

# תראה את הגוף – תבין את הכאב\*

## אירה כהן\*\*

- א. פתיחה
- ב. עבודותיה של סינדי שרמן
  1. Gentlemen prefer Blonds – סטראוטיפים נשיים בעבודתה של סינדי שרמן
  2. גופה של שרמן באיזמל המנתחים של קריסטבה
- ג. הפרזנטציה של הגוף הנשי בפסיקת בתי המשפט בישראל
  1. "נשים קטנות" – סטראוטיפים נשיים בפסיקה הישראלית
  2. "קרושה מעונה" – כאב והשפלה בפסיקת בתי המשפט
    - 2.1. פסק דינו של השופט אנגלרד
    - 2.2. פסק דינו של השופט חשין
- ד. סיכום: "בובה ממוכנת"

### א. פתיחה

"כשם שהעצמות, הבשר, הקרביים וכלי הדם עטופים בעור ההופך את מראה האדם לנסבל, כך סערות הרגש ותשוקות הנפש עטופות יוהרה; היא עורה של הנשמה"<sup>1</sup>.

זהותו של אדם נקבעת על ידי מהלכי הבניה תרבותיים וחברתיים המתייחסים, בין היתר, לגופו. מזווית זו, גופו של הפרט אינו נתון ביולוגי בעלמא; הוא נתון להגדרות קטגוריאליות של אסתטיקה, נאותות ומגוון נוסף של אפיונים שיפוטיים. ממילא, שיה הזהות הנוגע לגוף האדם הופך לשיח פוליטי הנתון במסגרות כוח ומאופיין הן על ידן והן על ידי המאבק להשתחרר מהן<sup>2</sup>.

הנחת המוצא של רשימה זו היא כפולה: ראשית, אחת ממסגרות הכוח המובהקות העוסקות בשיפוטי גוף היא המערכת המשפטית, במיוחד שעה שהיא עוסקת בעברת האונס. שנית, שדה היצירה והשיח האמנותי עוסק אף הוא בייצוגים ובאינטרפרטציות של הגוף, אך בניגוד לשיח המשפטי – עושה זאת מזווית שיותר משהיא מהווה ביטוי

\* גרסה מוקדמת של מאמר זה התפרסמה בהמשפט 13 (תשס"ב).

\*\* עורכת דין. בוגרת בית הספר למשפטים, המסלול האקדמי, המכללה למינהל. כרצוני להודות באופן מיוחד לד"ר ארנה בן-נפתלי וכן לגב' גלית שאש-והבה, לד"ר יובל מרין ולחברי מערכת כתב העת המשפט, על עזרתם בהכנת המאמר לפרסום.

1 איד' ילום כשניטשה בכה (תשס"א) 91.

2 ראו: 7 (New-York, 1997) *Bodies of Law* A. Hyde.

לכוח, היא מבטאת ביקורת על הכוח ומאבק נגד המגבלות שהוא מטיל. על יסוד הנחות מוצא אלו, אבקש להציג ברשימה זו את העימות הבלתי נמנע המתחולל בין שני שדות שיח אלה. כך אטען, כי הכלתו של אופן הייצוג האמנותי של גוף האישה בתוך השיח המשפטי עשויה להתוות דרך חדשה בדיון המשפטי ומתוקף כך גם בעמדה החברתית באשר לתפיסה של נשים ונשיות. לשון אחרת, "הגוף האמנותי" מערער את "הגוף המשפטי" הנטען להיות "אובייקטיבי", חושף את ערוותה של טענת הניטרליות שעה שהוא חושף את הבנייתו של גוף נשי מיני על ידי שיח משפטי גברי, ועל בסיס ביקורת זו, דורש תיקון<sup>3</sup>.

הדיון יתפתח תוך עיון בשני ייצוגים קונקרטיים של הגוף: הראשון, ייצוגו של הגוף הנשי בעבודותיה של האמנית סינדי שרמן<sup>4</sup>; השני, ייצוגו של זה בפסיקת בתי המשפט בישראל הדנה בעברת האונס. מעבודותיה האמנותיות של שרמן המבטאות ייצוג של גוף סטראוטיפי מחד גיסא, ושל גוף מושפל וכואב, מאידך גיסא, ניתן ללמוד על אופני ההבניה של ייצוג הגוף הנשי בתרבות. מתוך כך, אבחן בחלקה השני של הרשימה האם הבניה זו אפשרית גם בטקסט המשפטי. בחלקה האחרון של הרשימה אציג את מסקנותי ואתען כי אותן אפשרויות של ייצוג בהן עושה שימוש האמנית, עומדות גם בפני השופט הכותב את פסקי הדין. כמו כן אציע, כי דרך ייצוגה של "האישה המושפלת" בעבודותיה של שרמן, היא דרך הייצוג הראויה של הגוף הנשי במשפטי אונס.

### ב. עבודותיה של סינדי שרמן

בפרק זה אציג את עבודותיה של אחת האמניות הבולטות באמנות הפוסט-מודרנית, הצלמת סינדי שרמן, תוך שימת דגש על הייצוג של גוף האישה במהלך שני פרקי זמן עיקריים של עבודותיה: דור העבודות הראשון: Untitled film stills (1977-1988), ודור העבודות השני: Horror, Disasters and Sex Pictures (1985-1992)<sup>5</sup>.

1. *Gentlemen prefer Blonds* – סטראוטיפים נשיים בעבודתה של סינדי שרמן  
ברור הראשון, "ממציאה" שרמן בשנת 1977 דימוי חמקמק של "האני", הנבחן תחת סיטואציות שונות, בחוויה פלסטית-אינטלקטואלית. שרמן מציבה עצמה משני עברי

3 ראו י' עצמון התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית (תשס"א) 26;

C.A Mackinnon *Toward a Feminist Theory of the State* (London, 1989) 173-183

4 סינדי שרמן נולדה בגלן רידג', ניו-ג'רסי בשנת 1954, גדלה בלונג איילנד ולמדה בבאפלו, ניו-יורק, שם הקימה בשנת 1976 את סגנת האמנים "Hallual". בעבודותיה מתקופה זו, הנסקרות בפרק 2 להלן, יוצרת שרמן דימוי "אני" נשי חדשני בחוויה פלסטית אינטלקטואלית.

ראו: C. Morris *'The Essential' Cindy Sherman* (New-York, 1999).

5 לעניין החלוקה התקופתית, ראו: Morris, *ibid*, at p. 15.

המצלמה (כצלמת וכמצולמת), בסדרה של עבודות אותן היא מכנה<sup>6</sup> Untitled Film Stills. המושג "Film Still" שאול מגלויות המשמשות אמצעי פרסומת לסרטי קולנוע, בהן נחשף, על פי רוב, רגע מפתח מתוך סרט הקולנוע<sup>7</sup>. בעבודות אלו "מפצלת" שרמן את עצמה, ומגלמת עשרות דמויות, תוך שהיא מסתירה מעיני המתבונן את סינדי שרמן "האמיתית". שרמן מצטלמת בדמותן של הסטראוטיפים הנשיים המעוצבים בסרטים ההוליוודיים הקלאסיים של שנות ה-50<sup>8</sup>, סרטי הפילם נואר, וסרטי B-Movies<sup>9</sup>. בדימויים אלה של זונת הצמרת, קרבן האונס, המסוממת, הספרנית, עקרת הבית השמרנית, האיטלקייה הזנוחה והנערה הנאיבית הממתינה לטלפון המבושש לבוא – יצרת שרמן "קטלוג" סכיזופרני של נשים נואשות, בודדות ומנותקות. זהו קטלוג שיש בו כרוניקה של מעברים מרגש לרגש המומחשת במעבר מזהות לזהות ומהבעה להבעה; מדיום הצילום הנו שולי וטכני לחלוטין, ושרמן היא ה"כוכבת" היחידה באתר צילום מפוברק, המתפקד כצילום המצלם צילום.



המתבונן לראשונה בצילומים אלה, אינו יכול להשתחרר מתחושה מוזרה כי כבר ראה את התמונות האלו קודם לכן, וכי הכיר את טיפוסים הנשים החולפות במצעד מולו. האם ראינו אותן בסרט של היצ'קוק? האם הן כוכבות סרט קולנוע? "אתה יודע שאתה

6 ראו לדוגמה שתיים מן התמונות בסדרת "Untitled Film Stills" המופיעות בפרק ב1.

7 Morris, *supra* note 4, at p. 35

8 *Ibid.*, at p. 34

9 א' אגסי "מוזיאון השעווה של מאדאם שרמן" סטודיו 44 (1993) 24.

מכיר את הסיטואציות, את הסצינות שבהן נתונות הנשים האלה, אבל אתה לא מסוגל להניח את האצבע על הסרט המתאים. אתה מכיר את האיפור אבל לא את שם הסרט, הגבוליות של ה'כמעט-זיהוי' מותירה אותך במצב של ניחוש ואמנזיה"<sup>10</sup>. שרמן משתמשת כאן, בעידון מרומז, במרחב הנרטיבי הסמוי של הקולנוע ובציפיות הרפלקסיביות שלנו ממנו. בפריים אחד מתמצתת שרמן סיפור של סרט שלם. אותה תמונה בודדת היא בה בעת הן הדרכון של הסיפור, והן האניגמה שלו. היא מייצגת מערכת סימנים מוסכמת באשר ל"מה היה", "מה קורה" ו"מה יקרה" בו, ובה בעת אינה מספרת את הסיפור במלואו. הגיבורה השרמנית נמצאת תמיד באתר צילומים מוכר – העיר האפלה, החדר בבית המלון הזול, הווילה בבוורלי הילס, הנוף של נאוודה, ספריית הקולג' וחדר האמבטיה בדירה השכורה. הדמות השברירית, הבודדה, הנפלטת מן המרקע היא דימוי המספק לנו את השאיפה או את התשוקה להיות בתוך ה"פריים", לכפוף את עצמנו לתוך הסיפור, אולי כדי לגונן על הנערה ולקבל אותה בתור פרס על ההרואיות שלנו<sup>11</sup>.

במיומנות של שחקנית קולנוע, הופכת שרמן להיות כל הנשים במצבים אלה. היא האישה המאוהבת, המאוכזבת, הנבגדת, המצפה והמחפשת בהילות מוצא. היא נתונה בסכנה או אובדת בתוך עצמה, בוהה באינסוף כאילו השלימה עם גורלה. היא אהובת הבלש בפילם נואר; אהובתו האלגנטית של העיתונאי; האישה המשוחררת; עקרת הבית המשועממת; אשת החברה הגבוהה. היא תמיד ממרחק ניחוש מן הכוכבת המסוימת (כמו גרייס קלי, מרלין מונרו, נטלי ווד או דוריס דיי), אבל אף פעם לא ממש היא. היא הכוכבת האלמונית. בעזרת איפור, משקפי שמש, פאות נוכריות, מעילי גשם, חגורות, מטפחות, תחתונים, שמלות וחצאיות, סיגריות ומראות, היא יוצרת את הממד האולטימטיבי של "הכמו". היא ממלכת את פני השטח, מטעינה אותו במלודרמה, המוחנקת בקלסטרופוביה, ברומנטיקה ובפניקה, תוך התנתקות מהאושר הנאיבי-בתולי של שנות החמישים. בעיני שרמן זהו "משחק מול מראה"<sup>12</sup>.

התצלום נראה כלקות מתוך סרט שכבר ראינו, אך יש שהוא מוסיף פרטים שיעזרו לנו לעבור לשלב הבא של הסיפור, שכן במבט שני, אנו נחשפים לאיום המצוי בנוף השקט שמסביב לנערה. המצלמה היא עיניו של מישהו העוקב אחרי הנערה, בעוד שהיא עצמה אינה מודעת למעקב. השבריריות והתמימות של הנערה מזמינים בדמיוננו תפנית קולנועית או התרחשות אלימה – אונס או מלכודת שיש בה ממד מיני. שרמן מזמינה אותנו לכתוב את התסריט, כאשר האינפורמציה היחידה הנתונה בידינו היא אוסף הסטראוטיפים על האישה "הכל אמריקאית" של שנות החמישים. כמי שלהוטים אחר "הבלונדינית האמריקאית", הופכים הצופים בעבודותיה של שרמן לקרבן, כמו גם למשתף הפעולה האידיאלי, במשחקה עם הדמות הנשית. הצילומים חושפים את

10 מתוך ריאיון עם סינדי שרמן. ראו: "True Confession: Interview with Cindy Sherman".

11 *Ibid*, at p. 30

12 *Ibid*, at p. 31

תראה את הגוף – תבין את הכאב

המורכבות ומגוון האפשרויות של ייצוג "האני"; את שבריריותה של הגנתנו מפני איומי הפיצול, המבצבץ במצבים שונים. הם מגרדים גם את אותה נזירותיות הקיימת ביחסים שבין המצולם לבין המציץ בו, וכך גם בין הצופה לבין עצמו. אי שם בקצה התודעה מתעוררת תחושה של חוסר נוחות ואי-נחת. משהו לא מסתדר, לא מתארגן, לנוכח הדמויות של שרמן. הן מתגרות בנו; משחקות אתנו מחבואים. "האני" הבדוי והמפוצל שלנו, על כל ההתחזויות והעמדות הפנים שלו, ובעיקר אלו השאלות מן הקונוטציות של המדיה, מגיב בהתגוננות. כך ההרגשה הכוללת היא ש"האני" נמצא במצור.



מ"קריאה" זו של הצילומים עולה כי כדי לחשוף את האמת עלינו לחשוף קודם כול את השקר המוסכם המסתיר אותה<sup>13</sup>. המתבונן במצעד התמונות של הסטראוטיפים הנשיים יכול, לכאורה, לתת פרשנות אישית לכל אחת מן התמונות, כיוון ששרמן מותירה אותן "ללא כותרת" (Untitled), ללא סיפור המעשה, ללא שם או כתוביות. באופן זה, נמנעת שרמן מלכפות על המתבונן ראייה מסוימת ונמנעת

*Ibid*, at p. 25 13

מלצמץ את עולם האסוציאציות שלו כלפיהן<sup>14</sup>. אולם, בפועל, ההתמודדות אתן מאלצת את הצופה להשלים בעצמו את הפרטים החסרים: מיהי הטרמפיסטית העומדת לבדה בכביש המהיר? לאן מועדות פניה? ממי מחכה הנערה הצעירה לטלפון המבושש להגיע? האם האישה השוכבת על המיטה היא זונה, עקרת בית, או מי שזו לה דקת השקט האחרונה לפני המנוחה האחרונה?

תמונה בודדת עשויה, אולי, להעמיד אותנו בפני "משימה" של השלמת הנרטיב של האישה בתמונה, אולם בפועל קוראת שרמן תיגר על הסטראוטיפ האמריקאי ועל התפיסה של גוף האישה בתרבות זו. הפשטות ביצירת הדמות הפלסטית-סטראוטיפית מחד גיסא, והמגוון הרב של דמויות אלה – המגולמות כולן על ידי האמנית עצמה – מאידך גיסא, מציבות את המתבונן בפני אמת אחרת. העיקר הוא הסיפור המצולם, או כפי שהוצע לקרוא לו "הדרמה המבויתת והמשוחקת"<sup>15</sup>. המדובר בחלקיקים מתוך סיפורים שונים, אולם כולם מגלים נטייה מופלגת לתקשר, משל היו אירועים חזקים, מרגשים, שמבקשים אחר השלמה או פיתוח סנסציוני זה או אחר. במילים אחרות, צילומים אלה נטועים עמוק בתוך חוקיותה של המלודרמה. בין השאר מבליטה המלודרמה את האופי הנרטיבי של החיים ומתמקדת ביצירתם של צפנים תקשורתיים ברורים המדברים אל לבם של ההמונים באמצעות מטפורות מוגזמות (Excessive Imagery) וסמלים פופולריים הניתנים לזיהוי, למיון ולעיכול. צפנים אלה מאפשרים לעקוב אחר תהפוכותיה של העלילה. תרבות שלמה – מערכת ברורה של קודים מוסריים – מספקת לקהל חלל סגור שבתוכו הוא יכול על נקלה להתמצא, לדעת כי אכן "חוקי המשחק" הארכיטיפיים קבועים, והם אינם עשויים להפתיע אותו או להביאו במבוכה רגשית או אינטלקטואלית.

חוקי משחק אלה הם חוקים גבריים. לטענתה של איריגאריי<sup>16</sup> המיניות הנשית איננה ניתנת כלל לתיאור באופני ההמשגה המשמשים לתיאור המיניות הגברית. הגוף הנשי המוגדר במונחים של חוסר ו"היעדר" מבעד לעיניהם ה"גבריות" של פרויד וממשיכיו<sup>17</sup>, הופך אצל איריגאריי לגוף "נוכח", המייצג פלורליזם ארוטי. אין בו איבר מין הניתן לייחוד; הגוף כולו מיני, כלפי חוץ וכלפי פנים. תפיסה זו, לטענת איריגאריי, חסרה ייצוגים בתרבות.

14 Morris, *supra* note 4, at p. 54.

15 ד' גורביץ' פוסטמודרניזם – תרבות וספרות בסוף המאה העשרים (תשנ"ח) 147.

16 לוס איריגאריי (1930), ילידת בלגיה, התפרסמה בזכות מחקרה בתחומי הפסיכואנליזה והפילוסופיה של הלשון. מחקרה עוסקים בעיקר בחקר הזהות הנשית, השפה, והאחרות. ראו: L. Irigaray *This Sex Which is not One* (New-York, 1985) 120-191, 205-218.

17 ראו את המסות הבאות של פרויד: "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924d); "Some Psychological Consequence of the Anatomical Distinction between the Sexes" (1925j, XXI); "Female Sexuality" (1931b, XXI); "Femininity", Lecture 33 of the New Introductory Lectures (1933a, XXII).

מצב עניינים זה של "היעדר" מתקיים, לרעת איריגאריי, גם לגבי הייצוגים של העשייה הנשית ושל פונקציית הנשיות, כפי שאלו מופיעים במבנה התרבותי: אלו נבחנים לפי התפקידים שנשים ממלאות ביחס לגבר: אם, רעיה, בתולה, זונה. מדברים אלה ניתן ללמוד כי הצבתן של נשים כתבניות סטראוטיפיות מעניקה לנשים ייצוג הנמדד על פי סולם ערכים ואמות מידה מוסריות שהם גבריים במהותם; נוטלים מנשים זהות עצמאית מוגדרת, ומותירים אותן במסגרות המייצגות דמויות פלסטיות מרוקנות מתוכן. עבודותיה של שרמן חושפות "אמת" תרבותית זו ומאששות אותה: מה שנתפס בעינינו כ"מיני" ו"סקסי" הוא למעשה אסופה של תפיסות פאלוצנטריות<sup>18</sup> ואנטי פמיניסטיות של גוף האישה המיוצגות על ידי טיפוסים סטראוטיפיים. שרמן, לפיכך, מסירה את המסכה מעל היות התשוקה הגברית מקור לעיצוב הפסיכואנליזה הנשית<sup>19</sup>. כך, לדוגמה, עושה שרמן שימוש ביצירת הסטראוטיפ הנשי של במאי הסרטים אלפרד היצ'קוק, המביא כמעט לכדי קיצוניות את הנרטיב של ה"אישה במצוקה". שרמן עושה בסטראוטיפ זה שימוש חוזר ונשנה כמוטיב החלפת הזהות, כמו בסרט "ורטיגו", שבו נראה המפגש בין הגבר והאישה, בסצינת הנשיקה, כהשתלטות בלתי מוסרית על חירותה של הסובייקט, בדרך ההופכת אותו לאובייקט<sup>20</sup>. הפטישיסט ההיצ'קוקיאני הופך בידיה דרך לחשוף את הניצול ההיצ'קוקיאני, שמהותו היא אקט מניפולטיבי-גברי.

## 2. גופה של שרמן באיזמל המנתחים של קריסטבה

בעבודות הדור השני של שרמן<sup>21</sup>, תופסים את מקומן של "כוכבות הקולנוע" כובות, אבזירים, חלקי גוף (בעיקר איברי מין) עשויים פלסטיק<sup>22</sup>. אלה מונחים כעצמים דוממים, בתנועות בלתי טבעיות, ומעלים קונוטציות של אלימות, זוועה, חורבן והרס<sup>23</sup>. בצילומים אלה זונחת שרמן לחלוטין סטנדרטים מקובלים של אסתטיקה ויזואלית ופוסעת לתוך עולם גותי-מקברי, מגוון ותיאטרלי יותר, המציג גרוטסקה ויזואלית של מיניות. בהבדל מובהק מדמויות הנשים ב-Film Stills, הדמויות שבתמונות אלו אינן קוראות למתבונן להצילן מההתרחשות בהן מצויות, שכן ברור כי זהו מצב פוסט-טראומטי, וכי לא נותר עוד דבר שניתן לעשות למענן. אלו אינן

18 המושג - Phallogocentrism (פאלוצנטריות) הנו מושג מפתח מרכזי בכתיבה הפסיכולוגית-פמיניסטית. מושג זה אינו רק מפרש את התפרשותם של צרכים גבריים, ויש בו יותר מחוסר שוויון והפליה. המושג פאלוצנטריות הנו התעוררות של החלק הפסיכולוגי והסובייקטיבי, הנוטל חלק במערכות יחסים פטריארכליות, והפיכתו לחלק המרכזי של מערכות יחסים אלה.

19 W. Chadwick *Woman Art and Society* (London, 1990) 238, 358

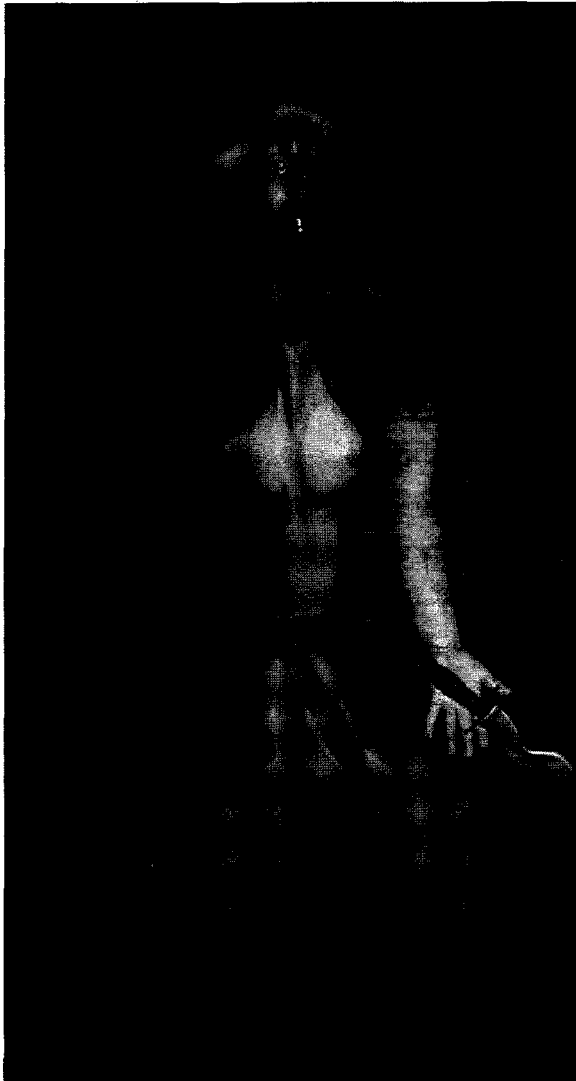
20 ה' אונגר "היצ'קוק מסביר את סארטר" אמנות – כל ההקשרים (תשנ"ח) 128, 129.

21 Morris, *supra* note 4, at p. 32

22 ראו לדוגמה שתי תמונות מסדרת "Untitled", המופיעות בפרק 2.

23 Morris, *supra* note 4, at p. 86

הנערות החשופות להשפלתן על ידי עולם גברי, אלא התוצר הממשי של ההשפלה עצמה.



תגובתו של המתבונן בצילומים אלה הנה זו של קבס ושאט נפש. תגובה זו הופכת, במחווה ויזואלית זו, למרכיב מהותי בקומפוזיציה של שרמן, שכן היא מכפיפה את "מבט" המתבונן, בניגוד לרצונו, למהלך של סובייקטיביזציה של מושאי התמונה.



הווה אומר: היא מאלצת את המתבונן לראות את הדמויות כסובייקט<sup>24</sup>, ואת המצב הפסיכולוגי של ה"השפלה" כתוצר אפשרי של המתבונן עצמו. באופן זה, מחילה שרמן על המתבונן את תחושת ההשפלה של מושאי צילומיה. המתבונן הופך בעצמו להיות הסובייקט של התמונה ומאבד את מקומו כאובייקט. המושפלות האגרסיבית של הדמויות אינה מותירה את המתבונן מחוץ לזירת ההתרחשות, באופן המאפשר לו הפעלה של שיפוט חיצוני. נהפוך הוא: הצופה עצמו הופך לחלק אינטגרלי מהמוצג שלפניו, וחווה בה בעת את חוויית ההשפלה ואת חוויית ההתבוננות. הוא משפיל ומושפל כאחד.

מהלך זה של שרמן, שעיקרו בהאחדת המשפיל עם המושפל, נסמך על הגדרתה של ג'וליה קריסטבה<sup>25</sup>, העוסקת רבות בהצגת המושפל-הנתעב (abject)<sup>26</sup> ביצירות אמנות. קריסטבה מגדירה את "המושפל", כמו זה המוצג בעבודותיה של שרמן, כסרח עודף בהגדרת התהוות "האני". לדידה, מושפלותו של "האומלל" הנה אותו קטליזטור נגטיבי המאפשר לסובייקט לבחון את הגדרתו הפוזיטיבית. הגדרה פוזיטיבית זו, הנעה סביב הרצון למצוא משמעות, נרתעת רתיעה קיומית מאותה חוויית אומללות, המכילה בתוכה את המקום בו המשמעות מתמוטטת. יוצא, אפוא, שתהליך התהוות "האני" מוליד את עצמו מתוך "התייפחות והקאה", כשהפסולת הזו "נשמטת" מגופו של המושפל, ומאפשרת לו לחיות – מאבדן לאבדן – עד אשר דבר ממנו לא נותר<sup>27</sup>.

יישום עקרוני של הדיאלוג בין "האני" ו"המושפל" (על פי קריסטבה) על יצירותיה המאוחרות של שרמן, עשוי לעורר מספר תהיות: מהו תפקידו של המושפל בהגדרה החברתית, וכיצד תיאורו האמנותי תורם למיקומו בסדר החברתי? האם המבזזה מפריע לסדר החברתי או שמא מצוי הוא ביסודו של סדר זה, כרכיב פונקציונלי מכונן שלו? האם המושפל הוא שבר בסדר החברתי, או שמא מצוי הוא בתוכו באישורה של

24 ממד הסובייקטיביות מול האובייקטיביות, וההשפעות ההרדיות ביניהם הנו מטיב מפתח כהנבת יצירותיה של שרמן, ובשימוש הפוסט-מודרניסטי שהיא ערשה בהן.

25 ג'וליה קריסטבה (1941), ילידת בולגריה, פסיכואנליטיקאית ותאורטיקנית של הספרות, עוסקת במחקרה בהיבטים פמיניסטים של אסתטיקה, אתיקה ושפה.

26 המינוח העברי המקובל של המושג abject הוא "השפל" (בתרגום חופשי). אולם, לצורך דיון זה בחרתי להשתמש במונח "המושפל" אשר הנו בו זמנית אף "משפיל". קריסטבה טוענת כי ה-"abject" הנו מצב טראומטי טרום תודעתי שחווה כל אחד מאתנו ונחלץ ממנו על מנת להפוך לסובייקט. בוסוף לכך, היא טוענת כי מאחר וחוינו אותו מצב של abjection, יש לנו יחסי משיכה-דחייה כלפיו. מחד, אנו נמשכים אליו משום שהוא מזכיר לנו את עצמנו במצב קודם. מאידך, הוא מעורר בנו דחייה בשל נתעבותו ובשל יכולתו "להשפילנו" בשנית. בחרתי אם כן להשתמש במונח "המושפל" או "המשפיל" על מנת לבטא את עצמת ההשפעה שיש לחוויית ההשפלה הנושפות בפנינו בעבודותיה של האמנית סינדי שרמן ובתיאורי גוף הנאנסות במשפטי אונס. ראו: J. Kristeva *The Power of Horror: An Essay on Abjection* (New-York, 1982) 2, 4.

27 L.C. Jones *Transgressive Femininity: Art and Gender in the 60's and the 70's*, ראו: *Abject Art Repulsion and Devise in American Art* (New-York, 1993)

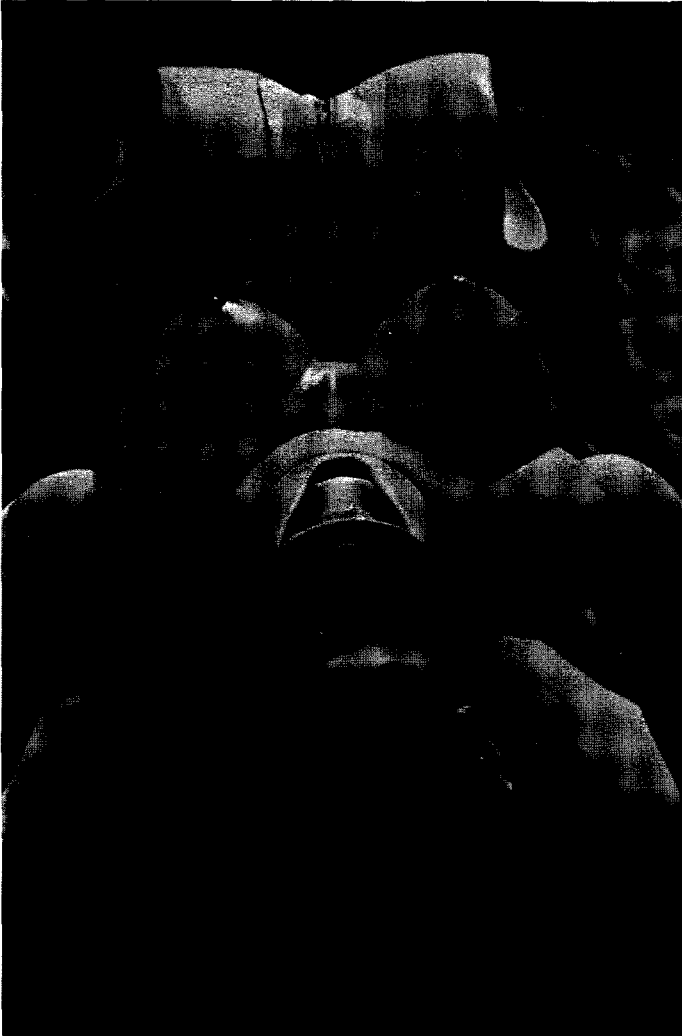
החברה? שאלות אלו, על השלכותיהן האמנותיות מחד והמשפטיות מאידך, יכולות להיבחן מתוך דיון נרחב בהתייחסותה של קריסטבה למעמדו של "המושפל". מעמד זה של "המושפל" (על פי קריסטבה) נדון בכפל משמעויות: מחד, המשמעות המתייחסת לפעולת ה"השפלה" (במובנה הפחיטיבי); מאידך, זו המתעוררת בעקבות מצב "המושפלות" (במובנו הפסיכי). רוצה לומר: כפל המשמעות שבין "להשפיל" לבין "להיות מושפל". המשמעות הראשונה היא משמעות יסודית למען תחזוקה תקינה של הסובייקטיביות והחברה. המשמעות השנייה, לעומת זאת, היא הרסנית לגבי שתי ההתגבשויות, הן של הסובייקטיביות והן של החברה. מן האמור לעיל עולה השאלה המרכזית – האם המושפל הורס את הסובייקטיביות ואת הסדר החברתי או שמא הוא הבסיס ליצירת שניהם? ואם הסובייקטיביות והחברה הם היוצרים את המושפל, האם פעולת ההשפלה היא בבחינת פעולה מתקנת או מסדרת עבורם? האם יש להציג את ההשפלה בפני עצמה כדי להאיר את משמעותה? ככל משמעויות זה ממקם, אפוא, את המושפל כמנוגד לתרבות. שאלת הכלתו בתוך המערך התרבותי, בתוך הכרתו של "האני" (הפרטי והציבורי), משמש כציר התייחסות, הן של קריסטבה והן של שרמן. קריסטבה רואה את הייצוג המודרניסטי של המושפל כשמרני וכמתגונן. כלומר: כבוחר את גבולות ההאדרה של הגדול והמגניפיסנטי, ובה בעת כמחזק את הצורך בטיהור ובחילוץ מהמצב אליו הובל. בין שנסכים לתפיסתה של קריסטבה ובין אם שלא, עדיין ניתן ללמוד מדבריה כי קיימת תזווה תרבותית בכל הקשור להצגתו של המושפל. "בעולם שבו האחר יתמוטט", היא מציינת, "תפקיד האמן כבר איננו לזקק את המושפל ולהאדיר אותו, אלא 'להשפיל' את המושפל ולהעמיק את הראשוניות חסרת התחית שקוימה על ידי הדיכוי הראשוני". בכך רומזת קריסטבה כי הדחיקה האבהית אשר עליה מתבסס הסדר החברתי, נמצאת במשבר<sup>28</sup>.

משבר זה ניכר גם בעבודותיה של שרמן. אם בעבודות ה-Film Stills, הראתה לנו שרמן את עולם הדימויים הסטראוטיפי על גוף האישה, הרי שבתמונות החורבן וההרס, היא מראה את המצוי אחריו – את האובייקט המושפל ואת המושפל שבנו. אם נשוב לתפיסתה של קריסטבה באשר לנחיצותה של הצגת המושפל בעבודות אמנותיות אוונגרדיות, הרי שמטרתה של אמנות זו היא למקם את עצמה ואותו מחוץ לסדר

28 קריסטבה טוענת, כי טרם כינונו של "שלטון האב" ("הדחיקה האבהית") היינו נתונים ב"דחיקה אימהית" מקדמית. לרידה של קריסטבה, השלילה וההזדהות החינויים לסובייקטיביות האנושית פועלים כבר בשלב התפקוד האימהי, קודם לכניסתו של הסובייקט לתוך הסדר הסימבולי של השפה. בעבודותיה המוקדמות דנה קריסטבה ביחסו של התינוק לשרה של האם כההליך שבסופו גומלת האם את בנה מיניקה בכך שהיא שוללת או מונעת ממנו את השד לחלוטין. קריסטבה, למעשה, מתארת דרכים בהם רגשות דחייה והזדהות פועלים במסגרת היחסים בין האם לתינוק מראשיתם. היא מזהה סימפטומים של שליטה אימהית הקודמת לשלטון האבהי, בכך שלאם ישנה שליטה בלעדית על הנכנס והיוצא מגוף התינוק. לעיון נוסף, ראו: O. Kelly Reading *Kristeva* (Indianapolis, 1993).

תראה את הגוף – תבין את הכאב

הסימבולי. לפי נקודת השקפה זו מטרת אמנות האוונגרד איננה התנתקות מן הסדר הסימבולי, או בנייתה של חברה חדשה, אלא מטרתה היא להראות לחברה את עצם קיומו של המשבר בסדר הסימבולי ובערכיותם של הסדרים החברתיים. סרטוט של משבר כזה מתווה דרך להזדמנויות חדשות ויוצר פריצת דרך.



מצד שני, אמנות ההשפלה – ובמסגרתה גם תמונות החורבן וההרס של שרמן – נוטה לשני כיוונים נוספים. האחד, הזדהות עם המושפל והתקרבות אליו – בדיקת

פצעי הטראומה ונגיעה ממשית בהשפלתו. השני, הצגת מצב ההשפלה, כך שנוכל לתפוס אותו בזמן התהוותו ונוכל לעשותו רפלקסיבי, מושך ודוחה בעת ובעונה אחת. בשנים האחרונות, אמנות זו נוטה לשינוי אמביוולנטי: מחד גיסא, הצגת מצב של השפלה מוחלטת, ומאידך גיסא, הצגת מצב שאין בו השפלה כלל. כלומר, עצם החיות המגונה של הפצע מצד אחד, ואי-קיום מושלם של גופה מתה, מצד שני, יוצר מצג המעורר לעתים את התחושה כי אין מדובר כלל בגוף האדם.<sup>29</sup>

אם כך, מה מציעה האמנות בהצגתה את המושפל? כמדומני שהמציאות המוצגת לנו בעבודות הפוסט-מודרניסטיות חוזרת ומציגה בפנינו את הטראומה. כאילו עולם הדמיון מורגש ומוגש כשהוא נגוע במסחור שאין איש רוצה בו. הצגה כזו של הטראומה של המושפל מצטרפת לכוחות אחרים כמו הייאוש מאי-מציאת תרופה לאידס, ממחלות, מפשע, מעוני סיסטמתי, ממדינת הרווחה הלא קיימת ומהפרתם של ההסכמים החברתיים. כל אלה הם הכוחות הנוספים שגורמים לכל זה ומצטרפים (אפילו בצורה תת-הכרתית) לתגובתנו להשפלה. כיצד ניתן לבטאם? זוהי השאלה עליה מנסה שרמן לענות ביצירתה. תשובתה, לטעמי, היא כי יש אמת בחומר, במצב הטראומתי והמושפל, בגופות חולים או פגועים – אלו הן העדויות ההכרחיות, המטריאליות, כנגד כוחנות – תראה את הגוף שלי ותבין את הטראומה. התיגר שאמנות זו מציבה הוא כנגד מגבלות הדמיון הפוליטי, אותו מכשיר הערכה המזהה דיכוטומית "משפיל" ו"מושפל" אך אינו חווה את הטראומה הנוצרת בטשטוש הגבול שבין שניים אלו. טראומה זו היא מושאו של הגוף. גוף זה אינו "אישה" או "מיעוט", סובייקטים ממושמצים חברתית, אלא הוא עצמו, הבלתי ממושמע והמת. גוף שהוא קרבן לכוחנות. גוף שקרבניותו הנה הטראומה שבהשפלה.

האם השפלה זו היא התנגדות לכוחנות או שמא תחפוש חדשה שלה? ואולי שניהם כאחד? האם היא מקום חלול ללא סליחה? או שמא מהווה ההשפלה את הדרך המהירה ביותר לגאולה? שאלות אלו מכוונות את הדיאלוג של שרמן וקריסטבה עם חוויית ההשפלה, ובה בעת נובעות ממנו. שאלות אלו, והמצב החברתי הנובע מהן, יכולים לשמש, לדעתי, בסיס ליישום התפיסה האמנותית של המושפל על זו המשפטית. דומה כי סוגיית האונס הנה מודל מעשי של אותו מצב אומללות, המשמש את קריסטבה ושרמן לחשיפת חוויית ההשפלה. לפיכך, בפרק הבא אבחן האם ניתן ליישם עמדותיהן גם בשדה המשפטי; כלומר – האם ניתן להביא את השופטים לחוש את האומללות המקדמית השוכנת בתוכם ועל ידי כך להגיע לאותה אמפטיה הכרחית כל כך במשפטי אונס<sup>30</sup>, שכן מושג ה-abject, על פי קריסטבה, קיים למעשה בכל אחת

29 C. Douzinas & L. Nead *Law and the Image* (Chicago, 1999) 253

30 קריסטבה מביעה את רעיון הכלתו של ה-"abject" כמצב של "השפלה" הקיים אפריורית בנו טרם הפיכתו לסובייקטים, ואתו אנו עשויים לחוות בשנית, באומרה: "אני מתנסה ב-abjection רק כאשר אחר התמקם במקום מה שאמור להיות 'אני'. אין המדובר כלל באחר אשר עמו אני

ואחד מאתנו כמצב קודם לעצמנו שאנו מדחיקים, אולם, ניתן להעלותו למודעות. כיוון שייצוג ה-*abject* על ידי שרמן משמש, לפיכך, כמעין קטליזטור, ייתכן כי גם מי שנמצא בעמדה שיפוטית עשוי לחוש אותו מצב קודם לעצמו בעצמו; ואולי מתוך כך עורר בה או בו את אותה אמפטיה המתוכנת דרך תחושת הדחייה.

### ג. הפרזנטציה של הגוף הנשי בפסיקת בתי המשפט בישראל

עד כה עמדנו על השינוי שהתחולל בדרכי ייצוגן של נשים ביצירותיה של שרמן מהדור הראשון, שבהן עוצבו הנשים לאורן של תבניות סטראוטיפיות-פאלוצנטריות, לעבר הצגתן בעבודות מן הדור השני, תוך שימת דגש על השפלתן של נשים והתמקדות בגוף האישה המדומם, הקטוע והאומלל. בראשיתו של פרק זה אטען כי ביקורתה החתרנית של שרמן בעבודותיה מן הדור הראשון, נגד ייצוגן של נשים באורח סטראוטיפי בתרבות האמריקנית, תקפה גם כלפי התייחסותה של הפסיקה הישראלית אל האישה בכלל, ואל הצגת גופה במשפטי אונס בפרט (כאן המקום להבהיר כי למרות העובדה שמאז פסיקת בית המשפט העליון בע"פ 5612/92 מ"י ג' בארי<sup>31</sup> ניכרת מגמה חיובית המתבטאת ביצירתו של שיח שוויוני וסטראוטיפי פחות כלפי מתלוננות במשפטי אונס, עדיין, כפי שאדגים בהמשך, ניכרת התייחסות סטראוטיפית לגופן של המתלוננות ולמראן החיצוני בפסיקות השונות). בחלקו הראשון של הדיון אראה, אם כן, כיצד שבויים חלק מן השופטים והשופטות במשפטי אונס בשיח סטראוטיפי, המביט על האישה (אך לא רואה אותה כפי שהיא באמת) ב"עיניים גבריות" והמבנה אותה על גבי הסקאלה שבין זונה לתמה, בין קדשה לקדושה<sup>32</sup> – זאת בדומה למנעד האפשרויות אותן חושפת בפנינו שרמן בעבודותיה מן הדור הראשון. בחלקו השני של הדיון אדון בשאלה אם התפנית שערכה שרמן בדרך ייצוגן של נשים בעבודותיה מן הדור השני ראויה לאימוץ על ידי השופטים, עת הם מתארים את המתלוננות במשפטי אונס.

#### 1. "נשים קטנות" - סטראוטיפים נשיים בפסיקה הישראלית

לצורך בחינת הפרזנטציה של הגוף הנשי בפסיקה הישראלית בחרתי להתמקד, כאמור, בפסקי דין העוסקים בעברת האונס. הבחירה בדיון בעברה זו דווקא, מקורה בהנחה המבוססת על הגישה הפמיניסטית רדיקלית למשפט<sup>33</sup>, שלפיה סעיף החוק הקובע את

מזדהה אלא אחר אשר קדם לי ושולט בי ודרך אותה 'בעלות' עלי גורם לי להיות" (בתרגום חופשי, ההרגשה שלי – א.כ.). Kelly, *supra* note 28, at p. 10.

31 ע"פ 5612/92 מ"י ג' בארי, פ"ד מח(1) 302 (להלן: פרשת בארי).

32 ראו ר' בוגוש ור' דון-יחייא מגדר ומשפט – אפליית נשים בבתי המשפט בישראל (1999) 14.

33 גישה זו מניחה כי תיוגים מיניים והמשמעויות החברתיות הנלוות להם, הנם תוצר חברתי-תרבותי שמטרתו לשמר כוחנית את אי-השוויון בין המינים. ראו למשל א' שחר "מיניותו של החוק" עיוני משפט יח (תשנ"ד) 159, 168; C.A. Mackinnon *Difference and Dominance, Feminist* ;

עברת האונס<sup>34</sup> הנו תוצר חברתי-תרבותי של חקיקה גברית, ההופך את עובדת השונות הביולוגית בין המינים ל"מינית", בדרך המשמרת אי-שיוויון ותוך הפגנת עליונות גברית ותפיסות פאלוצנטריות<sup>35</sup>. אציין כי לא רק החוק עצמו נתפס כבעייתי, אלא גם ההליך המשפטי הדן בעברת האונס כולו מתואר לא פעם על ידי מתלוננות כ"אונס שני". קרול סמארט<sup>36</sup> רואה במשפטי האונס אקט של סקסואליזציה למעשה האונס, כאשר סיפורה של הנאנסת נבנה כפנטזיה מינית או כסיפור פורנוגרפי, בו המתלוננת נעשית "slut" (פרוצה), ומביאה את הגבר לנהוג בה בצורה משפילה. כך, לדוגמה, מתואר מעשה האונס בפסיקה הישראלית כ"קיום יחסי מין", בעוד שבעיניהן של המתלוננות, היחסים היחידים שהתקיימו, אם בכלל, הם יחסי אלימות והשפלה.

סעיף החוק המגדיר את עברת האונס בחוק העונשין, הנוקט במינוח פאלוצנטרי לעצם הגדרת העברה ("בעילה"), היה ועודנו נשוא ביקורתו הנוקבת של הזרם הפמיניסטי הרדיקלי<sup>37</sup>. על אף השינוי החיובי בתיקון החוק והסרת דרישת יסוד השימוש בכוח, עדיין קולו של החוק הנו גברי במהותו. הטענה שאעלה להלן הנה, כי לא רק אופן ניסוחו של החוק המגדיר את עברת האונס, וההליך המשפטי (ובמסגרתו כתבי הטענות והעדויות הניתנות על ידי הצדדים) המתנהל בפני בית המשפט מבטא את הכוחניות של החוק הגברי<sup>38</sup>, אלא גם הרטוריקה שבה עושה בית המשפט שימוש בהצגתו את גוף האישה במשפטי אונס מקבעת את התפיסות הסטראוטיפיות באשר למתלוננת. כדי להמחיש את טענתי אדגים מחד כיצד שופטים (ושופטות) מבטאים תפיסות סטראוטיפיות בפסקי הדין העוסקים בעברת האונס, ומאידיך כיצד יכול בית המשפט לעשות שימוש ברטוריקה שונה לחלוטין, דוגמת זו המציעה סינדי שרמן בעבודות הדור השני (בהקשר זה אציין כי השינוי ברטוריקה שבה עושה בית המשפט

- 81-94 *Legal Theory* (Bartlett & Kennedy eds., 1991). בחירתי להתבסס על תפיסת השיח הפמיניסטי הרדיקלי דווקא (על פני זרמים אחרים של הפמיניזם: הפמיניזם התרבותי והפמיניזם הליברלי) הנה ניסיון להדגיש את האלמנט המוסווה בחקיקה ובפסיקה, המתעלם מחוסר השוויון שבין הכוחות הגבריים לבין הכוחות הנשיים, בדרך המשמרת את אי-השוויון הקיים.
- 34 סעיף 345 לחוק העונשין, תשל"ז-1977 (להלן: "חוק העונשין"). יצוין, כי סעיף זה שונה באחרונה לאור דעת הרוב בע"פ 115/00 טייב נ' מ"י, פ"ד נד(3) 289 (להלן: פרשת טייב) (תיקון מס' 6 לחוק נכנס לתוקף ביוני 2001 בעקבות הצעת חוק ביוזמתה של חברת הכנסת יעל דיין). נוכח התיקון בחוק, בוטלה למעשה הדרישה לקיומו של יסוד הכוח, בדרך המבטאת השקפה פמיניסטית רדיקלית. השקפה זו מוצאת ביטוי גם בפסיקתו של השופט חשין בפרשת בארי, ממנה משתמע כי הבעילה עצמה היא בגדר הפעלת כוח.
- 35 שחר, לעיל הערה 33, בע' 179.
- 36 ראו: S. Smart "Law's Power, the Sexed Body, and Feminist Discourse" 17 *J. L. & Soc.* (1990) 206.
- 37 שחר, לעיל הערה 33.
- 38 ראו, א' קמיר "ואם בעל קנה": סיפורי 'בעילה' ו'הבעלות' בחוק העונשין" פלילים 1 (תשנ"ט) 121.

שימוש, איננו מנותק מן השינוי שחל בדין הישראלי של עברת האונס, הן בפסיקת בית המשפט בפרשת בארי שניתן על ידי בית המשפט העליון, והן בתיקון החוק<sup>39</sup>.

רטוריקה הממקמת גוף נשי בתבניות סטראוטיפיות, נוטה פעמים רבות להתעכב על תיאורה החיצוני של המתלוננת, תוך שהיא מסיקה הימנה את הסכמתה או את היעדר הסכמתה של המתלוננת לביצוע "יחסי המין". כך, לדוגמה, מתאר השופט טימן את המתלוננת בתפ"ח (ת"א) 5016/99 מ"י ג' נור<sup>40</sup>, העוסק בפרשת האונס של מלכת היופי של ישראל, ולימים "מיס יוניברס", לינור אברג'יל: "נערה המצויה בשיא תהילתה, שאינה זקוקה לפרסום נוסף, ושכל פרסום של אירוע משפיל ונאלח כזה יכול רק לעמעם מזוהרה ולפגוע בתדמיתה הקסומה" (ההדגשות שלי – א.כ.). לאור זאת, מצטיירת לפנינו המתלוננת כאמינה לאו דווקא בזכות הראיות המשפטיות, אלא דווקא לאור "העובדה" – שאינה אלא פרי של הבניה תרבותית – כי לא ייתכן שאישה בעלת תדמית קסומה כשל "מלכת יופי" תעליל עלילת שווא על הנאשם. יתרה מכך, אי-הסכמתה של אברג'יל למעשה האונס איננה נלמדת מרצונה של המתלוננת, אלא דווקא מתוך תפיסתה "כנערת זוהר", שהרי אין זה סביר כי נערה שכזו תסכים לקיים יחסי מין עם הנאשם המוצג בפסק הדין כדמות "גרוטסקית ופתטית"<sup>41</sup>. לפי תפיסה זו הנפרשת בין הקטבים של "היפה" ו"החיה" – ודאי שאין מפגש רצונות שהבשיל לידי קיום מעשה מין בהסכמה.

תפיסה דיכוטומית כזו הנה נחלתם של שופטים ושופטות רבים. דוגמה נוספת להתייחסות סטראוטיפית כלפי המתלוננת נעוצה בתיאור המופיע בפסק דינה של השופטת אוסטרובסקי-כהן בתפ"ח (ת"א) 355/89 מ"י ג' מסנר<sup>42</sup> כדלהלן: "כאן המקום להביע הסתייגויותינו להתנהגותה של המתלוננת, צעירה בגיל שלפני גיוס, המסתובבת בשעות שלאחר הצות הליל בפאבים ומחפשת מסיבות, מתלווה לבחור ונוסעת איתו, אף כי הכירה אותו זה עתה, עולה לדירתו, מערבת משקאות אותם היא שותה במהלך הלילה ובסופו של דבר מגיעה למצב של בלבול טשטוש ועייפות אלכוהוליים המביאים אותה, חסרת אונים כמעט, למיטתו של הנאשם"<sup>43</sup> (ההדגשות שלי – א.כ.). כפי העולה מן התיאור הטקסטואלי בו בוחרת השופטת אוסטרובסקי-כהן לעשות שימוש, מדובר, לכאורה, בנערה צעירה והרפתקנית המסתובבת בשעות הליל המאוחרות והמחפשת לעצמה מסיבות! ולכן אין זה פלא שהתרגש עליה מה

39 י' תירוש "סיפור של אונס, לא יותר" משפטים לא (תשס"א) 579, 580.

40 תפ"ח (ת"א) 5016/99 מ"י ג' אורי (נר) (לא פורסם) (להלן: פרשת נור).

41 שם.

42 תפ"ח (ת"א) 355/89 מ"י ג' מסנר, פ"מ תש"ן(ב) 451 (להלן: פרשת מסנר). כאן המקום לציין, כי התיאור "הגברי" איננו בהכרח בחזקתם הבלעדית של השופטים הגברים. נראה כי גם נשים שופטות נוטות להשתמש בקול ה"גברי" לצורך תיאור מעשה האונס, ולא מן הנמנע כי הן עושות כן מתוך ניסיון להשתלב במערכת הגברית השולטת בבתי המשפט. לעניין זה ראו גם מחקרן של ר' בוגוש ודן יחיאי, לעיל הערה 32, בע' 262.

43 פרשת מסנר, שם, בע' 461.

שבסופו של דבר התרחש במיטתו של הנאשם. כפי שציינה השופטת קודם לכן: "לקחתי בחשבון את ההתנהגות המתירנית וחסרת הערכים המקובלים על החברה הממוסדת, של החוגים אליהם משתייכת עדה זו והסובבים אותה"<sup>44</sup> (ההדגשה שלי – א.כ.). לדידה של השופטת מדובר בנערה – שהיא מושא לארוטיקה – אדם המשוחרר מבחינה מינית, להבדיל מקרבן למעשה אכזרי וכואב. כך נבנה משפט שבו הגוף מבטא מין, וניתן לאנוס אותו.

הצגתן של המתלוננות על ידי הצכתן במסגרות סטראוטיפיות מצטרפת לעובדה כי מתוקף היות עברת האונס עברה פלילית<sup>45</sup> – ברור כי נדרש לכיצועה יסוד של כוונה פלילית; אולם בשונה ממרבית העברות הפליליות, מתייחס משפט האונס לא רק לכוונתו הפלילית של הנאשם אלא גם ליסוד הנפשי של הנאנסת<sup>46</sup>. כיוון שכך, ולאור הדומיננטיות של נקודת המבט הגברית, עלולה השפלתה הכפולה של המתלוננת להיות התוצאה המרכזית של משפטי האונס<sup>47</sup>. כלומר, אם סקס הוא משהו "שגבר עושה לאישה" ומעשה אונס נתפס כ"מעשה מין" (במובן של "סקס"), הרי ששאלת הסכמת המתלוננת היא השאלה המרכזית העולה בניתוח היחסים בין הצדדים על ידי בית המשפט, בעוד ששאלת מידת הכוח שהופעל הופכת לשאלה שולית ולעתים אף בלתי רלוונטית<sup>48</sup>. המענה לשאלה זו, הניתן על ידי בתי המשפט, הופך להיות בעייתי, ככל שהסכמת המתלוננת ליחסי המין נלמדת מתוך הופעתה החיצונית והצבתה בתבנית סטראוטיפית, תבנית הנעדרת, כאמור, נקודת מבט נשית<sup>49</sup>: המיקוד הוא על אמונתו של הגבר ולא על אמונתה של האישה, והיא נבחנת דרך עדשותיה של תרבות פאלוצנטרית, המייחסת לגבר יסוד של כוונה בהתייחס לתיאור גוף האישה. משנבנה יסוד הכוונה על תיאור הגוף, מגיע בית המשפט למסקנה (דהיינו לגזר הדין הקל: שמונה-עשר חודשי מאסר) כגון זו אליה הגיע בפרשת מסנר. אמנם בית המשפט מודע לפגיעה האנושה בכבודה של המתלוננת כאשר הוא מציין כי: "אכן הבעילה של אותו לילה נעשתה נגד רצונה, תוך ניצול מצבה המבולבל ועייפותה, אשר באה עליה כתוצאה מהשתייה המופרזת לגביה התרשמתי כי המתלוננת התייחסה כאל מעשה אונס נגד רצונה לאותה בעילה, כאשר הנאשם פתח את רגליה בכוח למרות התנגדותה, וגבר עליה כאשר ידיה כפותות, בכך ראתה המתלוננת לא רק פגיעה פיזית, כאמור, כי אם גם פגיעה עמוקה בהערכתה כאדם"<sup>50</sup> (ההדגשות שלי – א.כ.). בית

44 שם, בע' 457.

45 סעיף 91 לחוק העונשין.

46 ראו: 322 (London, 1996) *S. Edwards Sex and Gender in the Legal Process*.

47 לעניין זה, ראו מחקרן של בוגוש ודון-יחיא בדבר אפליית נשים בבתי המשפט בישראל, המצביע באופן חדר-משמעי על פגיעה קשה במעמד הנשים מצד בתי המשפט, וכפרט בפסקי הדין העוסקים בעברת האונס, בוגוש ודון-יחיא לעיל הערה 32, בע' 258.

48 התיקון לחוק העונשין מיתר את הדרישה לשימוש בכוח.

49 ד' ברק-ארוז "הגיבורה בסיפור המשפטי" נוגה (1998), 19, 21.

50 פרשת מסנר, לעיל הערה 42, בע' 457.



המשפט מאזכר אם כן את דבריה של המתלוננת כאשר לפגיעה בכבודה, אולם בעונש הקל שהוא מטיל על הנאשם, מרוקן מתוכן את אמירותיה.

השופטת, שתייגה את התנהגות הנאנסת כ"ארילית", ולמצער "מתירנית"<sup>51</sup>, בתהליך הבניה סטראוטיפי שבו הגוף מלמד על הנפש, המין על האלימות, והגבר על האישה, מגיעה ממילא לגזר דין מקל ביותר. זה הוא עונש על פגיעה בגוף "מתויג" שבוצעו בו יחסי מין שלא בהסכמה; זה אינו עונש על השפלת כבודה של האישה וביזוי ערכה, תוך "שקולה הנשי" של הנערה, המביעה בפני בית המשפט את השפלתה, נדחה בשל היותה תחת השפעתם של משקאות אלכוהוליים באותו ערב.

ראינו, אפוא, כי יצירת התבנית הסטראוטיפית לגבי תפיסת הגוף והאובייקטיביזציה של גוף האישה כ"נערת הזוהר" או "נערת הרוק", נובעים מתוך הבניה חברתית-תרבותית של תפיסת האישה כאובייקט מיני, הבא לביטוי בפסקי הדין. הרטוריקה של בית המשפט בעניין זה ודרך הצגת התיאור החיצוני מקבעים את הסטראוטיפים שבית המשפט שבו בהם. כפי שצוין לעיל, פסק הדין המסמן שינוי בתפיסתה של הפסיקה הישראלית בדבר עברת האונס הנו פרשת בארי<sup>52</sup>, הנחשב לפסק דין המקדם נורמות ראויות ומסמן שינוי חיובי.

אולם, על אף האמור לעיל, מקריאת העדויות המופיעות בפסק הדין עולה פעם אחר פעם ההתייחסות לדמותה החיצונית של המתלוננת, ככזו המציבה אותה במסגרות סטראוטיפיות. כך, לדוגמה, נוטה הסנגוריה לתאר את המתלוננת כנערה מאושרת וצחקנית "הייתה ילדה מצחקקת, כל הזמן חייכה"<sup>53</sup> (ההדגשה שלי – א.כ.), "חזרה לבושה... מאושרת עם עצמה. היא הלכה עם הראש למעלה... מקפצת בצורה של נערה מבסוּטית"<sup>54</sup> (ההדגשה שלי – א.כ.), "המתלוננת נראתה די עליזה"<sup>55</sup> (ההדגשה שלי – א.כ.), מחד, ומאידך – כנערה בעלת חזות בוגרת המסוגלת להפעיל שיקול דעת כאשר למספר הנערים אתם היא מוכנה לקיים יחסי מין במהלך ימים ספורים... זאת מסיקה הסנגוריה מגודל חזה של הנערה, כפי העולה מאחת העדויות: "לטענתו, המתלוננת נראתה מפותחת מבחינה גופנית 'היה לה חזה גדול' והוא לא חשב שהיא ילדה קטנה או צעירה". כאשר נשאל העד על ידי התביעה "מה אתה חשבת על כל הסיטואציה", עונה העד (בין היתר): "לא חושב שזו הבחורה היחידה ששוכבת עם כמה אנשים, לא ראיתי בזה איזה משהו יותר מדי חריג"; "מבחינת (המתלוננת) באותו רגע לא חשבתי כל כך. זה לא עניין אותי"<sup>56</sup>. כך מנסה הסנגוריה לתאר אישה משוחררת מינית, שאיננה נתונה להשפעתן של תפיסות חברתיות בנוגע ליחסי אישות, מעין "ילדת חוץ" שאין

51 שם, שם.

פרשת בארי, לעיל הערה 31.

53 שם, בסעיף 20 לפסק הדין (דברי הנאשם נרב ביטון).

54 שם, בסעיף 23 לפסק הדין (דברי העד תומר).

55 שם, בסעיף 40 לפסק הדין (דברי הנאשם צפירי צביסון).

56 שם, בסעיף 66 לפסק הדין (דברי העד שלום).

המוסכמות החברתיות של החברה חלות עליה. לניסיונות ההגנה לתאר את דמות המתלוננת קובע בית המשפט כי "ניתן ללמוד מן הדברים הללו כי העדים ביקשו ליצור תמונה כללית, הנוחה לתזה שלהם, אך לא יכלו לעמוד בתיאורם כאשר נחקרו על הפרטים". הרטוריקה של בית המשפט בדבר "יצירת תמונה" (או "תדמית" כפי שראינו בפרשת נור) מבארת כוונתי בדבר יצירת סטראוטיפ. כפי שצינתי לעיל, פרשת בארי מהווה פריצת דרך מתקדמת בדיון המשפטי הישראלי בעברת האונס, ואין זה מן הנמנע שמודעותו של בית המשפט ל"יצירת התמונה" הנה חלק מן השינוי. יחד עם זאת הנשיא שמגר עצמו (המבקר את דברי הסנגוריה) נכשל בלשונו בשימוש באמירות סטראוטיפיות, כאשר הוא מציין כי "ההגיון של נערה בת ארבע עשרה וחצי אינו בהכרח זה של אדם בגיר ושקול, וכך יש לבחון זאת בהתייחסות לקביעות בית המשפט המחוזי: 'האם קטינה אשר בפחד או בשל הלם או מברכה, אינה צועקת ואינה מכריזה על סירובה – נחשבת כמסכימה לאקט המתואר [מין קבוצתי] בו נוהגים כלפיה כפרוצה מן השורה, ואף מבטאים זאת בפניות מילוליות כלפיה"<sup>57</sup> (ההדגשות שלי – א.כ.). בדבריו אלה יוצר הנשיא שמגר מעין "מדד להסכמה" – בקצה אחד של הסקאלה "פרוצה מן השורה" אשר "ודאי" מסכימה לקיום יחסי מין עם שבעה זרים לה בו-זמנית, ובקצה השני – נערה צעירה, אשר מגילה נלמדת אי-ההסכמה. רוצה לומר אמירה זו נוטה לייחס לפרוצה "ההסכמה אוטומטית" לקיום יחסי מין קבוצתיים. התייחסות כזו, המצמידה לקבוצה מסוימת ("קבוצת פרוצות מן השורה") חשיבה מסוימת (ההסכמה ליחסי מין קבוצתיים) הנה דוגמה מובהקת לפרונטציה סטראוטיפית. העמדה המתקדמת ביותר מנקודת השקפה פמיניסטית המצויה בפסק הדין, מיוחסת לשופט חשין<sup>58</sup>. בדיון אשר עורך השופט חשין בממד אי-ההסכמה שבעברת האיננס מציין השופט כי: "טענה זו [כי תחילתו של המעשה באונס וסופו בהסכמה] מזינה עצמה בהשקפת חיים גברית-מצ'ואיסטית הגורסת כי אישה על פי טבע בריאתה – יש וחייבים להכניע, ובסופם של דברים אישה – כל אישה – נענית מרצונה ומסכימה למעשה האישות"<sup>59</sup>. ועוד בעניין ההסכמה-ו"ועוד אני סובר... כי הנערה לא הסכימה לאשר עשו לה – מוטב נאמר – לאשר עוללו לה – הנאשמים. הנאשמים קלעו את הנערה לסחרור של איומים, והפכו אותה לברכת סמרטוטים שכל המחזיק בה מטלטל אותה כרצונו אנה ואנה, ימין ושמאל, מעלה מטה. הסכמתה או אי-הסכמתה לא נחשבו

57 בסעיף 85(ג) לפסק הדין מרחיב בית המשפט בפרשנות עברת בעילת קטינה לפי סעיף 346(א) לחוק העונשין, על אף שאין כתב האישום כולל סעיף האשמה זה.

58 יש לציין כי פסק הדין אשר ניתן בשלהי שנת 1993, מעלה תפיסות פמיניסטיות ודיקליות באשר לממד הכוח ביחסים בין המינים, ומהווה, כפי שכבר צוין קודם לכן, נקודת תפנית בהתייחסותו לתפיסות אלה. ראו את פרשנותו של השופט חשין לממד ההסכמה המדגישה את אלמנט השימוש בכוחניות. שם, בע' 376.

59 פרשת בארי, לעיל הערה 31, בע' 379.

בעיניהם – לא אי-הסכמתה, לא התנגדותה, לא קיפאונה, לא אדישות הרוכב<sup>60</sup>.  
(ההדגשות שלי – א.כ.).

2. "קדושה מעונה" – כאב והשפלה בפסיקת בתי המשפט  
בפסקי הדין שאוזכרו עד כאן הדגמתי כיצד הרטוריקה של בתי המשפט נעה במטוטלת שבין הצבתה של המתלוננת, תחת דימוי סטראוטיפי, הנלמד מתיאורה החיצוני, בדרך שיש בה כדי להדגיש את הנמכתן של נשים בפני בית המשפט "כמראה" אל הדרך שבה נוטה התרבות הישראלית בכללותה להתייחס לקול הנשי<sup>61</sup>, לבין המגמה העולה מפסק דין בארי באשר לראייתה של האישה כאדם שכבודו נרמס.  
יצירתם של הדימויים הסטראוטיפיים-מיניים על ידי בית המשפט, מקבילה לדימויים הנשיים "הכל אמריקאיים" אליהם מתייחסת שרמן בעבודותיה. אם בעיניה של שרמן היצירות ההוליוודיות יוצרות טיפוסים נשיים כמו "הפרוצה", "שחקנית הקולנוע", "הטרמפיסטית" וכך הלאה; הרי שבית המשפט איננו נמנע גם הוא מיצירת טיפוסים נשיים "ילידי הארץ", כמו "מלכת היופי", "נערת הרוק" ו"ילדת החוץ". האם ביכולתו של בית המשפט לערוך שינוי קיצוני בפרזנטציה של הגוף הנשי, בדומה לשינוי אותו עורכת שרמן בעבודותיה, כך שיינתן דגש לכאב ולהשפלה דווקא, ולא למראה החיצוני? האם יש בשינוי זה כדי להפחית את מידת ההפליה הנהוגה במשפט הישראלי?

כבר קודם לכן נרמז בדבריי על שתי דרכים שונות בהן ניתן להתייחס לעברת האונס – "ילדה או פרוצה" (שיוך קבוצתי סטראוטיפי, לפי השופט שמגר) או "בובת סמרטוטים" ו"רוכב" (סובייקטיביזציה של הנאנסת, לפי השופט חשין). להלן, אנסה להמחיש דברי באמצעות פסק דין שניתן לאחרונה, בו אבחן כיצד ניתן להדגיש מיקומו של "המושפל" במרקם החברתי ואת תרומת הצגתו לניסיון ליצור פריצת דרך בהבנת הטרואומה אותה עבר. ברוח עמדתה של קריסטבה, הסוברת כי פוטנציאל ההכרה בטרואומת ההשפלה וגילוי האמפטיה כלפי המושפל קיים בכל אדם באשר הוא, אבחן אם ההתבוננות על מתלוננת כסובייקט מושפל של מעשה האונס, יכולה ליצור משבר בסדר הקיים. לצורך ניתוח טקסטואלי זה בחרתי לעסוק בפרשת טייב<sup>62</sup>.  
פרשת טייב עניינה ערעור על פסק דינו של בית המשפט המחוזי בירושלים, שעסק ביחסים בין מטפל (פסיכותרפיסט) ובין מטופלת שהגיעה למרפאתו. בפרשה זו, בדק בית המשפט העליון האם אקט בו הוחדר איבר מינו של המערער לפיה של המתלוננת, ואצבעותיו לאבר מינה, היה בהסכמתה; וככל שהיחסים נעדרו הסכמת המתלוננת –

60 שם, בע' 383. השופט חשין, בניגוד לנשיא שמגר, כמעט מתעלם מגילה הצעיר של המתלוננת. יתרה מזאת: הקורא את פסק דינו אינו יכול להעלות על דעתו כיצד נראית אותה מתלוננת ולכן הוא בעצם מתעלם לחלוטין מזהי מידת הסכמה על פי גיל או שיוך קבוצתי אחר.

61 עצמון, לעיל הערה 3, בע' 17-26.

62 פרשת טייב, לעיל הערה 34.

האם מדובר במעשה מגונה בהסכמה שהושג במרמה (לפי סעיף 348(א) לחוק העונשין בנסיבות סעיף 345(א)(2) לחוק העונשין, וכפי שנקבע על ידי בית המשפט המחוזי) או באונס לפי סעיף 345(א)(1) וסעיף 345(א)(4) לחוק העונשין. לטעמי, פסק דין זה ממחיש היטב את יכולתו הנרטיבית של השופט הכותב את פסק הדין לבחור אם לתאר את גוף האישה מתוך תפיסה סטראוטיפית, או, מנגד, לתאר את סבלו של הגוף ואת ממד ההשפלה של המתלוננת.

## 2.1. פסק דינו של השופט אנגלרד

השופט אנגלרד מפרט את תיאור האקט המיני על כל פרטיו, כפי שנמסר על ידי המתלוננת בפני בית המשפט המחוזי. יצוין כי הנאשם לא הכחיש את עצם קיומו של מגע מיני בין הצדדים, אולם טען כי המעשה היה בהסכמתה. בית המשפט המחוזי דחה את גרסתו של הנאשם וקיבל את גרסת המתלוננת, אולם פסק כי נותר ספק שמא האמין הנאשם בטעות כי המתלוננת מסכימה למעשיו, שהוסרו על ידו בטיפול הפיסיותרפי שהעניק לה. לפיכך פסק את עונשו של הנאשם שתי שנות מאסר (מחציתן בפועל ויתר השנים על תנאי לשלוש שנים). המסכת העובדתית, המתוארת על ידי השופט אנגלרד, פותחת בתיאור כללי של המתלוננת: נערה אוסטרלית, בת 25, אשר הגיעה לארץ לצורך לימודי תפילה בבית ספר נוצרי בירושלים<sup>63</sup>. כן מציין השופט, כי המתלוננת לבשה "חצאית ארוכה המסתירה את רגליה"<sup>64</sup> (ההדגשה שלי – א.כ.). הנאשם מתואר על ידי השופט כ"יהודי דתי, שדיבר בחום על אשתו ועל ילדיו" (ההדגשה שלי – א.כ.)<sup>65</sup> בתיאור, הבוחר להדגיש את דתם של המתלוננת ושל הנאשם, ואת מראם החיצוני, אשר אינו מנותק מאמונתם הדתית, יש כדי להציבם במסגרות סטראוטיפיות. העובדות מתארות כיצד פשטה המתלוננת את בגדיה, על פי הוראות הנאשם, ואת האקט המיני, אשר ממנו עולה השאלה אם הנאשם היה מודע לאי-הסכמתה של המתלוננת למעשיו. עד כאן התיאור הנו כזה המציג את גופה של המתלוננת תחת התיג המוכר והכותרת הסטראוטיפית, כפי שראינו לא אחת בפסקי הדין שהוצגו עד כה.

אולם לקראת סיום דבריו, חלה תפנית בתיאורו של השופט אנגלרד את הנסיבות והוא משנה את נקודת המבט, כך שהמתלוננת מוצגת כסובייקט של מעשה אונס המוטל בידי הנאשם העושה בה כרצונו, כאילו הייתה בובה עשויה פלסטיק... וכך קובע השופט אנגלרד: "בנסיבות המקרה הנדון נפגעה יכולת ההתנגדות של המתלוננת באופן מהותי ביותר. המתלוננת שכבה ערומה למחצה על מיטת הטיפולים, רגליה מחוברות לרפידה אלקטרונית, עיניה עצומות, גופה הוצמד לגופו של הנאשם, כביכול לצורך הטיפול הפיסיותרפי. בהרף עין פתח הנאשם את מכנסיו ושלף את איבר מינו,

63 שם, בע' 296.

64 שם, בע' 297.

65 שם, שם.

דחף אותו לתוך פיה, דחף את אצבעו לאיבר מינה, ותוך מספר שניות הגיע לפרוקן". את אותו הרגע תיארה המתלוננת כך:

"My arms were spread out, my head was down and then he undid his jacket within seconds, as I said, and it happened"<sup>66</sup>

(ההדגשות שלי – א.כ.).

לצד "תיאור" האקט המיני, בעיקר על ידי השימוש במילה it (שכן כאשר היא מוטלת עירומה בפני הנאשם העושה בה כרצונו, כיצד יכולה המתלוננת לקרוא למעשים אשר בוצעו בה?), מובא גם תיאור מצבה הנפשי של המתלוננת למצבה הנפשי בעת האירוע:

"I just was submitted to every word he said. I thought, well if ever I was in a situation like that, I would know what to do, but I was under his authority, I came under his submission. I didn't fight, I just did what he said"<sup>67</sup>. (ההדגשות שלי – א.כ.).

השופט משלב ברטוריקה של בית המשפט את הרטוריקה הפרטית של המתלוננת. המתלוננת, מן הסתם, נמנעת לחלוטין מתיאור גוף ומתמקדת בהכנעתה (submission) למעשי הנאשם.

מסכם השופט אנגלרד: "הוא [הנאשם] הורה לה להתפשט, לשכב על מיטת הטיפולים, קשר את רגליה לרפידה האלקטרונית, כיוון את תנוחותיה לתנוחות הרצויות לו, הסיר את חזייתה, הורה לה לעצום את עיניה, קירב את גופו לגופה ודחף את גופה לעבר גופו בתנועות חוזרות ונשנות. פעולות אלו נעשו על ידו באופן מכוון ומתוכנן, מתוך כוונת מיניות נסתרות. הנאשם ביצע במתלוננת עיסוי ממושך, פיסיותרפי כביכול, תוך שהוא 'משחק' בגופה כדי להביא אותה לידי הנאה פיסית שתפגום ביכולתה להתנגד למעשיו המיניים"<sup>68</sup> (ההדגשה שלי – א.כ.).

כפי שעולה מן האמור לעיל, השופט אנגלרד מסיט את התייחסותו לאירוע האונס, ומהצבה סטראוטיפית ותבניתית של המתלוננת, הוא בוחר להציבה כסובייקט של מעשה האונס. כמו הבוכות של שרמן, גם המתלוננת כנועה לרצונות הנאשם "המשחק בה", וכל העולה ממעשיו הוא רק תחושה של דחייה ושל גועל. ברור, כי מנקודת מבט כזו המתלוננת היא בבחינת "מושפל" המצוי במצב פוסט-טראומתי. הצגתה ככזו מובילה את השופט אנגלרד להכרעת דינו כי נעברה בה עברת האינוס לפי סעיף 345 (א)(4) לחוק העונשין (עברת אונס תוך "ניצול מצב אחר המונע התנגדות"), וביצוע מעשה סדום לפי סעיף 347 לחוק העונשין, בנסיבות סעי' 345(א)(4) לחוק.

66 שם, בע' 315.

67 שם, שם.

68 שם, בע' 316.

## 2.2. פסק דינו של השופט חשין

השופט חשין פותח ואומר כי הוא מקבל את עמדתו של השופט אנגלרד לפיה דין ערעורה של המדינה להתקבל, אולם, בניגוד לשופט אנגלרד בוחר השופט חשין להרשיע את הנאשם לפי סעיף 345(א)(1) לחוק העונשין, דהיינו בעברת האונס, בהיעדר הסכמה חופשית עקב שימוש בכוח. לפי השופט חשין, די בעצם ידיעתו של אדם הבא במגע אישות עם אישה בהיעדר הסכמתה, כדי לקבוע, כי השתכללה עברת האונס. השופט חשין מאשש את דבריו על ידי ציטוט דבריו בפרשת בארי: "אדם כי יאמר לבוא אל בית הזולת, יקיש על הדלת תחילה ויבקש היתר ליכנס; ואם יהרוס אל הבית ללא רשות בעלים, לפולש ייחשב ודין פולש ינהגו בו"<sup>69</sup>. בכך, גזור השופט חשין גזרה שווה מתוך איסור הפגיעה בקניינו של אדם, ואיסור מוחלט על פגיעה בגופו, שכמוה כפגיעה בכבודו.

השופט חשין מייחס משמעות מיוחדת למערכת היחסים הספציפית שבין המתלוננת לנאשם: "יאה עלינו להוסיף וללמוד את מערכת היחסים הספציפית בין הנאשם לבין המתלוננת שכן על מערכת שבין שניים המכירים זה את זה בוודאי כך מערכת אינטימית בין שניים – אין אנו רשאים להחיל דגמים מודולריים שנבראו מתחילתם לאינוס-של-גן"<sup>70</sup> (ההדגשות שלי – א.כ.). כאמור לעיל, השופט חשין מרשיע את הנאשם על פי סעיף קטן 345(א)(1) לחוק העונשין "שלא בהסכמתה החופשית עקב שימוש בכוח, גרימת סבל גופני, הפעלת אמצעי לחץ אחרים או איום באחד מאלה".

בפרשנותו את מרכיב הכוח, רואה השופט חשין את הפעלת הכוח בעצם קיומו של מעשה המין (עמדה שלמעשה אומצה בתיקון מס' 6 לחוק העונשין (יוני 2001) שביטל את דרישת הפעלתו של כוח כיסוד בעברה), שהוא עצמו בגדר הפעלת כוח על אדם אחר: "מעשה אישות, הוא עצמו – הפלישה לגוף האישה – הנו שימוש בכוח". בהמשך הדברים "יוכלו מקרי האינוס הפרטיקולריים ללמדנו כי יסוד השימוש בכוח הנו יסוד 'חלש' במערכת וכי היסוד הדומיננטי הוא יסוד העדר ההסכמה"<sup>71</sup> (ההדגשה שלי – א.כ.). אליבא דשופט חשין "עברת האינוס היא מן המכוערות והבזויות שבעבירות... עברת האינוס נועדה ובאה להגן על ריבונות האישה על גופה, על כבודה של האישה כאדם, על האוטונומיה של רצונה, על האני... הרשות נתונה לה לאישה, וזכותה עומדת לה לבחירה חופשית מה תעשה ומה לא תעשה... פלישה שלא בהיתר לגופה של אישה, לגופו של אדם, משפילה היא, משפילה ומדכאת; כואבת היא, כואבת במאוד; פוגעת היא – פגיעה חדה וכואבת; מעליבה היא – והעלבון עמוק וצורב. נרמס האני, הנפש נחתכת, נפגע החופש, נגרעת האוטונומיה של הרצון, נדרס הכבוד"<sup>72</sup> (ההדגשות שלי – א.כ.).

69 שם, בע' 331.

70 שם, בע' 321.

71 שם, בע' 326.

72 שם, בע' 328-329.

השופט חשין נמנע כמעט לחלוטין מתיאור מראה החיצוני של המתלוננת, או מתיאור גופה. התייחסות זו מנתקת את הקורא בפסק דינו של השופט חשין מן האירועים הסובבים את מעשה האונס או מאפיונם של המשתתפים באירוע ומותרת אותו מול הכאב והפגיעה, והם לבדם. הכאב והפגיעה המתוארים על ידו אינם כאלה הנלמדים מ"חוק כללי", אלא מפסיקה על פי המקרה הפרטיקולרי העומד בפני השופט עת הוא מכריע בין גרסאות הצדדים<sup>73</sup>. כתיבה זו היא המוליכה את השופט חשין אל התוצאה של הרשעתו של הנאשם בעברה של אונס לפי סעיף 345(א)(1) לחוק העונשין, עברה של שימוש בכוח, עברה של אלימות. בהעלותו על גבי הכתב את התיאור של הטראומה ושל הכאב ולא תיאור מיני וסטראוטיפי של מעשה האונס, ממחיש השופט חשין את הכוח שהופעל כלפי הסובייקט של המעשה, הלוא היא המתלוננת. בהתאם להכרעת הדין, גזר בית המשפט המחוזי בירושלים את עונשו של הנאשם לחמש שנות מאסר, מהן שלוש שנים וחצי בפועל ויתר השנים על תנאי.

מניתוח פסקי הדין של השופט חשין ושל השופט אנגלרד עולה, כי ניתן לראות ניצנים המעידים על מודעות והכרה בסבלה ובהשפלתה של המתלוננת. מכך עולה, כי הרעיון ה"שרמני" קיים בפסיקה הישראלית, אולם מטרת דברי הנה לקרוא ליתר שימוש בו. כפי שראינו, בית המשפט נע לכיוון השינוי המיוחל המתמודד עם רמיסת כבודה של הנאנסת מאז פרשת בארי. אולם, כפי שהדגמנו מתוך הפסיקה בעניין נור ובעניין מסנר ואף בדברי הנשיא שמגר בפרשת בארי, עדיין ישנם שופטים ושופטות השבוים בשיח הסטראוטיפי המתמקד בדימויי גוף השאובים מן העולם הגברי-פאלוצנטרי. לפיכך, כדי לממש את תאוריית ההשפלה על פי קריסטבה, יש להדגיש ולחזק את תיאור הגוף החי, הפצוע והמדמם במשפטי אונס.

#### ד. סיכום: "בובה ממוכנת"

"ובלילה הזה הייתי בובה ממוכנת  
ופניתי ימינה ושמאלה, לכל העברים,  
ונפלתי אפים ארצה ונשברתי לשברים  
וניסר לאחות את שברי ביד מאומנת"<sup>74</sup>.

סיכומם של דברים, ניכר כי נוכחותו של הגוף – בין נוכחות טקסטואלית-משפטית ובין נוכחות ויזואלית-אמנותית נדרשת לעבור מהלך של "ארגון-מחדש". הגוף הממושע, ה"שייך לבעליו", המתוחם במערך תרבותי של רפלקסיות ויצוגים ערכיים

73 לעניין זה, ראו מאמרה של ליאורה בילסקי המעלה, בין היתר, את שאלת החלת דין פרטיקולרי כלפי נשים מוכות: "במקום להתאים את סיפוריהן של הנשים המוכות למשבצות המשפטיות הקיימות, ייתכן שיש צורך להתאים את המשבצות לסיפורים המורכבים של אוטונומיה חלקית", ל' בילסקי 'נשים מוכות – מהגנה עצמית להגנת העצמיות' פילילים ו (תשנ"ח) 5.

74 ד' רביקוביץ' 'בובה ממוכנת' כל השירים עד כה (1995) 36.

– גוף זה ניצב בפני קריאה חדשה. הוא זועק את זעקת הראיפיקציה (החפצה)<sup>75</sup> מתוך כתיבה של קריסטבה, כמו גם מצילומיה של שרמן. זעקה זו, כך מסתבר, מחלחלת אל בין השורות של הטקסט המשפטי, ויוצרת בכך תנאי אפשרות חדשים להבנת הסיטואציה המשפטית במשפטי אונס ולתפיסת מעשה האונס כמעשה של אלימות ולא כמעשה מיני שתחילתו בזילות החומר – בגוף – וסופו בפגיעה ברוח<sup>76</sup>.

גופה המושפל של הנאנסת הופך, בידיהן של קריסטבה ושרמן, לחוויה פוזיטיבית, נוכחת, המכילה את עצמה ומזהה בכך את החווה אותה. ניצניה של חוויה זו, המעטרת את הנוף הפוסט-מודרני בן התקופה, מערערים בקיומם את הסטראוטיפיות המגדרית המושרשת בטקסט המשפטי: הם מאפשרים טקסט משפטי "אחר", פסיקה "אחרת" ומשקפיים "אחרים" דרכם ניתן לבחון את ההבניות המכוננות של הטקסט המשפטי.

תנאי אפשרות אלה הם המתכון להבנת שפת ה"גוף" המשפטית כ"שפה חדשה", שפה שעד כה יצרה "שיח של זרות" בין משתמשיה. שחקני השפה המשפטית בסיטואציות אלו – השופט, המתלוננת, הנאשם והקורא נקראים "לחווה" את "שפתו" של ה"גוף" הנאנס. ייצוגה הטקסטואלי של חוויה זו בדומה לייצוגה הוויזואלי בצילומי הבוכות המרוטשות של שרמן יכול לנבוע, למשל, מבין שורות פסק הדין בפרשת בארי: "חובתה, לפי תפיסתו הייתה להיות זמינה לו בכל שעה ובכל מצב, ורצונה לא היה רלבנטי כלל. במילים אחרות, מה שאירע בפרשת המקלחת משליך על מה שקדם לכך ומדגים באופן בולט את חוסר ההתחשבות המינימלית במתלוננת וברצונה, את ההתעמרות בה, כאילו הייתה בובה הנמשכת בחוט, שעליה לקפוץ לכאן או לשם, להתקלח, לשכב או לקום עד שישבעו כל השבעה"<sup>77</sup> (ההדגשה שלי – א.כ.). הדימוי של 'הבובה על חוט' מזכיר את הבוכות של שרמן. באותה מידה הוא מציע פרשנות חדשה לממד ה'הסכמה'.

כיצד יכולה בובה על חוט להסכים? האם יכולה "בובה על חוט" להתכוון? ברי כי מיקומו של הגוף הנאנס "כבובה", מייתר את היכולת לייחס לו נוכחות פוזיטיבית משל

75 ראו: P. Gable "Excerpt from Reification in Legal Reasoning" *Lloyd's Introduction to Jurisprudence* (London, M.D.A. Freedman ed., 6<sup>th</sup> ed., 1994) 972-987

76 מן הראוי לציין כי מהלך זה של החפצה (ראיפיקציה), נבחן רבות (בהקשרו התרבותי, האמנותי והטקסטואלי), בהקשרים פוסט-מודרניים. הפילוסוף ז'אן פרוסואה ליוטאר מזהה את יסודות הכוח המנביעים תהליך זה בהשתקה העקבית והאגרסיבית של ה-Differand, אותו פרט הנבדל בהבדל מהותי מפרטים אחרים ואשר שונותו נוצרה על ידי השפה והפוטנציאל הפוליטי שהיא מייצרת. זיהוי זה, יאפשר מבט נוסף על ייצוגיהן של קריסטבה ושרמן, שכן זו כוונתה למעשה את "המצב הנשי" כמצב מרשק, קרבני ומרשפל הווה אומר: כמצב של "הזרה". ברוח זו, הופך השיח המשפטי הקיים את הנאנסת למרשקת, שכן זו אינה יכולה "לדבר" על שונותה. לעיין נוסף, ראו גם: L. Cahoone *From Modernism to Postmodernism – An Anthology*: 336-359, 481-513 (1996).

77 פרשת בארי, לעיל הערה 31, בע' 338.



עצמו. "הקריאה החדשה"<sup>78</sup>, זו המפרקת את הגוף פירוק בוטה בעבודותיה של שרמן, וזו המזהה את האלימות הממשמעת של ה"בובנאי" (Puppeteer) בתיאור הסיטואציה המשפטית בפרשת בארי, מייצרת בהכרח הבנה חדשה של מושגי ה"הסכמה" וה"כוונה". משמעותם של אלה אינה נבחנת עוד מתוך עולמו הרטורי של המטא-נרטיב, אותו סיפור-על המכונן ראייה נורמטיבית אחידה של הגוף. נהפוך הוא: הללו נבחנים מתוך עולמו הרטורי של "המתכוון", מתוך עולמו הרטורי של ה"מסכים", קרי: מתוך עולמו המושפל והמושחק של הגוף הנאנס. הגוף פורץ את גבולות השתיקה ומשמיע את קולו; אין הוא קרבן מושפל עוד, אלא נוכחות פוזיטיבית; אין הוא מושאה של סיטואציה, אלא הנושא הנוכח שלה.

לו יעצור כותב הטקסט המשפטי, השופט, בטרם הוא עושה שימוש בסמלים הסטראוטיפיים ותחת זאת יעשה שימוש בשפה המביעה השפלה וכאב, יגלה שיש בכך כדי לתת פרשנות מחדש למושג הגוף כפי שהוא מופיע בטקסט המשפטי, ולתת למושגים "כוונה" ו"הסכמה" פרשנות המתאימה לסיטואציה בה הן מצויות. סיטואציה שאין בה אלא כאב ומוות של הגוף ושל הנפש.

78 "קריאה חדשה" זו מוזהה, ברשימה זו, עם הדקונסטרוקציה הדרידיאנית. לתפיסתו של ז'אק דרידה, השפה היא תמיד דטרמיניסטית. כל משפט מספק שאלה. קריאה נרטיבית של פסקי דין, העושה שימוש בכלים של דקונסטרוקציה, יוצאת כנגד הנחת הדטרמיניזם של מושג הצדק. פשט, דקונסטרוקציה מבקשת להסתכל על הצדק, כעל פרטני ולא כעל אוניברסלי, שכן הצדק איננו מצוי במישור אבסולוטי, אלא תקף כלפי הפרט הסובייקטיבי. דרידה ער לכך שמצבו של הפרט הוא מצב דינמי החשוף לפוליטיקה של דקונסטרוקציות, ולכן דקונסטרוקציה של הטקסט המשפטי, חושפת את הפוליטיקה של המשפט. כ- J. Derrida "Force of Law: The Mystical- Foundation of Authority" 11 *Cardozo L. Rev* (1990) 919, קובע דרידה שה'כוח' של החוק הוא תוצר של נחיצות ה'שונה' במערכת היחסים שבין העצמי לבין האחר'. מערכת יחסים כזו הוצגה בתפיסה של קריסטבה באשר למושפל. המשפט הוא 'כוח דיפרנציאלי, ביטוי של יחסי כוחות. הצדק אינו כזה. הדקונסטרוקציה קוראת תיגר על 'אתיקה', 'מוסר' או 'צדק' ושאיתה ליצור מחדש 'חוק מוסרי' בכתיבה מחדש של רעיונות החופש והשוויון עבור כל יחיד ויחיד. לפיכך, בעקבות דרידה, פסיקה פוסט-מודרנית קוראת לפרשנות דרך 'ערעור על הצדק'. צדק צריך להיווצר על ידי פעולה אקטיבית שלנו בפרשנותו. זוהי קריאה לאחריות שיפוטית", תוך שהמפעיל פונקציה שיפוטית ער כבר תמיד לכך ש"אחריות" ו"אחרות" חולקות אותו שורש. העולם שבו אנו חיים, והקהילה שלנו, יוצרים פעולה שיפוטית. יותר מכך, כפעולה של דיאלוג, היא יוצרת הנחת יסוד לטרנספורמציה פוליטית וחברתית.