

"סיפור הפשע" מול "סיפורו של הפושע"

ליאת פרידגוט-נצר*

פרולוג

א. פתח דבר

1. מהלך הטיעון
2. בחירת הסוגות
3. מקומו של הנרטיב בעשייה השיפוטית
4. "סיפור הפשע" ו"סיפורו של הפושע": הבחנה תאורטית

ב. "הזר" לקאמי

1. סיפור העובדות
 2. מרסו: "סיפורו של הפושע"
 3. סיפור הפשע: רצח בכוונה תחילה?
 4. השתקפות עולם המשפט ושחקניו ביצירה
- ג. "דולי היה שוטר" לקוונטין ריינולדס

1. סיפור העובדות
 2. דולי: "סיפורו של הפושע"
 3. סיפור הפשע: רצח בכוונה תחילה?
- ד. הטקסט השיפוטי: עניין הוכברג ועניין חדד
- ה. סיכום: בין "סיפור הפשע" ל"סיפורו של הפושע"

פרולוג

"הקצין ששימש ביום ההוא שופט הסביר פנים לעצירים הצעירים שהובאו לפניו בזה אחר זה, הישיר את עיניו אל כל אחד מהם לאחר שהוסרו מפרקי ידיו האזיקים ומעיניו המשקפיים השחורים הענקיים, ובירכו בערבית בברכת בוקר טוב, אחר כך, קרא שם מן האוגדן הלבן שהושם פתוח לפניו וביקש ממנו לאשר שאכן שמו הוא. רק נער אחד, עציר מספר 6 ניענע בראשו לשלילה ומלמל שם שונה, ומיד הוצא

* חוקרת בתחום משפט וספרות, "משפט ותרבות", האוניברסיטה הפתוחה, אוניברסיטת בר-אילן.

והוחלף באחר".¹

ברשימה שממנה נלקח ציטוט זה, מתארת המרמן את סיפור הארכת המעצר המשפטי של עצירים ביטחוניים. זהו סיפור אנונימי, חסר פנים, חסר זהות, ועם זאת ידוע וצפוי מראש. סיפורם של העצירים יצוק לתוך תבנית משפטית שתחילתה וסופה ידועים וקבועים מראש. המשתנים היחידים בסיפור הם התאריכים והשמות, אך גם אלו חסרי חשיבות בסיפור המשפטי. המרמן היא "מספר עד" היושבת בבית המעצר ושומעת בתדהמה איך הסיפור המשפטי ממוחזר במעין אדישות קיומית ויוצר עטיפה שלווה לסיפור האישי הקשה שכלל לא נשמע. באחד הימים נדמה להמרמן כי התבנית הסיפורית מתחילה להיסדק וקול אישי חודר לסיפור השיפוטי. האם הכנסת הנימה האישית, הקול הסובייקטיבי, תשנה את הסיפור המשפטי? וכך היא ממשיכה לתאר:

"באחד הימים שבתי והתפתיתי והקשבתי רוב קשב לרב סרן ששימש כשופט, שאחרי שקרא בקול את המלה 'החלטה' פתח **שלא כמצופה** בסקירה מפורטת של ימי המעצר הרבים שכבר נפסקו לעציר בהליכים קודמים של הארכת המעצר, וציין ש'הפרקטיקה הראויה היא לשאוף לתקופות מעצר קצרות כדי ליצור פיקוח נאות על רשויות החקירה' ואף הרחיק לכת יותר מזה וקבע ש'על בית המשפט לעמוד על משמר זכויות הנחקרים בכלל ובפרט כאשר הנחקר מנוע מלפגוש עורך דין', ופסק ש'ככלל, במקרים אלה יש לעשות לצמצום תקופת המעצר על מנת לאפשר פיקוח שיפוטי הדוק'. **ולי לא היה ספק שלא ייתכן שהסיפא של כל הרישא הארוך הזה יהיה אותו הסיפא המוכר מן ההליכים האחרים, לכן כשבכל זאת בא לבסוף המשפט: 'עם זאת... יוארך בחמישה עשר יום בלבד', הופתעתי מאוד, ולדגע קל אף לא יכולתי שלא להתפעל קצת מן התחכום הספרותי שהיה כאן – הרי גם זה פעלול, אמרתי בלבי, ואף שנון למדי".²**

מלווים בהרהורים ספרותיים אלו על אודות נרטיבים משפטיים, פעלולים ספרותיים ו"האחד" שהוחלף ב"אחר" אבקש לדון ביחס בין "סיפור הפשע" ל"סיפורו של הפושע".

¹ אילנה המרמן "רשימות מבית מעצר ירושלמי" **הארץ** – **מוסף תרבות וספרות** 7.5.2008, 4.

(ההדגשה שלי – ל.פ.נ.).

² שם. (ההדגשה שלי – ל.פ.נ.).

א. פתח דבר

1. מהלך הטיעון

במאמר זה אבקש להצביע על שני סיפורים הפועלים במקביל בתוך ההליך השיפוטי – "סיפור הפשע" ו"סיפורו של הפושע", ולעמוד על משמעותם במשפט הפלילי. תחילה אגדיר ואאפיין טיפולוגיות סיפוריות אלו. לאחר מכן אבחן את תפקודם בשני טקסטים ספרותיים ושני טקסטים שיפוטיים. שני הטקסטים הספרותיים מייצגים סוגות ספרותיות שונות. שני הטקסטים מתארים משפט רצח. בשניהם אראה כיצד היחסים בין "סיפור הפשע" ל"סיפורו של הפושע" מכתבים את כתב האשמה המשפטי מחד, ומשפיעים על תוצאותיו, מאידך. בהמשך לכך, אשווה בין האסטרטגיות המשפטיות שנעשו באמצעות "סיפורו של הפושע" בהליך המשפטי בכל אחד מהטקסטים הנדונים. לבסוף אעמוד על היחס בין אסטרטגיות אלו ל"צדק שיפוטי".

הטקסט הראשון, "הזר" לקאמי,³ הנו טקסט ספרותי שבמרכזו משפט רצח בדיוני. הטקסט השני "דולי היה שוטר" מתוך "בית המשפט" לקוונטין ריינולדס⁴ הנו טקסט המבוסס על כתיבה עיתונאית שתיעדה משפטים פליליים כפי שהתרחשו במציאות. הבחירה בסוגות אלו, ספרותית ועיתונאית, נועדה לבחון את הסיפורים הגרעיניים של ההליך הפלילי בעזרת משקפיים "חוץ משפטיים", וזאת, כדי להגיע לתובנות משפטיות שקשה להגיע אליהן מתוך השדה המשפטי עצמו. דרך טקסטים אלו אראה שני אסטרטגיות משפטיות שנעשו בסיפורו של הפושע לצורך קידום מהלך משפטי שיוביל את הטיעון המשפטי המרכזי של התביעה או של ההגנה. ב"הזר" האסטרטגיה היא של "הסטה" ו"המרה". סיפורו של הפושע מסיט את הדיון המשפטי ממעשה הפשע אל הפושע, כך ש"סיפורו של הפושע" ממיר את "סיפור הפשע" והופך לכתב אשמה בפני עצמו. ניתוח טקסט זה יעלה גילויים מפתיעים על אודות ה"אחר" והיחס בינו לבין החברה. כמו כן היחסים בין ה"אחר" לחברה יעמדו במוקד הדיון לעניין התוקף המוסרי של ההליך השיפוטי הפלילי ותוצאותיו העונשיות. ב"דולי היה שוטר" האסטרטגיה היא של "מסגור" ו"הכלה". סיפורו של הפושע משמש מסגור לסיפור הפשע, באופן כזה שסיפור הפשע ייקרא כהמשך לסיפורו של הפושע. סיפורו של הפושע במקרה זה מהווה מניע והסבר לסיפור הפשע. כל אחת מאסטרטגיות משפטיות אלו מנתבת באופן שונה את ההליך המשפטי. לצורך השלמת התמונה, אבחן את היחסים בין "סיפור הפשע" ל"סיפורו של

³ אלבר קאמי הזר (אילנה המרמן מתרגמת, 1987) (להלן: הזר).

⁴ קוונטין ריינולדס "דולי היה שוטר" בית-המשפט – סיפורו של הפרקליט סמואל ס. לייבוביץ (איגנה מיכאלי מתרגמת, 2005) (להלן: "דולי היה שוטר").

הפושע" גם בשני טקסטים שיפוטיים. מטרתו של עיון זה תהיה לבחון את היחס בין הסיפורים הללו בתוך התהליך של קבלת ההחלטה השיפוטית. ההנחה העומדת בבסיס ניתוח זה היא שהטקסט השיפוטי, על רבדיו השונים, משקף את התהליך השיפוטי שמכונן אותו. בדומה לטקסט הספרותי, בחרתי בשני פסקי דין העוסקים במשפטי רצח. גם כאן יש התאמה בין הנרטיב השיפוטי לתוצאה השיפוטית. זאת ועוד, כאן יתגלה ממצא מעניין באשר ליחס שבין הבניית "סיפורו של הפושע" לבין קבלת ערעורו על חומרת העונש.

לכל אחת מהאסטרטגיות המשפטיות שיתוארו, השפעה הן על התוצאה המשפטית והן על הצדק המשפטי. בהקשר זה נוכל להביט מזווית קצת שונה על הבנייתו של "צדק משפטי" בהליך הפלילי. אתאר את היתרונות והחסרונות של כל אחת מהאסטרטגיות של "סיפורו של הפושע" על "סיפור הפשע" לאור ניתוח הטקסטים שיוצג להלן. בהמשך לכך אצביע על התרומות ועל הסכנות של סיפורו של הפושע בהליך המשפטי הפלילי. לבסוף אבקש לטעון כי סיפורו של הפושע הנו חיוני להבנת סיפור הפשע ולהבניית הליך שיפוטי נכון וצודק. עם זאת, כדי שמטרה זו תושג, יש להשתמש בו באופן ראוי וזהיר, תוך מודעות לסכנות שייחשפו להלן.

2. בחירת הסוגות

ספרו של קאמי שייך לספרות הבדיונית הקאנונית. זוהי ספרות בדיונית במובן זה שהיא מעידה לאו דווקא על מה שקרה, אלא על מה שיכול לקרות.⁵ לעומת זאת, ספרו של ריינולדס שייך לסוגה של ספרות עיתונאית המתייחסת אל המציאות באופן ישיר ומבקשת לשקף אותה.⁶ במובן זה ניתן להתייחס אליה, הגם שבאופן חרדני, כאל מעין פרוטוקול משפטי. פסקי הדין משקפים את המציאות המשפטית המתייחסת אף היא אל אירועים במציאות ה"ממשית" ומתיימרת לשקף אותם או לפחות לתרגם אותם למציאות המשפטית.⁷

⁵ השיטה האריסטוטלית מבחינה בין "המסתבר" ל"עובדתי". לשיטת אריסטו, הספרות עוסקת באפשרי והמסתבר, מול ההיסטוריה העוסקת בעובדתי, כלומר במה שקרה. אריסטו **פואטיקה** 33 (שרה הלפרין מתרגמת, 1977).

⁶ האידאולוגיה של הכתיבה העיתונאית חותרת לשקף את המציאות ה"אמיתית". עם זאת, בכתיבה עיתונאית קיים גם הפן הסובייקטיבי המכניס את האלמנט הבדיוני. על המתח בין שתי פנים אלו ראו במחקרו של בעז גאון שנערך ב-London School Of Economics כפי שתואר בכתבתו בעז גאון "מספרי סיפורים" **העין השביעית** 39, 41 (2002). מהמחקר שביצע עולה כי הפן האובייקטיבי התיעודי הוא עדיין הפן הדומיננטי בכתיבה העיתונאית.

⁷ לעניין היחס בין הטקסט ל"מציאות" ראו להלן ה"ש" 11.

3. מקומו של הנרטיב בעשייה השיפוטית

ההליך המשפטי מתנהל בבית המשפט דרך כתב תביעה, כתב הגנה, עדויות ותצהירים, חקירות ראשיות וחקירות נגדיות ומסתיים בפסק דין.⁸ כל אלו אינם אלא סיפורים אפשריים על אודות אירוע שהתרחש במציאות, והוא בעל משמעות משפטית. האירוע שפסק הדין מתחקה אחריו הוא אירוע אחד, אולם הפרשנויות הסיפוריות המבקשות לשחזר אותו הן רבות. השוני בין הגרסאות הסיפוריות נע ממחלוקות עובדתיות בעניין תוכן האירועים, סדר האירועים והקשר הסיבתי ביניהם, דרך העיצוב הסיפורי של ההתרחשות וכלה במשמעות המשפטית שנגזרת מהסיפור המתואר. כל אלו הם אמצעים להבניית הסיפור המשפטי. הבניית הסיפור היא העבודה השיפוטית הקובעת, ברוב המקרים, את התוצאה המשפטית. הגישה הנרטיבית תופסת את הקשר בין משפט לספרות באמצעות הנרטיב.⁹ על פי תפיסה זו, לנרטיב מקום מרכזי בעשייה השיפוטית. יתר על כן, על פי גישה זו, הנרטיב אינהרנטי לעשייה השיפוטית. לתפיסה זו משמעות משפטית יישומית בענפי המשפט השונים. ההפנמה של תפיסה זו בהליך המשפטי היא מודעת ובלתי מודעת, אינטואיטיבית ומושכלת גם יחד. ביטוי לתפקוד המודע והלא מודע של הנרטיב במשפט, משתקף בטיעונו של Dershowitz במשפט סימפסון.¹⁰ עשה שימוש מודע, אפיסטמולוגי במבנה הנרטיבי של המשפט כדי להצביע על השפעתה המתעתעת של הספרות על תת-ההכרה השיפוטית. הוא עשה שימוש משפטי רפלקטיבי בדפוס הנרטיבי במשפט הפלילי כדי לחשוף ולהוקיע את השימוש האינטואיטיבי בדפוס זה. Dershowitz טען

⁸ כפוף לערעור בזכות/ברשות.

⁹ "Narrative Legal Scholarship" והיא מכונה גם "Legal Storytelling". ניתן לראות את תחילתו של דיון האקדמי בתחום זה עם ספרו של JAMES B. WHITE, THE LEGAL IMAGINATION: STUDIES IN THE NATURE OF LEGAL THOUGHT AND EXPRESSION (1973) RICHARD A. POSNER, LAW AND LITERATURE: REVISED AND ENLARGED EDITION, (1998); BARRY R. SCHALLER, A VISION OF AMERICAN LAW: JUDGING LAW, LITERATURE, AND STORIES WE TELL (1997); IAN WARD, LAW AND LITERATURE: POSSIBILITIES AND PERSPECTIVES (1995); PETER BROOKS AND PAUL GEWIRTZ, LAW'S STORIES: NARRATIVE AND RHETORIC IN THE LAW (1998); MARTHA C. NUSSBAUM, POETIC JUSTICE: THE LITERARY IMAGINATION AND PUBLIC LIFE (1995). ובעברית ראו שולמית אלמוג **משפט וספרות** (2000). בעשור האחרון פורחה הכתיבה האקדמית בתחום זה, ולצד מאמרים המתפרסמים בכתבי עת משפטיים, קמו כתבי עת מיוחדים לתחום במסגרת הפקולטות למשפטים. לדוגמה, CARDOZO STUDIES IN LAW AND LITERATURE; COLUMBIA JOURNAL OF LAW AND ARTS; YALE JOURNAL OF HUMANITIES OF LAW; SOUTHERN CALIFORNIA INTERDISCIPLINARY LAW JOURNAL. לציין כי תחום זה פורח דווקא במסגרת הפקולטות למשפטים ולא הפקולטות לספרות.

¹⁰ ראו Alan M. Dershowitz, *Life is not a Dramatic Narrative*, in LAW'S STORIES: NARRATIVE AND RHETORIC IN THE LAW 99–105 (P. Brooks, & P. Gewirtz eds., 1996).

כי התביעה, הקושרת בין היותו של סימפסון בעל מכה לאשמתו ברצח אשתו, מבוססת על תפיסה נרטיבית הקיימת בספרות, אך אינה קיימת במציאות. הספרות הראליסטית מבוססת על מבנה של קשר סיבתי בין האירועים המסופרים בה. בדרך כלל אין אירועים המתרחשים באופן אקראי, ללא זיקה לאירועים שיבואו אחריהם. בהתאם למבנה של הספרות הראליסטית נוסח צ'קוב, לדוגמה, אקדה המופיע במערכה ראשונה, יורה במערכה שלישית, וגיבור השוטה כמה כוסות וודקה במערכה ראשונה, ייהפך לשיכור במערכה שלישית. לעומת זאת, לטענת Dershowitz, במציאות שולטים כללים אחרים, ובהם – אקראיות. Dershowitz הציג נתונים סטטיסטיים שהראו שרוב הגברים המתעללים בנשותיהם אינם רוצחים אותן, ורוב האנשים השוטים שתי כוסות וודקה אינם מסיימים את חייהם כשיכורים. Dershowitz הצליח לשכנע את המושבעים כי העובדה שסימפסון התעלל באשתו, אינה מובילה למסקנה ההכרחית כי הוא רצח אותה. טענתו של Dershowitz מבוססת על התבוננות רפלקסיבית במבנה הנרטיבי הקיים במשפט, מתוך ניסיון להצביע על עיוותיו האפשריים. בטיעונו זה ביקש Dershowitz להסיט את הדיון מסיפורו של הפושע לסיפור הפשע תוך קעקוע הקשר הנסיבתי בין שני הסיפורים. Dershowitz ניסה לצמצם את סיפורו של הפושע ולהציג תחתיו "מטא-נרטיב" של סיפור פשע, הפורם את המבנה הסיפורי. לשון אחר, הפשע, על פי טיעונו זה, אינו נענה לדפוס הנרטיבי, הוא "מחוץ לו" ולפיכך אי-אפשר להבנותו בדפוס הנרטיב הספרותי. בבסיס טיעונו זה עומדת ההנחה כי הספרות אינה משקפת את המציאות ואף אינה יכולה לעשות זאת.¹¹ טיעונו זה של Dershowitz מחדד את השאלה מה

¹¹ מבחינה תאורטית, ייתכנו שלוש מערכות יחסים אפשריות בין הטקסט לעולם המציאות ה"חוץ טקסטואלי". מערכת המניחה כי יש מציאות שביחס אליה נבנה הטקסט. מערכת שנייה טוענת כי קיים פער עקרוני בין ה"מציאות" לטקסט. השלישית מערערת על מושג ה"מציאות". טענתו של Dershowitz, שייכת לגישה השנייה, המניחה פער עקרוני בין המציאות לטקסט. על פי גישה זו, הטקסט והמציאות נעים בשני מעגלים שאין ביניהם נקודות השקה. דוגמה לגישה זו בספרות היא התפיסה הרומנטית. התפיסה הרומנטית הדגישה את חוסר יכולתה של האמנות לתפוס את החיים. הפער בין האמנות לחיים, הוביל לתחושת הנוסטלגיה הרומנטית. הנוסטלגיה היא הדבר שניתן לגשת אליו אבל אי-אפשר לתפוס אותו, וזו טבעה של המציאות. לעניין זה ראו ישעיהו ברלין **שורשי הרומנטיקה** 133–134 (עתליה זילבר מתרגמת, 1965). הרומנטיקה כפרה בכל מבנה מוכתב מראש של דברים וטענה כי דברים נוצרים עקב פעולות העיצוב של האדם היוצר, ועל כן התנגדה לכל השקפה המבקשת להציג את המציאות כבעלת צורה כלשהי שניתן לחקור אותה, לכתוב עליה, ללמוד אותה ולנהוג בה מבחינות אחרות באופן מדעי. ראו ספרו של ברלין: שם, בעמ' 158. בנקודה זו, הגישה הרומנטית עולה בקנה אחד הן עם התפיסה הפורמליסטית בספרות והן עם התפיסה הפורמליסטית במשפט. לגישה הפורמליסטית בספרות ראו RAMAN SELDEN & PETER WIDDOWSON, A READER'S GUIDE TO CONTEMPORARY LITERARY THEORY 103–124 (1993), Ronald Barthes, *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, in IMAGE, MUSIC, TEXT 111–115 (1977). בתוך אלו שטוענים כי יש פער עקרוני בין ה"טקסט" ל"מציאות", קיימת תת-קבוצה שניתן לראות בה קבוצה נפרדת,

מקומו של הנרטיב בהליך השיפוטי? בהמשך לטיעון של Dershowitz אעיר כי הספרות, על פי רוב, אינה מתעניינת בסטיסטיקה, אלא דווקא בסטיות התקן שלה, סטיות שאולי באופן טבעי מתנקזות לבתי המשפט. כמו כן, הצגתו של המבנה הנרטיבי הראליסטי בנוסח צ'כוב חוטאת למציאות הספרותית המציגה מבנים נרטיביים רבים ומגוונים. זאת ועוד, בהמשך המאמר נפגוש לכוש ספרותי לטענתו של Dershowitz, ונראה כיצד מתמודד המשפט הבדיוני עם טענות בנוסח Dershowitz על אודות אקראיות והיעדר סיבתיות.

טיעון הפוך לזה של Dershowitz מציגה Felman במאמר המשווה בין עניין **סימפסון** לסונטת קרויצר של טולסטוי.¹² Felman מנסה לפענח את הסיפור המשפטי בעזרת מקרים דומים שנדונו בספרות.¹³ Felman מנסה להשלים בעזרת הספרות את החללים המשפטיים שנוצרו בעניין **סימפסון**. המתודה הפרשנית של Felman מבוססת על הפסיכואנליזה הסטרוקטורליסטית, במובן זה שהיא מתמקדת במבנה החוזר של הטקסט במסגרות שונות.¹⁴ ניתוח זה מתבסס על התמה הפרודיאנית של חזרת המודחק. Felman מתייחסת לאימפקט של הטקסט כסממן למשמעות, כחוט המוביל לפשר הסיפור. לטענתה, כל משפט פלילי משחזר טראומה, וככזה הוא נענה לדפוסים הפסיכואנליטיים של הטראומה. לפיכך עניין **סימפסון** שנדון בהקשר הפלילי וחזר ונדון בהקשר האזרחי מהווה קרקע פורייה לניתוח מעין זה. עם זאת, ההליך המשפטי, הן בשל מבנהו והן בשל מטרות המשפט נותר עיוור לרובד הטראומתי שלו ומתעלם מהמשמעויות המשפטיות של רובד זה. Felman חושפת את הממד הטראומתי המוסווה בטקסט הפלילי. לטענתה, הפצע הלא מודע, הטראומה של הטקסט, תחזור על עצמה באופן לא מודע ותמחזר באופן כפייתי את התת-מודע הפוליטי והתרבותי של הסיפור המשפטי. בהמשך לפרדיגמה שמציעה Felman אטען במאמר כי סיפורו של הפושע מהווה "תת-מודע" של "סיפור הפשע". במובן זה, רק פענוח של סיפורו של הפושע יוביל לפענוחו של סיפור הפשע. הפענוח שאליו אני חותרת, בטרמינולוגיה של Felman, הוא פענוח ספרותי במובן של משמעות

ובה כלולים אלו שמערערים על מושג ה"מציאות" וטוענים כי אין בנמצא דבר כזה "מציאות".

לעניין זה ראו JACQUES DERRIDA & ALAN BASS, MARGINS OF PHILOSOPHY 9 (1982).
 SHOSHANA FELMAN, THE JURIDICAL UNCONSCIOUS TRIALS AND TRAUMAS IN THE TWENTIETH CENTURY 54–105 (2002): "forms of judicial blindness, or the evidence of what cannot be seen: traumatic narratives and legal repetitions in the O.J Simpson case and in Tolstoy's the Kreutzer Sonata".¹²

FELMAN מודעת לכך שהמשפט והספרות מכוונים למטרות שונות ולפיכך נוקטים באמצעים שונים להצגת אותה מערכת העובדתית. בעוד המשפט חותר לסופיות הדין, הספרות חותרת למשמעות. לפיכך, בוחרת פלמן לנצל פער זה לקריאה מוצלבת בין טקסטים משפטיים לטקסטים ספרותיים. מטרתה של קריאה זו להשלים בעזרת התובנות של הטקסטים הספרותיים פערים שנוצרו בטקסטים המשפטיים (שם, בעמ' 54–55).

ראו שם, 57.¹⁴

האירועים בהבדל מהפענוח המשפטי החותר לסופיות וסגירת האירועים.

4. "סיפור הפשע" ו"סיפורו של הפושע": הבחנה תאורטית

להלן אציע הגדרה לשתי הטיפולוגיות הסיפוריות העיקריות המרכיבות את ההליך המשפטי – "סיפור הפשע" ו"סיפורו של הפושע". "סיפור הפשע" מתאר את השתלשלות האירועים תוך התחקות אחר השאלות: מה קרה? איך קרה? בהתאם ליסודות העובדתיים של העברה המעוגנת בחוק. החוק, תמיד מניח כלליות של כלל, של נורמה או של ציווי אוניברסלי.¹⁵ בהתאם לכך, "סיפור הפשע" נושא אופי כללי ואינו מתמקד בפרט כסובייקט ייחודי שאין לו תחליף. נושא התעניינותו של המשפט הוא "סיפור הפשע". לפיכך מלאכת הרכבת הסיפור המשפטי הוא הניסיון לשחזר את "סיפור הפשע", לכתוב אותו ולשפוט אותו. מלאכה זו נעשית בתוך השדה המשפטי ומתוך הכלים המכונים אותו.

מאחורי המעשה המכונן את "סיפור הפשע" עומד הפושע. העיסוק ב"סיפור הפשע" בהתאם ליסוד העובדתי של העברה הנדונה דוחק לקרן זווית את הפושע וסיפורו. הפושע מבליח אל "סיפור הפשע" דרך היסוד הנפשי של העברה וחוזר אל "מאחורי הקלעים" עד לשמיעת הטיעונים לעונש. "סיפורו של הפושע" מבקש לענות על שאלה הנותרת מחוץ ליסוד העובדתי של סיפור הפשע: "למה?!" "ה"למה?!" מבקש לחזור אל מעבר לקשרים הסיבתיים הנדרשים לגיבוש העברה ואל מעבר ליסוד הנפשי ההכרחי לכינונה. זהו ה"למה" העמוק הנוגע בשורשים הפסיכולוגיים, הפסיכואנליטיים והמטאפיזיים של הקיום האנושי. "סיפורו של הפושע" כולל אירועים המכונים את סיפור חייו ומבנים את אישיותו, וחלקם נותרים מחוץ לסיפור המשפטי המתאר את מעשה הפשע. "סיפורו של הפושע" הוא גם ביטוי ל"אחר" הקיים במשפט, ובדומה ל"אחר" בשדות חברתיים ופוליטיים נוספים, הוא נדחק אל השוליים, חסר קול וחסר ייצוג.¹⁶

¹⁵ ראו לדוגמה ז'אק דרידה "תוקף החוק" ולטר בנימין לביקורת הכוח וז'אק דרידה תוקף החוק 72 (הלה קרס מתרגמת, 2006). דרידה עומד על הפער שבין כלליות החוק לבין היחודיות והחד פעמיות של הצדק וטוען כי פער זה מרחיק בין החוק לצדק.

¹⁶ אחת הטענות שנשמעות כלפי בית המשפט והממסד השלטוני היא, שהוא מבטא את קולם של האליטות ושל קבוצות הגמוניות בחברה אך אינו משמיע את קולן של קבוצות שוליים בחברה כגון בני מיעוטים ונשים. הנרטיב נותן קול לסיפורו של "האחר" המושחק והמקופח שנעדר מהטיעונים הלוגים ומהתאוריות המובנות ובכך מכניס אותו לשיח הציבורי. לעניין זה ראו Nussbaum, לעיל ה"ש 9, בעמ' 118–121. כן ראו Schaller, לעיל ה"ש 9, בעמ' 5–6, וכן ראו Ward, לעיל ה"ש 9, בעמ' 36; בנוסף, Richard Delgado, *Storytelling for oppositionist and others: A plea for narrative* 87 MICH. L. REV. 2411, 2412 (1989) וכן ראו Richard Delgado, *Storytelling for oppositionist and others: A plea for narrative* 87 MICH. L. REV. 2411, 2412 (1989) מראה כיצד יצירת נרטיב בידי קבוצה שלטת, מובנית באופן שיצדיק את ההיררכיה הקיימת.

"סיפורו של הפושע" אינו מורכב רק מהשיח בשדה המשפטי, אלא משדות חברתיים.¹⁷ במובן זה, הכנסת "סיפורו של הפושע" לדיון המשפטי, מרחיבה את השדה המשפטי הצר ויוצרת אינטרדסציפלינריות עם תחומי דעת אחרים: חברה וספרות. שדות אלו, ובעיקר הספרות והפסיכואנליזה ישמשו מתודות פרשניות לטקסטים.¹⁸

בהקשר זה ראוי להבין את מקומה של הביקורת הפסיכואנליטית בקריאת טקסטים תרבותיים.¹⁹ הנחת היסוד של הביקורת הפסיכואנליטית היא שהטקסט, בדומה לנפש האדם מורכב משני רבדים: הרובד הגלוי ורובד סמוי המכיל תת-רבדים. הפרשנות הפסיכואנליטית מבקשת לחשוף ולהבין את הרבדים הסמויים, וזאת, כדי להאיר את הרובד הגלוי. הדגם הפסיכואנליטי שמציעה האסכולה הפרוידיאנית מבוססת על הפער בין הרובד הגלוי לרובד הסמוי, בין מבנה השטח למבנה העומק, בין ה"נחזה לעין" ל"אמיתי". פרשן פרוידיאני תופס את הטקסט כתוצר של מתח בין אלמנטים גלויים לאלמנטים הסמויים. הוא מניח שהטקסט מסתיר תמיד דבר מה עלום. תפקידו של הפרשן הוא אפוא לפרק את הטקסט, למלא את הפערים ולמצוא קשרים סיבתיים שאינם גלויים לעין. בסיום התהליך האמור מובנה נרטיב קוהרנטי שונה מזה שהוצג בתחילה ואשר מקנה משמעות שונה לרצף האירועים הנדונים. המתח המתואר לעיל, בין "הגלוי" ל"סמוי" בולט במיוחד ביצירות ספרותיות, אולם גם בטקסטים אחרים המבקשים לתת ביטוי למציאות מורכבת בכלל ומציאות נפשית בפרט. אשר על כן טקסטים העוסקים בעברות פליליות שבהן היסוד הנפשי מהווה חלק מהרכיב העובדתי של העברה, הנם מציע פרשני מתאים לקריאות פרוידיאניות. עם זאת, היות והרובד הסמוי הנו מוצפן ומצפין, הרי שפרשנותו, הן בתחום הנפש והן בפרשנות הטקסטואלית, פתוחה לאפשרויות שונות. לפיכך, התזה המוצגת במאמר אינה בגדר "הוכחה אמפירית" שספק אם זו אפשרית במדעי הרוח. מטרת המאמר הנה צנועה יותר – לחשוף ולנתח אסטרטגיות הקיימות במשפט ולא לייצר קטגוריות סגורות של "הן ואין בלתן".²⁰

¹⁷ דוגמה: פסיכולוגיה, קרימינולוגיה. יש להסתייג ולומר כי חריג לקביעה זו הן אותם מצבים נפשיים פסיכיאטריים המוכרים על יד המשפט כ"מחלות נפש" וראו הדיון בהם בפרק השני סעיף 2 להלן ובייחוד ה"ש 67, 68, 69, 74.

¹⁸ על הפסיכואנליזה כמתודה פרשנית במשפט ראו ספרה של FELMAN, לעיל ה"ש 12.
¹⁹ ניתוח האסכולה הפסיכואנליטית, כמתואר לעיל מסתמך על המקורות הבאים: זיגמונד פרויד, **תרבות בלא נחת – ומסות אחרות** (1988); שטיין רות "מה הסיפור? – סממני הסיפורים של התהליך הפסיכואנליטי" **שיחות**, ה', 1, 45 (1990); EAGLETON TERRY, **LITERARY THEORY: AN INTRODUCTION** 131 (1996); מרדכי גלדמן **ספרות ופסיכואנליזה: סקירה ביקורתית** (1946); וכן ספרה של FELMAN לעיל ה"ש 12.

²⁰ בשולי הדברים אציין כי יש מבקרים המטילים ספק אף במדעיותו של כל ענף הפסיכואנליזה בשל אופיו המתואר לעיל וחוסר היכולת להוכיחו באופן מדעי מובהק ומדויק ובשל כך מתייחסים אליו בספקנות. אני נמנית עם אסכולה חשיבתית שמוכנה להתמודד ולקבל

באשר ל"אסכולה הפסיכואנליטית" מתבקשת הערה נוספת. גם באסכולה זו יש תפיסות וכיוונים שונים החל מהאסכולה הפרוידיאנית הקלאסית המבקשת לרדת לחקר נפשן של הדמויות המוצגות ביצירה או לחקר נפשו של המחבר, דרך האסכולה הפרוידיאנית המבנית המתמקדת במבני הטקסט, בשונה מדמויותיו, ועד לאסכולה הלא קניינית המדגישה את הלשון ואת הניתוח הבלשני והמזהה את הכניסה ל"סדר החברתי" עם הלשון. עם זאת, נראה לי כי הבחנות אלו חורגות מהדיון המוצע במאמר, ולפיכך לא אתעכב עליהן.

לסיכום, "סיפור הפשע" הוא סיפור העברה בהתאם לגבולותיה המשפטיים. "סיפורו של הפושע" הוא סיפורו של "האחד", סיפורו של הסובייקט, החד-פעמי, שאין לו תחליף. סובייקט זה הנו נמען ישיר של הטקסט השיפוטי ואחד הנמענים של הצדק השיפוטי.²¹ סיפורו של הפושע הוא גם קולו – קולו של ה"אחר". הנרטיב מייצר מצע סיפורי רב הקשרי שמבטא את הרב-ממדיות של החיים ומאפשר פוליפוניות בספקטרום רחב. כך נבנה "סיפור רחב" שאינו מתמצה בפשע, אלא מתרחב אל האדם המבצע אותו, אל סיפור חייו הנטוע בהקשר חברתי וסביבתי.²² במאמר זה אבקש להוציא את הפושע מאחורי הקלעים ולהציבו בקדמת הבימה. באמצעותו אבקש לטעון כי כדי להרכיב את "סיפור הפשע", יש להבין תחילה את הרובד הסמוי של סיפור זה, את "סיפורו של הפושע". יתר על כן אטען כי הצדק המשפטי מחייב להכיל את "סיפורו של הפושע".

היפותוזות מורכבות שניתנות לערעור מתמיד (ברוח הדקונסטרוקציה). הספק, לתפיסתי, הוא מצב קיומי וצורת חשיבה רצויה ולא מצב ביניים שחובה להסירו.

²¹ לצד נמענים אחרים ובהם הקורבן והחברה.

²² ראו ספרה של West לעיל ה"ש 16, בעמ' 424–425. וכן Nussbaum, לעיל ה"ש 9, בעמ' 90–99. ביקורת על "הסיפור הרחב" ראו דני סטטמן "ספרות משפט ורחמים" **מחקרי משפט** יח 53–84 (2002). סטטמן טוען כי תשומת הלב לנסיבות הפשע והפושע המוליכה לראייה חנונה את הנאשם מעמידה בסימן שאלה את עצם האפשרות לשפוט אשמה ואחריות. שכן הנסיבות מובילות לתפיסה דטרמיניסטית, לפיה פועלו של הנאשם הוא דפוס גנטי ואינו תוצר של בחירה חופשית. ומכאן לשאלה, כיצד ייתכנו שיפטים מוסריים, במיוחד שיפוטי אשמה, בהיעדר רצון חופשי? זאת ועוד, לדעתו, יש גם נסיבות חייו של הנאשם, ותהיינה קשות ככל שתהיינה, אינן מובילות בהכרח לגישה חנונה כלפיו. אם מפני שיש לו החירות לחרוג מהנסיבות, ואם מפני שהנסיבות אינן מקהות מכיעור מעשיו. סטטמן מפרש את טיעוניו במסגרת ביקורתו כנגד תזת השפיטה החנונה של Nussbaum. Nussbaum טוענת כי קריאת ספרות תוביל לשפיטה חנונה יותר. כמו כן, ראו Posner לעיל ה"ש 9, בעמ' 347–348. מול תביעת הפושע לרחמים, מעמיד Posner את תביעת הקורבן (אשר פעמים רבות נעדר מהמשפט בעטיו של הפשע) לצדק. זאת ועוד, Posner מצביע על העדר קשר סיבתי בין סיפור חייו האומלל של הפושע לבין ביצוע הפשע, עוברת שמפקיעה מסיפור זה את משמעותו המשפטית. ראו שם, בעמ' 349.

ב. "הזר" לקאמי

1. סיפור העובדות

מרסו, פקיד צעיר שחי באלג'יר, אינו בוכה בהלוויית אמו, רוצח אדם "בגלל השמש", נשפט ונדון למוות. על מה נשפט מרסו? האם על כך שלא בכה? האם בגלל שהמושבעים לא יכלו להזדהות עמו? האם בגלל שסמוך למשפטו הואשם אדם אחר ברצח אב? או על העברה הפלילית שביצע – רצח?

הרומן מחולק לשני חלקים. החלק הראשון מתחיל במברק שקיבל מרסו המבשר לו כי אמו מתה ומסתיים במעשה הרצח. החלק השני מתאר את ההליך השיפוטי המתלווה למעשה הרצח. החלק השני המתאר את ההליך השיפוטי, הנו בעיקרו חזרה על הנמסר לנו בחלקו הראשון של הסיפור מתוך עמדה שיפוטית.

כדי להבין על מה נשפט מרסו וכדי להרכיב את "סיפור הפשע", ננסה להבין תחילה את האיש – האיש שהוא סיפור, "סיפורו של הפושע". לאחר מכן אעמוד על הדינמיקה המשפטית הנוצרת מתוך היחסים שבין "סיפור הפשע" לבין "סיפורו של הפושע". היחס בין הסיפורים הנ"ל יוצר תובנות חדשות על התהליך השיפוטי.

סיפורו של קאמי מזמן לנו דיון בשתי סוגיות חשובות בעניין היחס בין "סיפור הפשע" ל"סיפורו של הפושע". הסוגיה הראשונה תתמקד ביחס בין עיצובם של שני סיפורים אלו לבין התוצאה המשפטית. בהקשר זה אראה כיצד עיצוב סיפורו של הפושע ויכולתו להזדהות עמו, משפיע על עיצובו של סיפור הפשע וכיצד הוא משפיע על ההחלטה השיפוטית. הסוגיה השנייה תהיה השתקפותו של עולם המשפט בטקסט. בהקשר זה אראה כיצד סיפור הפשע וסיפורו של הפושע משקפים את השחקנים בשדה המשפטי – הפרקליטים והשופטים. בהמשך לכך נראה כיצד שחקנים אלו מעצבים את ההליך השיפוטי.

2. מרסו: סיפורו של הפושע

לאורך הסיפור כולו נבנית דמותו של מרסו כדמות ה"אחר". מרסו מעוצב כדמות חריגה, מוזרה, המונעת מהקורא להזדהות עמה. מוזרותו בולטת מתוך שלושה מאפיינים עיקריים: ראשית, הוא משקיע זמן באירועים הנראים תמוהים וחסרי חשיבות. לדוגמה, הוא עוסק בגזירת מודעות מעיתון ישן שמצא באקראי.²³ שנית, מרסו שם לב לפרטים טפלים, שעל פי רוב אנשים אינם מבחינים בהם כלל, וחשיבותם אינה מובנית. לדוגמה, הוא מוסר פרטים הנראים חסרי משמעות כגון מה

²³ הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 25.

לובשים העוברים והשבים.²⁴ כלילה לפני לוויית אמו הוא מתמקד בברגים שעל ארון הקבורה, אך אינו מתאר את רגשותיו כלפי האם השוכבת בארון, וכלל אינו מבקש לראותה.²⁵ שלישית, הוא עקר מבחינה רגשית. עקריות הרגשית מתבטאת בשלושה מאפיינים מרכזיים: הצגתו כמשקיף בלתי מעורב, אדישותו לנעשה סביבו ואף לאירועים בעלי משמעות קריטית לחייו שלו וחוסר יכולתו ליצור יחסים חבריים. להלן נרחיב מעט על המאפיינים המצוינים לעיל, המבנים את הטיפולוגיה של מרסו כ"אחר".

ההתמקדות בפרטים טפלים כמו גם תיאורם הפלסטי המדויק הם חלק מתפיסתו של מרסו את העולם. התייחסותו אל העולם היא חושית – לא באמצעות מושגים מופשטים או רגשות, אלא באמצעות פרטים מוחשיים בלבד. כחלק מתפיסה זו ממלא הטבע תפקיד מרכזי בקשר בין מרסו למציאות ובתפיסתו את המציאות. הביטוי הבולט ביותר לכך הוא מעשה הרצח עצמו. תיאור הרצח טבול בתיאורי הטבע. הרצח מהווה חוליה מקשרת בין שני עולמות: מצד אחד עולם החברה ומוסדותיה, ומן הצד האחר העולם החושי של הטבע. הרצח מסמן הפרת הסדר החברתי. לעומת זאת, הרצח משתלב באופן הרמוני עם עולם הטבע ובראשו השמש המסנוורת. על רקע זה נוכל להבין את הסברו, הנשמע תמוה בתחילה, של מרסו למעשה הרצח: "בגלל השמש". הטבע מתפקד ככוח דטרמיניסטי. אריקסון רומז כי הטבע מתפקד ככוח שמטשטש את הפרסונליות של הדמויות.²⁶ בהמשך לפרשנות זו ניתן להבין את הסברו של מרסו: "בגלל השמש". השמש טשטשה את תווי פניו של הערבי כפרסונה. במובן זה ירייתו בערבי מבטאת את ירייתו בטבע שעמו התמזג הערבי.²⁷ הטבע מתפקד, בחווייתו של מרסו, כחוליה היוצרת את הקשר הסיבתי לרצח.²⁸ על פי הסבר

24 שם.

25 שם, בעמ' 12.

26 ראו John Erickson, *Albert Camus and North Africa: A Discourse of Exteriority* (CRITICAL ESSAYS ON ALBERT CAMUS 73–88 (Robert Lecker ed., 1988) פרשנות פוליטית ל"הזר" וקורא אותו על רקע הסכסוך בין אלג'יריה לצרפת. לטענתו, גם לטבע יש ממד פוליטי. לטענתו הדמויות הערביות בסיפור הם אלה שמתמזגות עם הטבע עד שהן מאבדות את הממד הפרסונלי שלהן והופכות לטבע דומם. שם, בעמ' 75–77.

27 הסבר זה עולה בקנה אחד עם התיאור המתלווה למעשה הרצח, תיאור המדגיח את הפרת ההרמוניה שבטבע: "ניערתי מעלי את הזעה ואת השמש. וידעתי שעירערתי את שיווי המשקל של היום, הפרתי את דומייתו המיוחדת במינה של חוף שהייתי מאושר בו" (הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 59).

28 אבי שגיא אלבר קאמי והפילוסופיה של האבסורד (2000). שגיא טוען כי קאמי חושב באמצעות שתי מטאפורות עיקריות, שתי התנסויות ארכיטיפיות המקבלות תפקיד מרכזי בהגותו: ים ושמש. מטאפורות אלו לקוחות מחווייתו הים תיכונית של קאמי. הים והשמש מסמלים מחד את הקיום שבחוף, ומאידך את הלך הנפש וההתנסות הפנימית. ב"הזר" משמשת השמש כאחת הגיבורות בסיפור. היא מתוארת כמעיקה: "השמים כבר היו רוויי שמש. הם התחילו להעיק על האדמה, והחום גבר במהירות ... היום, השמש השופעת ומטלטלת את הנוף עושה את הנוף הזה

זה מרסו היה צד פסיבי בביצוע הרצח. אולם החברה דוחה את טיעונו של מרסו ורואה בו אחראי לרצח. יתר על כן, היא רואה בו אחראי למות אמו.²⁹ "המחבר המובלע"³⁰ של הטקסט מרמז על כך שכפי שאינו אחראי למות אמו, כך אינו צד אקטיבי ברצח הערבי.

הטבע, כחלק מתפיסתו החושית של מרסו את העולם, וכחלק מהווייתו, מערער את היסוד הנפשי הנדרש לעברת הרצח ככוונה תחילה.³¹ אולם החברה דוחה את הסברו של מרסו למעשהו, כפי שהיא דוחה את תפיסתו ואת סיפורו, בטרם תקשיב לו.

עקרותו הרגשית של מרסו מתבטאת בשלושת המאפיינים שמנתי לעיל.³² להלן אעמוד על כל אחד מהם בנפרד. המאפיין הראשון הוא מיצובו של מרסו כמשקיף בלתי מעורב. מרסו מביט על הנעשה סביבו כמשקיף מן הצד שאינו מעורב בנעשה, והדבר בא לידי ביטוי בעל משמעות מטפורית, בבילוי יום ראשון שלו – "הצפייה מן המרפסת". מרסו יוצא למרפסת ומשקיף על הנעשה מתחתיו. צפייתו מהמרפסת

מדכא ולא אנושי" (הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 19) וכן ראו שם, בעמ' 20. מטשטשת את הראיה, וגורמת למותו של הערבי: "לא חשתי עוד אלא את המצלמים של השמש על מצחי, וכן, במעורפל, את החרב הבוהקת שנשלחה מן הסכין הנטויה מולי עדיין. חרב צורבת זאת חרובה את ריסי וחיטטה בעיני הכואבות. ואז התנווד הכול. הים סחף אתו משב עבה ולוהט. נדמה היה לי שהשמים נפערים מקצה ועד קצה כדי להוריד גשם של אש. כל ישותי נדרכה וקפצתי את כף ידי על האקדה. ההדק נכנע, נגעתי בבטנה החלקה של הקת, ובזה התחיל הכול, בקול, שהיה גם חד וקצר וגם מהריש אזניים. ניערתי מעלי את הזיעה ואת השמש. וידעתי שעירערתי את שיווי המשקל של היום" (שם, בעמ' 59). היא משקפת התנסות באלימות בלתי מובנית, את הפירוק של הסדר החברתי הרציונלי. ההתנסות בים היא ההיפוך של החוויה השמשית. הטבילה בים משקפת הרמוניה והתחברות לכוליות הקיום. הים משקף את הפיוס והרעות: הידידים הטובים טובלים בים ונפתחים זה לזה. רגעי האינטימיות בין מרסו למארי הם ברחצה המשותפת בים, וסופו של הסיפור בפיוס של האדם עם עצמו מוחזר באמצעות הים כמטאפורה: "ריחות של לילה, של אדמה ושל מלח ריעננו את רקותי. הרוגע הנפלא של קיץ ישן זה הציף אותי כמו נחשול של ים ... הרגשתי שהייתי מאושר ושעודני מאושר". שם, עמ' 112–113. וכן ראו Erickson, לעיל ה"ש 26, בעמ' 75. חווית פירוק הישות מתגלמת במטאפורה של השמש, ואילו חוויית ההשתוקקות לישות מתגלמת במטאפורה של הים.

²⁹ "ועוד אמר (התובע – ל.פ.1), שאדם שהורג את אמו מן הבחינה המוסרית מנדה את עצמו מן החברה האנושית ממש כמו אדם ששולח יד בנפש אביו-מולידו". הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 95.

³⁰ "מחבר מובלע" הוא התודעה, השליטה בטקסט, והיא מתפענחת לאור מערכת הערכים המגולמת בטקסט. ראו שלומית רמון-קינן **הפואטיקה של הסיפורת בימינו** 85 (הנהגה הרציפה מתרגמת, 1984).

³¹ יחסיו של מרסו עם עולם הטבע הסובב אותו הם כפולים: יחסים הרמוניים מצד אחד, ויחסים עוינים מהצד השני. ראו שגיא, לעיל ה"ש 28, בעמ' 59–62. מחד עולם הטבע הוא עולם חושי עליו מתענג מרסו: הים, האור, החום, השמש. מאידך, בסצינת הרצח מתוארת השמש כגורם אקטיבי הגורם לרצח.

³² לתפיסת מרסו כנטול רגשות ראו NEAL OXENHANDLER, LOOKING FOR HEROES IN POSTWAR FRANCE: ALBERT CAMUS, MAX JACOB, SIMON WEIL 20 (1996).

מבטאת את עמדתו כלפי העולם. העמדה הזו שמאמץ מרסו היא של צופה שאינו מעורב במתרחש. מרסו נשאר בעמדה זו גם במהלך משפטו. הוא צופה במשפטו כבמעין הצגה. עמדתו כצופה מן הצד משתקפת בעולם האסוציאטיבי שבעזרתו הוא מתאר את המתרחש במשפטו. לדוגמה: לפני היכנסו לאולם בית המשפט שומע מרסו רעש כיסאות ומתאר אותו כ"מהומה גדולה שהזכירה לי את החגיגות השכונתיות כשאחרי הקונצרט מכינים בהן את האולם לריקודים".³³ זוהי ללא ספק אסוציאציה מוזרה לנאשם שמשפטו עלול להסתיים במוות. כשמרסו רואה את חבר המושבעים שוב עולה במוחו אסוציאציה ביזארית שאינה מתחברת עם ההקשר הנסיבתי שבה היא עולה: חבר המושבעים דומים בעיניו לנוסעים בחשמלית הלוטשים עיניים בנוסע חדש כדי למצוא את המגוּחך בו.³⁴ כלומר הוא מתאר את האירועים והחוויות שהוא עובר באסוציאציות שאינן מתאימות לרצינותו של ההליך המשפטי שהוא עומד במרכזו. עם זאת, בתחילה הוא מתאר עצמו שם כשחקן ראשי באירוע, אלא שפרשנותו החווייתית למעמדו זה הנה הפוכה לפרשנות החברתית המקובלת. בעוד הבלטתו של פושע ביחס למעשה הפשע מציבה אותו בתחושות של בושה ומבוכה כלפי החברה,³⁵ מרסו חש מוחנף מהסיקור התקשורתי של מעשהו: "בדרך כלל לא היו האנשים שמים אליי לב. הייתי צריך להתאמץ בשביל להבין שאני הסיבה לכל ההתרגשות הזאת".³⁶ מרסו שוב חווה את האירועים מתוך השתקפותם החיצונית: אור הזרקורים, ההמון הגודש את אולם המשפט, אולם הוא אינו מתייחס אל משמעות האירוע או אל השלכותיו. המוזר כאן הוא כי מה שעומד להתרחש קשור בגורלו, ואף על פי כן מרסו מתייחס לצרדים הטכניים החיצוניים, כפי שצופה תאטרון יתייחס למתרחש על הבמה, ולא כפי שמצופה מנאשם. כך גם הרגשות המעטים המתעוררים בו במהלך משפטו אינם מתאימים לעומק הסיטואציה. לדוגמה, כשאחד הז'נדרמים שואל אותו אם הוא פוחד, הוא עונה בשלילה שכן: "הייתי אפילו סקרן לראות משפט. אף פעם זה לא הזדמן לי".³⁷ המשפט, כמו הצפייה מהמרפסת נתפס כאירוע חיצוני המעניין מעצם חידושו, עד שלבסוף אף הוא הופך למשעמם. מרסו אינו מצליח להפנים את המשמעות המוסרית או הרגשית של המשפט על חייו שלו. יחסו הרגשי אל משפטו ניתן לסיכום בשלוש התחושות הבאות, מסקרנות דרך שעמום ועד אדישות. מרסו ממשיך להביט על המשפט מבחוץ, ועד מהרה ההתרחשות המשפטית מטילה בו שעמום. במשך המשפט, כשנשיא בית המשפט מתחיל לחקור את מרסו על

33 **הזר**, לעיל ה"ש 3, בעמ' 78.

34 **שם**, בעמ' 79.

35 בסיקורים תקשורתיים של נאשמים המובלים לבית המשפט, נוהגים הנאשמים לכסות את פניהם.

36 **הזר**, לעיל ה"ש 3, בעמ' 79.

37 **שם**, בעמ' 78.

אמו, הוא מעיר: "ומיד הרגשתי כמה זה מעצבן אותי".³⁸ כשהוא חוזר אחר הפסקת צהריים, והחום מעיק עליו, הוא אומר: "וכמעט לא שבתי לתת את דעתי על המקום ועל עצמי".³⁹ כשנקראים העדים זה אחר זה, אומר מרסו המשועמם: "גם הפעם, כמו אצל האחרים, חזר אותו הטקסט".⁴⁰ מכל הביטויים האלו מצטיירת התמונה שלפיה מרסו מתחיל להשתעמם ולהתעייף מהמחזה שלפניו, וכאן שוב מודגש מעמדו כצופה. תגובה טבעית הייתה להקשיב בעיון לדברי העדים, שכן עדותם יכולה להכריע את גורלו, אך מרסו מוסר את דבריהם ללא כל רגש והתייחסות, כאילו לא מדובר בו. בהמשך לתגובתו זו מרסו מציין במפורש שעורך דינו אמר לו לשתוק ולא להתערב, ושתיקה זו מידרה אותו באופן סופי ממשפטו, "משום מה נדמה היה לי שעוסקים בפרשה הזאת מחוצה לי. הכל התנהל בלי התערבותי. קבעו את גורלי בלי לשאול את דעתי".⁴¹ כך חדל מרסו להיות שחקן פעיל והופך לצופה בהצגה שאינה נוגעת לו. נמנע ממנו להשמיע את סיפורו, וזה נכתב בידי אחרים: פרקליטים, מושבעים, השופט ואנו הקוראים. עתה הוא מתחיל להיות אדיש, להביט בתנועותיהם של הקטגור והסנגור, לשמוע את מליצותיהם ולא להתערב – כי הדברים לכאורה אינם בעלי משמעות כלפיו. מרסו מדגיש את העובדה שהוא משמש בתפקיד ראשי – תפקיד הנאשם – אך תפקיד זה הנו נטול קול, כביכול מולבשים עליו מדי הנאשמים, אך הוא עצמו אינו נמצא תחת המדים. נטילת זכות הדיבור גוזלת ממנו, כביכול, את תפקיד הנאשם: "הכל טוב ויפה, אבל מי כאן הנאשם? להיות נאשם זה דבר רציני, ויש לי מה להגיד. אבל שקלתי בדעתי: בעצם, אין לי מה להגיד".⁴² עם זאת, מרסו אינו מתרעם על העוול המוסרי והעיוות המשפטי שנגרם לו, אלא על כך שמקומו כשחקן בתפקיד ראשי נדחק הצידה. הוא מגיב כשחקן הנזרק מחוץ למחזה, ששוללים ממנו את התפקיד המובטח.

מרסו בוחר לתאר את העיתונאים ואת התנהגותם בבית המשפט בדימוי המצביע שוב על אי-מעורבותו הרגשית: כולם מתנהגים "כמו במועדון שאורחיו שמחים להיות בחברת בני חוגם".⁴³ כך גם פטפוטו המנומס עם העיתונאי המכסה את משפטו נשמע כמו החלפת משפטים במועדון: "כמעט הודיתי לו שוב. אבל חשבתי שזה יהיה מגוחך".⁴⁴ יחסו הבלתי מעורב של מרסו, עיצובו כ-"צופה ושחקן" – הם חלק מטכניקת ה"הזרה"⁴⁵ של קאמי, המשמשת כאן להצגת המשפט באור שונה מהרגיל.

38 שם, בעמ' 83.

39 שם, בעמ' 84.

40 שם, בעמ' 85.

41 שם, בעמ' 92.

42 שם.

43 שם, בעמ' 79.

44 שם, בעמ' 80.

45 טכניקת ה"הזרה" ("Alienation Effect") היא טכניקה של מסירת אינפורמציה דרך נקודת

המאפיין השני לעקרונות הרגשית היא האדישות. לאורך כל הסיפור מגלה מרסו אדישות כלפי האירועים הסובבים אותו, ואפילו אלו האישיים ביותר כגון מות אמו ואף חייו שלו, כפי שניכר מייחסו אל משפטו. התחושה או המחשבה כי "אין לזה כל חשיבות בעיניי" חוזרת כמוטיב מרכזי בדבריו של מרסו בהקשרים שונים. לדוגמה, לפני ההלוויה, כשמרסו רוצה לעשן סיגריה, הוא מהסס לרגע ואז הוא אומר: "שקלתי בדעתי, אין לזה כל חשיבות"⁴⁶. כשהוא פוגש את מארי והיא שואלת אותו מתי אמו נפטרה, הוא רוצה להצטדק בפניה ואז הוא מציין: "אין לזה כל משמעות"⁴⁷. כשמעבירו מציע לו העלאה בדרגה ומשרה בפריז מרסו מסרב ומציין: "אבל בעצם זה היינו הך לי"⁴⁸. בחלק השני של הסיפור, כשהוא נחקר על ידי התובע, שואל אותו הלה אם אהב את אמו. תגובתו של מרסו היא שבוודאי חיבב את אמו "אבל אין לזה כל משמעות"⁴⁹. כשהשופט החוקר שואל אותו מדוע המשיך לירות, חושב מרסו ש"הנקודה הזאת אינה חשובה כל כך"⁵⁰. כשהכוהן בבית הסוהר שואל אותו אם הוא מאמין באלוקים אומר מרסו: "אמרתי שאין לי צורך להתלבט בשאלה הזאת: אין לה כל חשיבות בעיניי"⁵¹. אדישותו של מרסו היא אדישות מטאפיזית, כך עולה מהדו-שיח בינו לבין הכוהן. כשהכוהן עומד על כך שמרסו ודאי מתאוה לחיי נצח, מגיב מרסו: "אבל אין לזה חשיבות יותר מן שאיפה להיות עשיר, להיות שחיין מהיר או להיות בעל פה מחוטב יותר"⁵². בהתפרצותו הסופית כלפי הכומר חוזר מרסו פעמים מספר ובצורות שונות על הדברים הבאים: "אין חשיבות לשום דבר, לשום דבר, ואני יודע למה"⁵³, "מה אכפת לי מותם של אחרים [...] מה אכפת לי אלוקים שלו"⁵⁴.

המאפיין השלישי לעקרונות הרגשית היא חוסר יכולתו לבנות יחסים חבריים אמיתיים. מאפיין זה מצביע גם על חוסר יכולתו להשתלב במרקם החברתי של החיים האנושיים. כשרמון שואל אותו אם ברצונו להיות חברו, עונה מרסו: "אמרתי שלא אכפת לי"⁵⁵. באותו הקשר, כשרמון אומר לו שהוא חבר אמיתי, מעיר מרסו: "לא היה אכפת לי להיות חבר שלו"⁵⁶. כשמארי שואלת אותו אם הוא אוהב אותה, הוא עונה:

תצפית או חריגים מספר. בעניין זה ראו הדיון בטכניקות סיפוריות להלן בסעיף זה.

46 **הזר**, לעיל ה"ש 3, בעמ' 14.

47 שם, בעמ' 24.

48 שם, בעמ' 44.

49 שם, בעמ' 63.

50 שם, בעמ' 66.

51 שם, בעמ' 108. על אדישותו של מרסו וחוסר יכולתו לפרש ולשפוט את המתרחש ראו אוליביה טוד **אלבר קאמי: חייו** 247 (מיכה פרנקל מתרגם, מהדורה שנייה ומתוקנת, 2000).

52 שם, בעמ' 110.

53 שם, בעמ' 111.

54 שם, בעמ' 112.

55 שם, בעמ' 33.

56 שם, בעמ' 36.

"עניתי לה שאין לזה שום משמעות",⁵⁷ ו"אמרתי שאין לזה כל חשיבות".⁵⁸ כשרמון מבקש ממנו להעיד עבורו ומרסו מסכים: "לא היה אכפת לי".⁵⁹ תשובות אלו משקפות את חוסר יכולתו של מרסו להבין את מהותו של קשר בין-אישי ואת חוסר יכולתו לפתח קשרים מסוג זה. כמו כן, סממן אישיותי זה מטיל ספק ביכולתו להרגיש או להבין רגשות וכן לתת להם משמעות אותם. מרסו חווה אהבה, חברות ונאמנות כביטויים חיצוניים להיכרות בין בני אדם ואינו רואה בהם מחויבות רגשית או מוסרית. עיצובו של מרסו כ"אחר" מודגשת בעזרת טכניקות סיפוריות שונות. להלן אתאר טכניקות אלו.

טכניקה אחת היא נקודת התצפית ועמדת המספר. הסיפור כולו כתוב בגוף ראשון ומהווה ספק עדות, ספק וידוי של הנאשם. שתי טכניקות סיפוריות אלו הן בעלות משמעות משפטית וסיפורית היוצרות אפקט כפול.⁶⁰ וידוי של נאשם וכן עדותו, הם בעלי משקל משפטי וכן רכיב חשוב ליצירת צדק. עם זאת, המשפט שהתנהל ב"הזר" לא הכיל את קולו של הנאשם. עדותו של הנאשם נעשתה מחוץ להליך השיפוטי ולא השפיעה עליו. עם זאת, לעדותו, כפי שהיא נשמעת בסיפורו, תפקיד בהליך השיפוטי שמתרחש מחוץ לטקסט, ובו הקורא שופט את הטקסט ודמויותיו. כיצד משפיע הווידוי על הקורא? בדרך כלל הווידוי מקרב את הנמען למתוודה תוך שהוא חולק עמו את מעמסת הסיפור.⁶¹ עם זאת, במקרה זה, סיפור הווידוי בגוף ראשון פועל

57 שם, בעמ' 38.

58 שם, בעמ' 44.

59 שם, בעמ' 40.

60 על המשמעות הסיפורית וההיסטורית של טכניקת העדות ראו FELMAN SHOSANA TESTIMONY: CRISES OF WITNESSING IN LITERATURE, PSYCHOANALYSIS AND HISTORY (1992). על משמעות העדות ביצירותיו של קאמי (הדבר, הנפילה) ראו שם, בעמ' 93–119, 165–203. FELMAN רואה בסיפור המהווה עדות היסטורית, ערך אתי. לטענתה, העדות על ארועים היסטוריים אינה רק בבחינת זיכרון, אלא בבחינת חובה לעורר מודעות ולהעלות את ההיסטוריה מהתמודע הקולקטיבי לרלוונטי לחיינו (שם, בעמ' 114). על אף שבספר זה מתייחסת FELMAN לסיפורים המתייחסים לארועים היסטוריים, לשואה, ניתן ליישם תובנות אלו גם על מוסדות חברתיים ותהליכים חברתיים ותרבותיים אחרים המתרחשים במציאות. בהקשר ל"נפילה" לקאמי עוסקת FELMAN בשאלת אופן מתן העדות. FELMAN מצביעה על הבעייתיות העוטפת את הווידוי והעדות הסיפוריים כשהם מנוצלים כסוג של מניפולציה משפטית שנועדה לקדם את תכלית שהציב המתוודה (שם, בעמ' 173) בדומה לגיבור הנפילה, אך מסיבות הפוכות, הווידוי של מרסו מייצג את ההעדר המשפטי, את הכישלון המשפטי, את הסיפור שלא סופר. כפי שאפרט ואסביר להלן בסעיף זה.

61 על הנמען הווידוי ראו נווה חנה **סיפורת הווידוי: הז'אנר ובחינתו** 11–13 (1988). נווה מחלקת את הנמען הווידוי לשני סוגים הנגזרים מאופיו של הווידוי. הסוג הראשון, הוא נמען העומד מעל המתוודה, האופייני לווידויים דתיים. הסוג השני, הוא נמען שאין בינו לבין המתוודה דירוג היררכי, האופייני לווידוי הוולנטרי-ספונטאני. היחסים בין המתוודה לנמען מהסוג הראשון, אינם מבוססים על שותפות או הזדהות. הנמען הוא דמות מופשטת, נעלה ובכוחה להעניק

דווקא בצורה הפוכה, וזאת בשל דמותו החריגה של מרסו-המספר. קאמי משתמש בטכניקת ה"הזרה"⁶². קאמי בוחר להציג את עולמו של מרסו דרך נקודת תצפית ועמדת הסיפור של מרסו, היוצרת אצל הקורא הרגשת זרות. נקודת התצפית של מרסו מנוצלת למסור מידע בלי כל התייחסות רגשית ותוך מסירה מדויקת של פרטים על פי סדר הופעתם, כמעט ללא פרשנות. כך מצטייר עולמו של מרסו, עולם של מעשים וחווים כמעט ללא קשרים סיבתיים ורגשיים, עולם שאין אפשרות להבין מה קורה בו בדיוק. האפקט של ה"הזרה" הוא שבירת הרגלי ההתייחסות והרגלי הקריאה המקובלים על הקורא.

בחירת המספר היא בעלת חשיבות מרכזית להבניית הסיפור.⁶³ המספר הוא הקול שדרכו נשמעת היצירה. מי מספר את הסיפור? הסיפור כתוב כמעין יומן של מרסו. אולם האם מרסו מספר את הסיפור? הסיפור כתוב בהווה מתמשך: "היום מתה אמא. ואולי אתמול, אני לא יודע". אולם זיהוי המספר עם מרסו הגיבור אינה מסתדרת עם אישיותו של מרסו שאינה רפלקטיבית, אלא שקועה בניסיון ההווי, בתחושה ובחוויה הבלתי אמצעית. מכאן שמרסו המספר הנו שונה ממרסו הגיבור.⁶⁴ יש מי שטוען כי טכניקת כתיבה זו נועדה להמחיש את חוסר ההרמוניה שביצירה אמנותית, את האשליה. לדעתי, טכניקה זו מוכיחה את תהליך ההשתנות של מרסו. המספר הוא מרסו שלאחר המשפט הכותב את עצמו בהווה שכן דרך כתיבתו הוא חי מחדש את חייו. היכולת הרפלקטיבית הזו לחיות את חייו מחדש מתאפשרת הודות לשינוי שעבר במהלך המשפט, שינוי המאפשר לו שיפוט והתבוננות עצמית, אם כי לא התבוננות חברתית.⁶⁵

הטכניקה השנייה לעיצובו של מרסו כ"אחר" היא השימוש בדמויות אנלוגיות. מוזרותו של מרסו בולטת גם על רקע דמויות המשנה המוזרות הסובבות אותו. מרסו מסתובב בחברת אנשים מהשוליים החברתיים: רמון הסרסור, סלמנו שהתנהגותו יוצאת דופן, עמנואל בעל תפיסה לקויה, סלסט – אדם פשוט ונטול מעמד חברתי. דמויות אלו הנן אנלוגיות לפנים באישיותו של מרסו, והן מדגישות את חריגותו החברתית והאישיותית.

טכניקה סיפורית נוספת היא הזמן. הזמן הוא אחד האמצעים החשובים לארגון

למתוודה מחילה. היחסים בין המתוודה לנמען מהסוג השני, מבוססים על תביעתו של המתוודה להשתתפות והזדהות. בווידי מסוג זה, אין מטרה לסליחה ומחילה ואין גם אפשרות כזו. תחושת האשמה, כמו גם תחושת ההימחלות בווידי וולנטרי-ספונטאני, היא פנימית למתוודה. על אפקט ההזדהות שבוידי ראו שם, בעמ' 236.

ראו לעיל ה"ש 45.

המספר הוא "הקול" שדרכו נשמע הטקסט. הוא עונה על השאלה מי הוא הדובר? ראו רמון-קינן, לעיל ה"ש 30, בעמ' 86.

ראו: שגיא, לעיל ה"ש 28, בעמ' 135.

על המשפט והסיפור כנקודת שינוי ראו בהמשך.

הטקסטואלי של האירוע בסיפור המעשה. הזמן הוא אחת הקטגוריות הבסיסיות ביותר של הניסיון האנושי, הן במובנו האובייקטיבי (הטבעי) והן במובנו הסובייקטיבי.⁶⁶ בחלק הראשון של הסיפור ישנם ציוני זמן תכופים שמטרתם להמחיש את קצב המאורעות ואת תחושת הזמן העובר. לעומת זאת, חלק ב' המתאר את מרסו, משפטו וגזר דינו, מאופיין בציוני זמן כלליים יותר: "ימים אחדים", "זמן קצר" וכו' ומשדר תחושת זמן סטטית. ואכן, מרסו עצמו מעיד כי בתקופת מאסרו הוא מאבד את את תחושת הזמן, ובפרק האחרון הזמן נמדד בעיקר על ידי חילופי אור. תפיסת הזמן של מרסו היא כרונולוגית, אולם לא סיבתית. מרסו ממקם את האירועים ברצף של זמן, מספר מה קרה קודם ומה קרה אחר כך, אך אינו מעניק משמעות לרצף האירועים ואינו תופס את הקשר הסיבתי ביניהם. הוא חווה את האירועים בצורה בדידה המאורגנת על פני ציר כרונולוגי שרירותי ואינו מצליח לארגנם ביחידה כוללת אחת. הקשר הסיבתי הוא אחד היסודות המשפטיים החשובים והמוכרים ביותר במשפט הפלילי כמו גם בדיני הנזיקין והחוזים. הקשר הסיבתי הוא ה"דבק" המאחה בין התרחשויות מספר לכדי אירוע משפטי אחד המגבש עברה. הוא זה המגבש את הזיקה בין האדם לאירוע, הוא זה שמבסס אשם. קשר סיבתי מבטא רצף פעולות הגיוני של סיבה ותוצאה.⁶⁷ בהיעדר קשר סיבתי לא מתגבש אירוע משפטי ולא נוצר אשם. דבק זה נעדר מהאירועים המכוננים את סיפורו של מרסו. בהקשר זה אבחן גם את אשמתו של מרסו. ניתוק הקשר הסיבתי בין האירועים מותיר אותם בתלישותם, חסרי משמעות, נטולי פרשנות, וללא יכולת לשפוט אותם.⁶⁸

אלמנט סיפורי נוסף הקשור לזמן, הוא זמן הסיפור. הסיפור כולו מסופר בהווה ומעיד על היותו של מרסו גיבור הנטוע בהווה ללא עבר וללא עתיד. ללא עבר – אין אזכור לעברו של מרסו. ללא עתיד – גזר דינו שולל את עתידו. מאפיין זה מחדד את עיצובו של מרסו כגיבור "תלוש" נטול השתייכות היסטורית או חברתית. ניתן לבחון את חריגות החברתית של מרסו באופן פסיכיאטרי. תיאור אישיותו תואם להפרעה נפשית המכונה "פסיכופתיה" ועיקרה הפרעת אישיות אנטיסוציאלית.⁶⁹ זו

⁶⁶ כמה ממושגי הזמן שלנו שאובים מתהליכים בטבע: יום ולילה, שנות שמש וכו'. אך גם אם יכלאו אדם וינתקו אותו מהעולם החיצון עדיין הוא ימשיך לחוות את תהליך העקיבה של מחשבותיו. בין הזמן "הטבעי" לזמן "הסובייקטיבי" ממוקם הזרם העיקרי של חווית הזמן: זמן כמוסכמה בין-סובייקטיבית, ציבורית וחברתית, שאנו מכוננים כדי להקל על חיינו המשותפים. הזמן נבחן בשלוש בחינות: סדר, משך ותדירות. היגדים בדבר הסדר יענו על השאלה "מתי?" במונחים כמו ראשון, שני, אחרון, לפני, אחרי. היגדים בדבר ממשך יענו על השאלה "כמה?" במונחים כמו שעה, שנה, ארוך וקצר. היגדים בדבר התדירות יענו על השאלה "באיזו תכיפות?" במונחים כמו: פעם בשעה, בחודש. ראו רמון קינן, לעיל ה"ש 30, בעמ' 47–50.

⁶⁷ לעניין שיבוש הרצף ההגיוני כמחלת נפש השוללת את היסוד הנפשי ראו יעקב בזק **משפט ופסיכיאטריה – אחריותו המשפטית של הלקוי בנפשו** 21 (2006).

⁶⁸ ראו ספרו של אוליביה טוד, לעיל ה"ש 51, בעמ' 247.

⁶⁹ ראו ע"פ 6619/93 **בן דוד נ' מדינת ישראל**, פ"ד נג(4) 170 (1999). בית המשפט התייחס

מחלת נפש שהפגם העיקרי שבה הוא חוסר רגישות מוסרית וכהות לסבלו של הזולת. לקות זו אינה פוטרת מאחריות פלילית. לעומת זאת, הפרעות פסיכוטיות המקנות פטור מאחריות פלילית מתאפיינות בניתוק מן המציאות ובפגם חמור בכוח השיפוט. עם זאת, להפרעה זו יכולה להיות השפעה על הפחתת העונש.⁷⁰

לסיכום: סיפורו של הפושע ב"הזר" לקאמי הוא סיפור ניכור כפול. מרסו חי בניכור כפול, עצמי וחברתי. הוא מנוכר לעצמו, שכן הוא חי חיים לא רפלקטיביים. הוא אינו מסוגל לחשוב על עצמו, לבחון את עצמו ואת מעשיו, אלא חי את ההווה. במובן זה הוא חי ללא תודעה עצמית. באופן דומה הוא מנוכר לחברה, הוא חי לבדו, והאינטראקציות החברתיות שלו אינן מצליחות להבשיל לכדי יחסים אמיתיים, אלא מסתכמים בהנאות ובתחושות רגעיות. סיפורו מלמד כי הוא אינו קשוב לחברה שבה הוא פועל ואינו מתייחס אליה כגורם בעל חשיבות בקביעת ערכיו.⁷¹ יתר על כן, הוא אינו תופס ברובד הרגשי והשכלי את הערכים החברתיים, ועל כן הוא נידון להיות נטע זר בחברה.⁷²

להפרעה זו והגדרה כן: "הפרעת אישיות אנטיסוציאלית, כשלעצמה, על פי הגדרתה במדריך הסיווג והאבחון הפסיכיאטרי משנת 1992 המכנה אותה הפרעת אישיות דו-סוציאלית אינה פוגעת בכוח ההבנה והרצון של הלוקה בה. וכך בין השאר נכתב במדריך: 'הפרעת אישיות מתבטאת בדרך כלל באי התאמה בולטת בין ההתנהגות ובין הנורמות החברתיות המקובלות שמאפייניה הם: א. אטימות מוחלטת כלפי רגשותיהם של אחרים. ב. גישה כוללת ומתמדת של חוסר אחריות ושל אי התייחסות לנורמות, לכללים ולחובות חברתיות. ג. חוסר יכולת לקיים קשרים ממושכים, אם כי אין שום קושי לכוננם. ד. סובלנות נמוכה מאד לתסכול וסך נמוך לפורקן תוקפנות בכלל זה אלימות. ה. אי יכולת לחוות אשמה ולהפיק תועלת מהניסיון ובעיקר מעונש. ו. נטיה בולטת להאשים אחרים או להציע ביסוס הגיוני לכאורה להתנהגות שהובילה את החולה למאבק עם החברה'" ראו גם המדריך: ICD-10 מדריך הסיווג והאבחון הפסיכיאטרי לפי ארגון הבריאות העולמי משנת 1992, 2F60; כן ראו ספרו של בזק, לעיל ה"ש 67, בעמ' 46. ראו ס' 300 לחוק העונשין, התשל"ז-1977 (להלן: "חוק העונשין") "על אף האמור בסעיף 300, ניתן להטיל עונש קל מהקבוע בו, אם נעברה העברה באחד מאלה:

(א) במצב שבו, בשל הפרעה נפשית חמורה או בשל ליקוי בכוחו השכלי, הוגבלה יכולתו של הנאשם במידה ניכרת, אך לא עד כדי חוסר יכולת של ממש כאמור בסעיף 34ח –

(1) להבין את אשר הוא עושה או את הפסול שבמעשהו; או

(2) להימנע מעשיית המעשה.

(ב) במצב שבו מעשהו של הנאשם חרג במידה מועטה, בניסיונות הענין, מתחום הסבירות הנדרשת לפי סעיף 34טז לשם תחולת הסייג של הגנה עצמית, צורך או כוונה, לפי סעיפים 34, 34א, 34ב."

71 ראו: שגיא, לעיל ה"ש 28, בעמ' 139.

72 קאמי כתב במבוא שכתב ליצירה ב-1955: "The hero of the book is condemned because he doesn't play the game. In this sense he is a stranger to the society in which he lives. If you ask yourself in what way meursault doesn't play the game. The answer is simple: he refuses to lie". ראו CONOR CRUISE O'BRIEN, CAMUS 20 (1970) למעשה מרסו משקר ברומן פעמיים: הוא כותב תצהיר שקר לרמון ומעיד עבורו עדות שקר במשטרה. לפיכך סובר

כיצד "סיפורו של הפושע" יכול לשרת את ההליך המשפטי בבניית "סיפור הפשע"? בהנחה שלא מועלית טענת הגנה של היעדר שפיות,⁷³ מצד אחד אנו עומדים מול אדם שאינו "חולה נפש" או פסיכופת במובן הקליני/הפסיכיאטרי.⁷⁴ מן הצד האחר, אנו עומדים מול אדם שאיננו "נורמלי" במובן הנורמטיבי המקובל. כיצד משפיע סיפורו של הפושע על השופט ועל המושבעים? כיצד הוא משפיע עלינו הקוראים? להלן נחזור לשופט ולמושבעים הבדיוניים ונבחן את השפעת סיפורו של מרסו עליהם ועל הבניית סיפור הפשע.

3. סיפור הפשע: רצח בכוונה תחילה?

מרסו הואשם ברצח. מעשה הפשע מתואר בסיפור עוד לפני המשפט.⁷⁵ להלן השתלשלות האירועים שהובילו לרצח. תחילתו של האירוע בטיול של מרסו וחבריו, רמון ומסון, על החוף לאחר ארוחת צהריים דשנה שכללה שתיית יין. במהלך הטיול תחת השמש הקופחת פגשו השלושה שני ערבים שהכירו והתפתחה ביניהם תגרה. אחד הערבים היה חמוש בסכין. התגרה הסתיימה בפציעתו של רמון ובנסגת הערבים בסכין שלופה. לאחר שרמון נחבש הוא חזר לחוף חמוש באקדח ומרסו הלך אחריו. מרסו ניסה להניא את רמון מלירות בערבי ואמר: "הוא עוד לא אמר לך מילה. זאת תהיה נבזות לירות ככה סתם",⁷⁶ והוסיף: "אם לא יוציא את הסכין שלו אסור לך לירות". מרסו לקח מרמון את האקדח כדי למנוע ממנו לירות. לאחר שהאקדח היה בידו עברה בו המחשבה הבאה: "אפשר לירות ואפשר גם לא לירות".⁷⁷ ואז נסוגו הערבים. מרסו ליווה את רמון הביתה. לאחר מכן החליט מרסו לטייל מעט בחוף כדי לצנן עצמו מהחום הכבד. לאורך צעידתו על החוף חש מרסו את החום המעיק של

אוביריאן כי מרסו אדיש לאמת. לדעתו יש רק קטגוריה אחת שבה מרסו לא משקר, ביחס לרגשותיו.

⁷³ לעניין זה ראו הסייגים לאחריות פלילית בס' 34' לחוק העונשין.

⁷⁴ המונח "מחלת נפש" מופיע במקומות רבים במשפט הפלילי ובמשפט האזרחי ללא הגדרה. לאחריותו המשפטית של הלקוי בנפשו ראו ספרו של בזק, לעיל ה"ש 67, בעמ' 33–41. אין חולק כי חולה נפש אינו נושא באחריות פלילית. הטעם לכך הנו מוסרי. עם זאת, ישנה מחלוקת בשאלה מי הוא חולה נפש לצורך פטור זה.

⁷⁵ הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 53–59.

⁷⁶ שם, בעמ' 56. גילוי זה מצביע על העדפתו של מרסו שלא לירות, בשלב זה. אציין רק כי היחס הנפשי של העדפה רלוונטי להתגבשות העברה הפלילית רק כאשר הוא מופיע במפורש בהגדרת העברה. בעבירות אחרות די ביכולת ההכרתית כמגבשת את היסוד הנפשי. לעניין זה ראו ש"ז פלר "היסוד הנפשי שבתופעה העבריינית – הרהורי מבוא בטרם דיון לגופו על הקורלציה שבין טיב יכולותיו הנפשיות של אדם לבין תונוי מושא הפעלתו" **עלי משפט ג** 141 (2003).

⁷⁷ הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 57. במחשבה זו כבר מתחיל להתגבש היסוד הנפשי של האדישות בנוגע לטיב המעשה וייתכן שגם בנוגע לאפשרות גרימת התוצאה.

השמש כבמעין מצב של שכרות: "הלכתי לאטי לעבר הסלעים והרגשתי שמצחי מתנפח תחת השמש. כל החום הזה רבץ עלי ועצר בעד התקדמותי. ובכל פעם שהרגשתי את נשיפתו החמה על פני הידקתי את שיני, קפצתי את אגרופי בכיסי מכנסי, נדרכתי כולי בשביל לגבור על השמש ועל השכרון האטום הזה שהמטירה עלי. עם כל חרב של אור שהזדקרה מן החול. התכווצו לסתותי. שעה ארוכה צעדתי".⁷⁸ התיאור של מרסו את תחושותיו לאורך הצעידה על החוף משקף בפרוטרוט את מצבו הנפשי והגופני עובר לרצח. מרסו תשוש, חש בלבול כמעין מצב של שכרות, גופו קפוץ ומתוח וכולו דרוך. בתוך כך, מרסו הופתע מאוד לפגוש את אחד הערבים על החוף. מבחינתו פרישית הקטטה הסתיימה. משראה הערבי את מרסו, הוא הכניס את ידו לכיסו ובתגובה מרסו הכניס את ידו לכיס מקטרונו ולפת את האקדה. כך ניצבו הערבי ומרסו זה מול זה. מרסו צעד קדימה כדי להתחמק מהשמש, והערבי שלף מולו סכין. סנוור השמש דרך הסכין הנוצצת ערפלה את חושיו של מרסו, והוא הרגיש מסוחרר. גופו היה דרוך ומתוח, והוא לחץ על האקדה באופן לא מתוכנן. לאחר מכן הוא ירה עוד ארבע יריות אל גופתו של הערבי. עד כאן תיאור אירוע הרצח כפי שמתועד בסיפור לפני המשפט.

בחקירה פלילית, כמו גם בכירור המשפט עצמו מרכיבים מחדש את סיפור הפשע. במלאכת הרכבת סיפור הפשע מחפש הבלש החוקר אחר הסיבה לפשע, אחר המניע. המניע לפשע הוא החוט שסביבו נטווה סיפור הפשע. אולם בסיפור הפשע שלפנינו אין מניע לרצח. סיבת הרצח אינה מובנת במושגים שבהם אנו רגילים לחשוב. הקורא, כמו השופט והמושבעים, מחפש קשרים הגיוניים, מחפש סיבה לרצח. אך במובן זה הסיפור נותר בלתי פתור, שכן הרצח נותר עלום, ללא סיבה מובנת. מרסו אינו נוטר טינה לערבי, אינו עושה זאת מתוך נאמנות לרמון, להפך – הוא מנסה להסתלק. אין סיבות ראיסטיות שבעזרתן ניתן לפענח את הרצח. הסיבה שעליה חוזר מרסו נעוצה בעולם הטבע, ואינה מתקבלת בחשיבה הרציונלית.⁷⁹ סיפור הפשע, כפי שמסופר על ידי מרסו,

⁷⁸ שם (ההדגשה שלי – ל.פ.ג.).

⁷⁹ תפיסה רציונלית מתבססת על ההנחה כי לעולם עצמו יש הסבר וכי יש התאמה בין סדר ההכרה לבין סדר המציאות, וכינים לבין חשיבה רציונלית ביקורתית. הרציונליזם במובנו זה אינו זהה לחשיבה רציונלית היכולה לטעון כי העולם במהותו אינו רציונלי ויש להתנסות בו ולמצותו בתחושותינו ובתשוקותינו או באינטואיציה האינטלקטואלית שלנו ולא באמצעות מתודה מדעית. מול אלו קיימת גם עמדה של רציונליזם פרגמטי הטוען כי העולם אינו רציונלי, אולם אנו כופפים אותו בפני השכל. קאמי דוחה את הרציונליזם הקלאסי כפי שתואר לעיל, אולם הוא מאמץ את החשיבה הביקורתית. הנחתו של קאמי היא שאיננו יכולים לתפוס את המוחלט באמצעות ההכרה, אולם ההכרה נבנית באמצעות החושים וההתנסות המבטאים את תפקודה במציאות קונקרטית. האבסורד הוא המתח שבין התביעה לרציונליזם לבין מוגבלותה של ההכרה להישאר במסגרת הרציונליות הביקורתית. במילים אחרות, האבסורד משקף מתח בין שתי תרבויות סותרות: בין הרציונליזם הקלאסי (או הרציונליות המטאפיסית) לבין הרציונליות הביקורתית מהצד האחר. לעניין זה ראו שגיא, לעיל ה"ש 28, בעמ' 94.

נדחה על ידי החברה משום שאינו נענה לקודים הסיפוריים המקובלים עליה, משום שהוא סותר את עולם הערכים החברתיים שעליה היא מושתתת ומשום שהוא דוחה את העולם המטאפיזי שבו היא מאמינה.⁸⁰ סיפור הפשע מאורגן ומנומק מתוך תפיסה אנטי-חברתית, תפיסת האבסורד. תפיסת האבסורד מבוססת על ההכרה באקראיות של הקיום, בהיעדר סיבתיות המובילה להיעדר משמעות.⁸¹ תחושת חוסר הסיבתיות וחוסר המוצא מלווה את החיים ואת המוות (מות האם, רצח הערבי וגזר דינו הקרב). המוות נתפס כאירוע ודאי וממשי, אך אין אפשרות להבינו או להסבירו. המוות כוודאות היחידה לתפיסתו של מרסו מעמידה אותו בפני האבסורד שבקיום האנושי. האבסורד מבוסס על הקיום הפיזי ועל ביטולו של הקיום המטאפיזי מגלם את ערך חייו: מיצוי הקיום הפיזי שמעבר לו אין דבר. תחושת האבסורד היא שמאפשרת את הרצח בסיפור, והיא המבטלת לכאורה את עוקצו הנורמטיבי: "תחושת האבסורד, כשאנו מתימרים תחילה להסיק ממנה כלל לפעולה, הופכת את הרצח, לכל המועט, לענין שווה-נפש, ועל כן לאפשרי. כשאין אדם מאמין במשהו, אם אין לך דבר בעל משמעות, ואם אין בכוחנו להחזיק בערך כלשהו, הרי שהכול אפשרי ודבר אין לו חשיבות. אין כאן לא בעד ולא נגד, והרוצח אינו צדיק ואינו רשע. יכול אדם לעבות את המשרפות, כפי שהוא יכול גם להקדיש עצמו לטיפול במצורעים. הרשעות והצדקה הן מקרה או קאפריזה".⁸² עיון במקור תחושת האבסורד וברקע הפילוסופי שלו⁸³ חורג מעבר לגבולות מאמר זה, ולפיכך אסתפק בעניין זה בהערה שלעיל.

⁸⁰ בהעמדת הרצח ללא סיבה, יוצא קאמי כנגד התפיסה הדתית המטאפיזית (המיוצגת על ידי השופט והכוהן) התולה את החטא הקדמון כסיבת הכול, ומציג את החטא כבלתי ניתן להנמקה. יתר על כן, הוא גם קורא תיגר על הלוגיקה המשפטית והמבנים הנרטיביים המתבססים על קשר סיבתי בין האירועים.

⁸¹ מרסו אומר: "חייתי חיים כאלה, ויכולתי לחיות חיים אחרים. עשיתי כך ולא עשיתי כך. לא עשיתי דבר זה, אבל עשיתי דבר אחר. אז מה? אין חשיבות לשום דבר [...] מעמקי עתידי עלה אלי במשך כל ימי החיים האבסורדים שחייתי". **הזר**, לעיל ה"ש 3, בעמ' 111. ההכרה באקראיות של הקיום, בהיעדר סיבתיות המובילה להיעדר משמעות, מובילה את מרסו לחיוב הקיום כפי שהוא.

⁸² אלבר קאמי **האדם המורד** 8 (צבי ארד מתרגם, 1951).

⁸³ נציין רק שהאבסורד הוא תחושה הנוצרת מתוך ניתוק רצף המשמעות בשרשרת החיים היום יומיים: "שרשרת המחוות היום יומיות ניתקת והלב מחפש את החוליה שתשוב ותחבר אותו". ראו אלבר קאמי **המיתוס של סזיפוס** 22 (צבי ארד מתרגם, 1942). האבסורד מתמצה בערעור הסדר וההסבר הכללי. מקורו הפילוסופי של תחושת הזרות הוא בתהליך הניתוק של האדם ראשית מהאל ומהעולם, אחר כך מהחברה ולבסוף מעצמו. הרקע ההיסטורי לתהליך זה היה בערעור ההבנה המאורגנת של תפיסת העולם, מה שגרם לאדם שלא להבין את העולם, ערעור הרציונליות, משברים היסטוריים שהדגישו את אפסיות האדם. עם אלה התפתחה התפיסה האינדיבידואליסטית שהדגישה את הפרט ואת קיומו האינדיבידואלי שהעמיק את תחושת הניכור. תחושה זו איימה להוביל לפירוק ערכים טוטלי. זהו מקור מצוקתו הקיומית של האדם. למצוקה זו היו שתי התייחסויות: ניכור וזרות או אמונה באל ובגאולה. קאמי בספרו "המיתוס של סזיפוס"

בתחילת סעיף זה, עיינו בסיפור הפשע, כפי שהוצג בחלקו הראשון של הספר, לפני המשפט. להלן אבקש לבחון את סיפור הפשע כפי שהוצג במהלך המשפט על ידי התביעה, ההגנה והשופט בפסק הדין. העיון בסיפור הפשע עומד במרכז ההליך המשפטי ומהווה עיגון נורמטיבי לכתב האשמה.

מרסו נשפט על רצח הערבי. אולם, באופן מפתיע, רצח זה נעדר מכתב האשמה, נעדר מהחקירות, נעדר מהמשפט. באופן תמוה "סיפור הפשע" נעדר כמעט כולו מהסיפור המשפטי. אם כך, על מה נשפט מרסו? השאלה העומדת לדיון במשפט אינה עוסקת ברצח הערבי. מרסו עצמו אומר שהתובע מאשימו בכך "שלאמיתו של דבר אין לי נפש כלל, וכל מה שהוא אנושי, כל עקרונות המוסר השומרים על לבם של בני האדם – כולם סגורים וחתומים בפניי". מרסו נשפט לא על הרצח, אלא על דבר שאינו קשור כלל לרצח, על יחסו לאמו, ולמעשה על "הריגותו" ביחס לחברה הסובבת אותו.⁸⁴ קאמי אמר שיש שתי אפשרויות לפרש את יצירתו: "החברה זקוקה לאנשים הבוכים בעת קבורת אמם או לעולם אין אדם נידון על הפשע שמאמינים שביצע". עוד הוסיף כי מרסו הורשע משום שסירב להשתתף ב"משחק החברתי", סירב לשקר.⁸⁵ דבריו אלו עומדים במוקדה של הביקורת החברתית והמשפטית של הרומן כפי שהוצגה לעיל ותוצג להלן.

מרסו מבטא את כל מה שהוא הניגוד של התרבות, החוק והמסורת.⁸⁶ אין הוא חי בעולם של סייגים, ואין הוא נכון לחיות בעולם שיש בו חרטה או אשמה.⁸⁷ בעצם

מפרש את המשנה הפילוסופית המקבלת ביטוי ספרותי ב"הזר". ב"מיתוס של סזיפוס" קאמי התקומם כנגד תפקידה המנחם של הדת. קאמי קרא להגן על חיים של זרות ודחה את הפתרון המנחם של הדת. עם זאת, קאמי, כפסקל לפניו, הכיר בכך שהקיום האנושי נע בין שתי קצוות, ניכור וזרות מצד אחד, ונחמה דתית ומטאפיזית מצד שני. הניכור של קאמי, מעט שונה מהניכור של ההוגים שקדמו לו (רוסו, הגל, פסקל, מרקס וקירקגור). הזרות אצל קאמי מציינת את האופן שבו תופס האדם את העולם ולא מתאר תהליך. כך, מרסו חי בשלווה ובהרמוניה עם עצמו ואינו מתייסר בייסורים האופייניים לאדם המנוכר. יש לו העדפות ואמונות. זרותו של מרסו מתבררת כעמדה של החברה כלפיו ולא כעמדה שלו כלפיה. הוא אפילו אינו מצליח להבין את תחושתה של החברה כלפיו. הביטוי המובהק ביותר של תחושת החברה כלפיו מצוי בסצנת המשפט המתנהל כאילו הוא אינו נוכח בה. ראו: שגיא, לעיל ה"ש 28, בעמ' 10–40 ובעיקר בעמ' 25.

⁸⁴ Erickson טוען כי ההיסט הסיפורי-משפטי מדיון ברצח הערבי לדיון בנורמות התנהגות חברתית היא בעלת משמעות פוליטית. לטענתו משמעותו של היסט זה מצביע על דהומניזציה של הערבי, כאילו חייו אינם נחשבים. ראו Erickson, לעיל ה"ש 26, בעמ' 78.

⁸⁵ מתוך דבריו של קאמי כפי שנכתבו בהקדמה למהדורה האנגלית הראשונה לספרו.

⁸⁶ פרויד מגדיר את "התרבות" כאנטיזה ל"טבע" ורואה בה את סך ההסדרים והמוסדות החברתיים המארגנים את היחסים החברתיים. ראו זיגמונד פרויד "תרבות בלא נחת" **כתיבי זיגמונד פרויד** כרך חמישי, 118–184 (אריה בר מתרגם, 1968). החוק הוא אחד המופעים התרבותיים הראשונים והוא מגלם את הפער בין מהוויי היחיד לבין כוחם של הרבים המגבילים את אפשרות סיפוק עצמם לטבת היכולת לחיות בחברה (שם, בעמ' 143).

⁸⁷ על הקשר בין התפתחות "התרבות" להתפתחותה של תודעת האשם ותחושת החרטה, ראו

נוכחותו מאיים מרסו על החברה ועל ערכיה. החברה המאוימת משתמשת במשפט של מרסו הן כדי להרחיק אותו ממנה והן כדי להעביר מסר חברתי על אודות כללי התנהגות נורמטיביים ומקובלות חברתית.⁸⁸

האיום מחזיר את החברה לחטא הקדמון של רצח אב והשיבה למצב הפרה-היסטורי. האיום של מרסו הוא כה בסיסי, מפני שאין הוא מתמודד עם הערכים הקיימים בחברה, אלא פשוט מציב כנגדה עולם אחר, זר לחלוטין. לכן החברה ממחרת לסלק אותו מתוכה ועמו את האיום הנשלח כלפיה. כגודל האיום, כך גודל הפחד.

תשוקתה של החברה להיפטר ממרסו, מ"הייצוג המרסואי", היא כה גדולה, עד כי בית המשפט, האמון על הסדר החברתי, שופט אדם על מעשה שאיננו פשע במובן המשפטי, וכגיבוי קפקאי בהערת אגב מייחס לו פשע שכלל לא ביצע, פשע הנורא בפשעים, רצח אב.⁸⁹ התובע מאשים את מרסו ברצח אב. התובע חוזר ומציין כי מרסו "כופר בכלליה היסודיים ביותר של החברה",⁹⁰ ומאשימו ברצח אב: "אדם שהרג את אמו מן הבחינה המוסרית מנדה עצמו מן החברה האנושית ממש כמו אדם ששולח יד בנפש אביו מולידו. על כל פנים הראשון מכין את מעשיו של השני, הוא מבשר אותם באיזה אופן ונותן להם הכשר [...] לא אהיה כמגזים בעיניכם אם אומר שהאיש היושב על הספסל הזה אשם גם הוא ברצח שבית המשפט ישב לדון בו מחר".⁹¹ בהקשר הסיפורי האשמה ברצח האב מבוססת על העובדה שמשפטו של מרסו מתנהל סמוך למשפט אחר בעניין רצח אב.⁹² כלומר אחדות הזמן והמקום של הסיפור⁹³ ממלאים תפקיד בקביעת גבולות הסיפור ותכניו, אף שהם עשויים ליצור עיוות תמטי בנוגע לנושא המסופר. בהקשר התרבותי הפסיכואנליטי מדיגשה האשמה ב"רצח האב" את

פרויד, שם ובעיקר בעמ' 165–173.

⁸⁸ מסרים חברתיים כחלק משיקולי הענישה (שיקולי הרתעה) אינם זרים למערכת המשפט. עם זאת, המיוחד במקרה זה הוא שהמשפט כולו היווה נשא למסר חברתי, והעיגון המשפטי נעלם ממנו. על משפטי רצח כמעבירים מסרים חברתיים ראו FELMAN לעיל ה"ש 12, בעמ' 76–77.

⁸⁹ רצח הורה נחשב לחמור יותר מרצח אדם שאינו הורה, הן מהבחינה המוסרית והן מהבחינה המשפטית ראו בעניין זה ע"פ 4419/95 חדר נ' מדינת ישראל פ"ד נ(2) 752, 765–766 (1996).

⁹⁰ הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 95.

⁹¹ שם, בעמ' 95 (ההדגשה שלי – ל.פ.נ.).

⁹² אולם מבחינה פסיכולוגית, יש כאן האשמה עמוקה יותר. אריך נוימן עמד על כך שדמויות ההורים מבטאים ארכיטיפים בסיסיים בקיומנו. האם מסמלת את החיים והטבע, ואילו האב מסמל את החוק והמסורת. קשר זה אף קיבל ביטוי מועצם בתאוריה הפסיכואנליטית של פרויד. לטענתו, התרבות התפתחה מתוך מעשה הרצח הראשוני של האב הקדמון. לפי התאוריה שלו בעידן הקדום שלט הזכר החזק, והוא הרחיק/סירס/הרג את הבנים הסוררים. הבנים המגורשים התמרדו, הרגו את אביהם ואכלו את בשרו. לאחר מכן הם הגיעו לתודעה חברתית שאפשרה את קיומם המשותף בנוסח האמנה החברתית. כלומר ראשיתה של התרבות והעיצוב הנורמטיבי הוא בפשע של רצח האב. כך תחושת האשם חוברת לעיצוב התרבות (זיגמונד פרויד תרבות בלא נחת – ומסות אחרות 84 (אריה בר מתרגם, 1988).

⁹³ הזמן שבו מתבצעת מלאכת סיפור הסיפור, היינו השמעתו.

איומו של מרסו על התרבות בכלל ועל המשפט בפרט. על פי התאוריה הפרוידיאנית, האב הקדמון היה שליט נטול מעצורים. לפיכך חברו בניו להרגו. רצח האב, הוא "החטא הקדמון", הוליד את רגשות האשם והחרטה שעיצבו את מערכת המשפט הקדומה, היא ה"טאבו".⁹⁴

יסוד האשם הוא הצידוק המוסרי העומד במרכז הדין הפלילי.⁹⁵ האם מרסו מרגיש אשם? תחושת אשמה של מרסו מסתכמת בחוסר נוחות חברתית. לאורך היצירה מרגיש מרסו אשמה וממהר להתנצל. כך לדוגמה כשהוא מגיע למוסד שבו התגוררה אמו, הוא מדבר עם המנהל ואומר: "חשבת תחילה שהוא מאשים אותי במשהו והתחלתי להסביר לו. אבל הוא נכנס לתוך דברי 'אין לך על מה להצטדק, ילדי היקר'".⁹⁶ כך גם בזמן החקירה: "כשיצאתי אפילו עמדתי להושיט לו יד, אבל נזכרתי, בעוד מועד שהרגתי אדם".⁹⁷ התנצלותו של מרסו נובעת מהרגשתו של מי שעבר את כללי הנימוס המקובלים. מי שחש אשמה אמיתית אינו מסתפק בהתנצלויות שטחיות ואגביות אלו. ההתנצלות המונמכת והמגוחכת חושפת את הרגשות המקובלים על בני האדם כמוסכמות חברתיות חלולות. למעשה, כאדם לא רפלקטיבי, כאדם החי באופן חווייתי ובלתי אמצעי, אין הוא מסוגל לחוש אשמה או חרטה. מרסו מסביר זאת: "אף פעם לא יכולתי להתחרט באמת על משהו. תמיד הייתי שקוע במה שעתידי לקרות, בעכשיו ובמחר".⁹⁸ אף שחוסר יכולת לחוש אשמה הוא לקות נפשית שיכולה להפחית מאחריותו הפלילית של מרסו, התובע נתלה בנקודה זו דווקא כדי לחדד את פשעו.⁹⁹ מרסו דוחה את האשמה, אולם מכיר לבסוף באחריות למעשיו,¹⁰⁰ דבר המתבטא בהיותו שלם עם הוצאתו להורג. מרסו אינו רוצה למות, אך אינו מבקש

⁹⁴ ראו פרויד לעיל ה"ש 86, בעמ' 145–151. לפיכך האשמה ברצח האב מחזירה אותנו לשלב הפרתרבותי, נטול החוק והמשפט.

⁹⁵ לענישה הפלילית יש ארבע תכליות עיקריות הנסמכות על עקרון ההרתעה ועקרון הצדק: הגנת הציבור על ידי בידוד הנאשם, תיקון הפרט והרתעתו מעברה נוספת, הרתעת הציבור ותגמול. אם מרסו אינו מסוגל לחוות תחושות אשם, הרי שאין הצדקה להענישו מבחינת הפן של התגמול ותיקון הפרט. ראו בזק, לעיל ה"ש 67, בעמ' 23. בתוך כך, ניתן משקל גם לעבירה ונסיבותיה, לעולמו של העבריין, עברו ועתידו ראו ע"פ 1399/91 ליבוביץ נ' משינת ישראל, פ"ד מז(1) 177, 179–180 (1993).

⁹⁶ **הזר**, לעיל ה"ש 3, בעמ' 10.

⁹⁷ שם, בעמ' 62.

⁹⁸ שם, בעמ' 94. למעשה לקות נפשית שאינה יכולה לחוות אשמה ולהפיק תועלת מהניסיון ומהעונש שומטת את הקרקע מתחת לענישה הפלילית, באשר זו לא משיגה את מטרתה. זהו הרציונל העומד בבסיס הפטור של חולה נפש מאחריות פלילית. פטור זה מבוסס על שלושה נימוקים עיקריים: נימוק משפטי: פגם ברצון החופשי. נימוק מוסרי: העונש יהיה על הלקות ולא על הפגם המוסרי. נימוק תכליתי: העונש לא יהווה שוט הרתעתי. ראו ספרו של בזק, לעיל ה"ש 67, בעמ' 25.

⁹⁹ **הזר**, לעיל ה"ש 3, בעמ' 94.

¹⁰⁰ על קבלת האחריות ראו להלן בסעיף זה.

חנינה.¹⁰¹

אם מרסו הנו הזר המוחלט, שלילתה של החברה על ערכיה, האם הוא אשם? יש הטוענים כי בעיני קאמי, מרסו הנו חף מפשע, שכן אין בו אשם מהבחינה המוסרית, והחברה אשמה בהגשת כתב האישום נגדו.¹⁰² בין שנקבל את הטענה כי מרסו אינו אשם מהבחינה המוסרית-המשפטית ובין שנדחה טענה זו, נצטרך לבודד שאלה זו מהשאלה העוסקת בהליך המשפטי שהתנהל נגדו דה פקטו. כלומר את האשמה ברצח הערבי יש לברר במשפט העוסק ברצח הערבי ולא במשפט העוסק בהתנהגותו של הנאשם כלפי אמו או כלפי חבריו. יתר על כן הענשת נאשם שלא בהתאם לעונש המוגדר בחוק בנוגע לעברה שבה הורשע היא לא חוקית.¹⁰³

שאלה נוספת היא שאלת החרטה.¹⁰⁴ החרטה על המעשים אמנם אינה מפחיתה את האשם בעניינם, אולם לעתים היא בעלת משמעות בשלב גזירת העונש.¹⁰⁵ האם מרסו מתחרט? בחלק הראשון של הספר מעוצב מרסו כאדם בעל תגובות ספונטניות, ללא עומק ושיפוט ערכיים. הוא מגיב, הוא מתאר, אך אינו שופט. הגדרתי אותו כאדיש. כפי שהראיתי, הוא מציג עמדה שוות נפש כלפי הזולת אף במערכות יחסים אישיות כדוגמת זו שניהל עם רמון ועם מארי. חוסר השיפוט מגיע לשיאו בסצנה של המפגש עם הערבים. בידי מרסו מצוי אקדה, אך אין לו עמדה בנוגע אליה: "אמרת בלבי שאפשר לירות ואפשר גם לא לירות".¹⁰⁶ בסופו של דבר הוא יורה, אך לא מתוך שיפוט והערכה, אלא בגלל השמש. מרסו עצמו "לא ראה" את פני הערבי הנרצח. חוסר יכולתו להתבונן בפני הערבי הנרצח מנומק באופן מציאותי על ידי אורה המסנוור של השמש. אולם טשטוש פני הזולת הוא בעל משמעות סימבולית היורדת לשורש הווייתו של מרסו. מרסו לא ראה את הערבי הנרצח משום שהוא נעדר כושר לראות את הזולת. לאורך הסיפור לא זכה הערבי לשם (בניגוד ליתר הדמויות הסיפוריות) והוא נותר צלילית סטריאוטיפית.¹⁰⁷ בתחילת הסיפור אין ל"אחר"

¹⁰¹ אף אוליביה טוד סובר שהוא רוצה לחיות ראו אוליביה, לעיל ה"ש 51, בעמ' 247.

¹⁰² ראו שגיא, לעיל ה"ש 28, בעמ' 144.

¹⁰³ ראו בס' 1 להוראות היסוד לחוק העונשין: "אין עברה ואין עונש עליה אלא אם כן נקבעו בחוק או על פיו".

¹⁰⁴ הודאה באשמה משמשת גורם להקלה בעונש, אם כי כפירה באשמה אינה סיבה להחמרת העונש. הנימוק לכך כפול: האחד שהודאה מבטאת חרטה. החרטה מפחיתה את הסכנה כי הנאשם יחטא שוב בעתיד. כמו כן, יש בכך כדי לאותת לנאשמים אחרים שיהגו בדרך זו, וכך ייחסך מזמנו של בית המשפט. ראו ספרו של יעקב בזק **הענישה הפלילית – דרכיה ועקרונותיה** 206 (מהדורה מתוקנת, 1998).

¹⁰⁵ להבדיל מהגנת החרטה הקבועה בס' 28, ו-34 לחוק העונשין העוסקת בחרטה בטרם הושלמה העברה. הגנה זו מדגישה גם היא את חשיבותו של היסוד הנפשי בדין הפלילי. לעניין זה ראו גם דפנה נתניהו "פטור עקב חרטה" **עלי משפט** ג 145 (2003).

¹⁰⁶ **הזר**, לעיל ה"ש 3, בעמ' 57. וראו תיאור מעשה הפשע בתחילת סעיף זה.

¹⁰⁷ יש הרואים בדמותו חסרת השם של הערבי סממן גזעני ראו O'BRIEN, לעיל ה"ש 72, בעמ' 25.

משמעות בתודעתו של מרסו. במהלך המשפט הוא מגלה את הזולת, את המבט של ה"אחר": "נדמה היה לי אז שאני מכיר את הרגש שראיתי בפניהם של כל האנשים. אני חושב שזה היה רגש של השתתפות".¹⁰⁸ נוכח המפגש עם המבט של האחר, מתמלא מבטו של מרסו: "בפעם הראשונה אחרי שנים רבות התעורר בי רצון אווילי לבכות כי הרגשתי כמה כל האנשים האלה מתעבים אותי".¹⁰⁹ הכרתו במבט של ה"אחר" כמכונן את ה"אני" מתבטא גם בסוף הסיפור לאחר מתן גזר הדין: "כדי שאשרי יהיה שלם, כדי שארגיש פחות בודד, לא נותר לי אלא לאחל שיהיו צופים רבים ביום שיוציאו אותי להורג, ושצופים אלו יקבלו את פני בצעקות של שנאה".¹¹⁰ כדי לכונן את ה"אני", עליו לפגוש במבטו של ה"אחר" אפילו יהיה זה מבט של שנאה, ובלבד שהאחר יביט בו.¹¹¹ השנאה שהוא מייחל לה מבטאת את הכרתו בקיום של ה"אחר" ואת אחריותו כלפיו. ה"אחר" בתפיסתו של לוינס הוא רכיב הכרחי בבניית ה"אני" בכך שהוא מאפשר לו לקחת אחריות כלפי זולתו. האחר לפי תפיסתו של לוינס מפר את שלוות ה"אני".¹¹² האחר מהווה פרובוקציה הגורמת למודעות כלפיו. כך יוצא האני מאדישותו האגוצנטרית, האונטולוגית ומתהווה אי-האדישות. התהוותה של אי-האדישות היא היסוד המכונן את נטילת האחריות. לשון אחר, ההכרה בקיומו של ה"אחר", המבט בפניו, מניעים את נטילת האחריות במובן האתי.¹¹³ נטילת האחריות נובעת מראיית הזולת, באי-האדישות כלפיו. במובן זה, הצדק הוא היכולת להסתכל פנים אל פנים.¹¹⁴

במהלך המשפט מגלה מרסו את המבט של האחר ומתחיל להתבונן בחייו, לשפוט אותם ולהעריכם מחדש. מה גרם למרסו לגלות את המבט של האחר? מה היה בהליך

במובן זה ניתן לראות במותו של מרסו מוות נטול מבט, מעין "צדק פואטי" למוות הערבי.

¹⁰⁸ הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 100 (ההדגשה שלי – ל.פ.ג.).

¹⁰⁹ שם, בעמ' 84.

¹¹⁰ שם, בעמ' 113 (ההדגשה שלי – ל.פ.ג.).

¹¹¹ אצל לוינס גם מפגש אלים ורווי שנאה טומן בחובו את יחס בין-אישי, יחס המוליד את הצדק. ראו עמנואל לוינס **האתיקה והאינסופי – שיחות עם פיליפ נמו** 70 (אפרים מאיר מתרגם, תשנ"ה).

¹¹² ראו זאב לוי **האחר והאחריות: עיונים בפילוסופיה של עמנואל לוינס** 82 (1997). היות והרובד הפילוסופי של יצירת קאמי חורגת מגבולות מאמר זה, לא אעמוד על המשמעות הפילוסופית של "המבט" הלוינסיאני ביצירת קאמי. אעיר רק כי הטלת תאוריות מאוחרות על טקסט מוקדם להם אינו דבר זר לספרות. כך לדוגמה הוצעו פרשנויות פסיכואנליטיות לטקסטים שקדמו לפרויד. זאת ועוד, ישנם חוקרים המטילים ספק בדבר שיוכו של קאמי למסורת הפילוסופית של האבסורד והאקזיסטנציאליזם. לעניין זה ראו חיבורו של גבי גבע **אלבר קאמי אקראיות הרמונית** (חיבור לקבלת מוסמך בפילוסופיה, האוניברסיטה העברית, 2003).

¹¹³ ראו לוינס, לעיל ה"ש 111, בעמ' 72–77. אצל לוינס המושג "אחריות" שזור במושג "אשמה". אפרים מאיר "אשמה ו'אחריות' כמאפיינים את האדם המשיב בהגותו של עמנואל לוינס" **מחקרי מחשבת ישראל** 19, 851 (2005).

¹¹⁴ ראו גם דבריו של דרידה לעניין זה, לעיל ה"ש 15, בעמ' 79.

השיפוטי שאפשר לו התבוננות רפלקטיבית? לדעתי, התבוננות זו נוצרה מתוך מפגש עם סיפור חייו במשפט כפי שהושמע על ידי ה"אחר".¹¹⁵ משפטו של מרסו, ככל משפט, התנהל בדרך של שמיעת סיפורים. המפגש בין מרסו האיש לסיפורו כפי שעוצב על ידי התביעה, העמיד מול מרסו מראה שיצרה באופן לא רצוני את המבט הרפלקטיבי. הסיפור על אודותיו לא שיקף אותו, אלא שיקף את ה"אחר" שהשמיע את הסיפור. המפגש עם הפנים של האחר התאפשר דרך הסיפור ויצר אצל מרסו התגלות או תפיסה אינטואיטיבית של משמעות חדשה.¹¹⁶ המפגש בין מרסו לבין הסיפור על אודותיו אפשר לו לשפוט את עצמו, כפי שאפשר לאחרים לשפוט אותו. אלא שבעוד הוא שפט את עצמו דרך המפגש עם ה"אחר", החברה, שהיא ה"אחר" עבור מרסו, שפטה אותו דרך התבוננותה בתוך עצמה, מבלי שתראה את הסיפור דרך עיניו. השינוי שעובר מרסו כרוך ביכולתו לכתוב את סיפורו מחדש דרך המפגש שלו עם ה"אחר". תהליך השתנותו אינו תוצאה של העונש המוטל עליו, אלא מפגשו עם מבטו של ה"אחר".¹¹⁷ בניגוד להליך משפטי תקין שבו מתגושים שני סיפורים מתחרים (תביעה והגנה), כאן שלט סיפורה של התביעה, ולסיפורו שלו, כפי שהובא בחלק הראשון של הספר, לא ניתן קול. באופן פרדוקסלי גילוי ה"זולת"¹¹⁸ התאפשר דרך המשפט שה"זולת"¹¹⁹ נעדר ממנו. באופן אירוני ה"זולת" המתגלה למרסו הוא ה"אחר", "אחר" ביחס לתפיסתו ולאישיותו הוא. ממש כפי שהוא מעוצב כ"אחר" ביחס למבט של הזולת בו. מכאן כי ה"אחר" מתעצב ככזה מתוך המבט של המתבונן בו. בעוד מרסו עוצב כ"אחר" על ידי החברה המתבוננת בו, החברה היא ה"אחר" מבעד לעיני מרסו המתבונן בה. הבנה זו עולה גם בקנה אחד עם טכניקת ההזרה, כפי שהסברתי קודם. זאת ועוד, פניו של האחר לפי לוינס מביעים את שבריריותו. השבריריות קוראת לכבד את הזולת ולנקוט כלפיו אי-אלימות. המפגש של פנים מול פנים הוא מפגש מוסרי המזכיר את הציווי "לא תרצח".¹²⁰ דווקא מרסו האדיש, שסבל מחוסר יכולת לראות את הזולת רואה עתה את פני ההמון, אולם ההמון לא רואה את פניו. הוא הופך לחסר פנים בעיני ההמון, למסכה, לסטריאוטיפ של רוצח.¹²¹ בד בבד עם גילוי הזולת, עם גילוי ה"אחר" הוא מגלה את האשמה. במהלך המשפט הוא חש:

¹¹⁵ הפנים של האחר לפי לוינס מתאפיינות ב"דיבור" ראו לוינס, לעיל ה"ש 111, בעמ' 68. דיבור הנו סוג של "סיפור".

¹¹⁶ על המפגש עם פניו של האחר כהתגלות ראו לוי, לעיל ה"ש 112, בעמ' 88.

¹¹⁷ המבט של האחר הנשקף בסיפור, אינו המבט המאיים (כמו אצל סארטר) אלא דווקא המבט המקרב. זהו המבט שגרם לו בפעם הראשונה לבכות. אף אם יהיה זה מבט רווי שנאה, כפי שהוא מייחל, הוא מופנה אליו ומאפשר לו לקחת אחריות כלפי עצמו, ולבנות את עצמו. אולי זו כוונתו בכך שהוא מוכן לחיות הכול מחדש. הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 113.

¹¹⁸ החברה כ"זולת".

¹¹⁹ מרסו כ"זולת".

¹²⁰ ראו ספרו של לוינס, לעיל ה"ש 111, בעמ' 67-68.

¹²¹ בדומה לקנאות דתית ראו לוי, לעיל ה"ש 112, בעמ' 99.

"שמשוהו מקומם את האולם כולו ואז הבנתי שאני אשם".¹²² ה"אשמה" שחוהו מרסו אינה מצב המנוגד ל"חפות" אלא תהליך של מודעות.¹²³ לסיכום, ניתן לומר כי תחושת האשם של מרסו אינה נורמטיבית ואינה מתייחסת למעשה מסוים, אלא זוהי אשמה מטאפיזית-אקזיסטנציאלית. האשמה היא קבלת האחריות המתלווה למבט של האחר, מהאחר ואליו.¹²⁴ שכן הוא אומר כי היה מוכן לחיות את כל חייו מחדש. אחריותו מתבטאת במישור התודעתי – מרסו מקבל אחריות למעשיו. לפי הפרשנות שהצעתי לעיל, בניגוד למפרשים רבים אחרים, המשפט מהווה נקודת מפנה בהווייתו של מרסו. מרסו ממשיך לבטא זרות וניכור, אלא שזרות זו שונה מהזרות הראשונית שהוצגה בחלק הראשון לסיפור. בחלק הראשון הזרות היא תודעתית, מרסו זר לעצמו. בחלק השני הוסרה הזרות התודעתית, ונותרה רק הזרות החברתית. כפי שהראיתי לעיל הסרת הזרות התודעתית מאפשרת את תהליך השיפוט העצמי והחברתי. הזרות החברתית מעמידה סימני שאלה על אודות כשירותה של החברה לשפוט את הזר בתוכה.

לאחר שתיארתי את "סיפור הפשע" ואת "סיפור הפושע" אבקש לעמוד על היחס ביניהם. במשפט שנערך למרסו, החליף סיפורו של הפושע את סיפור הפשע והפך לכתב האשמה במקומו. מרסו לא נשפט על הפשע הפלילי שביצע, רצח הערבי, אלא על מי שהוא, על היותו "זר" וחריג לחברה. כתב האשמה, כפי שנתברר במהלך המשפט, לא רק שאינו זהה לסיפור הפשע, אלא הוא נטול כל עיגון נורמטיבי, הוא כלל איננו פשע במובן המשפטי.¹²⁵ כך נשפט פושע על פשע שאינו פשע ונידון למוות על מעשה שאין לו עונש בספר החוקים. אדגיש כי אין בדברים אלו ולו ברמז כדי להצדיק או לזכות את מרסו מהפשע שביצע, מרצח הערבי. למעשה אין בדברים האמורים לעיל כדי לומר דבר על פשע זה, שכן פשעו זה, כדרכם של פשעים מסוג זה, דינו להתברר בבית משפט – בירור שלא נעשה מעולם. כך נותר הפשע מבלי שנתנו עליו את הדין, ואדם נידון למוות מבלי שיהיה לכך בסיס בדין. כישלון המשפט היה הן בהבנת המקרה והן בתרגומו לשפה המשפטית, וממילא בעונש שהושת על הנאשם. כישלון המשפט" מהווה ביקורת חברתית כלפי החברה וכלפי המוסד המשפטי וכפי

¹²² הזר, לעיל ה"ש 3, בעמ' 85 (ההדגשה שלי – ל.פ.נ.).

¹²³ להבנת האשמה כתהליך ביצירתו של קאמי ראו ספרה של FELMAN, לעיל ה"ש 60, בעמ' 196.

¹²⁴ עם זאת, אין הוא מקבל אחריות במובן הלוינסיאני של תיקון ושינוי. על האחריות כתיקון ראו מאיר, לעיל ה"ש 113, בעמ' 864.

¹²⁵ בהקשר זה, מעניינת ההשוואה לטענתה של אורית קמיר על אודות השימוש שעושה בית המשפט בהליך הפלילי בדוקטרינת "האדם הסביר". לטענתה, דוקטרינה זו משמשת את בית המשפט למעין משפט זוטא על אישיותו של הנאשם, וזאת בניגוד למשמעות המשפטית האמיתית של הדוקטרינה. ראו אורית קמיר "איך הרגה הסבירות את האשה – חום דמם של 'האדם הסביר' והישראלית המצויה" בדוקטרינת הקנטור בהלכת אזואלוס" פלילים ו 137 (1997).

שאציג להלן.

האבסורד המיוצג על ידי מרסו, ושממנו מנסה החברה להתנער דרך המשפט, חוזר אל החברה כבומרנג, דרך המשפט שהיא מנהלת העטוף כולו באבסורד: אדם נידון למוות בעטיו של מעשה שכלל אינו מוגדר כעברה. במובן זה אדם נידון למוות ללא סיבה. יתר על כן, גם כתב האשמה החברתי שהופנה כביכול כלפי מרסו, מתגלגל במורד ההר ככדור סזיפי כלפי החברה עצמה. שכן המעשה השיפוטי שנסב על סיפורו של הרוצח, על אישיותו, מהווה כתב אשמה כלפי החברה ששפטה אותו. החברה לא התעניינה בסיפורו של הפושע, בסיפורו הפסיכולוגי או הפילוסופי של מרסו, אלא בביטוי החיצוני של סיפורו ובפרשנות החברתית שלו ובכך החמיצה גם את סיפור הפשע. החברה שפטה את מרסו כדי לזכות את עצמה; היא הוקיעה אותו מתוכה ושלחה אותו אל מותו כדי לרחוץ בניקיון כפיה, כדי שהיא עצמה לא תצטרך להתמודד עם מחדליה, ועם הדברים שהוא מסמן כלפיה. הריצת דינו מהווה גם חריצת דינה של החברה. גזירת עונש מוות על מרסו מאשש למעשה את הנורמות החברתיות המקובלות ומאפשר לחברה להמשיך ולחלץ עצמה מהצורך לשפוט את עצמה.¹²⁶ ה"אחר" לפי לוינס מסמן את ה"חוק" והמצפון.¹²⁷ בהמשך לכך הוצאתו להורג מהווה את הניסיון של החברה להיפטר מהצורך להתבונן במצפונה. הכשל המשפטי והחברתי שהצגתי לעיל, מהווה למעשה משפט נוסף, לא רק למרסו, אלא גם ובעיקר לחברה ששפטה אותו.

האם ניתן היה להשתמש בסיפורו של הפושע לעיצוב סיפור הפשע? סיפור הפושע יכול היה לשרת את ההגנה בעיצוב סיפור הפשע ולתרום לגיבוש הליך משפטי צודק. היותו של מרסו, "זר" תפיסתו את המציאות כנטולת קשרים סיבתיים ועקרותו הרגשית, עשויים היו לתמוך בקו הגנה של לקות נפשית או אי-שפיות זמנית. יתר על כן, משפטו של מרסו נעדר כל הגנה. ההגנה מתעלמת מהטיעון של הגנה עצמית כמו גם מהטיעון של לקות נפשית. זאת ועוד, היעדר ההגנה בולט עוד יותר נוכח המציאות שהייתה קיימת בשנות ה-50 בשנות השלטון הצרפתי באלג'יר שבה בית משפט צרפתי לא היה מטיל עונש מוות על אירופאי על הריגת ערבי לאחר שזה האחרון שלף כלפיו סכין וזמן קצר קודם לכן דקר אירופאי אחר.¹²⁸ כלומר ההגנה

¹²⁶ באופן אירוני, אחד הנימוקים ליחסינו הבלתי מודעים לעבריין הפושע נעוץ בכך שהפרת החוק או כללי המוסר יוצרת פיתוי ליצרינו אנו. הענשת העבריין על פי תפיסה זו יוצרת הרתעה ציבורית לאיד (id) האנושי, והעונש מהווה חיזוק לסופר אגו (super ego) למצפון האישי והחברתי. ראו: בזק, לעיל ה"ש 67, בעמ' 28.

¹²⁷ ראו: מאיר, לעיל ה"ש 113, בעמ' 858 (בדומה לפרשנותו של לוינס את הניסיון של הנאצים להיפטר מהמצפון על ידי הריגת היהודי המסמל את האחר את המצפון, שם).

¹²⁸ "In practice, French justice in Algeria would almost certainly not have condemned a European to death for shooting an arab who had drawn a knife on him and who had shortly before stabbed another European. And most certainly meursault's defence

לא רק שלא משתמשת בסיפורו של הפושע כדי לבנות קו הגנה, אלא היא מאפשרת לתביעה להפוך את "סיפורו של הפושע" ל"סיפור פשע".

4. השתקפות עולם המשפט ושחקניו ביצירה

להלן אעמוד בקצרה על השתקפות המשפט ושחקניו ביצירה, וזאת כדי להשלים את התמונה שהשתקפה על עולם המשפט בסעיפים הקודמים מתוך היחס בין "סיפור הפשע" ל"סיפורו של הפושע".

המשפט מתואר כהצגה תאטרלית והשופט ועורכי הדין כשחקנים מלודרמטיים. תיאור זה מתחיל עם כניסת השחקנים בבגדיהם התאטרליים, ממשיך בתנועות ידיהם הרחבות המלוות בקולם הרם ומסתיים בתחושתו של מרסו "הצופה-שחקן" כאילו הדברים אינם מתרחשים ברצינות, אלא על דרך המשחק. כניסתם של השופט והתובע לאולם מתרחשת כבמחזה תאטרון. ראשית מופיע התובע בבגדו האדום, ורק אז מציין מרסו מיהו – כמו בתיאטרון כשמופיע שחקן על הבמה והקהל עדיין אינו יודע מה תפקידו. הופעת השופטים מודגשת במלבושם הסגוני משל היו שחקני תאטרון. הפן הטקסי במשפט מודגש מבחירת המושבעים, דרך קריאת כתב האשמה ועד גזר הדין. עם זאת, מרסו מתקשה לעקוב אחר המתרחש כיוון "שלא ידעתי את מנהגי המקום".¹²⁹

דמות השופט מעוצבת כבבואה נלעגת לקריקטורה ספרותית. הצגתו של קאמי את השופט מזכירה את הקריקטורות הסאטיריות של דומייה המלעיגות על מערכת המשפט. מהרגע שבו מוזמן מרסו לחדרו של השופט-החוקר, מדגיש מרסו את חוסר הרצינות שבמעמד ואת היותו של המשפט בבואה של קריקטורה ספרותית, משל מקרהו של מרסו הוא מעין הזדמנות לדמויות הספרותיות לקום לתחייה ולבצע את תפקידם הבודתי: "כבר קראתי תיאורים כאלה בספרים, וכל זה נראה לי כמשחק".¹³⁰ התנהגותו של השופט בהמשך החקירה מחזקת הרגשה זו.

אמצעי קומי אחר שבעזרתו לועג קאמי למערכת המשפט הוא הדיספרופורציה בין הפתוס של אנשי המשפט לאדישות של נשואי המשפט. כך, לדוגמה, הדיספרופורציה בין סערת רוחו של השופט-החוקר (המוצג כקריקטורה) לבין אדישותו של מרסו אליו פונה השופט. כשהחוקר מנפנף בדמות הצלוב ושואל את מרסו אם הוא מכירו, עונה מרסו בשלווה "כן, כמובן".¹³¹ ברור שהשופט אינו מצפה

counsel would have made his central plea that of self-defence, turning on the frightening picture of arab with a knife". ראו ספרו של O'BRIEN, לעיל ה"ש 72, בעמ' 22.

129 **הזר**, לעיל ה"ש 3, בעמ' 81.

130 **שם**, בעמ' 61.

131 **שם**, בעמ' 65.

לתשובה על שאלתו הרטורית, אך מרסו עונה לו ברצינות כאילו זו שאלה של ממש, ואינו מתייחס למשמעותה המובלעת של השאלה – האם יש לו יחס כלשהו כלפי הדת. בהמשך החקירה מוטרד מרסו מהזכובים באולם יותר מאשר מדברי השופט הנשמעים בקול תרועה רמה.¹³²

חוסר רצינותו של ההליך המשפטי מודגש עם ביטול ההיררכיות בתוך השדה המשפטי וביטול הגבולות בין שחקניו השונים. כך מתבטלים הגבולות בין התיביעה להגנה, מתמוססת ההיררכיה בין שופט לפרקליט ובין אלו לעיתונאים המסקרים את המשפט. עם הזמן חדלים השופט-החוקר ופרקליטו של מרסו להתעניין בו, והם עצמם הופכים לחברים. תגובתו של מרסו לביטול גבולות אלו, אף הוא מפתיע. מרסו נינוח מהאווירה החברתית השוררת באולם ומהתמוססותו של המתח שמאפיין את ההליך הפלילי. "נשמתי לרווחה. איש לא הציק לי באותן שעות. הכול היה טבעי כל כך, מסודר כל כך ומנוהל באיפוק כה רב, שהתעורר בי הרושם המגוחך שגם אני 'שייך למשפחה'". הלעג למערכת המשפט ברור, והוא מתייחס הן לצד הפרוצדורלי שבו מתנהלת החקירה והמשפט והן לצד המהותי של תוכן ההאשמות המוטחות בו.

הערותיו המעטות של מרסו במהלך משפטו מציגות את מערכת המשפט באור אירוני. כשפרקליטו חוקר אותו על יחסיו עם אמו, טוען מרסו כי אין זה רלוונטי למשפט. בתגובה עונה לו הפרקליט כי תשובה זו מראה כי מעולם לא היה לו משא ומתן עם החוק.¹³³ הערה זו של הסנגור חושפת את חוסר הרלוונטיות המשפטית של אותם פרטים טפלים המבנים את כתב האשמה כלפי מרסו. אטימותו וזרותו של מרסו משתלבת במערכת המשפט עצמה, שדוחקת אותו מחוץ למשפט ואינה מאפשרת לו להשמיע את דברו, ומגיעה לשיאה כאשר היא שופטת אותו לא על הפשע שביצע, אלא על אישיותו כפי שניתחתי לעיל.

עיצוב המשפט כהצגת תאטרון המושתת על הפער שבין הבדיון למציאות, עולה בקנה אחד עם הביקורת חברתית משפטית כפי שהצגתי בסעיף הקודם. המשפט שהתנהל לא הצליח להבנות את המציאות שהתיימר לייצג. הרצח אינו משתקף במשפט – הוא כמעט ולא נדון בו. תחת זאת, מבטא המשפט את קול החברה המפוזרת, שהחוק והסדר שלה הופרו. הפרת הסדר החברתי סומנה על ידי מעשה הפשע, אולם זה התגלה רק כקצה הקרחון לאיום האמיתי, לא הפשע והפחד מחזרתו, אלא הפושע והאיום מנוכחותו.

לסיכום, ההומור והאירוניה שבעזרתן מציג קאמי את ההליך המשפטי הם חלק מאמצעי ה"הזרה" המופיעים לאורך כל הספר, ומטרתם להציג ככלי ריק את כל מערכת המשפט ולהוקיע את יחסה למרסו. כלומר ל"הזרה" תפקיד כפול: מחד להראות עד כמה מרסו זר לעולם כפי שאנו מכירים אותו, ומאידך להציג את החברה

¹³² שם, בעמ' 66.

¹³³ שם, בעמ' 63.

כמושתתת על מוסכמות ריקות מתוכן.

ג. "דולי היה שוטר" לקוונטין ריינולדס

1. סיפור העובדות

זהו סיפור המתעד מקרה אמיתי שבו הואשם שוטר בשם דולי, ברצח ראש עיריית לונג ביץ' שבלונג איילנד. הסיפור, כפי שתואר בעיתון המקומי, כבר חרץ את גורלו של הפושע.¹³⁴ דולי ירה בראש העיר חמש יריות לעיני שומר ראשו ומיד הצהיר על מעשיו באוזני אשתו של הנרצח תוך שהוא מתריס כנגדה: "יריתי בראש העיריה ה-... ובהורקאן הלקקן, ואני מקווה ששניהם ימותו".¹³⁵ מנקודת פתיחה זו קיבל על עצמו עורך הדין סמואל לייבוביץ את ההגנה על דולי. "סיפור הפשע" מתומצת בשלושת המשפטים שצוטטו לעיל. לכאורה, אין מקרה קל מזה לתביעה ואין מקרה קשה מזה להגנה. איש אינו חולק על "מה שקרה" ואיש גם אינו חולק על "איך קרה". ומה בכל זאת יכול להציל את דולי? אולי סיפורו שלו. אכן, עורך דינו מנסה להציל את דולי דרך בניית "סיפור הפשע" מתוך "סיפורו של הפושע".

2. דולי: "סיפורו של הפושע"

להלן אציג את "סיפורו של הפושע". נקודת הפתיחה היא נקודת השיא בחייו של הנאשם, היותו שוטר. מיד אחר כך פונה המספר אחורה על ציר הזמן, לשנות ילדותו של הנאשם, הסודקות את הדימוי הנורמטיבי והמצליח של "שומר החוק". הסנגור מציג את דולי כ"רוצח נורמטיבי". לטענתו, סיפורו של דולי הוא עדות לכך שבנסיבות מסוימות גם אזרחים רגילים ושומרי חוק מסוגלים לרצוח בנסיבות קיצוניות שבהן משהו מפר את שלוותם ומוציא שדים ישנים מתוך הבקבוק הסגור של הווייתם. עיצובו של דולי כ"בוגר נורמטיבי" בא לתמוך בטיעון זה. מאידך גיסא, הצגת ילדותו המוקדמת כילדות חריגה, סודקת במעטפת נורמטיבית זו. עם זאת, היותו ילד חריג מאותן שבכל אדם נורמטיבי יש גם פן מודחק של "האחר". הפן ה"אחר" בדולי עוצב בלידתו וליווה את שנות ילדותו: המחלות ההתפתחותיות שלו כתינוק, הוצאתו מחוץ למעגל החברתי של הילדים, מבנה הגופני: היותו רכרוכי ומדולדל איברים. עיצובו כ"אדם נורמטיבי" מתחיל בשנות בחרותו. עיצוב דמותו המשתנה מתחילה מהחיצוני לפנימי, בדומה לאופן שבו אנו מתוודעים לאדם חדש. תחילה מתואר גופו השרירי כניגוד לאברי ילדותו המדולדלים, לאחר מכן אנו מתוודעים לתחום עיסוקו ולבסוף

¹³⁴ דולי היה שוטר, לעיל ה"ש" 4, בעמ' 81-83.

¹³⁵ שם, בעמ' 81.

מקבלים עדות אופי על תרומתו. עבודתו כשוטר, כשומר החוק ודואג לאכיפתו מציבה אותו בלב הקונצנזוס החברתי. המשמעות הסימבולית של עבודתו אינה מרחיקת לכת במשמעותה הפסיכואנליטית – מי שנדחק אל מחוץ למעגל החברתי חוזר כשומר הסף של מעגל זה. בכך לא רק שמתקבל ה"אחר" לתוך החברה, אלא מסמן בהווייתו המקצועית את הגבולות החברתיים. עם זאת, החברה קיבלה אותו לא כ"אחר" אלא כמי שהשתנה ומחק את הסממנים ה"אחרים" שלו והפך ל"אחד משלנו". כך עובר דולי תהליך חברות ותהליך התבגרות מהיר שמכניס אותו למעגל החברתי. תהליך זה עונה לקודים החברתיים הנורמטיביים: גוף בריא, מקצוע יציב, איש משפחה, איש חברה, איש התורם לקהילה. אלא שהפן ה"אחר" שאפיין את שנות ילדותו, לא נמחק או נעלם, אלא רק הודחק. יתר על כן, הסיפור מציג את הפן האחר כ"מנגנון פיצוי", כמכניזם כמעט גופני, שהוביל לתהליך השתנותו של דולי. הפן האחר נשאר בבקבוק של "שדים רדומים" המודחק בכל אחד מאתנו. הסיפור מקעקע את קיומו של "אדם נורמטיבי" ומדגיש את המאפיינים האינדיווידואליים באמצעות עיצובו של ה"אחר" כצל הקיים בכל אחד מאיתנו. סיפורו של דולי הפושע מוצג כסיפורו הפוטנציאלי של האדם הנורמטיבי בסיפור הפוטנציאלי של כל אחד מאתנו.

סיפורו של דולי מעוצב דרך שני אלמנטים עיקריים היוצרים תהליך סיפורי העובר מ"זיהוי" ל"הזדהות". שני אלמנטים אלו הם ה"קרן לרווחת השוטרים" והאופנוע. אלמנטים אלו המזוהים עם דולי יותר מכול, הופכים את אט לזהותו של דולי, הופכים לדולי עצמו. במובן זה, איום על אלמנטים אלו מהווה איום על דולי עצמו. תהליך הזיהוי והזהות בין דולי לאופנוע ובין דולי לקרן מעוצבים באופן ספרותי, אולם מנומקים בטקסט גם בהנמקה דמוית מציאות. ההנמקה דמוית מציאות נבנית דרך עיצוב "מנגנון הפיצוי הפסיכואנליטי" שמתואר במשפט על ידי עד מומחה מתחום בריאות הנפש. מנגנון זה, שיבנה את קו ההגנה במשפטו של דולי, אינו מגיח יש מאין עם מעשה הפשע, אלא מעוצב כבר בשלבים הראשונים של "סיפורו של הפושע" כמעין רמז מוקדם בשנות חייו הראשונות של דולי: "אך אי שם, עמוק בגופו או בנפשו של כל אדם, יש מנגנון שמפצה אותו על כל חסך נפשי, גופני או חברתי"¹³⁶. מנגנון הפיצוי מוצג כמכניזם מכני, גופני, שכמעט אינו בשליטתו של האדם. מנגנון זה מעוצב כאותו אקדח של צ'וב הניצב במערכה ראשונה דומם ויורה במערכה האחרונה. הצגתו של מנגנון הפיצוי כבר בהתחלה מכונן את הקשר הסיבתי להתפרצותו במערכה האחרונה. יתר על כן, בהתחלה מוצג מנגנון הפיצוי באור חיובי, כמכניזם שבעזרתו הופך דולי האחר, הנדחה לאזרח הנורמטיבי, המהוגן, המכובד, מושא לכבוד והוקרה. אותו מנגנון שאנו מעריכים בתחילת הסיפור, הופך בסוף

¹³⁶ שם, בעמ' 73. "מנגנון הפיצוי" עולה בקנה אחד עם תאוריית "השור הזועם" שפותחה כקו הגנה במשפט ומתארת את דולי כשור זועם המתפרץ למראה בד אדום ו"ברגעים מסוימים הוא מתנהג כמו רובוט" (שם, בעמ' 97).

הסיפור ל"גורם לפשע", ממש כמו האקדח בכיסו של דולי ששימש אותו בתחילת הסיפור ככלי לשמירת החוק, ולרדיפה אחר פושע, ובסוף הסיפור הופך לכלי הפשע עצמו. העיצוב המוקדם של כלי הפשע והמנגנון הנפשי שהוביל לפשע באור חיובי, באים לעמעם ולהקהות מעצמת הפשע. יתר על כן, כפן המוסרי הם נועדו ליצור בלבול בנוגע לשיפוט המוסרי שלנו את הפשע.

לאורך הסיפור מעוצב דולי כאיש כבוד, איש אמן, איש של ערכים, הגון ונקי כפיים, איש צדק הנלחם למען החלשים, שליח של החברה, איש משפחה. כמו כן, הוא מתואר כבעל יזמה, היודע לבנות פרויקטים ולתחזק אותם. היזמה שגילה בגיוס כספים שובר את הסטריאוטיפ של ה"נבך" מן העבר. עיצוב אישיותו נעשה הן בדרך של "הגדה" והן בדרך של "הראיה".¹³⁷ בחלק מהמקרים ה"הגדה" נעשית בדרך של חזרה רטורית. במהלך הסיפור חוזר המחבר שוב ושוב על אותו משפט: "דולי היה שומר חוק". אפקט החזרה בדומה למנטרה או פזמון חוזר יוצר מעין שטיפת מוח של עובדה החוזרת על עצמה בהקשרים שונים, ונתמכת, בין היתר, בעצם הישנותה. כמו כן, החזרה יוצרת העצמה של המידע החוזר על עצמו. תכונה נוספת המודגשת בדמותו של דולי היא יכולתו לתקן דברים.¹³⁸ התיקון הנו סימבולי הן כפן הפיזי והן כפן החברתי. ה"תיקון" הוא האנטיתזה ל"פשע" כאירוע מקלקל. השלמת תהליך ה"תיקון" של דולי והשתלבותו המלאה במעגל החיים החברתיים באה לידי ביטוי במפגש המתקן שלו עם עברו. מפגש זה נחוה באמצעות המפגש עם דמויות מעברו. המפגש שהיה טראומטי בשנות ילדותו, הופך למפגש מחבק ואוהב כאשר אותם מורים וחברי ילדות, שלעגו לו ודחו אותו, מקדמים אותו בכרכת שלום וגילויי הערכה והערצה. לא רק המסגרת החדשה קיבלה וקידמה אותו, אלא גם המסגרת מהעבר

¹³⁷ ה"הראיה" היא ייצוג ישיר של אירועים ושיחות, שהמספר נעלם מתוכו, כביכול, ושהקורא מסיק בו בעצמו את מסקנותיו מ"מראה עיניו" ו"משמע אוזניו". ה"הגדה, לעומת זאת, היא ייצוג בתיווכו של המספר. במקום להציג את האירועים והשיחות במישרין ולהמחזים, הוא מדבר עליהם, מסכם אותם וכו'. ראו רמון-קינן, לעיל ה"ש 30, בעמ' 104. ל"הראיה" יש כוח סיפורי חזק יותר באשר הוא גורם לשומע "להגיע למסקנה בעצמו". מספר שאינו בטוח ביכולתם של קוראיו להגיע למסקנה המתבקשת מבהיר להם זאת באמצעות התמיכה של "הגדה". **דוגמאות:** "הגדה": "אלווין דולי היה איש של כבוד" "הראיה": "שבע שנים לאחר שהתגייס למשטרה, עמיתו לעבודה בחרו בו לנשיא הקרן לרווחת השוטרים (היה זה ביטוי ההוקרה וההערכה הראשון שנפל בחלקו של דולי". "הגדה": "אל דולי היה בחור שקט, הגון ואוהב שלום וכולם כיבדו אותו". "הראיה": "תמיד היה מישוהו שהתלונן על אחד השוטרים". נזכר סמל ברטרם וולף, שהיה מפקדו הישיר של דולי. "ברוב המקרים, השוטר היה חף מפשע, אבל לא הצליח להוכיח את זה. וכשזה קרה, הבחורים ביקשו מאל דולי "לייצג" אותו". ראו דולי היה שוטר, לעיל ה"ש 4, בעמ' 74.

¹³⁸ תיאור באמצעות "הגדה": "אל אהב לתקן דברים". וכן ראו תיאור באמצעות "הראיה", עדות האם המפרטת כיצד ביצע תיקונים שונים בבית. בסיפור הנ"ל ישנו מבנה רטורי בו כל תכונה שמבקש המספר להבליט בדולי ניתנת הן בדרך של הראיה והן בדרך של הגדה.

קיבלה אותו לחיקה ושינתה את יחסה אליו. כך מושלם תהליך החברות והשינוי של דולי.

בעוד דמותו הנורמטיבית של דולי מעוצבת באמצעים ספרותיים דמויי מציאות: תיאור מעשיו, מפגשים אנושיים, עדויות אופי וכיו"ב, התדרדרותו הנפשית מעוצבת באמצעים אמנותיים שהנמקתם המציאותית הנה עקיפה. לדוגמה: תיאור תהליך מצוקתו הנפשית והסתגרותו החברתית של דולי נעשה דרך תיאורי סביבה מטפורית ונופים אנלוגיים.¹³⁹ ראש העיר החדש קיצץ ביחידת האופנוענים המשטרתית, ודולי היה אחד משני השוטרים שנאלצו לחזור למקוף. תיאור המקוף נועד לשקף את תחושותיו של דולי: "המקוף שלו היה רצועה מבודדת של חוף בלתי מיושב, מצפון לעיירה".¹⁴⁰ תיאור הנוף המבודד, המורחק, הפראי ("בלתי מיושב") אנלוגי לעולמו הנפשי של דולי החש לראשונה, מאז ימי ילדותו הנשכחת, דחוי ומבודד. כמו כן, התיאור של החוף הבלתי מיושב מחזיר אותו למצב הפרילמינרי, לשלב הרחם שבו ניטע "מנגנון הפיצוי". ואכן המשך התיאור מאשש תזה זו: "לראשונה זה שנים, חזרו ותקפו אותו הפחדים הישנים. תחושת הנחיתות שנעלמה כלא הייתה רק הסתתרה אי שם במעמקי התת מודע שלו. ומה הם ייקחו כעת? את הקרן שלו? את המדים שלו? החששות כרסמו בלבו של דולי".¹⁴¹ באופן דומה, גם לאחר ההפסד בבחירות משתקפות תחושותיו של דולי ועולמו הפנימי דרך תיאורי נוף אנלוגיים. דולי הולך "אל רצועת חוף מבודדת ונטושה לגמרי".¹⁴²

טכניקה ספרותית נוספת המשתמשת בארגון הטקסטואלי של "סיפור הפשע" ו"סיפורו של הפושע" כמו גם בעיצוב היחסים ביניהם הוא עיצוב הזמן.¹⁴³ כל טקסט מאורגן על פני שני צירים של זמן, זמן הטקסט וזמן סיפור המעשה. זמן הטקסט מבטא את הרצף הסיפורי על פי סדר הופעתו בסיפור. זמן זה מתקדם מהשורה הראשונה לשורה האחרונה, ובו סדר מסירת האירועים חופף את סדר קריאתם. זמן סיפור המעשה, הוא הזמן שבו התרחשו האירועים במופשט מהטקסט. זמן זה מורכב על ידי הקורא בדיעבד לאחר השלמת הקריאה, והוא עונה לסדר הכרונולוגי שבו

¹³⁹ סביבתה הפיזית של הדמות (חדר, בית, רחוב, עיר) וסביבה אנושית (משפחה, מעמד חברתי) משמשים לעתים מטונימיות המלמדות על תכונות. סביבה פיזית או חברית של דמות מציגה לא רק בעקיפין תכונה או תכונות, אלא בהיותה מעשה ידי אדם היא עשויה להיות הסיבה או התוצאה של התכונה המוצגת (פלוני גר בסביבה ענייה, ולפיכך הוא עגמומי או להפך, אלמוני מדוכא ועצלן, לפיכך ביתו מוזנח). נוף טבעי, לעומת זאת, אינו תלוי באדם, ולפיכך אינו יוצר יחסי סיבתיות בין הסיפור לדמויות. ההקבלה (אנלוגיה) בין הדמות לנוף שבו היא נטועה יכולה להיות הקבלה ישרה המדגישה את הדמיון בין הדמות לטבע, או הקבלה הפוכה המדגישה את הניגוד בין הדמות לטבע.

¹⁴⁰ דולי היה שוטר, לעיל ה"ש 4, בעמ' 78 (ההדגשה שלי – ל.פ.ג.).

¹⁴¹ שם, בעמ' 78.

¹⁴² שם, בעמ' 81 (ההדגשה שלי – ל.פ.ג.).

¹⁴³ על הזמן הסיפורי ראו לעיל ה"ש 66.

התרחשו הדברים, מה קרה קודם ומה קרה אחר כך בעולם המתואר. הזמן הטקסטואלי ב"דולי היה שוטר" מתחיל בנקודת זמן מאוחרת בסיפור המעשה, בהיותו של דולי שוטר. נקודת פתיחה זו באה למקם את דולי בהווה כגיבור נורמטיבי. מאחר שזמן הטקסט הוא לינארי,¹⁴⁴ חד-כיווני ובלתי הפיך, ניתן לנצל את הפערים בין צירי זמן אלו ליצירת שיפוט מוקדם, מתח ואפקטים נוספים בסיפור.¹⁴⁵ ראשית זמן סיפור המעשה, הוא בהיותו של דולי עובר, עובר לשנות ילדותו הראשונים. ההצדקה הסיפורית לבחירת הזמן הטקסטואלי היא עיצוב "מנגנון הפיצוי" העומד במרכז הטיעון המשפטי. עם זאת, לבחירת זמן הטקסט יש משמעות נוספת בקביעת אחריותו של דולי למעשה הפשע. פתיחת הסיפור במצב העוברי יוצרת סיטואציה פרילמינרית שבה ניטע "מנגנון הפיצוי" עוד טרם לידתו של האדם, ומאז הוא מתחיל לתקתק. מבחינה זו דולי נולד עם "מנגנון הפיצוי" ממש כפי שנולד ב"משקל 5 ק"ג" ובעל "עוויות שהביכו את הרופאים". המשמעות הסיפורית לעיצובו של דולי מבטן אמו, ממש כמו "הרמזים המוקדמים" היא תמיכה בטיעון המשפטי שלפיו דולי לא היה מצוי במצב של בחירה מודעת בעת הירי ולפיכך אחריותו מופחתת. דולי, לפי טיעון זה, לא בחר לירות בסיטואציה הנתונה אלא נולד לירות לתוכה.

3. סיפור הפשע : רצח בכוונה תחילה?

סיפור הפשע מוצג באופן עיתונאי כפי שפורסם בשלושה עיתונים שונים.¹⁴⁶ תחילה מובא סיפור המקרה כפי שפורסם בניו-יורק ג'ורנל אמריקן. הסיפור מובא בפונט שונה ומעוצב ככתבה עיתונאית שבראשה מובלטת הכותרת: "ראש עיריית לונג ביץ' נרצח בידי שוטר".¹⁴⁷ הכתבה החדשותית הציגה את "סיפור העובדות" תוך הסוואת הפן הפרשני: "סכסוך מר וארוך בפוליטיקה המשטרית הסבוכה של לונג ביץ', לונג איילנד, הגיע היום לסיומו הטראגי כשראש העירייה לואיס פ. אדוארס, 47, נורה למוות בידי שוטר ממורמר. כשראש העירייה יצא מביתו שברחוב ביץ' 15 מערב, מלווה בשומר ראשו, בלש המשטרה ג'יימס הוראן, הופיע מולם לפתע השוטר אלווין דולי, באקדח שלוף. לא היה להם סיכוי. חמש יריות פילחו את גופם, הרגו את אדוארס ופצעו אנושות את הבלש. כעבור שניות, אשתו של ראש העירייה ושכנים מבועתים מיהרו אל הרחוב. דולי עמד מעל הגופה כשעשן מיתמר מאקדחו, וקרא

¹⁴⁴ שכן הלשון מכתובה פענוח לינארי של סימנים, ומכאן הצגה לינארית של מידע על דברים (אנחנו קוראים אות אחרי אות ומשפט אחרי משפט), אנחנו גם מפענחים ומשמעים את האירועים והדמויות בסדר הלינארי של הטקסט.

¹⁴⁵ הקדמת האירועים הסיפוריים בטקסט נקרא "מבט לפני" או "הטרמה".

¹⁴⁶ "תיאור העובדות" כפי שהובא בניו-יורק ג'ורנל אמריקן. וכן הוספות של ה"לונג איילנד אינדפנדנט" וה"נסאו דיילי ריווי סטאר".

¹⁴⁷ דולי היה שוטר, לעיל ה"ש" 4, בעמ' 81 (ההדגשה במקור).

לעברם: "יריתי בראש העירייה ה... ובהוראן הלקקן, ואני מקווה כי שניהם ימותו".¹⁴⁸ בהמשך מובלטת העוינות התקשורתית כלפי דולי בשני עיתונים נוספים. זאת ועוד, באחד מהם אף נכתב כי יש "שפע של ראיות המוכיחות כוונה תחילה".¹⁴⁹ מדוע בוחר המספר לספר את "סיפור הפשע" דווקא באמצעות כתבות עיתונאיות עוינות? נראה כי התשובה טמונה בהשפעתה של התקשורת על דעת הקהל הציבורית ובכוחה להכתיב את הסיפור המשפטי.¹⁵⁰ ריינולדס היה מעוניין להציג את סיפור מתוך מסגורו העיתונאי כדי להדגיש כי המשפט כבר הוכרע על ידי התקשורת ודעת הקהל עוד בטרם התחיל: "ובאינדיפנדט ליבו את השנאה בקרב אזרחי לונג ביץ'. כשדולי הובל אל בית המשפט להקראת כתב האישום, מאות מתושבי העיר קראו קריאות בזז. היו שצעקו, 'תעשו בו ליניץ' [...] בואו נתפוס אותו". מבחינתם של האזרחים, דולי כבר נמצא אשם ברצח האכזרי בכוונה תחילה, והיה ראוי לשבת על הכיסא החשמלי. וזה היה בדיוק מה שדרש התובע המחוזי.¹⁵¹ סיפור הפשע עוצב על ידי התקשורת ולא בבית המשפט. סיפור הפשע יובא לבית המשפט לאחר שכבר הובנה והוכרע בדעת הקהל הציבורית.¹⁵² ריינולדס ביקש להדגיש את העיוות המשפטי שנוצר על ידי

148 שם (ההדגשות שלי – ל.פ.ג.), והן נועדו להבליט את המשפטים הפרשניים. כמו כן, הבחירה בתיאורו של דולי העומד מעל הגופה כשעשן מיתמר מאקדחו היא גם בחירה פרשנית.

149 שם, בעמ' 83.

150 להשפעתה של התקשורת טרם הליך המשפטי, משקל מכריע בשיטת המושבעים.

151 דולי היה שוטר, לעיל ה"ש 4, בעמ' 83.

152 על השפעתה של התקשורת ודעת הקהל הציבורית על ההכרעה השיפוטית ראו רון שפירא "דיני עונשין: מהתמקדות בפרט להכרעה במאבקים בין-קבוצתיים" **ספר השנה של המשפט בישראל** 629 (אריאל רוזן-צבי עורך, 1996). במאמר זה בוחן שפירא את המהפך המשפטי בשתי הכרעות שיפוטיות. האחת בעניין האונס בע"פ 5612/92 **מדינת ישראל נ' בארי**, פ"ד מח(1) 302 (1993) (להלן: פס"ד **שומרת**) והשנייה בעניין יחסו של הצבא למשפחות החיילים הנפגעים וההשלכות הנובעות מכך. התפיסה שמנחה דיון זה היא תפיסה ראליסטית של המשפט, שלפיה השופטים אינם חיים במנותק מהעם, אלא בתוכו ומושפעים מהלכי הרוחות הציבוריים. טענתו של שפירא היא שפסקי הדין הם תוצר של קבוצות לחץ שדרשו את השינוי המשפטי. הערות השוליים במאמרו רוויים הפניות לכתבות עיתונאיות המבססות את הטענה על אודות הלחץ הציבורי-תקשורתי אשר נוצר סביב הדיונים המשפטיים נשוא המאמר (כ-40 הפניות). לחץ ציבורי זה, אשר קדם וליווה את הדיון בפס"ד **שומרת**, שימש, לדעת שפירא, הגורם המכריע לשינוי בהכרעה השיפוטית ולאופן ניסוחה הרטורי. כך, גם בעניין בג"ץ 3220/94 **שילה נ' הפצ"ר** (טרם פורסם, 8.6.94). שפירא מדגיש את המשמעות הפוליטית והחברתית שיש להחלטה לגבי קבוצות האנשים שייצגו המעורבים באירוע. בית המשפט העליון נענה לתביעתן של נשים להגן עליהן באורח קיבוצי באמצעות פסק הדין וקיבל במידה רבה את קריאתן לראות במקרה שלפניו גילוי או סמל של תופעה חברתית כללית, להבדיל מאירוע פרטי הנבחן בפני עצמו. משום כך ניסוח פסק הדין מגלה כעס כלפי הנאשמים ואף כלפי העדים להבדיל מהגישה הסטרילית והמנותקת המאפיינת בדרך כלל את הרטוריקה המשפטית. יתר על כן המחבר טוען כי תוצאותיו השיפוטיות של פסק דין אחר, ע"פ 706/86 **צדקה נ' מדינת ישראל**, פ"ד מא(3) 821 (1987), היה שונה לו היה הוא מושך את תשומת הלב התקשורתית שמשך אליו פס"ד **שומרת**.

התקשורת ולאזנו באמצעות "סיפורו של הפושע". "סיפורו של הפושע" נועד לפתוח מחדש את סיפור הפשע כפי שזה כבר עוצב על ידי כלי התקשורת, ולאפשר לבית המשפט ולמושבעים לבנות את סיפור הפשע מחדש.¹⁵³

"סיפורו של הקרבן" משוּבֵּץ בין "סיפור הפושע" ל"סיפורו של הפושע". דמותו של הקרבן מעוצבת כאנטיתזה לדמותו של הפושע. ראש העיר הנרצח מעוצב כדמות יהירה ומושחתת. גם עלייתו המהירה לתפקיד ראש העיר מנוגדת לבנייתו האיטית של דולי את חייו ואת מעמדו. כמו כן, בניגוד לדולי שצמח מתוך העיר, ראש העיר הוצנח מ"חוץ" לעיר. בואו של ראש העיר מבחוץ כמו גם טיפוסו המהיר למעמד החדש מעלה ריח של שחיתות, מבטאת חוסר יציבות וחוסר אמינות. לעומת זאת צמיחתו האיטית של דולי מבפנים מבטאת שורשיות, נאמנות ואמינות.

זאת ועוד, סיפור השחרתו של הקרבן בא כאנטיתזה לסיפור האדרתו על ידי העיתונים.¹⁵⁴ השחרתו של הקרבן אינה מהווה הצדקה/הגנה נורמטיבית, אולם היא יוצרת סלידה מהקרבן המולידה אהדה לפושע. גם אם אין בהשחרת הקרבן הצדקה נורמטיבית, היא יוצרת מעין הגנה מוסרית, או "צדק פואטי" למעשה הפשע שנעשה נגדו. "צדק פואטי" מבוסס, בין היתר, על ההלימה בין החטא לעונשו.¹⁵⁵ על פי תפיסה זו חוטא צריך שיבוא על עונשו. הצורך האנושי להעניש את החוטא הוא כה גדול, עד שאנו מוכנים למחול לפושע שבפשעו העניש חוטא אחר.¹⁵⁶ חטאו של ראש העיר אינו מצטמצם רק לרמה הפוליטית של שחיתות בשלטון המקומי, אלא מתרחב לחטא הקדמון, חטא היהירות. חטא היהירות (ההיבריס) הוא אחד החטאים הקדומים שהמיטו חורבנות הרבה בהיסטוריה האנושית.

¹⁵³ "זו הייתה משימה קשה, [ההגנה על דולי] כמעט בלתי אפשרית". דולי היה שוטר, לעיל ה"ש 4, בעמ' 83.

¹⁵⁴ "מדי יום נעשה זכרו מקודש יותר, בזכות כתבות שפיארו את שמו אשר פורסמו בעיתונים המקומיים. לייבוביץ ידע שצפוי לו מאבק קשה". שם, בעמ' 83.

¹⁵⁵ ראו לדוגמה במאמרה של קמיר, לעיל ה"ש 125, בעמ' 171: "האמת נחתה עליו כרעם ביום בהיר. עיניו חשכו. עולמו הרב". (ציטוט מפס"ד **אזואלוס** – ל.פ.ג.) דומה שלשון פיוטית זו נועדה להתחרות עם תיאורו הפואטי של השופט ח' כהן את איש הכבוד הישראלי המצוי, התופס את "אשתו" ב"קלקלתה", "ובין רגע נהרס עליו עולמו". שוב, כמו בעניין שמולביץ, **הדיבור המודגש על אודות "הריסת עולמו" של בן הזוג על ידי התנהגות בת זוגו מצדיק, פואטית, את "הריסת עולמה" שלה באמצעות המתתה**". (ההדגשה שלי – ל.פ.ג.)

¹⁵⁶ NUSBAUM מציעה משמעות שונה ליצירת "צדק נרטיבי". נוסבאום טבעה את המונח כמו גם את הדרישה ל"צדק פואטי". נוסבאום מציעה להיעזר בכלים הנוצרים בתוך עולם התוכן של הטקסט הספרותי, ובאפקטים שהם מייצרים אצל הקורא. היא מציעה לשאוב את הרגשות הנוצרים בטקסטים הספרותיים, להציבם לצד התובנות העולות מהספרות על אודות הטבע האנושי ולהבנות בעזרתן "סיפור רחב" אשר יקיף ויעבה את הסיפור המשפטי ה"צר". ראו לעיל ה"ש 9, NUSBAUM.

ד. הטקסט השיפוטי: עניין הוכברג¹⁵⁷ ועניין חדר

בפרק זה אבקש לעיין ביחס בין "סיפור הפשע" ל"סיפורו של הפושע" מתוך טקסטים שיפוטניים. מטרתו של עיון זה הוא לבחון את היחס בין הסיפורים הללו בתוך התהליך של קבלת ההחלטה השיפוטית. ההנחה העומדת בבסיס הניתוח שיוצג להלן היא שהטקסט השיפוטי, על רבדיו השונים, משקף את התהליך השיפוטי שמכונן אותו. בדומה לטקסט הספרותי, בחרתי בשני פסקי דין העוסקים במשפטי רצח. האחד, עניין הוכברג, השני עניין חדר. לא במקרה בחרתי דווקא בערעורים על העונש, שכן, כפי שהבהרתי בסעיף 4 לפרק הראשון לעיל, זהו השלב שבו מבליח "סיפורו של הפושע" וזוכה למידת החשיפה הגדולה ביותר ולמשקל הרב ביותר בהליך השיפוטי.

בעניין הוכברג הורשע הנאשם, עמירם הוכברג, בביצוע שני מעשי רצח: האחד רציחתה של שלומית בלייכמן, אם בנו, והשני, רציחתה של אידה בלייכמן, אמה של שלומית. גופתה של שלומית לא נמצאה עד לשמיעת הערעור. המניע לרצח היה רצונו של עמירם להחזיק בבנם המשותף.

פסק הדין פותח בתיאור מערכת היחסים הרומנטית בין "המערער ושלומית". כבר בפתיחה זו ולאורך כל "סיפור הפשע" מכונה עמירם הוכברג בשם העצם הכללי "המערער". הבחירה בשם עצם כללי, תחת שם פרטי, אינה רק בחירה מתודית, אלא מגלמת בחירה ערכית. המשמעות הערכית של בחירה זו היא התעלמות מהסיפור הפרטי, האישי והחד-פעמי המגולם בשם הפרטי. הבחירה ליטול מהמערער-עמירם את שמו הפרטי ולהמירו בשם עצם כללי, בולטת נוכח העובדה שגם בתיאור הרקע ה"אישי" נעשה שימוש בשם הכללי. "סיפורו של הפושע" אכן נעדר מפסק הדין. פסק הדין מבסס ומתבסס כולו על "סיפור הפשע". הדרת "סיפורו של הפושע" מזירת הפשע, מגבירה את הזעזוע מסיפור הפשע. זאת ועוד, ההתמקדות בפשע, ראיותיו ותוצאותיו תוך התעלמות מהפשע וסיפורו מרחיקות את קיומו כדמות בסיפור ומכינות את הקרקע להמשך ההתעלמות ממנו גם בשלב גזר הדין. גופת הנרצחת העלימה גם את גוף הרוצח. היעדרו של הפושע מהסיפור המשפטי הוא בעל משמעות במישור ההומניסטי. היעדרו כפרט בעל ייחודיות, בעל עבר, הווה ועתיד.

התוצאות השיפוטיות של פסק הדין הן המשך ישיר לנרטיב השיפוטי המעוצב בו, ובמקרה הנדון גם להיעדרו של הנרטיב האישי. השופט אור, שאליה הצטרפו יתר שופטי ההרכב, דחה את הערעור והותיר את העונש, שני מאסרי עולם, על כנו. עמירם הוכברג קיבל שני מאסרי עולם מצטברים, אולם הוא עצמו, כדמות אנושית, נעדר מהסיפור המשפטי. האם הנכחתו של "סיפורו של הפושע" היה משנה את תוצאות פסק הדין? יכול להיות שלא. האם הנכחתו הייתה משנה את הצדק השיפוטי? לדעתי, וכפי שאטען בפרק החמישי ביתר פירוט, התשובה היא חיובית.

¹⁵⁷ ע"פ 1688/99 הוכברג נ' מדינת ישראל, פ"ד נו(4) 356 (2002).

בעניין **חדד**, הורשע שחר חדד בהריגת אביו המתעלל. פסק הדין מגולל שני נרטיבים שיפוטיים, הנרטיב של השופט גולדברג, שהיה בדעת מיעוט וקיבל את הערעור, והנרטיב של השופט קדמי שאליו הצטרף השופט זמיר שיחד דחו את הערעור. השופט גולדברג מבנה נרטיב שיפוטי המורכב משזירה בין "סיפור הפשע" ל"סיפורו של הפושע". הנרטיב המובנה על ידי השופט גולדברג הוא סיפור על מוות שהוא גם סיפור חיים: "המקרה שלפנינו מגולל סיפור חיים מזעזע".¹⁵⁸ המתח הזה שבין החיים למוות, בין סיפור הפושע לסיפור הפשע מלווה את החלטתו. מחד, חיים בפחד מוות מפני האב האלים, מאידך, המוות המשחרר לחיים ובתווך מותו של האב ומותו המטפורי של הבן שחיינו נהרסו בניסיונו להחזיר חיים למשפחתו. השופט גולדברג פותח בהצגת הדמויות בשמן הפרטי (ועובר אחר כך באופן שוויוני לשם כללי). הוא מציג את הדמויות בהקשר המשפחתי הרחב שלהן: הצגת האם, האב וכל אחד מחמשת האחים. "סיפורו של הפושע" נטוע בהקשר המשפחתי הרחב הכולל את מעשי האלימות של האב-המנוח בבני המשפחה, אווירת הפחד והחרדה מהאב לצד הדאגה והתמיכה של שחר באמו ובאחיו הקטנים. תיאור זה נעשה הן בציטוט ישיר מפי העדים ובכללם מפי שחר והן בדרך של סיכום עקיף. להלן מעט מהדוגמאות:

"הוא הכניס לי אגרוף אני אפילו לא זוכרת למה... הוא ניפח לי את השפתיים, ירד לי דם והתנפחו לי השפתיים. זה היה מגיל קטן ועד זמן קצר לפני החתונה. כל פעם שהוא היה יוצא מהבית הייתי עולה על כיסא לחלון כדי לראות מתי הוא יבוא. הייתי יושבת ומחכה מתי המכות יבואו".¹⁵⁹

"תחושת חרדה מתמדת ליוותה את החיים בצל המנוח. איילת מינצר ביטאה זאת בכך שתמיד ניקרה בראשם המחשבה "מתי הוא יבוא וירדוף אותנו" (בעמ' 28). שרון ביטאה בצורה נוגעת ללב את המורא שאחז בו באחיו כשידעו שהאב מתקרב, וכך אמר: 'אנחנו אחים מאד מאוחדים בגלל שהיה לנו גורם משותף. תמיד ישבנו ביחד וכשאבא התקרב הרגשנו את הדפיקות מתחזקות וכולם התפזרו. גרנו בקומה ראשונה בבנין קומות, יש לו מכשיר ברגל ימין עם ציר מתכת וכל הזמן שומעים את החריקה. עד היום אני שומע את הצליל הזה בלילה".¹⁶⁰

¹⁵⁸ עניין **חדד**, לעיל ה"ש 89, בעמ' 761.

¹⁵⁹ עדותה של האחות בעניין **חדד**, שם, בעמ' 755.

¹⁶⁰ שם.

"מחוסר ברירה מילא המערער את דמות האב לבני המשפחה, והוא שדאג לספק להם את מחסורם. האם העידה כי "שחר דאג לצרכי הבית בזמן שהוא (המנוח) לא היה עושה זאת". תמיכתו לא התמצתה בתחום הכלכלי. הוא גם סעד נפשית את בני משפחתו, ובעיקר את אחיו הצעירים. "לשאלתך מה שחר נתן לי, אני משיב שחומרית הוא תמך בי הרבה, עשה לי מסיבת גיוס ומסיבת הפתעה דבר שאני לא אשכח, קנה לנו נעלים ובגדים, החזיק אותנו. נפשית כל מה שאני עושה היום זה בעצם חיקוי שלו. הוא חינך אותי והגעתי לאן שהגעתי זה בזכותו. הוא תמך בי בקורס קצינים גם בלימודים"¹⁶¹.

כך מצייר השופט גולדברג את תחושת הפחד והחרדה היומיומית שליוותה את הדמויות. אנו רואים את פצעייה המדממים של האחות, מרגישים את הנפחות בשפתייה, אנו שומעים את הלמות לבם של האחים המתמזגים עם קול חריקת רגלו של האב. אנו מתרגשים במסיבת הגיוס שערך שחר לאחיו. כל אלו מבנים את דמותו של שחר באווירה המשפחתית שבה חי, זהו סיפור חייו. יתר על כן, "סיפורו של הפושע" מהווה את המניע לרצח הן ברמת "מבנה השטח", כלומר שרשרת האירועים הגלויה, והן ברמת "מבנה העומק" כלומר המוטיבציות הסמויות. לפיכך אי-אפשר להבנות ולהבין את "סיפור הפשע" מבלי להבין את "סיפורו של הפושע". "סיפורו של הפושע" אינו רק מספק סיבה והסבר ל"סיפור הפשע" אלא מכונן אותו. השופט גולדברג לא מסיים את "סיפורו של הפושע" בביצוע הרצח. הוא ממשיך ומתאר את מצבו לאחר הרצח ומרחיב בהתדרדרות מצבו הנפשי לאחר מעשה הרצח. הוא מתאר את ההתקף הפסיכויטי שעבר בעקבות הרצח, התקף שביטא את מצוקתו, חרטתו וענישתו העצמית בעקבות הפשע שביצע. לתיאור זה משמעות משפטית ומוסרית ברובד המשפטי: מצב נפשי עלול לפגוע בכושר השיפוט והן בכשירות לעמוד לדין. ברובד המוסרי התדרדרותו הנפשית כתוצאה טבעית של עונו, היא גם עונשו. לעיצוב הזמן הסיפורי כנמשך מהעבר דרך ההווה אל תוך העתיד, יש משמעות הומניסטית מוסרית. אמנם המשפט מתייחס לעבר, לסיפור שהיה, זהו "סיפור הפשע", אולם הפושע ממשיך לחיות בהווה אל תוך העתיד, וכמוהו גם סיפורו. מיצוב זה של "סיפורו של הפושע" בפרספקטיבה של העתיד יוצרת עמדה הומניסטית כלפי האדם העומד לדין. דינו נגזר, סיפור הפשע תם, אולם הוא ממשיך להיות. התוצאה השיפוטית שאליה מגיע השופט גולדברג היא קבלת הערעור והפחתה מעונשו של שחר.

לעומתו, שופטי הרוב, דוחים את הערעור בפסק דין קצר.¹⁶² מפסק דינם נעדר

161 שם, בעמ' 757.

162 שני עמודים בהשוואה לעשרת העמודים של השופט גולדברג.

לחלוטין "סיפורו של הפושע". האם זה מקרה שהשופט שקיבל את הערעור ראה, שמע והבנה את "סיפורו של הפושע", ואילו השופטים שדחו את הערעור השתיקו גם את "סיפורו של הפושע"? לדעתי, וכפי שאפרט בפרק הבא, התשובה לכך היא שלילית: היינו ישנו קשר בין "סיפורו של הפושע" ל"סיפור הפושע" המבנה את התוצאה השיפוטית.

ה. סיכום: בין "סיפור הפושע" ל"סיפורו של הפושע"

עיינו בארבעה טקסטים שכל אחד מהם מציג אסטרטגיה משפטית וסיפורית שונה ליחס בין "סיפור הפושע" ל"סיפורו של הפושע". ב"הזר" ממיר "סיפורו של הפושע" את "סיפור הפושע" והופך לכתב אשמה בפני עצמו. בסיפור זה מומר כתב האשמה המשפטי כפי שצריך היה להיכתב ב"סיפור הפושע" בכתב אשמה אישי המתייחס ל"סיפורו של הפושע" והנעדר עיגון נורמטיבי. "סיפורו של הפושע" אינו מוכל בתוך "סיפור הפושע", אלא מחליף אותו. ב"דולי היה שוטר" משתמש פרקליטו של דולי ב"סיפורו של הפושע" כדי לכתוב את "סיפור הפושע". הפרקליט, עורך הדין סמואל ס. לייבוויץ, מצליח להכיל את סיפורו של הפושע בתוך סיפור הפושע. הוא מגייס את סיפורו של הפושע להבניית הטיעון המשפטי שלאורו מעוצב "סיפור הפושע".

בעניין הוכברג ובעניין חדר נעדרים "סיפורו של הפושע" מ"סיפור הפושע" בדעת הרוב. בעניינים אלו ראינו כי ישנה התאמה בין דחיית הערעור להקלה בגזר הדין לבין היעדר "סיפורו של הפושע" ולהפך. השופטים שדחו את הערעור לעונש לא נתנו מקום ל"סיפורו של הפושע". לעומת זאת, השופט היחיד שקיבל את הערעור היה היחיד שנתן מקום ל"סיפורו של הפושע". השופט גולדברג, שקיבל את ערעורו של חדר, עשה כן על בסיס המקום שנתן ל"סיפורו של הפושע" בתוך הבניית "סיפור הפושע" כפי שהראיתי לעיל.

ראינו כי "סיפורו של הפושע" הוא מחד סיפורו של "האחר" ומאידך סיפורו של "האחד" היחיד שאין לו תחליף. מיצוב ה"אחר" כסיפור משפטי בפני עצמו עלול להוביל למהלך שיפוטי מעוות בו שופטים את ה"אחר" את "הפושע" על אישיותו, במקום לשפוט את מעשה הפושע. לעומת זאת, הדגשת סיפורו של ה"אחד", על רקע "סיפור הפושע" עשוי להיות שימוש מושכל בסיפורו של הפושע וליצור סינתזה בין הסיפורים שתחזק את התזה העומדת בבסיס הטיעון המשפטי.

בבואנו לבחור אסטרטגיה משפטית אנו בוחנים אותה הן במישור הפרטיקולרי והן במישור הכללי. במישור הפרטיקולרי חובתו של עורך דין היא לייצג את לקוחו באופן ששיג עבורו את התוצאה הטובה ביותר.¹⁶³ במישור הכללי נבחן עורך הדין לאור

¹⁶³ ראו ס' 2 לכללי לשכת עורכי-הדין (אתיקה מקצועית), התשמ"ו-1986, ק"ת 1373.

מטרות המשפט. אחת ממטרות המשפט היא השגת צדק.¹⁶⁴ באספקלריה זו ודרך הפריזמה של "הומניזם משפטי" אציע לבחון את תרומתו של "סיפורו של הפושע" להליך המשפטי.

"הומניזם משפטי" הוא שפיטה חנונה המעמידה במרכזה את האדם, מתוך אמונה כי הוא הסיבה לטוב, כמו גם לרע וכי בכל אדם טבוע טוב.¹⁶⁵ אטען בשם ההומניזם המשפטי כי "הסיפור הרחב" הכולל את "סיפור הפשע" ו"סיפורו של הפושע" הוא הסיפור המשפטי הראוי וכי הוא הבסיס לשפיטה צודקת. שפיטה צודקת היא זו שעושה את החיבור הנכון בין הנורמה הכללית ליחיד החד-פעמי.¹⁶⁶ "סיפור הפשע" מובנה לפי אמות המידה של הנורמה הכללית. "סיפורו של הפושע" מתמקד באדם החד-פעמי. המפגש בין הסיפורים הוא מפגש בין הנורמה הכללית לבין הנמען החד-פעמי. הסיפור הרחב נותן מקום ראוי לאדם העומד למשפט, על הרע והטוב שבו. שיפוט המעשה צריך להיעשות מתוך הבנת האדם שעשה אותו. לדעתי, יש להכניס את "סיפורו של הפושע" לתוך "סיפור הפשע" כחלק מהסיפור המשפטי, באופן כזה ש"סיפורו של הפושע" יכתב עם "סיפור הפשע" וירחיב אותו אל מעבר לגבולותיה הצרים של הגדרת העברה המשפטית. כך יוצר הליך צודק יותר שיוביל לתוצאה שיפוטית נכונה וצודקת יותר. אסטרטגיה משפטית כזו עולה בקנה אחד עם הגישה כי

164 מטרות נוספות הן: סדר חברתי, השתתת קונצנזוס ערכי-נורמטיבי רחב בחברה נתונה. בהקשר זה יש תפקיד מרכזי לדין הפלילי. חלוקת העושר בחברה, יישוב סכסוכים ויצירת כלים המתאימים למציאות כלכלית וטכנולוגית מתקדמת. תפיסות משפטיות שונות הדגישו מטרות שונות מבין אלו המנויות לעיל. לדוגמה, התפיסה הראליסטית הדגישה את הפן הערכי של המשפט. ראו לדוגמה: KARLE N. LLEWELLYN, THE CASE LAW SYSTEM IN AMERICA 62- (Paul Gewirtz, Michal Ansaldi Trans, 1989) לעומתם הדגישה האסכולה הפורמליסטית את היציבות והוודאות המשפטית. ראו לדוגמה Frederick Schauer, *Formalism* 97 YALE L. (1988), 509, 539. J. בשולי הדברים אציין כי המושג "צדק" הנו מושג רחב שהכתיבה המשפטית והפילוסופית עליו כוללת אלפי פריטים. לדוגמה, צדק מחלק וצדק משווה. ראו למשל חיים ה' בהן המשפט 88-94 (מהדורה שנייה, 1996).

165 "הומניזם" הוא מונח כללי לאמונה הגורסת שבנפש האדם טבועים טוב ואצילות, והמבקשת להניח את התכונות הללו במוקד הפעילות בעולם. עמדה פילוסופית זו ביקשה להחליף את האל הטוב באדם הטוב. אחד הנושאים המפורשים בהומניזם היה ייחוס סיבה לכל בעיות העולם, במקום פנייה להכוונה משמים. הומניסטים מעדיפים להעמיד במרכז את התהליך המוסרי בתהליך קבלת ההחלטות על האופן שבו העולם צריך להתפתח ראו פול אוליבר **101 מושגי יסוד בפילוסופיה (2000)**. "הומניזם משפטי" מתפתח סביב שלושה טיעונים מרכזיים: האחד, ביקורת מוסרית של המשפט צריכה להיות מעוגנת בטבע האדם, והספרות מהווה מצע לניסוח קונספטואלי על אודות **טבע האדם**. השני, הקול הנרטיבי יכול להעביר חוויה או רגשות סובייקטיביים ומאפשר יצירת **רגשות אמפטיים** כלפי הסיפור. השלישי, ניתן לקרוא סיפורים המסופרים בתוך **פסקי דין כספרות**. ראו למשל בספרה של West, לעיל ה"ש 16, בעמ' 265-298.

166 וראו דרידה לעיל ה"ש 15.

המשפט הפלילי אינו שופט רק "מעשים", אלא "אנשים" וכי מעשיהם של אנשים מונעים מאישיותם כמו גם מההיסטוריה היחודית להם,¹⁶⁷ או בלשונו של השופט הנדל ששפט בעניין חרד בבית המשפט המחוזי: "איש על עבירתו ייענש. העונש חייב להתייחס הן למעשה והן לעושה. מחד, אין לשכוח כי הנאשם קיפח חיי אדם, אך ומאידך אין להתעלם מאישיותו של הנאשם. הציבור הישראלי, ציבור נכון הוא. הוא מסוגל להבין שלפעמים בית המשפט לא מחמיר עד תום עם נאשם בשל אישיותו המיוחדת ובכך מאבחן אותו מן האחרים".¹⁶⁸

בתחילת המאמר הבאתי את טיעונו של Dershowitz כי החיים הם לא ספרות. החיים אמנם אינם ספרות, אולם הספרות היא חלק מהחיים. החיים מורכבים מאוסף סיפורים המשתייכים לסוגות שונות, ומגלמים מבנים סיפוריים מגוונים, שלוש מהם הצגתי במאמר זה. הספרות משקפת, מעוותת, מתריסה והחשוב מכול מכריחה אותנו להחזיר מבט מהטקסט אל חיינו. זהו המבט שדרכו אנו מפרשים את הטקסט ודרכו אנו מבנים את החיים שמחוץ לו.

המבט המוחזר מניתוח הטקסטים במאמר זה מדגיש את חשיבותו של סיפורו של הפושע להבנת סיפור הפשע. איננו יכולים להבין את הרצח שביצע מרסו מבלי להבין את אישיותו של מרסו. לא נוכל להבין את המצב הנפשי שהוליד את הרצח שביצע דולי מבלי להבין את ההיסטוריה המוקדמת של תהליך התבגרותו וחניכתו החברתית. הכנסת סיפורו של הוכברג לא תקהה מתוקפם המשפטי והמוסרי של מאסרי העולם מצטברים שהוטלו עליו, ההפך הוא הנכון. לא נוכל לתת לשחר חרד עונש צודק מבלי לשמוע את סיפור חייו המשפחתי שהוליד את הרצח. מטרת הענישה של כל אחד מהפשעים שתוארו לעיל, לא תושג ללא הבנת האדם שעליו מטילים את העונש. עם זאת, יש להיזהר מלהפוך את היוצרות ולהפוך את "הפושע" ל"פשע". שילוב "סיפורו של הפושע" ב"סיפור הפשע" יוצר תהליך שיפוטי הומניסטי יותר. כמו כן, שילוב הסיפורים ירחיב את הלגיטימציה המוסרית של גזר הדין המבטא את ההלימה בין הפשע לבין האיש שביצע אותו, האיש שהוא – פושע.

¹⁶⁷ המילה "history" מורכבת משתי מילים his story. צירוף לשוני זה מבטא את הרעיון שגם העובדות ההיסטוריות הנתפסות כ"מציאות אובייקטיבית" אינן אלא תובנות נרטיביות של המציאות. לתפיסה היסטורית ברוח זה ראו WHITE HYDEN, "HISTORIOGRAPHY AS NARRATION" TELLING FACTS: HISTORY AND NARRATION IN PSYCHOANALYSIS 284–299 (Smith & Morris ed, 1992).

¹⁶⁸ עניין חרד, לעיל ה"ש 89, בעמ' 760.