'רלי הוא מבין כי למעשה חיכה לפוגשו (עמ' 158). כאן שוב עולה האפשרות לקחת כסף, להסתלק ולא להיתפס, אך הוא מסתתר בביתו של צ'רלי. המספר מודע לכך שיכול היה גם לא להיתפס ולחמוק מעונש, ונוצרת אנלוגיה לאפשרות שהייתה לו במקור שלא לבצע את הפשע. הוא מדגיש שוב את חוסר המחשבה וכותב במפורש כי לולא המשך

להיות נמהר, לו נעצר ושקל את מצבו בזהירות, הוא יכול היה להימלט (עמ' 153). בהמשך הוא בונה בצורה משכנעת את רצון הפושע להיתפס ומתוודה כי הימים הללו שעברו עליו בציפייה שיבואו למוצאו היו "מהמרגשים שידעתי מימי, אף שנוראים" (עמ' 191).<sup>169</sup> הדגשה זו נתפסת שוב כמניפולציה להקלת העונש.

מונטגומרי מתאר תשוקה ומשיכה להיתפס כשלמעשה שום חשד לא דבק בו. הוא יוצא לחפש בעיתונים ומעלה את חשדה של בחורה בקיוסק (דבר שיביא בסופו של דבר לתפיסתו).<sup>170</sup> כאשר אינו מוצא דבר הוא חש לרגע חוסר ישע ופניקה קהה. בשהותו בביתו של צ'רלי הוא מחזק את הבניית הדמות המפוצלת שהעמיד קודם לכן וחוזר על הטיעון כאילו מפלץ יצא מתוכו ופעל. זהו קו הגנה היכול להוביל לכאורה לטיעון בדבר אי־שפיות. הוא מתאר את עצמו כאילו פעל למען איש פנימי שאמר לו כי הוא חי בשקר וכי הוא "חייב לעשות את הרע מכל כדי להיות חופשי" (עמ' 148-149). באופן מעוות הוא גם מנסה לגייס חמלה כלפי עצמו. הוא מספר כי מדי פעם חוזרת תמונת הבחורה ופניה המגואלים בדם, עד שהוא נאלץ להתיישב "חסר נשימה ורועד..." (עמ' 170). כמו כן הוא מזכיר את אשתו ובעיקר את בנו המוחזקים כבני ערובה. חלק ממנו קיווה שיינצל איכשהו, שכמו באגדות יתהפך הגלגל באורח פלא והקסם יוסר כשהעלמה תקיץ. תחת זאת דמות הנערה מתחילה לרדוף אותו והוא מתאר מצב של ניכור עצמי, המחזק את הבניית הטיעון בדבר פיצול האישיות. מונטגומרי חושב על עברו כאילו מדובר בעבר של אחר. המעשה שעשה הוא בלתי־נתפס בעיניו. הוא אף טוען כי אינו בטוח לגמרי למה התכוון בהודאתו בפשע, אך עם זאת מבקש לא לטעות בו: אין בכונתו לפסוח על הסעיפים, לגמגם, להתחמק או לכסות ראיות. הוא מודה בפה מלא שהרג אותה ואף יודע כי היה חוזר על המעשה אילו ניתנה לו הזדמנות שנייה – ממש כמו פוזדנישב בסונטת קרויצר; כאן הנימוק הוא: "...משום שלא היתה לי בררה" (עמ' 179). המספר "משחק" במונחים של עולם המשפט כמו "מנס ריאה" ומחזק את כל הנימוקים שכבר העלה. מונטגומרי אינו יכול לומר כי לא התכוון להורגה ועל כן הוא אומר שלא ברור לו מתי התחיל להתכוון לכך. הוא מסכם את מה שקרה אך מציין שלא היה רגע שבו החליט כי עליה למות (שם). כך הוא חוזר על האמירה שהיה זה המפלץ השמן שבתוכו שהחל לחבוט והוא לא יכול היה לעצור בעדו. עם זאת הוא מסתייג ושואל "ואולי כן? סוף סוף הוא אני, או אני הוא" (שם); אולי אשמתו בכך שהניח לדברים להגיע לשלב הזה, שלא היה ער והניח לבאנטר (הדמות שבתוכו) לעשות כעולה על רוחו; בכך שהרשה לו להבין

169 זוהי שוב אלוזיה – רמיזה לחטא ועונשו לגבי המתח והריגוש שבמשחק החתול והעכבר שמשחק פרופירי החוקר עם רסקולניקוב.

170 לתיאור דומה של חיפוש נואש בעיתונים ראו: טום וולף, מדורת ההבלים (1987) בעמ' 261-263, שם איש עסקים צעיר ואמיד מניו־יורק מעורב בתאונת דרכים ומואשם בסופו של דבר ברצח. ביצירה זו, כמו בהזר, אנו חווים את שהתרחש מול הנרטיבים שבונים עולם המשפט והעיתונות. ביצירה זו המטענים הפוליטיים ברורים, ראו גם: Posner (לעיל, הערה 2) בעמ' 28, הדין בספר.

"שאיין איסורים, הכול אפשרי" (שם). זוהי התכתבות מפורשת נוספת עם דוסטויבסקי; נימוק זה אף מחזק את הנרטיב הפסיכולוגי.

מונטגומרי, כמרסו, מעלה גם את צביעות החברה שכבר ראינו ביצירות קודמות. הוא מציין כי העיתונים כתבו שלא הראה סימן לחרטה (עמ' 180) והוא יודע כי "יכול היה לזייף צער וחרטה אשמה וכיוצא באלה דברים" אך תוהה אם הדבר היה משנה (שם). אולם, בניגוד למרסו אומר מונטגומרי "ואני ידעתי שלמעשה שעשיתי אין מחילה" (שם). הוא יודע כי במעשה "השמיד חלק מן העולם" (שם). כזכור, גם מרסו דיבר על הפרת האיזון בעולם. מונטגומרי אומר כי מכות הפטיש ניתצו מערכת מורכבת של זיכרונות ותחושות אפשריות – חיים – מערכת שאין לה תחליף, בדומה לפוזדנישב שרק בסוף הבין כי נטל את חיי אשתו וכי אי־אפשר יהיה לתקן זאת לעולם.<sup>171</sup>

לבסוף, הספר מעלה שאלות מפורשות לגבי מערכת המשפט. מונטגומרי מודע לכך שיתפס וייאסר בגין הרצח וכי יאמרו ששילם את חובו מתוך אמונה שאם יקברוהו חי ישיגו מעין איזון. הצדק יהיה אתם, כך הוא אומר, לפי חוקי הנקם והשילם, אלא שאיזון כזה לדעתו הוא דבר שלילי. הוא טוען כי מה שנדרש לא יהיה מותו הסמלי אלא החזרתה של הנערה אל ארץ החיים, שהוא כמובן בלתי־אפשרי (שם). תשוקתו העזה היא לעמוד לפני חבר מושבעים. הוא פונה לחבר מושבעים מדומיין ושואל: "האם לא לכך נכספים אתם בסתר לבכם? להיחשף. להרגיש את היד הכבדה על כתפיקם, לשמע את קולה הרועם של הסמכות אומר לכם שהמשחק נגמר סוף סוף. הקיצור שיסירו את המסווה מפניכם" (עמ' 191). כך, גם בספר זה, כמו במכתב לשופט, המספר יוצר שותפות עם הנמענים הפוטנציאליים ומעמיד את עצמו ככל האדם.

לקראת סוף הספר מתברר כי סוף־סוף נקבע תאריך למשפט. המספר מעלה את הסדר הטיעון ומציין כי מתוך השיחות שהיו לו הבין כי אין כמעט גזר דין שלא סוכם מלכתחילה בין הפרקליטים. הפרקליט מסביר לו שהכול ייסגר חד וחלק: עם ההודאה באשמה השופט יגזור את עונשו שיקוצץ בתמורה לשיתוף פעולה; התיק ייסגר והסנגור יעמוד בכך בחובתו להשיג את פסק הדין הטוב ביותר במסגרת החוק (עמ' 215). המפגש עם מערכת המשפט, המתמצתת את האירועים, מבטל אפוא את נכונות המספר והשתוקקותו לספר דברים כהווייתם. הרדוקציה של המציאות, שניתן היה לצפות מפסק הדין, נהפכת לשורה אחת שאין מאחוריה דבר עם מה שאירע. הרדוקציה בולטת גם בתיאור החקירה וברישום ההודאה מפי הנאשם בסוף הספר. תחילה הוא אינו יודע היכן להתחיל את סיפורו. הוא מופתע כשנשאל מדוע עשה את המעשה וחש אובד עצות (עמ' 232) ותוהה מה יוכל לומר.<sup>172</sup> מונטגומרי אומר כי לא היה לו לב להתוודות שכן

171 טולסטוי (לעיל, הערה 77) בעמ' 134.

172 D'Hoker משווה את תיק הראיות להמוקצה של באנוויל (לעיל, הערה 149). כאשר המספר מסקל נשאל בהמוקצה לסיבת מעשהו הוא מדבר על קריעת מסכה כדי למצוא את העצמי האמיתי כמו כשמחפשים אחר הציור האוטנטי, אך מתברר כי הוא רק אוסף מסכות שונות.

אין על מה: לא הייתה לו תכנית ראויה לשמה, מההתחלה פעל כמעט בלי לחשוב ולכן המציא סיפור בדים ו"כל מיני קשקושים" שהוא מתבייש לחזר עליהם,<sup>173</sup> ולבסוף נגמרו לו המילים (עמ' 234). היה ברור למספר שאנשי החוק מבקשים ממנו לספר סיפור פשוט, בלי קישוטים ויפיופים. כאשר הוא נשאל מדוע הרג אותה הוא מסביר "הרגתי אותה כי יכולתי" ומכה את כולם באלם (עמ' 236). כאשר הסמל הוג מגיש לו את הודאתו, הוא מעיף מבט מבולבל בנייר ובהדפסה הגרועה שעליו. בהמשך הוא בוחן את המסמך המוזר שבו נרשם הנרטיב של בית המשפט ואומר כי אין אלו המילים שלו. הוא מסכם שהפקד הוא אמן מן הסוג שהוא עצמו לא יזכה להיות – ישיר אך מתוחכם, "רב אמן של סגנון רזה, של אמנות הסתרת האמנות, התפעלתי מן הדרך בה ניצל כל דבר למטרותו" (עמ' 241).<sup>174</sup> בעיני פרדי, הפקד לקח את סיפורו על כל קישוטיו ויפיופיו וקילף אותו עד שלא נותרה אלא התמצית הערומה. הפקד הפך אותו לרוצח ואת תיאור הפשע שלו בקושי זיהה בהודאה, וכדברי פלמן: המשפט כיסה את התהום שחשף הסיפור.<sup>175</sup> בכך המחבר מעמיד במפורש את הפער שבין הספרות למשפט.

הסרת מה שהחוקר קורא לו "קישוטים" מרדדת את הסיפור והופכת אותו למוצג משפטי שאינו יכול למצות את העושר שהעמיד הספר כולו. הצורך בהעמדת מבנה קוהרנטי המוביל למטרה ברורה, כפי שנעשה בעולם המשפט, אינו יכול אלא לרדד סיפור, כפי שההודאה הכתובה עושה לווידויו של המספר. שני הנרטיבים שהתכוון המספר להעמיד מתגלים כמורכבים וכוללים נימוקים נוספים וסותרים, והם עתירים במניפולציות החותרות להעמיד דמות מורכבת ומלאה סתירות. דבר מכל זה לא נותר בהודאה ובהסדר הטיעון. בפרק זה ראינו את הנאשם משתמש בעובדות ובפרשנותן כדי ליצור סיפורים נבדלים, שאחד מהם – נרטיב המקריות – נדמה שהיצירה והמחבר

ראו: ג'ון באנוויל, המוקצה (תש"ס), בעמ' 265 (המספר בהמוקצה הוא מורה להיסטוריה של האמנות, שריגל לטובת ברית-המועצות ונחשף). בשתי היצירות נוצרת רסטורציה של הדמות. המחברת מסתמכת על דה מאן "Autobiography as de-facement" האוטוביוגרפיה כשיח של רסטורציה עצמית. אמנם דה מאן מדבר על אוטוביוגרפיה, אך למעשה מתייחס גם לסיפורים הבנויים כאוטוביוגרפיות בדיוניות. ראו: קוטזי על מוטיב אולטימטיבי של הורדת מסכות, D'Hoker (לעיל, הערה 64) בעמ' 34-35, כמו כן ראו: גם מוטיב המסכה (לעיל, הערה 70).

<sup>173</sup> הוא מציג סיפור בדים מבולבל; מספר על כך שהתכוון להציג שוד כפעולה של טרוריסטים והבחורה הרסה הכול כשניסתה למנע ממנו, תקפה אותו ואיימה עליו, שם בעמ' 234.

<sup>174</sup> שלח רואה את הספר כיצירה ארס-פואטית ולטענתה סימנון מתייחס לקורא כשופט. לדעתה, לא המציאות היא העיקר אלא היצירה המשקפת אותה. פירוש שם היצירה אינו רק תיק ראיות משפטי אלא ספר (באנגלית Book of Evidence), כלומר: יצירת אמנות כתובה מבוססת על עדות. כמו כן, היא מתייחסת לאכזבתו מהניסוח המשטרתי. ראו: שלח (לעיל, הערה 117).

<sup>175</sup> ראו: Felman (לעיל, הערה 82) דיון בפרק ב' על הווידוי.

המובלע נוטים ככלל שלא לקבל. עם זאת לא ניתן להתעלם מהעמדה של המספר שלפיה בעולם המציאות, להבדיל מעולם המשפט, הסיבתיות רחוקה מלהיות מובנת מאליה.<sup>176</sup>

## ו. מילות סיכום

בספרו החדש משפט ותרבות מאוטנר עוסק ברזון של תמונת העולם שאותה עולם המשפט מאמץ. עולם המשפט מפריז בחופש הבחירה הנתון לפרט, כולל קונבנציות רבות המגדירות מה שאינו רלוונטי לעולם המשפט, מביא להאחדה של תופעות על ידי מיון גס שלהן לקטגוריות משפטיות, כולל לוגיקה מוגבלת מטעמי יעילות ומפעיל חשיבה בינארית על סיטואציות שלמעשה אינן שחור ולבן. מהטעם הזה הוא ממליץ למשפטן – בין השאר, וברוח עצתם של אחרים – לעסוק בקריאה של הספרות.<sup>177</sup> אף אם לא יהיה בכך כדי לפתח בקורא חמלה ואנושיות, כפי שהציעו אחרים,<sup>178</sup> יהיה בכך כדי לסייע לגשר בין הפשטנות של המשפט לבין המורכבות של הקיום האנושי, אולי יפתח פתח לשיפור המשפט.

אם אמנם יש טעם בקריאה בספרות כפי שמאוטנר מציע, יש טעם מיוחד בקריאת ספרות העוסקת במשפט. ספרות זו מחדדת באופן בלתי-אמצעי דילמות שאנו פוגשים בעולם המשפט, חושפת הנחות סמויות של המשפט ומאפשרת לבקר אותו. אין מדובר בתחליף לאמצעי אחר לבחינת המשפט כמו ניתוח כלכלי או ביקורתי של המשפט, אולם מדובר בכלי חשוב החושף לעיני הקורא את העושר של המציאות כפי שרק הספרות מסוגלת לבטא. ברשימה זו ניסינו להראות אף יותר מכך. ניתוח צמוד של הבניית הסיפור המשפטי בספרות מגלה את הרבדים העמוקים של היצירה ובכך מאפשר לחשוף את המורכבות של עולם הנאשם ושל הסיטואציות שבהן המשפט עוסק. כמו כן, מעקב אחר תהליכים דוגמת תהליך ברירתן של העובדות לשם הרכבת הנרטיב המשפטי, ואופן העמדת הסיפור או הלשון שבה בחר המחבר, מביאה למגוון של לקחים ותובנות. בין השאר, מהלך זה חושף את הכלים והמניפולציות שבהם משתמשים גם השחקנים האמיתיים בעולם המשפט כשהם בונים נרטיב בטקסט משפטי.

היצירות שבחרנו מציגות עיסוק של הספרות בעולם המשפט הפלילי, בעיקר בהקשר של רצח, משלל זוויות ראייה. בהזר הוצג סיפור המעשה בעת התרחשותו ולאחר מכן בעת המשפט על ידי הנאשם. משפט זה הסתיים בהרשעה ובעונש האולטימטיבי.

176 Dershowits צודק, כנראה, במחאה שלו שהחיים עיוורים יותר וחסרי צורה; ראו: Alan M. Brooks and Gewirts, *Life is Not a Dramatic Narrative*, מתוך: דרשוויץ, *Life is Not a Dramatic Narrative* (לעיל, הערה 4) בעמ' 99-105, וראו גם את ההקדמה לקובץ: שם, בעמ' 18-19.

177 מאוטנר (לעיל, הערה 44) בפרק שביעי. מאותו טעם מאוטנר ממליץ על קריאת מחזות ושירה, קריאת ספרי היסטוריה, צפייה בסרטים ועוד.

178 ראו: נוסבאום (לעיל, הערה 10) בעמ' 13.

בסוגות קרויצר המספר הוא נאשם בעברת רצח שזוכה ממנה והוא מספר לנו את סיפורו לאחר המשפט. במכתב לשופט מופיע לפנינו נאשם ברצח שהורשע, הפונה לשופט לאחר המשפט כדי לתקן עיוותים שנפלו במשפט ובטרם גזר על עצמו מיתה בהתאבדות. בהנפילה משפט כלל אינו עומד על הפרק משום שהאשמה בגרימת מוות על דרך של מחדל אינה פלילית, אולם המספר-המתוודה הוא סגור במקצועו, המביא עמו את עולם המשפט לוודוי. במר מאני המספר הוא קטגור המתפקד גם כסגור ופונה אל השופט טרם המשפט, כשתוצאת הפנייה היא ביטולו של המשפט. לבסוף, בתיק הראיות מדובר בטיעון שהנאשם מגבש תוך כדי התכוננות למשפט, תוך שהוא מדמיין את תגובות השופט והמושבעים, אך לבסוף הדיון המשפטי נחתם בהסדר טיעון.

בהבדל מהספרות, חבר מושבעים במשפט פלילי או השופטים, לפי העניין, אמורים ליישב סיפורים סותרים מעבר לספק סביר. סיפורים של הערכאה הראשונה בערכאת הערעור נהפכים למסכת עובדות שבה אין אמורים להטיל ספק בסיפור שהתקבל על ידי חבר מושבעים או השופטים, אלא להבטיח כי כללי המשפט נשמרו כראוי. בבית המשפט העליון המקרה הפרטי צריך להתאים לנרטיבים המגבירים פרשנות חוקתית ומדגימים עקרונות יסוד של שלטון החוק ושל הסדר החברתי. בהינתן דרישות אלו אין לתמוה על החד-צדדיות של הנרטיבים המופיעים בפסקי הדין.

אלן דרשוביץ טוען שכל מושג הנרטיב הבנוי היטב – כפי שמודגם בחוק צ'כוב והאקדח – מטעה בבית המשפט, שכן הוא מוביל מושבעים להאמין בסיפורי חיים אמיתיים צריכים לציית לחוקי הלכידות.<sup>179</sup> דרשוביץ צודק, כנראה, במחאה שלו שהחיים עיוורים יותר וחסרי צורה יותר. עניין זה נחשף בניתוחים שנעשו במאמר זה,<sup>180</sup> אך יש לזכור כי הגדרתנו כבני אדם קשורה בסיפורים שאנו מספרים על חיינו ועל העולם שבו אנו חיים. בהיעדר צורה נרטיבית לא היו כלל פסקי דין. לפי ברוקס, מה שניתן לבקש הוא לכל היותר שבבית המשפט יובטח שנרטיבים אלו, הטעונים שיפוט, יעוצבו על ידי חוקים השולטים בהם.<sup>181</sup>

המטרה של סיפור סיפורים במשפט אינו לבדר או להפחיד (לפחות לא כמטרה ראשונה במעלה), ואפילו לא לשפוך אור על המציאות כפי שהיא מחוץ לתרבות המשפט. המטרה היא לשכנע מקבל החלטות רשמי, או את קהל הקוראים את פסק הדין, כי הסיפור שסופר הוא אמת – כדי לנצח בדיון המשפטי ולעורר את כוחה הכופה של המדינה.

179 Dershowits (לעיל, הערה 176) בעמ' 99-105, והקדמת Brooks לקבץ (לעיל, הערה 4) בעמ' 18-19. אלמוג אומרת, כי דרשוביץ מתייחס אמנם בעיקר לשימושי התביעה בנרטיב בזמן הליך משפטי, אך ביקורתו רלוונטית גם לסיטואציות משפטיות אחרות. העיסוק המשפטי מבקש למקד מבט בקטע מוגבל ולהתייחס אליו כאל שלם, תוך התעלמות מאופיו החלקי. עליו להתעלם מקיום המכלול כדי להגיע להכרעה. ראו: אלמוג (לעיל, הערה 1) בעמ' 77-80.

180 וראו למשל: זורד' (לעיל, הערה 78) בפרק שלישי, בעמ' 44-62.

181 Brooks and Gewirts (לעיל, הערה 4) בעמ' 18-19.

רוברט קובר הציג נקודה זו כשדיבר על "אלימות" של המילים בהחלטה משפטית. אכן, למילים המרכיבות את ההחלטות של בית המשפט יש כוח שונה מהתבטאויות אחרות. יש להן סמכות שאין לשום כותב או מבקר ספרותי, שהרי מדובר בהחלטה מחייבת עם סמכות משפטית.<sup>182</sup> המשפט מקסים את מבקרי הספרות בחלקו דווקא משום שאנשים נשלחים לבית סוהר או אף מוצאים להורג בגלל סיפור מנצח שנבנה היטב ויש לו כוח כופה. So it is ordered נראה כסיום רומן של דיקנס, אך בניגוד לרומן הרי שבמשפט הוא גוזר גורלות במישרין.<sup>183</sup>

במאמרו של פרי, שכבר עסקנו בו בפתח, פרי אומר כי הסברים מודעים והגיוניים שהאדם משוכנע באמיתותם אינם אלא קרום דקיק מעל תהום לא נגישה. שושנה פלמן המעמידה את ההבדלים בין משפט וספרות אכן מדברת על "התהום הלא נגישה" שבה עוסקת הספרות. התהום הוא מה שנמלט מסיכום מחשבתי או מושגי. המשפט מאפשר לעבור ("מהווה גשר") מעל תהום זו ובכך לשרת את צורכי החברה בסיגור ובהכרעה,<sup>184</sup> ואילו הספרות לפי פלמן היא שפה שבניגוד לשפת המשפט אינה סוגרת אלא מבטאת וחושפת את התהום המבצבצת מתחת לחוק. אם כן, הספרות אמורה לפתוח את מה שהמשפט סוגר.<sup>185</sup> אלמוג אומרת:

במקום שבו נעצר המשפט, פורשת הספרות את כנפיה. היא נוטלת את נקודת הסיום המשפטית, ההכרעה, ופותחת אותה לעבר מרחבים אינסופיים. היא מתייחסת למודחק, לבלתי ידוע ולבלתי נתפס, מחוות שהמשפט אינו מכיר ברלוונטיות ממשיותם [...] המשפט מאפשר לנו לשכך את החרדה, לעמעם את חוסר הוודאות [...] הספרות [לעומת זאת] מציגה את היסוד הרציונאלי, ככל שהוא קיים בהווה האנושית כיסוד

182 ראו את הקדמת Brooks לקובץ, "המשפט כנרטיב וכרטוריקה": שם, בעמ' 14-22.

183 Brooks (לעיל, הערה 15) בעמ' 260.

184 Felman (לעיל, הערה 82) בעמ' 94-95. ראו: גם רוברט קובר הרואה את המשפט כגשר, שכל קהילה בונה לפי צרכיה, בין המצב הנוכחי והאלטרנטיבות המדומיינות: Robert Cover, *Narrative, Violence, and the Law* (1995) p. 208, fn.59. במאמרו "גילוי וכיסוי בלשון" מדבר ביאליק על הלשון המהווה חיץ מפני התווה האפל (עמ' ר"ז) והוא משווה בין הלשון המושגית (לה הוא קורא פרוזה) ללשון השירה. את דבריו אפשר ליישם לניגוד שבין לשון המשפט ללשון הספרות. בלשון המושגית סומכים על הצד השווה שבדברים – על המשותף, הקבוע והמקובל; לכן ביאליק מדמה את הדברים בלשון זו למי שעובר את הנהר על קרח מוצק ויכול להסיח דעתו מהמצולה (התהום); לשון השירה עוסקת בחי ובמתנועע והדברים בלשון זו הם כמי שעובר בנהר בשעת ההפשרה, מדלג בין הגלדים ובין הפרצים מהבהבת התהום. חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי לשון", כל כתבי ביאליק (הוצאת דביר ת"א, תשכ"ב) ר"ז, בעמ' ר"ט. אלמוג אומרת כי בלשון ביאליק מעשה הייצוג הוא כ"גשר מרופף" על פני תהום סוערת ועמוקה. במשפט, היכולת לשכנע את צרכני המשפט כי הצדק אכן נעשה נגזרת במידה רבה מהיכולת להצניע את התהום ולטשטש פער בין מציאות לבין ייצוגיה. ראו: אלמוג (לעיל, הערה 17) עמ' 39-40.

185 Felman (לעיל, הערה 82) בעמ' 8-9; וראו: טולסטוי (לעיל, הערה 77) פרק ב'.

אחד מני רבים, וכבסיס בלתי מספק לצורך עיצוב המשפט וקבלת הכרעות משפטיות.<sup>186</sup>

תרומת הספרות, כפי שראינו אותה, היא בין השאר ביכולתה להעלות נרטיבים מורכבים תוך התייחסות ל"מציאות" שלעולם לא נוכל להכיר בחיים. בין השאר, הספרות מעלה גם את בעיית הוודאות או אי-הוודאות של העובדות ואת בעיית האמת המעסיקות את עולם המשפט.<sup>187</sup>

העושר של המציאות המשתקף בספרות מצביע גם על הקושי בתרגום שלו למערכת משפטית עם אילוצים רבים, בעיקר משום שמערכת זו צריכה להגיע לתוצאות אופרטיביות. הספרות מחדדת מה אפשר או אי-אפשר לצפות ממערכת המשפט לעשות, ובמידה מסוימת מרחיבה את החשיבה שלנו לגבי הפרשנות שאנחנו נותנים להתנהגות של פרטים שבמשפט נהוג ליחס לה משמעות מסוימת. עניין זה הודגם היטב ביצירה הזו, שבה ראינו את העימות בין "המציאות" כפי שחווינו אותה עם המספר לבין תרגומה למערכת המשפט. יצירה זו גם העלתה, אף כי בצורה סטירית, את העובדה שהשיפוט נובע מהעולם התרבותי של המשתתפים במערכת זו. יצירה זו העלתה גם את האחר – הזר יוצא-הדופן – המתעמת עם המערכת התרבותית ונכשל.<sup>188</sup> ביצירה זו לא עלה ספק לגבי העובדות אלא לגבי פרשנותן.

186 ראו: אלמוג (לעיל, הערה 1). אלמוג מציינת כי פרדיגמת "ספרות לצד משפט" מחזקת אינטואיציה קולקטיבית שמלומדי משפט וכלכלה נוטים לעמעם בדבר היותן של סוגיות מסוימות שהמשפט נדרש אליהן סוגיות מוסריות טהורות. לגבי ההקשר המוסרי של הטקסט הספרותי ראו: א.ב. יהושע, כוחה הנורא של האשמה קטנה (תשנ"ח).

187 כך, למשל, נילי כהן מציינת כי ערך האמת הוא רק אחד ממטרות המשפט. היא מביאה דוגמאות היסטוריות (כמשפט סוקרטס) שבהן האמת המשפטית אינה בהכרח תואמת אמת עובדתית בדומה לכך שאמת היסטורית אינה תואמת בהכרח את האמת העובדתית. במשפט יש כללים חוסמים המופעלים כדי להגן על ערכים הנחשבים לעתים עדיפים מערך האמת. כהן מפנה גם לנינה זלצמן, "אמת עובדתית" ו"אמת משפטית" מניעת מידע מבית המשפט לשם הגנה על ערכים חברתיים, עיוני משפט כד (תשס"א) 263; מנחם אלון, "הדין האמת השלום והפשרה – על שלושה וארבעה עמודי המשפט והחברה", מחקרי משפט יד (תשנ"ח) 269; ואהרון ברק, "על משפט שיפוט ואמת", משפטים כז (תשנ"ו-תשנ"ז) 11. בהתייחס לדוגמה בולטת מתחום הספרות כהן אומרת כי הסיפור רשומון מעיד על הקושי להגיע לאמת עובדתית. ראו: כהן, "שחרורן של יוסיציה וקליו" (לעיל, הערה 130) בעמ' 34 וראו: שולמית אלמוג, "ספרות לצד משפט – הודאה, תודעה, אמת", מחקרי משפט יז (תשס"ב) 297, 316-319. במקום אחר אלמוג מנתחת את דברי עגנון על האמת במשפט ומפנה לדבורקין, ראו: אלמוג (לעיל, הערה 26) בפרק "האופק בו נמצאת האמת", בעמ' 97-98.

188 אחד הנימוקים לעיסוק ב"משפט בספרות" הוא העלאת דמותו של הזר, השונה והאחר. נוסבאום, בפתח המהדורה בעברית, מביעה את דעתה כי ראיית סבל אנושי ותלאות אדם בעיני הדמיון והיענות בחמלה לתיאור חי של מצוקות האחר הן מרכיבים חיוניים בכל תרבות ציבורית ודמוקרטית. בעזרת הספרות אפשר לראות את האחר כפגיע כמו הקורא וכסובל מעל ומעבר לאשמתו. ראו: נוסבאום (לעיל, הערה 10) בעמ' 13. לעניין השפעת

עניין מרכזי נוסף שבו עסקנו הוא הקושי הנוצר כתוצאה מתפקידו של המשפט לחשוף את האמת. הספרות הבדייונית העוסקת בווידוי הדגימה את האתגר הכמעט בלתי־אפשרי העומד לפני המשפט בחזית זו. הנרטיב של הנאשמים ביצירות העוסקות בווידוי סונטת קרויצר ומכתב לשופט מראים בכיורור כי המספרים הנאשמים עורכים סלקציה ובוחרים פרטים שיבנו את סיפורם בהתאם למטרותם. טיעוניהם מלאים סתירות, בחלקן תוך יצירת מניפולציה ובחלקן חושפות אמיתות שאינן ידועות אף למספר עצמו. הנפילה, שמספרה הוא אדם הבא מתחום המשפט, מעלה את מהות הווידוי כסוגה בעייתית. המספר, סגור לשעבר, מכיר את המניפולציות שניתן לבצע בעולם המשפט ומביא אותן לידי ביטוי בווידוי שלו. במסגרת זו הוא משתמש בטכניקת הווידוי העצמי כדי להוציא וידוי מאחרים. הבניית טיעונים בספרות הווידוי מראה את המורכבות של הטבע האנושי, המטילה ספק באפשרות לווידוי מושלם. מול הרצון לכנות עולה הספק בדברי המתוודים וההונאה העצמית שלהם, בין אם היא מודעת ובין אם לאו.

העיסוק בפרשנות והיכולת ליצור נרטיבים שונים מאותן עובדות בעולם המשפט הוצגו גם במר מאני ובתיק הראיות, במקרה הראשון מזווית התובע ובשני – מזווית הנאשם. בכך המאמר מראה שוב את הרבגוניות שמעלה המורכבות הספרותית לעומת החד־משמעיות שהמשפט חייב להעמיד. "מי שלא חווה לא יבין", כמאמר המספר בסונטת קרויצר וכתפיסת המספר בתיק הראיות ובראייתנו את הזר. החתירה לאמת, הנמצאת בבסיסו של עולם המשפט, נמצאת גם בספרות, אולם לספרות עומדת הפריבילגיה שלא להגיע להכרעה. שופט או חבר מושבעים אינם יכולים להתחשב בכל המורכבות של הקיום האנושי. הספרות צריכה להסתפק אפוא לעניין זה בתרומה של הצגת מנעד רחב של אפשרויות, של הכרת מניעים ומניפולציות – לרבות אלו של הזר והשונה. העיון בהבניית הסיפור המשפטי בטקסט הספרותי במהלך כתיבתה של רשימה זו תרם לנו תרומה כזו. אין מדובר במניפולציה.

---

הספרות ותרומתה לגיבוש חמלה ראו: ויכוח עם Posner (לעיל, הערה 2) חלק שלישי, פרק תשיעי, "חינוך לעורכי דין" בעמ' 307-354 והתייחסותו של דניאל סטטמן, "ספרות, משפט ורחמים", מחקרי משפט יח (תשס"ב) 53.