

בעקבות כמה זונות בשולי העיר, בשולי הטקסט: חמישה מסמכים היסטוריים

אריאלה אזולאי

התוכנית לתרבות ולפרשנות, אוניברסיטת בר-אילן

מבוא

חלק הארי של הדיון הערני והמגוון המתקיים כיום בנושא הזנות מניח קטגוריה יציבה של תופעה בעלת קווי מתאר ברורים פחות או יותר.¹ למצבן הקשה של רוב הזונות ברחבי העולם יש תרומה חשובה לכך שהכול מבינים על מה מדברים כשמדברים על זנות. הוויכוח אם להכליל את "הנשים הנסחרות" בקטגוריה של הזנות או לדון בהן בנפרד מעיד על הלכידות של הקטגוריה, שרק התופעה של "נשים נסחרות" מאתגרת כיום את גבולותיה (ראו דהאן ולבנקרון 2004). ההאחדה של שלל המעמדות והסוגים של הזנות לכדי קטגוריה יציבה הנראית כיום מובנת מאליה היא תולדה של תמורות היסטוריות שהתחוללו מאמצע המאה ה-18 במעמדן של נשים בכלל במרחב הציבורי. התמורה המרכזית היא היווצרותה של אזרחות מודרנית כייצוג חדש של הישלטות במדינה המודרנית.

האזרחות האוניברסלית שהצמיחה המהפכה הצרפתית היתה למן ההתחלה בסיס להדרה של אוכלוסיות גדולות, ובראש ובראשונה נשים. בד בבד עם הדרת הנשים מהאזרחות ננקטו פעולות להוצאת הזונות מהמרחב הציבורי עד כדי הפקרתן הגמורה כעבור כמה עשורים.² עם סילוקן מאזורים מסוימים במרחב החיים אל שולי העיר והחוק החל להיווצר מגזר חברתי חדש שרובו ככולו נשים שקיומן תלוי בין חטא לעברה והטיפול בהן מופקד בידי המשטרה.

באמצעות קריאה בכמה מסמכים היסטוריים שנוצרו משלהי המאה ה-18 ועד מלחמת העולם השנייה אנסה להצביע על הקשר בין הדרת הנשים מהאזרחות ובין סילוקן של הזונות

¹ כריסטין סטארק (Stark 2006, 40) למשל מונה סדרה של פעילויות שהיא מכנסת תחת הקטגוריה "מערכות של זנות", והמשתף להן הוא ניצול מיני מאורגן של נשים. ממחקרים היסטוריים העוסקים בתקופה שלפני המאה ה-18 עולה תמונה מורכבת יותר של זנות שאינה מתכנסת לעיקרון שקבעה סטארק. ראו למשל רוברטס 1992; גריפין 2003; פייג'ווישניא 2005; Hickman 2004; Hayward 1962; Rounding 2004.

² על הדרת נשים מהאזרחות ועל הזיקה בין הדרה זו ובין הפקרתן על בסיס מיני ראו אזולאי 2007, פרקים 1 ו-5. על הפקרתן הגמורה של הזונות ומסירתן לידי המשטרה ראו את התקנות שנכתבו בצרפת ב-1830 אצל Béraud 1839, 133–135.

מן המרחב החברתי. אתמקד בשני מניפסטים (הצהרת זכויות הזונות מהמאה ה-18 והצהרת זכויות האשה והאזרחית שכתבה אולאמפ דה גוז'), בשיר (של שרל בודלר), בזיכרון ילדות (של ולטר בנימין) ובציור ("אולימפיה" של אדואר מאנה). מלבד ההצהרה שנכתבה בידי זונות ונתנה ביטוי לעניין מפורש שלהן בשאלת הזנות, לזנות לא היה תפקיד מרכזי במחשבה וביצירה של מחברי יתר המסמכים. נראה כאילו מפגשים עם מופעים של זנות או עם נשים שעסקו בה לא הותירו אותם אדישים, והם פינו לזונות מקום מסוים במחשבתם, גם אם רק בשולי הקורפוס הכתוב או המצויר שלהם. תכונת הדחיפות שאפיינה את המסמכים שבחרתי לנתח התפוגגה בדרך כלל בפרשנות ובכתיבה מאוחרים שעסקו ביצירתם, והעניין שלהם בזנות נותר על פי רוב שקוף ובלתי קיים כמעט.³ יוצא מן הכלל מביניהם הוא מאנה, שרבים מהחוקרים והחוקרות שעסקו בציוריו נדרשו גם לשאלת הזנות. אך דיונים אלה נותרו בגרי תחום האמנות ולא הפכו את עיסוקו של מאנה בזנות למקור להפקת ידע כללי בנושא.⁴ תרמה לכך גם העובדה שאיש מהכותבים והיוצרים שאעסוק בהם לא התעכב לחשוב באופן מעמיק על המקום של הזנות בכתיבים או בדימויים שלו או של אחרים, גם כשהם כתבו זה על עבודתו של זה (בנימין למשל כתב על בודלר, ובודלר כתב על מאנה).⁵ עיסוקם בנושא נשאר אקראי ולא נצבר לגוף ידע עצמאי על זנות, והמסמכים שיצרו לא היו לאבני יסוד בקורפוס המאוחר של דיון בזנות שהתגבש משנות השבעים של המאה ה-20.

ההטרונגיות והיעדר קטגוריה יציבה של הזנות המאפיינים את כל המסמכים שאעסוק בהם כאן נותרו אפוא מחוץ לעולם התופעות שעליו נסב הדיון העכשווי בזנות. לסילוק מסמכים כגון אלה מהשיח על הזנות יש תרומה, משנית כמובן, לסילוק הזונות מן המרחב הציבורי, לצמצום הזנות לקטגוריה מפלילה ולצמצום הזונות למושאים לטיפול. שחזור אי-היציבות של המסמן זנות מתוך מסמכים אלה הכרחי כדי להציע פרספקטיבה חדשה לדיון בזנות ביחס למצב הקיים וביחס לעתיד.⁶

אפתח בשני מניפסטים שהוצגו בצרפת מיד אחרי הצהרת זכויות האדם והאזרח. את הראשון כתבו ב-1789 אזרחיות הפלה רויאל,⁷ ואת האחר חיברה ב-1791 אולאמפ דה גוז', שתבעה לדבר בשם כלל הנשים. משותפת לשני מסמכים אלה התביעה להעניק תוקף פוליטי לתואר אזרחיות (citoyennes) שהוענק לנשים במהפכה הצרפתית, אף שנמנע מהן מעמד אזרחי שווה לזה של גברים. אך הזיקה בין שני המסמכים חורגת מהתביעה הרשמית לשוויון:

³ ראו את הדיון שלי בשקיפות של הזונה בפרשנויות לכתביו של בנימין (אזולאי 2006, פרק 1).

⁴ וכך גם באשר לבודלר. לעניין דה גוז', איני מכירה התייחסויות לשאלת הזנות בכתיבתה.

⁵ בחיבורו של בנימין, *בדלייד* (1989), הוא מזכיר פעמיים את הזונות בהקשר של שיריו של בודלר, אך אינו דן בהן.

⁶ סמוך לכתיבת מאמר זה חיברתי מסמך פרוגרמטי שהציע קווי מתאר לפרספקטיבה כזו (הצגתי טיוטה ראשונה שלו בשנת 2007 במסגרת סדרת הרצאות שערכה נעמי לבנקרן בשיתוף עם האוצרות של גלריה ברבור).

⁷ בשנים שקדמו למהפכה פתח הדוכס מאורלאן את המתחם של פלה רויאל לפעילות של מסחר, תרבות ובידור, ולזונות היה שם מקום של כבוד.

כל אחד מהם מנסח באופן ייחודי את הפרובלמטיקה של חוזה פוליטי שצדו האחד מבוסס על הדרת נשים מתוכו וצדו האחר נשען על כפיפותן של הנשים המודרות לאזרחים החדשים מתוקף חוזים אחרים שבמסגרתם גופן מופקר ומופקע מדיהן.

הצהרת הזכויות של אזרחיות הפלה רויאל

בסעיף השלישי של ההצהרה שחיברו אזרחיות הפלה רויאל הן כתבו:
 הגברים שהאספה הלאומית הכריזה עליהם בני חורין יכולים לעשות כל מה שיחפצו פחות או יותר, ובלבד שפעולותיהם לא יהיו מנוגדות לחוק, לא יפריעו את הסדר שנוצר ולא יפגעו באיש: אם לגברים שמורה החירות לבחור אם ללכת לנשים, לנשים צריכה להיות שמורה החירות לבחור אם לקבלם (Jaume 1989, 192).

בסעיף זה הן תוקפות את המשמעות המובלעת במושג "חירות" כפי שהוא מנוסח בהצהרה שחבורה על ידי גברים ב-1789, שאינה מגנה על אלה שאינן מושא ההצהרה מפני פגיעה של אלה שאת חופש הפעולה שלהם באה ההצהרה להבטיח. הן אינן מסתפקות בניסוח מופשט אלא ממקמות את בקשתן באופן ספציפי בחירותו של הגבר ללכת לנשים ומבקשות להתנות חירות זו בחירותן של נשים להחליט אם לקבלו או לדחותו.

התביעה לעגן חירות זו של נשים בחוק היא לב ההצהרה שניסחו. הבסיס לתביעה זו הוא ההנחה שיסוד מרכזי בחירות של היחיד או היחידה הוא הבעלות על הגוף. הצבת הגוף בלב הדיון הפוליטי שרובו המכריע נסב באותה העת סביב האזרח כקטגוריה מופשטת מעידה על הבנתן שתביעה של נשים לאזרחות (כלומר להגנה פוליטית) אינה יכולה להיות מנוסחת רק בשיח פורמלי מופשט של שוויון, אלא חייבת לכלול גם דיון בחוזה או בחוזים המיניים המתקיימים בין גברים לנשים על גופן של נשים. נשות הפלה רויאל הופכות את הבעלות על הגוף למרכיב יסודי בחירות, שבלעדיו שיח זה מרוקן מתוכן: "החירות מביאה עמה בעלות על הגוף" (שם). החירות, הן טוענות, פירושה שאיש אינו יכול ליהנות מבעלות על גופה של מישהי אחרת: "הן יכולות אפוא לעשות בגופן מה שהן שופטות כראוי" (שם). הבנתן את חומרת הפגיעה הצפויה להן כתוצאה מהפיכת הגברים לאזרחים בני חורין מביאה אותן לפרוס את התנאים ההכרחיים לקיומן הראוי במרחב הפוליטי החדש שנוצר בעקבות המהפכה. דרישתן לחופש תנועה אינה אלא תביעה שלא ייפגע החופש שהיה להן לפני שהגברים נעשו אזרחים וקבעו את תחום המחיה שלהן: "אזרחיות הפלה רויאל יוכלו בעתיד, כפי שעשו בעבר, להסתובב בכל מרחבי הגן, ללכת, לחזור" (שם). את האיום על קיומן הראוי הן מזהות עם שלושה גורמים: (1) גברים יחידים הנוהגים בגופן כאילו היה פרוץ, נגיש וזמין בלא גבול ואינם מכירים בהן כמי שיש להן בעלות על גופן. גברים אלה מאיימים לכפות עליהן יחסים שאינן רצות בהם, והן חסרות את הבסיס והמסגרת המשפטיים והציבוריים להפוך את הפגיעה בהן למושא של תביעה שאפשר להציג בפומבי,

לזכות להכרה שמדובר בפגיעה ולהפנות את התביעה כנגד מי שפגע בהן; (2) הסדר הבורגני (שנציגו יכולים להיות נשים וגברים כאחד) החותר לסלקן מן המרחב הציבורי ולעשותן שקופות, כך שניצולן יוכל להוסיף ולהתקיים במחשכים או באזורי דמדומים; (3) המשטרה המשתמשת בכוחה ומנצלת את פגיעותן הכפולה ותובעת מהן דמי חסות בתמורה להגנה מפוקפקת.

את התביעה המפורשת שהשמיצו אזרחיות הפלה רויאל בסוף המאה ה-18 לבעלות על גופן לא יהיה נכון לקרוא כתביעה סקטוריאלית של זונות המבקשות להשיג את מה שכבר היה נחלתן של נשים אחרות. הרי רק כ-150 שנה לאחר מכן החלה תביעה של נשים (שלא היו זונות) לבעלות על גופן לזכות בהדרגה בהכרה תרבותית, משפטית ופוליטית. אף שנשים באופן כללי לא נהנו מבעלות על הגוף, בכל זאת בסעיף 11 של ההצהרה מרחיבות אזרחיות הפלה רויאל את תביעת השוויון שלהן ותובעות שוויון כפול, לא רק עם גברים אלא גם עם נשים: "אם הנשים נולדו שוות לגברים, הן שוות בינן לבין עצמן לא כל שכן" (שם, 193). אף על פי שנשים לא נהנו מבעלות על גופן ולא היו מוגנות מבחינה פוליטית, נראה שמחברות ההצהרה תפסו את ההבדל בינן לבין נשים שאינן זונות כבעל פוטנציאל דיכוי שאינו קטן מאי-השוויון בין נשים לגברים בכלל והציבו את התביעה לבטלו בצדה השני של תביעתן לבטל את אי-השוויון הפוליטי עם גברים. מאחר שהן לא ציינו מהם ההבדלים המכריעים שהן תובעות לבטל, אטען שמה שמוטל על הכף מבחינתן אינם ההבדלים עצמם אלא הסמכות והכוח להבדיל בינן לבין נשים אחרות.

הן מיטיבות להבין שמאחר שההבדלים בין הנשים אינם מעוגנים במישור הפוליטי, הרי במשחק הפוליטי החדש שנוצר בעקבות המהפכה, הן למעשה חשופות יותר מבעבר לכפייה של ההבדלים האלה: "מהותו של השוויון האזרחי הוא בהיותו כפוף אך ורק לחוק וביכולת לתבוע את הגנתו" (שם). כדי להבין לאשורה את תביעתן לשוויון עם כלל הנשים אטען שהמכניזם המבדיל בין אשה שאינה זונה ובין זונה מתקיים בשלושה מישורים:

1. הכניסה לזנות — סיפורי החיים של זונות רבות בנות התקופה מעידים על רגע שבו מישוהו כפה עליהן לקיים עמו יחסי מין (אונס, ניצול, שידול או הפקרה) וכך דן אותן בכוח או בפועל לחיי זנות.
2. היציאה מהזנות — מנוסח סעיף 41 בהצהרתן אפשר ללמוד על היעדר מוצא מהזנות, שאינו רק תוצאה של היעדר אפשרויות אחרות העומדות בפני אלה המבקשות לחדול מלעסוק בזנות, אלא של נורמה חברתית הכופה על אשה שסומנה כזונה להישאר זונה לתמיד: "כך כל יצאנית בהיותה חופשייה לעסוק במקצועה, צריכה להיות חופשייה לעזוב אותו, בלי ששום גבר יהיה זכאי לכפות עליה לספק את תשוקותיו" (שם). להיעדר המוצא הצטרף גם רישום הזונות במשטרה, שאי-אפשר למוחקן או להיפטר ממנו.
3. הקיום כזונה — כאמור, הן מלינות על כך שהכניסה אל הזנות (היעשות זונה) והיציאה ממנה אינן אך ורק תוצאה של החלטת האשה לעסוק בעיסוק המוגדר כזנות (בשלב זה אסתפק בהגדרה המינימלית של אשה המעניקה שירותי מין במפורש תמורת כסף או

טובות הנאה אחרות). במילים אחרות, הן מבקשות לתחום את הזנות ולצמצם אותה לעיסוק בלבד ולהעניק להן הגנה פוליטית שתאפשר להן לתבוע את מי שיכפה עליהן משהו החורג מהעיסוק עצמו ויפגע בהן בשל היותן זונות.

ההנחה המובלעת בדבריהן היא שאם הזנות תוכר כעיסוק בעל כללים ומאפיינים מוגדרים, יהיה קשה יותר לגייס את הקטגוריה זנות לטובת המנגנון המסווג נשים ומסמן את הנשים הראויות להפקרה. מההצהרה משתמע שגם אם אשה אינה עוסקת בזנות, מרחף מעליה איום שינהגו בה כבזונה, כלומר יתבעו ממנה את מה שאפשר לתבוע מזונה, לא מתוקף תחום עיסוקה אלא מתוקף הנורמה המסמנת את הזונה כאשה מותרת לכול. הכוח לסמן אשה כלשהי כזונה באופן בלתי תלוי בהגדרה שלה את עצמה הופך את האיום הזה לאיום כללי המרחף לא רק מעל לראשיהן של זונות כי אם מעל לראשיהן של כל הנשים. הוא מגולם בכל אחד משלושת הגורמים שתיארתי לעיל ומסמך כל מי שחפץ בכך לכפות על אשה לא את הזנות כעיסוק כי אם את הזנות כתואר או מעמד, כלומר לסווג אותה כאשה נחותה וכך ליצור אי-שוויון בינה לבין בנות מינה. לכן יש לקרוא את תביעתן של מחברות ההצהרה לשינוי מעמדן של מקצוע הזנות ("כך הדעה הקדומה המבזה אותן לא תתקיים עוד, ואף מקצוע מהנה או מועיל לא יביא עמו הוצאה מן הכלל"; שם) בשילוב תביעתן להשוואת מעמדן למעמד כלל הנשים. רק אז מתבררת הרדיקליות של תביעתן החורגת מתביעה סקטוריאלית לשינוי מעמדן של הזונות ומופיעה כתביעה הנוגעת לכלל הנשים, ועיקרה הסרת האיום לסווג נשים כראויות או מותרות באמצעות הזיהוי "זונה". שני התנאים ההכרחיים לכך הם הכרה בבעלות האשה על גופה והגדרה מחודשת של המושג "זנות" כתיאור של עיסוק ולא כמדד לערך של נשים כנחותות או כבעלות ערך.

הצהרה רבת עוצמה זו, שתביעותיה הפוליטיות מניחות שילוב הכרחי בין מעמד פורמלי מופשט של אזרחית ובין מעמד קונקרטי ממוגדר של יחידה בעלת גוף, נכתבה על ידי קבוצת נשים שקראו את המרחב הפוליטי החדש שיצרה המהפכה והתאחדו כדי להיאבק על מעמדן וזכויותיהן.

את ההצהרה, הכתובה כפרפרזה על הצהרת זכויות האדם והאזרח, אני מציעה לקרוא כהתקוממות נגד הדרה כפולה: האחת של נשים מהאזרחות שהושגה עם חיסול השלטון המלוכני (הדרה שעמדה בסתירה להשתתפותן הפעילה במהפכה שיצרה את התנאים להבניית האזרחות המודרנית), והשנייה היא הכרסום במעמד ובעצמאות של קבוצה לא קטנה של נשים שמאז המאה ה-16, באמצעות שימוש במיניות שלהן והפומביות שניתנה ליחסים שקיימו עם גברים, פילסו לעצמן דרך להגיע למה שנמנע מהן או נאסר עליהן להשיג בדרכים אחרות: ידע, מעמד וכסף.

במחצית השנייה של המאה ה-18 חיו בפרזיז כ-30 אלף זונות שניהלו את חייהן בעצמאות והתרחקו, מרצון או מכורח הנסיבות, מהמודל המשפחתי הגרעיני שהלך והתבסס אז על ידי המעמד הבורגני. במסגרת התנגדותן של המעמד הבורגני לאזרחות החיים של יושבי ארמון המלוכה והאצולה, שנהגו לבזבז משאבים רבים על פילגשים וקורטיזנות,

הוא נעשה סגור של המודל המשפחתי והשקיע מאמצים רבים במשטור המיניות של המעמדות הנמוכים, שהיתה בעיניו פרוצה. הקורטיזנות, שעיסוקן בזנות אפשר להן לרכוש השכלה, לעסוק באמנויות, לצבור רכוש ולנהל עסקים כלכליים, פינו לעצמן מקום בחוגים אינטלקטואליים ופוליטיים מרכזיים, ייסדו בעצמן סלונים מאתגרים ופוריים ושינו את גורלן כמו ידיהן. הן עשו זאת כנגד כל הסיכויים בחברה שבה איסורים והגבלות רבים מנעו מהן לעסוק ברוב המקצועות ולרכוש השכלה, ועצם יציאתן לעבודה מחוץ לבית נתפסה כפריצות. נישואים נתפסו כמסגרת היחידה שבכוחה להעניק להן הגנה וקיום נאות. פילוסופים כרוסו, שמחשבתו תרמה רבות לעיצוב מושגי התקופה, הגנו על המשפחה ועל האמהות ותחמו מחדש טריטוריה פרטית מופרדת שבה על נשים לבלות את חייהן כרעיות וכאמהות למופת. בזמן כתיבת ההצהרה של הזונות התבסס המוסר הבורגני, שהשחיר את פני הנשים שחיו בארמון המלוכה והשתייכו לאריסטוקרטיה וסימן אותן כאחריות מרכזיות בהשחתתן. הבורגנות תבעה למשמע את המיניות בתא המשפחתי מחד גיסא, ולשמר את הזנות ואת נגישותם של שירותי מין בתשלום מאידך גיסא, אך תוך כדי דחיקתן של הזונות מן הספירה הפומבית אל אזורים אפלים. שם נדונו הזונות להימצא על סף החוק ולהיות שוליות וחשופות יותר לפגיעה. בזמן המהפכה כבר נתנה פגיעה זו במעמדן את אותותיה הראשונים בכלל ציבור הזונות של פריז. גם אם יש מידה של אמת בטענתה של רוברטס (1992, 192) כי "בינתיים היוותה ההפקרות האריסטוקרטית גורם מאזן שהבטיח כי מקצוע הזנות יוותר פטור יחסית מתיוג שלילי", הזונות כבר החלו להרגיש בתיוג השלילי, בפגיעה בחופש התנועה שלהן ובצמצום מרחב מחייתן. את ההצהרה שלהן יש לקרוא אפוא כניסיון להיאבק בשינויים שהביאה המהפכה בגלוי ובמפורש. זה לא היה מאבקן הראשון. קדם לו מאבקן במגבלות שהצרו את חופש התנועה והפעולה של נשים, מאבק שבישר את הפמיניזם המודרני בלי להיקרא כך והיה מופנה נגד העולם שבו חיו, שמנע מנשים עצמאות, ידע, מעמד וכסף. באופן פרדוקסי, מאבקן השני, שנוסח בהצהרה, לא עשה כלל תמטיזציה למושא המאבק הראשון והניח את המציאות שיצר כמובנת מאליה: תנאים של הדירה ודיכוי שאחראים לכך שנשים ביקשו להשיג לעצמן חירות ועצמאות כזונות.

הצהרת זכויות האשה והאזרחית מאת אולאמפ דה גוז'

בהצהרת זכויות האשה והאזרחית שחיברה אולאמפ דה גוז' ב-1791 היא הזכירה טקסט שכתבה שלוש שנים קודם לכן, "האושר הפרימיטיבי של האדם", שבו כבר הציעה לדבריה "למקם את היצאניות (filles publiques) ברבעים שיהיו מיועדים לכך" (de Gouges 1992, 212). בשני הטקסטים האלה ההתייחסות הישירה לזנות מופיעה במשפט אחד ונותנת מינימליסטית. ההבדל העיקרי בין שתי ההתייחסויות — שבשתייהן מוצע לתחום את הזנות לאזור מוגדר בעיר — הוא השימוש בפועל "לטאטא" בטקסט המוקדם: "לטאטא את רחובות פריז מיצאניות, להרחיקן מגני המלוכה" (שם, 68). זהו פועל קשה וטעון שפירושו

ניקוי השטח מדבר מה שמלכלך ומפריע. השימוש בו מעורר תמיהה בהקשר של דה גוז', שמן השורה הראשונה שכתבה עשתה פרובלמטיזציה והיסטוריזציה למעמדן של נשים ולנסיבות שהובילו לאי־שוויון שבצלו נאלצו לנהל את חייהן, וניסחה ועיבדה אגב כך תבניות של סולידריות בין נשים. העקביות בעמדתה כלפי נשים מקשה עלינו להניח שדה גוז' אימצה בטקסט זה את הקו הנצלני־מוסרני שהתפתח בשלהי המאה ה־18 (או שהיתה ממבשריו), קו שהוביל בתוך כמה עשורים ליצירה של מערך תקנות שבמרכזן סילוק הזונות מן המרחב הציבורי. איעזר בהקשר הביוגרפי של דה גוז' כדי להתוות כיוון אפשרי אחר לקריאת דבריה.

דה גוז' נהגה לעבד אירועים מרכזיים בחייה והפכה אותם למושא לעניין ציבורי החורג מדמותה. באופן שאינו טיפוסי לכתבתה, עובדת היותה קורטיזנה בעבר הקרוב לא הוזכרה אפילו לא פעם אחת בטקסטים שלה. את השתיקה הגורפת שלה באשר לפרט זה, המצוין בכמה מקורות בני התקופה, גם כשהיא כתבה על זונות, אפשר אולי להסביר בשינוי שחוללה בחייה כשהחליטה לחדול להיות קורטיזנה ולטאטא את הפרט הזה אל מתחת לשטיח כשנעשתה אשת רוח. בטקסט אחר שכתבה דה גוז' ב־1789, בדיוק בין שני הטקסטים שהזכרתי, "פעולה הרואית של צרפתייה, או צרפת ניצלת בידי נשים" (de Gouges 1993), היא נגעה באפשרות של נשים לעבור טרנספורמציה מהמצב הקודם שבו היו שריות לקראת רכישה של זהות ומעמד חדשים. בטקסט זה היא הציעה סובלימציה פוליטית לפעולת הטאטוא של סממני הנשיות הקודמת שבה ראתה את שעבודן של הנשים. החיפוש של דה גוז' אחר זירות פעולה אחרות שבהן טרנספורמציה זו יכולה להתרחש והמודלים המאתגרים שאפשר לחלץ מכתביה מעידים שהיא לא סברה שהטרנספורמציה תלויה באופן בלעדי בשינוי במעמד המשפטי והפוליטי של נשים. בטקסט זה, שבו הזכירה את התקדים של הצלת רומי בידי נשים, היא קראה לנשות פריז להיעשות אזרחיות הפועלות להצלת המולדת באמצעות תרומה לקופה הציבורית המצויה במשבר שעלול להביא את צרפת לאבדון. אך היא לא קראה להן להרים תרומה כספית אלא לתרום את תכשיטיהן, ובכך אני מציעה לראות את אחד המודלים החלופיים לטרנספורמציה של המעמד של נשים בחברה. בפנייתה קראה דה גוז' לנשים במפורש להיפרד מהקישוטים המעטרים את גופן, שאותם כינתה "מותרות וסרק". כך קשרה בין ההיעשות־אזרחית של האשה ובין היפרדותה מהסממנים שהדגישו באופן חזותי את העובדה שהמיניות והמראה המפורכס שלה הם הערוץ המרכזי הפתוח לפניה למעורבות בחיי החברה או לניעות חברתית. גם כאן, בחסות הקריאה להציל את צרפת, הציעה דה גוז' לנשים לפעול כדי להיפטר מגופן הנשי המסורתי, שאותו אכנה גוף לא מאוזרח, ולטאטא אותו מן המרחב הציבורי. היא קראה להן לעצב לעצמן גוף אחר, נבדל מקודמו. האתוס של דה גוז' מהפכני, קורא לשינוי רדיקלי, מתנגד לראות בכל סממן של אי־שוויון גזר גורל או עובדת טבע, ומתנסח באמצעות מניפה עשירה של רעיונות ופרויקטים שנועדו להמריץ נשים לפעול לשינוי מצבן.

המוטיבציה המשותפת לרוב ההצעות והתוכניות האחרות לסילוק הזונות מן המרחב

הציבורי היתה מציאת דרך לשמר אותה אגב התעלמות מהפגיעה שתיגרם למצבן של הנשים כתוצאה מכך. ההקשר הכולל של הטקסטים של דה גוז' שונה לגמרי, מאחר שכאמור הוא קורא לשינוי דרמטי במעמדן של נשים מתוך מחשבות קונקרטיות על ארגון מחודש של קיומן הפיזי והפוליטי במרחב הציבורי. בהצהרת הזכויות קושרת דה גוז' במפורש את השינוי במעמדן של נשים בשינוי במעמדן של הזונות ואף מבהירה שעניין זה עשוי בתחילה להביך ולבלבל את החברה: "כשנשקם את האחרונות [נשות החברה], נשנה גם את הראשונות [הזונות]. שרשרת זו של התאגדות ואחוות תגרום בתחילה אי-סדר, אבל בסופו של דבר תייצר מכלול מושלם" (שם, 212).

דה גוז' הצביעה על השימוש במיניות כמכשיר לקידום נשים מכל המעמדות או לדרדורן, ובכך ערערה על המתקפה המתוזמרת על נשים שתרמה להדרתן מהאזרחות בזמן המהפכה הצרפתית. בכתביה לא חסכה דה גוז' את חצי ביקורתה גם מנשים. כשביקרה את מנהגי האצולה היא לא פסחה על הנשים עצמן שהשלטון הצרפתי היה תלוי ב"שלטון הלילי שלהן" שהתבסס על "עברות כמו על מידות טובות" (שם). ואולם, שלא כמו המבקרים הגברים שהשתמשו בביקורת מעין זו על מה שהיא כינתה "השלטון הלילי" כדי להדיר את הנשים ולדכאן, דה גוז' ניתחה את מה שהוביל את הנשים ליצור שלטון לילי זה שהגברים לא יכלו לעמוד בפניו: "את מה שנגזל מהן בכוח, הן השיבו לעצמן בתחבולות" (שם). מה שנגזל מהן בכוח לא היה החוקים שהפלו אותן לרעה למשל בענייני עבודה, אלא המצב שחוקים אלה יצרו שבמסגרתו הצלחתה של אשה התאפשרה רק במסגרת "סחר בנשים שהיה מעין תעשייה מקובלת במעמד הראשון" (שם, 210). אף על פי שנשים הפיקו מכך — ונכון יותר לומר השכילו להפיק מכך — רווחים ממגוון סוגים, מעמדן היה שווה למעמדם של עבדים משום שגם להן, בסופו של חשבון, היה אדון שבו הן תלויות. כשהגיעו לגיל שבו אבד קסמן והאדון השיב להן את חירותן ללא פיצוי, או אם נטש אותן כעבור שנים אחדות בלי להעניק להן ולילדיהן חלק ברכושו, הדלתות האחרות כבר היו סגורות בפניהן. דה גוז' הקבילה בין אי-השוויון שבין האדון הלבן לעבד או לשפחה השחורים, ובין זה השורר בין הגבר העשיר לאשה חסרת האמצעים, וביקשה להבליט בכך את מה שנראה לה אבסורד גמור: דמו של הגבר זורם בעורקיהם של צאצאיו שמהם הוא שולל את השוויון, פעם על בסיס גזעי ופעם על בסיס מגדרי.

לנוכח תלותן הכלכלית של נשים בגברים, תלות שלא חדלה אחרי המהפכה הצרפתית, שאלה דה גוז': "אילו חוקים יש אפוא לחוקק כדי לעקור את הפגם הזה מן השורש? את החוק של חלוקת ההון בין גברים לנשים ואת זה של המינהל הציבורי" (שם, 211). דה גוז' תבעה ארגון מחודש של המינהל הציבורי כך שישורת את כלל הציבור ולא רק את ציבור הגברים. לפי התוכנית שלה, נשים היו אמורות להתקבל לעבודה במשרות ציבוריות גם בלי להצטיין בציוור או במוזיקה, שני כישורים שפתחו בפני נשים ממעמד מסוים כמה שערים. אך שילובן זה, באיחור של כמה מאות שנים, לא יתקן את האפליה הממושכת שעיצבה את יחסי התלות בין גברים לנשים, ולכן היא תבעה חלוקת הון בין גברים לנשים מכוח חוק

ולא מתוך גחמה של בעלי הממון, כתנאי לשינוי ממשי במעמדן של נשים. עד שזה יושג היא הציעה לפתוח בפניהן את שערי החינוך ולשנות את הקונוונציות של מוסד הנישואים שנראה לה כ"קבר לאמון ולאהבה" (שם).

בנספח להצהרת זכויות האשה והאזרחית שהביאה תחת הכותרת "טופס של חוזה חברתי בין הגבר לאשה" ניסחה דה גוז' בכמה שורות נוסח מתקן לחוזה הנישואים הקיים. אך קריאה זהירה בנספח מגלה שחוזה הנישואים הוא רק טיפוס אחד של חוזה במסגרת סדרה של צורות יחסים בין גברים לנשים שדה גוז' חתרה להסדיר ולשנות על ידי הפיכתן לחלק מחוזה חברתי כללי. הדיון שלה אינו עוסק ביחסים בין נשים לגברים באופן כללי אלא בסוג מסוים של יחסים ביניהם שמה שמוחלף במסגרתם הוא מין. באופן הזה הפכה דה גוז' את הזנות לעוד טיפוס אחד של יחסים והעמידה על ראשה את הדרך המקובלת להבנות ולהבנת התנאים שהובילו להתמסדותם באופן הזה: "לא היצאניות תורמות להשחתה של המידות, אלא נשות החברה דווקא" (שם, 212). כשדה גוז' קשרה כך בין היצאניות לנשות החברה, בין זונות הרחוב לנשות חצר המלוכה, היא ביקשה להדוף את השיח הבורגני המוסרני ולקיים דיון פוליטי-חומרי בעובדה שגם אחרי המהפכה הצרפתית, המיניות, ולא האזרחות, היא האמצעי שנותר בידיהן של נשים לקיים את עצמן בצורה ראויה. כך, אחרי שבגוף ההצהרה היא תבעה את זכויותיהן הפוליטיות של נשים, בנספח היא תבעה את זכויותיהן המיניות. מהנספח שחיברה אציע לקרוא את הפרוגרמה הבאה:

1. אחרי המהפכה הצרפתית הגיע הזמן לשנות את המצב שבו האפשרויות הפתוחות בפני נשים המבקשות לבסס לעצמן מעמד כלכלי מוגבלות באופן כמעט בלעדי לשימוש במיניותן, שהיא משאב מוגבל שערכו אינו נשמר לאורך זמן.
2. שינוי של חוזה הנישואים הקיים באופן שמגן על זכויותיהן של נשים ומאפשר להן להשתתף באופן פעיל בהחלטות הכלכליות הכרוכות בנישואים, ומגן על אמהות חד-הוריות ועל אלמנות.
3. הענקת תוקף חוזי להבטחות נישואים שניתנו לעלמות צעירות כדי שהן לא ייפגעו כשאלה מופרות, וכן ביסוס חוזי התקשרות ייחודיים הנבדלים מחוזי נישואים אך מגנים על זכויותיהם של נשים וילדים. סעיף זה נדרש בחברה המקדשת את הסכם הנישואים כהסכם ההתקשרות הראוי היחיד, ושבמסגרתה שימוש לא נכון במיניות של עלמות צעירות עלול לפגוע במידה ניכרת באפשרויותיהן להתבסס ולרכוש מעמד.
4. שינוי המצב שבמסגרתו ילדים שנולדים כתוצאה מיחסים מחוץ לנישואים הופכים להיות הבעיה הבלעדית של נשים, שהחוק אינו מגן עליהן ואינו מאפשר להן לתבוע מהאבות להשתתף באחריות ובנטל הכרוכים בלידתם ובגידולם.

דה גוז' תבעה לא רק את ביטולו של אי-השוויון שהיה מנת חלקן של נשים במשך מאות שנים, ולא רק הסדרה מחודשת של מעמד המיניות בתוך החוזה החברתי, אלא גם את יצירתם של מוסדות ציבוריים שבהם נשים יוכלו להשתקם מהנזקים ומהעוולות שנגרמו להן: בתי חולים, תיאטראות, בתי מחסה, בתי יולדות, מרפאות שיקומיות ועוד. לתביעה זו

היה היבט רדיקלי לא רק משום שעד היום לא הוקמו די מוסדות המעניקים לנשים מסגרות טיפוליות הולמות, אלא משום שמוסדות אלה היו עשויים לנסח מחדש את היחס בין הפרטי לציבורי בכך שיחלצו את הנשים מדל"ת אמותיו של הבית הפרטי שבו הן כפופות לאדון ויאפשרו להן גישה לדל"ת האמות של בית ציבורי שבו נשים משתתפות בעיצוב חייהן ותוך כדי כך בעיצוב פני החברה. "הגברים", היא כותבת, "לא הזניחו דבר ולא חסכו שום מאמץ בשביל להשיג עזרה לבני אדם. הם הקימו כמה מוסדות, בית הנכים לחיילים, בית צדקה לאצילים ואחד לעניים" (שם). להיעדרם של מוסדות שעניינם טיפול בנשים ועידודן לעצב לעצמן ובעצמן את קיומן, יש לפי דה גוז' תפקיד מכריע בכך שלאורך ההיסטוריה נשים לא הצליחו להיחלץ מהמיניות כמסגרת הקובעת את משמעות קיומן. כך, בצד התביעה לשוויון פוליטי וניסוח כמה צורות של יחסי חליפין בין גברים לנשים שבהם מוחלף מין, הציעה דה גוז' מערך של תיחומים מרחביים שבהם נשים אמורות ליהנות ממקומות משלהן שישמשו גם כמסגרות של יצירה ולמידה וגם כמסגרות של דאגה וטיפול בצרכים ובמצוקות. ואולם, דה גוז' לא הרחיבה ולא פירטה מה אמור להיות טיבם של האזורים שבהם ירוכזו הזונות. היא לא נתנה מענה לשאלה אם אלו מקומות ליצירה ולמידה, כמו בתי הספר והאולפנות של ההיטארות (זונות מלומדות ביוון הקלאסית) או שמא מדובר במוסדות של שיקום והצלה שנועדו לנשים שנכפה עליהן חליפין של מין.

חשוב לציין שתהליכי הפרולטריוזציה שקדמו למהפכה הצרפתית, הואצו במאה ה-19 ופגעו במישרין בנשים עובדות, לא נכנסו לשדה הראייה של דה גוז', והניתוח שלה את מצבן האומלל של נשים נתחם לנשות האצולה והמעמד הבורגני. כשמקרים פרטיים של עניים הגיעו פה ושם לידיעתה, האינטואיציות המוסריות שלה והיכולת שלה לתת ניסוח פוליטי לניצול ולדיכוי לא הכזיבו, אך מקרים פרטיים של דיכוי נשים מהמעמד הנמוך נותרו בשוליים של חשיבתה. כשכינתה את הנשים שלא ייענו לקריאתה ולא יפשוטו מעליהן את התכשיטים "נשמות זולות", היא לא ראתה לנגד עיניה נשים שהזנות נכפתה עליהן כחלק מתהליכי פרולטריוזציה, אלא נשים בנות המעמד הבורגני והאצולה שיכלו לבחור אחרת ושגו בבחירתן:

השאירו לנשמות הזולות, המביישות את בנות מיננו, את היתרון האומלל לפרוש לראווה קישוטים חסרי בושה אלה שרכשו במחיר אושרן ושאינם תורמים מאומה לפיאור הדרו של היופי. עדי פשוט וצנוע יותר יגדיל את זכויותכן להערכה ולהערצת הציבור; שמכן, שיימסר לדורות הבאים הרחוקים ביותר, ימצא את מקומו בהיסטוריה בצד גברים בעלי שם, בצד רוחות משגיחות (génies tutélaires) שמאמצייהם להציל את צרפת מעבדות היו חסרי תועלת ללא עזרתכן (de Gouges, 1993, 121).

“עיני העניים” מאת שרל בודלר

שינוי המשטר בצרפת בעקבות המהפכה לא היטיב עם מעמד הפועלים, אף שהוא נטל חלק מרכזי בחיסול המלוכה. אחרי תקופה קצרה יחסית של שלטון הטרור של רובספיר, שדאגה לעניים עוד היתה חלק מהמדיניות שלו, התבסס בצרפת משטר ליברלי שיצר עוני חסר תקדים בביטוייו ובהיקפו. מחקרים העוסקים בזנות בתקופה זו מלמדים על התבססותה הכלכלית של הבורגנות ועל ההתרוששות העצומה של מעמד הפועלים, וביתר שאת על מצוקתן הכלכלית של נשים, כסיבות לעלייה ניכרת בעיסוק בזנות בקרב הפועלות. הגידול בכוח הקנייה של גברים בורגנים אפשר להם גם לממן את ההישארות של נשותיהם במרחב הבית, שאותו ביקשו להפוך למקדש התום והטהרה המיני, וגם לרכוש בכסף את המיניות שהם פעלו לסמן כאסורה, ואגב כך להבטיח לעצמם את זמינותה ונגישותה כמוצר צריכה.

סילוק הנשים מהספירה הפוליטית פתח את הדרך להתבססותו של מוסר בורגני כפול שהצדיק וקידש את כליאתן בבית וסימן את אלה שיצאו למרחב הפומבי כ“נערות ציבוריות” (filles publiques), יצאניות, זונות. הקוד הנפוליאוני מ-1804 חרץ לשנים רבות את גורלן של כלל הנשים כחסרות מעמד משפטי, וכדי לצאת לעבוד או ללמוד או כדי לפרסם טקסטים שכתבו, נשים נשואות נדרשו לאישור של בעליהן בשם ובחתימה. עניין זה לא היה תקף לגבי נשות מעמד הפועלים, שלא זו בלבד שיצאו לעבוד בבתי החרושת, אלא שרבות מהן אף נאלצו לעסוק בזנות כדי להשלים את הכנסתן הנמוכה (שהיתה נמוכה בהרבה מזו של פועלים גברים). כך בחסות המוסר הבורגני יכלו הגברים, שהיו אחראים להרעה הכלכלית והמעמדית במצבן של הנשים, להיות גם אלה שבכוחם להושיען ולגאול אותן מההזדקקות הכלכלית, ולעתים נדירות אף מהזנות. גברים כאלה רכשו לזונות דירות, מימנו את הוצאות המחיה שלהן והרעיפו עליהן תכשיטים ואביזרי אופנה שמחירים היה גבוה לפעמים ממה שיכלו להרוויח בכל ימי חייהן. רק מעטות מאלה שסיפור חייהן נגיש ומתועד נענו בחיוב להצעות הגאולה שכללו ויתור על חירותן והמרתה בחיי נישואים לפי הקוד הבורגני, ובזאת כנראה באה לידי ביטוי נקמתן הצנועה בשניות הזאת.

אחדות מהזונות של המאה ה-19, לפחות אלה שהותירו את רישומיהן בכתבים של סופרים, ציירים ומשוררים, לא ניהלו את חייהן רק מתוך כניעות למצוקה הכלכלית שאלה נקלעו. קשה לדעת את מספרן מתוך כלל הנשים שנכפה עליהן לעסוק בזנות, מפני שתביעתן לחירות ולעצמאות מודחקת בספרות שנכתבה מנקודת מבט השוללת את הזנות, וזוכה להעצמה ולפיאור לא ביקורתיים בספרות שמנסה לתקן את הקלון שדבק בה ואת העוול שנגרם לה. בצד פועלות קשות יום שלשכר הרעב שקיבלו בבית החרושת הצטרפו מעות מעטות שהרוויחו בעבור יחסיהן עם גברים, היו נשים שהזנות לא היתה בשבילן רק מקור פרנסה, כי אם זירה שבה הן יצרו ועיצבו את דמותן ואת חייהן באמצעות פריטי לבוש, צורות איפור, סגנון של התנהגותן ומחוות גופן ורכישת שפות. לא היתה זו רק קריאת תיגר

שכדי להשמיעה הן הקריבו את חייהן, אלא אורח חיים מלא שבמסגרתו הן הצליחו לשמר את חירותן כנשים התובעות לעצמן נתח במרחב הפומבי.

קשה שלא לראות באיסורים המרובים שהוטלו על נשים – להתקהל ברחוב ולהתגודד בחבורות, לפנות בדיבור לעוברי אורח, להלך בשדרות ועוד, איסורים שעוד היו בתוקף בעשורים הראשונים של המאה ה-19 – תגובה לנוכחותן המרדנית של הזונות במרחב הפומבי, נוכחות שמיאנה להיכלא במשבצות שיועדו לנשים. איסורים אלה פגעו בכל מיני אופנים באפשרויות התנועה והפעולה שלהן, ובעיקר הוסיפו היבט עברייני לקיומן. מאחר שמבחינת החוק נשים סווגו באופן כללי כלא-כשירות, ומכיוון שסילוקן של הזונות מהמרחב הציבורי לא היה מעוגן בחקיקה אלא בתקנות משטרתיות, הן לא יכלו לערער בבית משפט כשתקנות אלה נאכפו, ואם נעצרו או נקנסו עמדה להן רק יכולת התמרון שלהן באזורים האפורים. עצומה שכתבו זונות פריזאיות למפקד המשטרה ב-1830 מבטאת באופן אירוני את הביקורת שלהן על אזור הדמדומים שבו מבקשת החברה לשמרן ואת צורות הטיפול שהיא מייחדת להן:

למרבה הצער, עיסוק זה אינו מפיק יותר מחרפת רעב, אבל בגלל התחרות עם נשים אחרות אין בצדו שכר כלל. ...האם אנחנו גרועות מהן משום שאנחנו מקבלות כסף מזומן ואילו הן מקבלות צעיפים מקשמיר? ...מוטב היה לנו לחיות בממלכת גולקונדה שם נשים מסוגנו היו אחד מ-44 חלקיו של העם, והיתה להן חובה אחת בלבד: לרקוד לפני המלך, שירות שנהיה מוכנות להעניק, אם יחפוץ בכך, לכבוד מפקד המשטרה.

הקיום הפרובוקטיבי שלהן בשולי החברה הבורגנית כמי שקוראות תיגר על הכללים והנורמות הפגיושה אותן עם אמנים ויוצרים שביקשו להשיג באמנותם דבר דומה, הן בשבירה של הקונוונציות האמנותיות בנות הזמן והן באתגורן של המוסר הבורגני. אפולוני סבטייה, קורטיזנה פריזאית מפורסמת שהסתובבה בחוגים שבהם הסתובב גם המשורר שרל בודלר, שימשה השראה לחלק משירי *פדחי הרע* שפרסם ב-1857 (בודלר 2006). הספר הוקע על ידי משטרת המידות שפעלה בפריז, ובודלר והמו"ל שלו נקנסו ונאסר עליהם לפרסם את הספר במלואו. אחד מששת השירים שצונזרו הוקדש לסבטייה. רק ב-1949, קרוב למאה שנה לאחר שפורסם הספר, זוכו בודלר והמו"ל שלו מאשמת פגיעה בערכי הדת ובציבור. ביותר ממקום אחד בודלר מתאר את הזונה כאחות וכבת ברית, אך חרף ההערצה לזונות ולכוחן לעמוד נגד מוסכמות החברה, הוא נותר שבוי בכמה מהאידיאות על נשים שהתבססו במאה ה-19 ותיארו אותן כיצורים קפריזיים או כבעלות כוח ממית או משחית. כך בשיר "שתי האחיות הטובות", בצד גילויי ההערצה כלפי כוחן של הזונות להתנער משיירי הכפיפות לדת, מזהה אותן בודלר עם המוות: "בנאצן כל אל, הזנות והדומה / מעריפות עלינו בעותי-חדוות / וענוגי אימים: שתי אחיות טובות" (בודלר 1997, 22).

ההד שאפשר למצוא בשירתו של בודלר לכמה מהדעות הקדומות של התקופה על נשים וזונות מוחלש ולעתים מתפוגג כליל לנוכח התבוננותו העיקשת בעיניהם של זונות

ועניים, ודרכן בתנאי חייהם. תיאוריו את הזונות במסתו "צייר החיים המודרניים" (בודלר 2003) נשען על שיטוט בציוריו של קונסטנטין גי, גיבור המסה, אבל לא פחות מכך על שיטוטיו ברחובות המרוששים של הערים, מקום שהזונות חסרה כל הדר, ועקבות הנישול החברתי והפוליטי של הנשים העוסקות בה ניכרות בפניהן. הוא פורש גלריה של דמויות מחיי לונדון ופריז:

נפגוש את מגוון הטיפוסים של האשה הנודדת, של האשה המתקוממת בכל דרגותיה: ראשית, האשה המאהבת (*femme galante*)... וכשנמשיך במדרג, נרד עד השפחות האלה הכלואות בחורבות אלה, שלעתים תכופות מקושטות כמו בתי קפה; אומללות הממוקמת תחת חסות קמצינית ביותר, ואין בבעלותן דבר משלהן, אפילו לא העדי האקסצנטרי המתבל את יופיין (Baudelaire 1976, 720–721).

במסתו של ולטר בנימין בודלייר (1989) הוא מתאר את המשורר כמושט מודרני פראקסלנס, "האוסף טיפוסים ברחובות כאסוף הבוטנאי את צמחיו" (שם, 33), ומצביע על התפקיד הייחודי שמילא המבט בתיאוריו. בשיריו של בודלר שכיחות העיניים שאיבדו את כושרן להביט, כלומר להחזיר מבט, ולטענת בנימין, יש בכך כדי להעיד על שקיעתה של ההילה. השימוש שעשה בנימין במונח "הילה" במסה זו על בודלר נבדל מעט מהשימוש שעשה במסותיו על יצירת האמנות ונשען על שירו של בודלר "ההילה שאבדה": "במבט טמונה הציפייה להחזר מבט מעיני הניבט. במקום שבו מקימת הציפייה הזאת (העשויה להתקשר, במחשבה, הן עם מבט מכוון של תשומת לב והן עם מבט במשמע הפשוט של מילה זו) שם מתגשמת חוויית ההילה במלוא שפעתה" (שם, 122). האזכורים של בנימין כוללים את תיאור העיניים כשמים ("שמי אפר לפני סופה"; שם, 105) וכחלונות ראוה ("עיניים המוארות כחלונות ראוה"; שם, 124). והוא הוסיף וכתב: "בעיניים מבריקות כמראה ההיעדרות שלמה" (שם, 123).

באותה מסה על בודלר כתב בנימין שאת סוג הפנים הזה מצא בודלר בציוריו של קונסטנטין גי. באופן שאינו טיפוסי לבנימין, נראה שקביעתו זו אינה נסמכת כלל על התבוננות עצמאית בציוריו של גי, שנראה שהוא לא התעניין בו כלל ולא ייחד לו אף לא שורה נוספת למעט בהקשר של בודלר. מבט בציוריו הזונות של גי מלמד שכרכים מהם הן מוכפלות ומצוירות בזוגות. הדמיון בין שתי בנות הזוג רב לא רק במאפייני הלבוש שלהן אלא גם בדיוקן פניהן, ששני כתמים כהים תופסים בהם את מקום העיניים, אוטמים אותן לאפשרות להעניק ולהשיב מבט, מרוקנים אותן ממבט. כזה למשל אחד מרישומי הזונות שלו משנת 1850 שבמרכזו, כשתי תאומות סיאמיות, עומדות שתי זונות שתיהן לבושות שמלות ארוכות ללא מחוך, המחשוף שלהן נדיב, תסרוקותיהן זהות, ותנועות ידיהן מתואמות כאילו היו מריונטות.⁸

⁸ ראו את הרישום בכתובת: <http://images.google.com/imgres?imgurl=http://img2.allposters.com/images/BRGPOD/163844.jpg&imgrefurl=http://www.allposters.com/-sp/Prostitutes-circa-1850->

תיאורים אחידים אלה של גי עומדים בסתירה לתיאורים הנוקבים של התנאים הכלכליים והחברתיים של הזונות שסרטט בודלר גם בטקסט המוקדש לגי וגם בשיריו. הם משטחים את הגלריה המגוונת של המחזות, התסרוקות, המבטים, פריטי הלבוש וצורות האיפור שמבטו המורכב של בודלר בזונות מתעקש למסור. כשמעמידים זה בצד זה את המבט של בודלר שניכר בכתביו ואת המבט של גי שניכר בציוריו, עולה השאלה את מי מאפיין אובדן הכושר להחזיר מבט: האם הוא מאפיין את הזונות ואת יתר טיפוסי הרחוב כפי שתיארו בנימין ואחרים, או שמא הדבר שאליו נמשך בודלר בציוריו של גי הוא העובדה שדיוקני הזונות שלו חושפים את הצייר דווקא כמי שאיבד את הכושר להחזיר מבט? לשון אחר, האם גי הוא "צייר מודרני" משום שהוא מצייר את אובדן היכולת להחזיר מבט שניכר בזונות ובמנושלים אחרים, או משום שבו עצמו בא לידי ביטוי האובדן המודרני הזה?

אטען שאנחנו ניצבים כאן מול שני מודוסים של מבט: גי מתבונן בזונות ורואה בהן אחת שמשעתקת את עצמה לדעת, ובכך הוא מגלם את אובדן היכולת שלו להשיב לכל אחת מהן מבט. בודלר מתבונן בזונות ומחזיר לכל אחת מהן מבט נוקב שמבעדו דמותה הסינולוית משוחזרת ללא רחם באופן שמתעקש שלא למחוק את התנאים החומריים-פוליטיים שבהם היא משוקעת: "עיניך, המוארות כמו חלונות ראוה / וכמו אילנות שהאירוס למען חגיגות ציבור / מנצלות ללא בושח כוח מושאל" (מצוטט אצל בנימין, שם, 124). ההחמצה של בנימין את ההבדל הרדיקלי בין שני המודוסים האלה של המבט נובעת בראש ובראשונה מכך שלא שחזר את מבטו של בודלר בציורים של גי ולא חזר להתבונן בעצמו בציורים אלה, אלא הניח מראש שהמבט שבודלר מצביע עליו הוא של המושא המתואר (כלומר הזונות) ולא של הצייר המתאר. עיוורון זה הוא סימפטומטי ומעיד על גבולות ומגבלות השיח של שלהי שנות השלושים של המאה ה-20, שלא אפשרו לבנימין להפוך את הזונות למושא מפורש לעיון. במקום אחר, בשחזור של זיכרון ילדות שבמרכזו מפגש ראשון ומפתיע עם זונה ברחוב, שהלם בו וחדר – גם אם להרף עין – את מסך המוסר הבורגני שאסר על מפגש ודיבור עם זונה במרחב הציבורי, הצליח בנימין לחרוג מעמדת המשוטט ביחס לזונות והתעקש להמשיך את השיחה שבה פתח – או דמיין שפתח – עם אחת מהן. לזיכרון הילדות הזה אחזור בהמשך.

בשיר "עיני העניים" (בודלר 1997, 60) עשה בודלר פרובלמטיזציה למבט של "הצייר המודרני" והתנגד לנטורליזציה שלו. הוא התעקש להראות שם שבתנאים המודרניים של נישול, כש"גזע הָכֵל ישן וסבא / אלוהים מחייך אליך בהסכמה / גזע קין, בזוהמה ובצחנה / זחל ומות במחסור ובמצוקה" (בנימין 1989, 21), המבט הזה צריך להפעיל כוח ואלים

על מושאו כדי לסלקו מלפניו ולהמירו בדימוי חסר פנים. בשיר זה תיאר בודלר בילוי של הדובר — הוא עצמו? — עם אשה שבתגובה לדבריה הסביר לה מדוע הוא שונא אותה: "אמרת לי: 'הם בלתי נסבלים, האנשים האלה, עם העיניים שלהם הפעורות כמו שערים! אולי תבקש מבעל בית הקפה שירחיק אותם מפה?' (בודלר 1997, 60).

עיניהם של העניים, הזונות והסמרטוטרים המהלכים על המדרכות בסמוך לבית הקפה אינן אטומות. הן פקוחות כשערים, והאשה המתהלכת עם המשורר ועומדת נכחן יודעת שלא די להפנות את המבט; אם אינה רוצה לבוא בשעריהן, יש לסלקן ממש מן המרחב הציבורי. כשהן שם נוכחותן פוצעת, והעוני שבו שריות הדמויות בלתי נסבל. כשהן מסולקות משדה הראייה, הבלתי־נסבלות שבעוני שלהן חדל להיות מאפיין של המצב שבגללו נקלעו לעוני, ונעשה מאפיין או סממן שלהן עצמן: "הם בלתי נסבלים".

בשיר זה, כמו ברבים אחרים, העמיד בודלר כמו על בימת תיאטרון דרמה מוסרית שבמרכזה אחת המוזרויות של המודרניות: "מה רבות המוזרויות הנקרות על הדרך בעיר הגדולה, אם אך יודעים להתהלך ולשאת עיניים!" (שם, 107). אך כמו שעשה פרובלמטיזציה למבט, כך נוהג בודלר גם במוזרויות:

החיים שורצים מפלצות תמות. אלוהים, אלוהים אדירים! אתה האדון, אתה היוצר; אתה בורא החוק, אתה עושה החופש... אתה שנטעת בנפשי את נהייתה אחר הזוועה — אולי על מנת להשיב למוטב את לבי החוטא, כמרפא על פי הלהב... הו, בורא! האם אפשר שתתקיימנה מפלצות בעיניו של האחד היודע את טעם קיומן, היודע כיצד זה נוצרו וכיצד יכולות היו שלא להיווצר? (שם).

לנוכח המוזרויות או המפלצות נפרסת העלילה של הדרמה ומונחים היסודות לסרטוט שדה ראייה שבו אפשר לראות את מה שיצר את אותן המפלצות. הגבולות של שדה הראייה הזה, שאפשר לסרטוט מתוך כתביו של בודלר, אינם חופפים את מה שרואה המשוטט שבנימין צייר את קווי המתאר שלו. יתרה מכך, המשוטט הנוהג כבוטנאי משתנה לנוכח מושאים שעליו להחליט כיצד למיין אותם והיכן למקמם. כשקוראים את שורותיו של בודלר שצוטטו מתוך "עיני העניים", מתברר שלא המבט הוא הגיבור של בודלר, אלא האופן שבו המבט נאבק במושאו ומבקש לקבעו, ולא פחות מכך האופן שבו המושא מחזיר מאבק. המבט והמושא אינם ישויות מופשטות כי אם אזרחים ואזרחיות העולם המודרני. המבט הוא מבטו של אזרח או אזרחית, והמושא הוא אזרח או אזרחית שקיומם הופך — או לא הופך — למושא בעיני אזרחים אחרים.

בשיר זה הדובר פונה אל אלוהים ומיד מתקן את עצמו ומחליף את הניסוח המתבקש "בורא עולם" בניסוח המרפרר אל האדון כריבון: "בורא החוק, אתה עושה החופש". הוא חורג מעמדת המשוטט הנתקל במוזרויות ונהנה ללקטן ומתייצב בעמדה אזרחית של מי שדורש תשובות ומסרב לראות במפלצות המודרניות גזרת גורל או הכרח. זאת ועוד, הוא מתעקש לקרוא להן מפלצות גם אם אחרים אינם רואים אותן כמותו וגם אם אינו חולק

עם איש את שדה הראייה הזה. הדובר בשיר מניח אפוא כמה הנחות, והראשונה שבהן היא שלא כולם רואים את אותו הדבר. מה שאחד אינו יכול שלא לראות, אינו מופיע כלל במבטו של האחר. הוא מכיר בהבדל הזה בינו לבין מי שאינו רואה כהבדל שמטיל עליו חובה להתעקש על מה שהוא רואה ולשאול אם וכיצד מה שהוא רואה היה יכול "שלא להיווצר".

הדובר בשיר זה של בודלר חשוף לזוועה ונוהה אחריה. הוא אינו יכול שלא להתבונן בה, וכשהוא מתבונן הוא אינו יכול שלא לראות את החוק והסדר האחראים לה. באופן הזה הוא מחזיר מבט לאלה השרויים בה ונועצים בו את עיניהם הפקוחות כשערים, ומניח יסודות לעמדה אזרחית. זו עמדה אזרחית שמשמשת ביכולות ובטכניקות של המשוטט הממין טיפוסים אך מחפשת לחרוג מהן בהתעקשה על פרטי הפרטים של המציאות הסינגולרית הנגלית לפניו, באופן המשעה ומערער את המיונים המקובלים. בעשותו כן הוא מציג למבט את מה ש"בורא החוק" ו"עושה החופש" מסלק משדה הראייה, וכך חובר למנושלים ולמנושלות. הוא מסרב לאמץ את נקודת מבטו עליהן ההופכת אותן לעברייניות (או אותו עצמו לעברייין), ורואה בהן בנות ברית.

זוהי ברית כפולה, ברית של מנושלים הנכרתת בין אזרחים ואזרחיות: ברית בינם לבין עצמם, וברית שעיקרה היבדלות מכוח שלטוני והתנגדות לו. בניסיונם להיחלץ מנישולם הם מסרבים לאמץ ללא משא ומתן את נקודת המבט של הסדר השלטוני או החברתי הקיים.

הבזקי זיכרון של ולטר בנימין

על רקע הדמיון הרב באינטואיציות המוסריות והאזרחיות של בודלר ובנימין נשאלת השאלה כיצד ייתכן שהפילוסוף שטבע את המושג "מסורת של מדוכאים" ואפשר לזונות לחדור את הטקסט הפילוסופי ולהותיר בו עקבות, נהג בזונות המופיעות בכתבים של בודלר כמשוטט האוסף את המופעים שלהן? כיצד ייתכן שהוא לא מצא את המילים להפוך את זיכרון הילדות רב-העוצמה שלו הקשור למפגש עם זונה למכשיר שיסייע לו להכיר בברית של בודלר עם הזונות ולהמשיך לפתח אותה?

את התשובה אחפש בזיכרון הילדות של בנימין, ודרכו אנסה להראות עד כמה אובדן המילים לנוכח הזונה אינו יכול להיקרא אך ורק כחוויה פרטית אלא מלמד גם על עוצמתה של הנורמה החברתית ועל גבולות השיח שלא אפשרו לבנימין לחרוג מעבר להם אלא בצורה של הבלחי זיכרון.

הגמגום למול הזונה מוכר לי מהפעם הראשונה שבה פגשתי בזונה בטקסט של בנימין, "תזות על מושג ההיסטוריה" (בנימין 1996). רשמתי לפניי את המפגש אך לא ידעתי מה לומר עליו, לא ידעתי אם יש מה לומר עליו, ולא ידעתי אם אדע כיצד לחזור אליו. ייתכן — וכאן אני יודעת אם זהו זיכרון אותנטי מהמפגש הזה או המצאה מאוחרת — שקיוויתי בסתר לבי שהיא תיעלם ולא אצטרך להתמודד איתה. לעומת העמימות המלווה

את הזיכרון הזה, יש לי זיכרון אחר, ודאי ומוחשי, שאני נמצאת שם לבד, שרוב קודמיי וקודמותיי בחקר בנימין, והם רבים, חלפו על פניה בלי לומר מילה.

הרשימה הראשונה שכתב בנימין בחייו ("אולי הראשונה שכתבתי ביני לבין עצמי"; בנימין 1992, 47) היתה בעקבות מפגשו הראשון עם קבצן ועם זונה. הזונה שבנימין תיאר היא זונת רחוב שנמצאת די קרוב לתחתית הסולם בגלריית הטיפוסים של בודלר. הדבר שאליו הוא נחשף במפגש אֶתה ברחוב לא היה המיניות לבדה, אלא מיניות מעורבת בקודים ובפערים מעמדיים. כל עוד נשמר המרחק המרחבי הסביר, ההיתקלות בה עוררה בעיקר את תודעת הפער המעמדי והכלכלי ביניהם, ולמולו חש בנימין דחף והתעוררות לפעולה: "שום צורה אחרת של מרד, לבד מן החבלה, לא עלתה אז בדעתי" (בנימין, שם). תחושת המרד לא היתה נגד הפער, אלא נגד הטבעיות שבה נחוזה פער זה — או יכול היה להיחוות — בשעת השיטוט העירוני עם אמו: "הייתי נוקט בה [בחבלה] מדי רצוני להתחמק מאמי, אך במיוחד בשעת 'קניות'" (שם). אמו היתה הנמענת של המרידה, ככל הנראה משום שבהליכתה ובהליכותיה ברחוב ביקשה לשמר את המרחק בינם לבין הזונה. כוח הקנייה שהיה נתון בידיהם שייך אותם למעמד מסוים ואפשר להם לממש חלומות וצרכים. כל עוד כוח הקנייה הזה בידם, הרגיש בנימין שהמיקום שלו בחלוקה המעמדית שהמפגש מזמן נקבעת באופן בלתי תלוי בו ובהתנהגותו. כך תיאר בנימין בנשימה אחת חוויה של פער מעמדי, התמרדות נגד הפער הזה והבנה שהתמרדות כזו כוזבת וחסרת תכלית: "מכל מקום לא היה שום ספק שדחף מסוים — למרבה הצער כוזב — להתכחש לה ולמעמדה ולמעמדי, אשם היה בגירווי, העז לאין שעור, לפתוח ברשות הרבים בשיחה עם זונה" (שם).

אך ההבנה שהניסיון להתכחש להבדלי המעמדות הוא כוזב אינה אלא ראשיתו של הסיפור שמתאר בנימין, ורק אחד מסדרת איסורים שההיתקלות הזאת הנכיחה וגירתה להפר בעת ובעונה אחת: "האימה שחשתי בשעת מעשה היתה אותה אימה שעשוי היה למלאני אוטומט, אשר כדי להפעילו די בשאלה. כך הטלתי, אפוא, את קולי לתוך החריץ. אז המה הדם באזני, ולא הייתי מסוגל לקלוט את המילים שנשרו שם נכחי מתוך הפה המאופר בצבעים עזים" (שם). למקרא התיאור הזה מתברר שצמצום המרחק הפיזי שמסמן וממחיש את הפער המעמדי היה יכול להיות הפיך ולאפשר לבנימין ולאמו לחזור לביתם ללא פגע, אך בנימין לא הסתפק בכך והסגיר בפני, או באוזני, הזונה את קולו. בנימין אינו מדווח אם אמו עמדה בסמיכות והקשיבה לשיחה או אם די היה בעצם נוכחותה במרחק כמה צעדים ממנו כדי שהקול הזה שניתק ממנו ייצור תהום, הפעם תהום בינו לבין אמו, שבנימין יצלול לתוכה ויאבד את הכרתו. האימה מפני הפרת האיסור המשולש — להתכחש למעמד, לפתוח בדיבור עם זונה ולעשות זאת ברשות הרבים — הופכת לאימה מפני זו שאֶתה פתח בדברים, שבאותו הרף עין של היתקלות אסורה נהפכה מאשה השייכת למעמד הפועלים ועוסקת בזנות לאוטומט אימתני משוח בצבעי דם. המפגש הכביכול לא אינטימי אֶתה, שהיה אינטימי יתר על המידה הן מבחינתו והן מבחינת אמו, שיבש את המערכת החושית שלו. חושי השמיעה והראייה שלו בגדו בו והתערבבו זה בזה באופן מאיים שמחק את הגבולות

החוצצים בינו לבינה והפך אותם חלק ממכשיר אחד שיצא מכלל שליטה כשבנימין ביקש להפעילו בקולו. הפה המשווה בצבעי שפתון עזים של הזונה-אוטומט, שהחינוך שקיבל הביאו אותו לראות בו אך ורק איבר מושחת של פיתוי, הכה בו עד שלא היה מסוגל להקשיב לקולות הבוקעים ממנו ולבודד את מילותיו. למראה איבר הגוף המצויר בצבעים עזים שנפתח והחל לדבר אליו אחז בו שיתוק. דם גדש את אוזניו, והן איברו את כשירותן להקשיב לדמות המדברת אליו, כמו למילותיו שלו, שנעשו חומר קולי. רק דבר אחד יכול היה לחלץ אותו משם: המנוסה. הוא רץ כל עוד נפשו בו.

בזיקה לזיכרון ילדות זה של בנימין אצביע על שלוש שתיקות. הראשונה נגזרת מהציווי שלא לדבר עם זונה ברחוב; השנייה היא זו שאוחזת בבנימין כשהוא מפר את הציווי הזה ומנסה לדבר עם הזונה; השלישית היא זו המתמידה בכתיבתו של בנימין הנותר אל מול הזונות בעמדת המשוטט האוסף את טיפוסיהן מכתביהם של אחרים אך אינו מוצא את המילים לתאר לא את מה שהן עושות אצל בודלר ולא את מה שהן עושות בכתיבו, כשהן מגיחות פה ושם מאריג הטקסט, מצלצלות כמו הפרות של איסורים המתמצות בעצם אזכור המילה שעדיין נותרה אסורה: "זונה". בתיאור זיכרון הילדות ברור שהתעקשותו של בנימין לפתוח בשיחה עם זונה לא נבעה מרצון לומר לה דבר מה מסוים אלא היתה מעין ניסיון להשיב לעצמו את הקול שנאלם דום למולה, להניע אותו בחומריותו כדי לרופף מעט את אחיזת הטקסט הבורגני ברעידות מיתריו. נדמה שרק בטקסט "המטפיזיקה של הנעורים" (Benjamin 1996), שכתב בשנים 1913–1914, הצליח בנימין להשתהות לצד הזונות ולשאול שאלות על יחסם של דור ההורים, "המבוגרים" — גברים ונשים כאחד — כלפי נשים ועל מאמציהם המשותפים להרחיק את האשה מהחברה, להפוך את זו המתרועעת עם גברים לזונה, ולהעניש אותה על סירובה לכלוא את מיניותה בתא המשפחתי. בנימין תיאר באופן אינטימי למדי את מכות ההלם שהמבוגר מצליף בנער — בשם ניסיון החיים — באופן המרסק את הניסיון ואוטם אותו בפני גירויים באמצעות אימה המשתלטת על הגוף ומצמצמת את האפשרות למצוא מילים שיתארו את הניסיון: "האימה שחשתי בשעת מעשה" (בנימין 1992, 47). את הזונה הוא תיאר שם כמי שמסרבת להיכנע לצו הבורגני המורה על מחיקת הגוף כמקום של הניסיון. למקרא שורות אלה נדמה שרק כפסע בינו לבין המהלך של בודלר, שהפך את הזונה לבת ברית.

ואולם, בין בודלר לבנימין ובין בנימין לקוראיו, השתיקה ביחס לזונות התמידה עוד שנים ארוכות, ורק מעת לעת הצליח הדיבור עליה לייצר מובלעות קטנות, זניחות, במסגרת כמה דיסציפלינות. רק משנות השבעים, כשהדיבור של נשים ועל נשים החל לקבוע מושאים בשיח ולייצר רציפות בין צורות של הדרה, נישול ודיכוי של נשים, החלה שאלת הזנות להתנסח, לאט לאט, כבעיה פוליטית ולא כבעיה מוסרית. ללא אבני הדרך, שחלק קטן מהן ניסיתי לשחזר כאן, היתה הזנות ממשיכה להיות שרויה בשתיקה המוסרית.

באותו תת-פרק קצרצר של זיכרונות ילדות שבו תיאר בנימין את שמירת המרחק המגונן מפני האחיזה של המוסר הבורגני בתיווך המשפחה בקיום ובתודעת הקיום, הוא

קיבץ יחדיו קבצים וזונות באופן שאפשר לו שלא להסתכל עליהם כעל פיגורות ציוריות משוללות תנאים קונקרטיים ולמסגר אותם כ"עניים" שאינם חלק "טבעי" מהנוף, אלא תוצרים של יחסי ניצול ודיכוי כלכליים-פוליטיים-תרבותיים: "היתה זו התקדמות רבה בידע כשעלה על דעתי שגם הביזיון שבשכר-הרעב תמורת העבודה הוא העוני" (שם, 46).

"אולימפיה" מאת אדואר מאנה

בכמה מהציורים של אדואר מאנה שחוללו שערורייה בעת שהוצגו, או כשמקבלי ההחלטות בסלונים הפריזאיים של שנות השישים והשבעים של המאה ה-19 סירבו להציגם, עסק הצייר בשאלת הזנות. אבל שלא כמו קונסטנטין גי, בן זמנו של מאנה, שביחס לקבוצה מסוימת של ציוריו אפשר לומר פשוט שהוא צייר בהם זונות, אצל מאנה הנושא עובר פרובלמטיזציה. אך כדי להבין את אופן הטיפול של מאנה בזנות אציע לבחון קודם את האופן שבו הוא מערער על המובן מאליו שבנגישות של גופן העירום של נשים לצייר ולקהל הצופים. אתחיל מאנקדוטה מהשנים שבהן היה מאנה תלמיד. אנטונין פרוסט, חברו של מאנה שלמד אתו במשך שנים אחדות בסדנה של הצייר תומא קוטיר, תיאר בספר זיכרונותיו על מאנה סיטואציה שהתרחשה באחד השיעורים: המורה יצא לזמן מה מן הכיתה כשהתלמידים נדרשו לצייר מודל עירום, ומאנה ניגש אל הדוגמנית העירומה וביקש ממנה להתלבש. על רקע מסורת הוראת הציור של התקופה ההיא, אציע לפרש את מחוותו של מאנה כהתנגדות כפולה: נגד המובן מאליו שבדוגמנית עירום הניצבת חשופה לעיני קהל של גברים לבושים, ונגד הקונוונציה שהופכת את ציור העירום לתחנה חשובה במסלול הכשרתו של צייר.

יותר ממאה שנים לפני שהתחדד השיח הביקורתי המבחין בין nude כתיאור מופשט של נושא בציור ובין naked, כתיאור של אשה שהופשטה מבגדיה, נראה שמאנה ניסח את הטיעון הזה במדיום החזותי. חרף העובדה שבכמה מציוריו של מאנה מצוירות נשים עירומות, אטען שמאנה לא צייר עירום נשי (nude) ולא בנה את תהילתו מהצלחתו ללכוד את הגוף הנשי העירום. בציורו "ארוחת בוקר על הדשא" (1863), הדמות הנשית משמאל יושבת על רדיד משי תכול, ומאחוריה, בקדמת התמונה, מונחים בערמה בגדיה בצד כמה פריטי מזון שסודרו על הארץ כטבע דומם. האשה העירומה הזאת, המישירה מבט אל הצייר והצופה, לא נולדה מן המים ולא נחתה מן המיתולוגיה או האגדה, אלא הסירה בגדים קונקרטיים המונחים כעת לצדה כדי להיעשות לעירום נשי. המחווה שביצע מאנה מחוץ לאור הזרקורים בסדנה של קוטיר מקבלת כאן ביטוי ציורי ופומבי במהופך: במקום להלביש אותה, וכך לפרוש מהדיון על העירום הנשי, מאנה ממחיש את היעשותה לעירום ומנכיח אותה עירומה באופן שנתפס חסר פשר בציור שנושאו פיקניק בורגני עירוני בחיק הטבע. הציור לא הוצג בסלון הרשמי אלא ב"סלון הדחויים" ועורר תגובות נזעמות, שבישרו את אלה שיעורר ציורו "אולימפיה", ועיקרן ביקורת על מה שעולל מאנה ל"עירום הנשי"; לא לאשה העירומה המצוירת כי אם לקונוונציה "עירום נשי".

יש טעם להדגיש שבמאה ה-19 היתה זו קונוונציה שגם מאנה שדחה אותה, וגם שומרי הסף שנזעקו לגנות את הפרתה, ידעו מהי גם בלי שיידרשו לנסח אותה מפורשות. מתוך הישענות על הביקורת הפמיניסטית המנתחת את ייצוג האשה באמנות המאה ה-19 אנסה להצביע על שלושה דגמים עיקריים שמהם עשויה הקונוונציה הזאת: (א) ונוס מיתולוגית שגופה בהיר וחלק ומתפתל ברכות כך שאי אפשר להביט בו באופן חזיתי וכיחידה קריאה אחת, ידה נוגעת ברוך בגופה שבדרך כלל רק צעיפים שקופים מכסים אותו ומגלים אותו בה בעת; (ב) המיתוס של פיגמליון, שלפיו היופי השמימי של האשה המפוסלת בשיש קורם עור וגידים מהמפגש שלו עם ידו הבוראת של האמן (הגבר); (ג) העירום הנשי הלא-מערבי שציורו מפגיש את הקונוונציה של העירום הנשי עם הקונוונציה הקולוניאלית של העליונות הגזעית. כאן אראה שבציוריו מנגח מאנה כל אחד משלושת הדגמים האלה:

1. אנטי-ונוס: רוב הנשים שצייר מאנה אינן אנונימיות, ואין בהן שום דבר מן העל-זמניות המיוחסת לפיגורה של ונוס בעלת המראה הטבעי הנקי מכל סממן מלאכותי. נוכחותן בתמונות מסומנת במפורש באופן תרבותי וחברתי. יתר על כן, הופעתן בציור מטרימה את היחס שהתפתח עם התפתחות הקולנוע, כשהדמויות המוקרנות על המסך מגולמות על ידי שחקניות (מודליסטיות) שיש להן שם ומעמד משלהן: ברת מוריסו, ויקטורין מראן או סוזן לינהוף. השימוש בשחקניות, כמו בפריטי לבוש החוזרים על עצמם בציורים שונים באופן שמדגיש את היותם אביזרים המשמשים לבנייה מלאכותית ומומצאת של הדמויות, מאפשר למאנה להיבדל לגמרי מהמסורת שהמציאה את "העירום הנשי" ועשתה לו נטורליזציה. מאנה עושה לעירום דה-נטורליזציה ומעצים את התפקיד של ההמצאה והמלאכותיות במלאכת הייצוג, כמו בחיים המודרניים באופן כללי. בתוך כך יש לבגדים ולאביזרים תפקיד מפתח.

2. אנטי-פיגמליון: שלוש הדמויות המרכזיות בציוריו אינן נשים שניעורו לחיים כשמאנה צייר אותן, אלא נשים רבות פעלים ומעשים במבחר תחומים. ויקטורין מראן (מצוירת כאולימפיה וב"ארוחת בוקר על הדשא") היתה ציירת ונגנית גיטרה, ברת מוריסו היתה ציירת (מצוירת ב"ברת מוריסו וזר סיגליות"), סוזן לינהוף היתה פסנתרנית ומורה לפסנתר ורעייתו של מאנה (מצוירת ב"הנימפה המופתעת"), והרייט האוזר (מצוירת בציורו "ננה") היתה קורטיזנה ידועה בפריז של המאה ה-19. נשים אלה אינן מודליסטיות אנונימיות אלא נשים בעלות שם, עצמאיות, חזקות ומאתגרות.

3. אנטי-קולוניאלי: ב"אולימפיה" יחסיה של המשרתת הזרה אינם כוללים כפיפות מינית, והיא גם אינה מעורבת בסצנה המינית כמו שנכפה על הדמות המקבילה לה בצילום של אנטואן פליקס מולאן מ-1850, שככל הנראה שימש השראה למאנה. בציורו של מאנה המשרתת השחורה לבושה, ודווקא האשה הלבנה, בת הטובים, היא המופיעה עירומה. בציור זה לא השתמש מאנה בהרייט האוזר שהיתה קורטיזנה, כי אם בוויקטורין מראן שהיתה ציירת ונגנית גיטרה.

רוב הפרשנים של מאנה שעסקו ב"אולימפיה" דנים בפרנסים המוקדמים ששימשו השראה

לציור, ובעיקר ב"ונוס מאורבינו" של טיציאן. גם העובדה שמאנה העתיק את "ונוס מאורבינו" לפני שצייר את הציור שלו חוזרת אצל רובם. אך פער אחד בין שני הציורים, לא זה של טיציאן וזה של מאנה, אלא בין ציורו של טיציאן שהועתק על ידי מאנה ובין הציור "אולימפיה" שלו לא זכה למבט מעמיק. כשב-1856 העתיק מאנה את "ונוס מאורבינו", הוא שינה מעט פרטים מהציור המקורי, ועיקר ההבדל ניכר בסוג משיכות המכחול הרחבות והגסות בנוסח האימפרסיוניסטי המטשטשות את קווי המתאר של הדמויות והחפצים. חרף טשטוש קווי המתאר, תנוחת היד של הדמות המצוירת מושחלת למפשעתה כמו בציור המקורי, ונשמרים גם הרוך והפיתוי של הדמות כלפי העומד מולה. הציור אינו חורג מהייצוג השגור של הגוף הנשי העירום; זוהי ארוטיות מרומזת לכאורה, לכודה בתוך הסטריאוטיפ של האשה שמיניותה מוצגת ולא מוצגת למבט בעת ובעונה אחת, באופן שמאפשר לשמר את הקונוונציה של ייצוג מיניות האשה בתבנית דיאלקטית של רוצה-לא-רוצה, יודעת-לא-יודעת. כך יכול גוף האשה גם להיות עירום ומיני וגם לגלם את הקדוש והמקודש, הבתולי, הראשוני, שלא הוזנה כתוצאה משימוש על ידי גברים אחרים.

אך כשהתיישב מאנה לצייר את "אולימפיה" שלו בהשראת "ונוס מאורבינו" ב-1862, ישבה מולו אשה בשר ודם, אשה מסוימת שמאנה לא היה יכול לנהוג בה כחומר ביד היוצר. הנוכחות של ויקטורין מראן, שמאנה אפשר לה להגיח אל הציור, העבירה את דמותה של ונוס טרנספורמציה גמורה. הבון-טון של התקופה כפי שהוא בא לידי ביטוי בביקורות הקטלניות המרובות והמתוזמרות שהציור זכה להן כשהוצג (שבעים מתוך הביקורות שנכתבו על הסלון התייחסו למאנה, וכולן היו נחרצות בקטילתן), מלמד על כוחה של הקונוונציה בייצוג נשים ועל הגבול הברור שהיה קיים בין ייצוג תקני לייצוג לא תקני. הציור המובהק שמייצג קונוונציה זו היה "לידת ונוס" של קאבאנל, שהוצג בסלון אחד עם "אולימפיה" (שהוצג בשולי המדרגות בקצה האולם) ונרכש על ידי נפוליאון. לאור הקונוונציה הזאת וכוחה הרב, קשה שלא לראות את השותפות שנרקמה בין מאנה למראן בעיצוב דמותה של האשה בציור, שהפך במובן זה לפורץ דרך. כאמור, אין מדובר במודליסטית המקבלת הוראות אלא בבת שיח על ציור, בציירת שיש לה מחשבות על ייצוג של נשים, ושכנוכחות שלה בחר מאנה כדי לגלם את אולימפיה. כשמתבוננים אפוא בציור המוקדם של מאנה (העתק של "ונוס מאורבינו") בצד הציור המאוחר ("אולימפיה") אפשר לראות שגם אם ביקש מאנה להשתחרר מאותה קונוונציה כבר כשעמד מול הציור של טיציאן, הוא לא מצא דרך לעשות זאת לבד. אך כעבור כמה שנים הוא יצר בסטודיו תנאים שאפשרו לנוכחות של אשה כמו ויקטורין מראן ששכבה מולו על הדרגש להוליך את המחווה הציורית שלו. רק אז התרחש השינוי הדרמטי בייצוג האשה על ידי מאנה.

רבים מהפרשנים והפרשניות של היצירה הבחינו בגון האוכרה של עור גופה של מראן, ובקונקרטיות ובכשרניות שלו, המנוגדים לגוון הוורדרד-לבנבן של ונוס, וכן במבטה המחודד והנוקב שאינו מצועף כלל. לינדה נויכלין בספרה "נשים, אמנות וכוח" (Nochlin 1993) טענה במפורש שמבטה נעוץ בצופה, ושכמקום של הצופה מצוי ה"לקוח".

את טענתה של נויכלין אבקש לקחת צעד נוסף קדימה ולדייק. אולימפיה-מראן אינה נועצת מבטה בצופה כאילו הציבה מבט מול מבט, עיניה מול עיניו. מבטה מוטה בזווית אלכסונית אל מתחת לגובה העיניים, היישר אל איבר מינו של הצופה או הלקוח ההיפותטי. במילים אחרות, למול המבט שמי מהצופים או הצופות — גברים צבועים או נשים חסודות שנהגו בסלון כאילו הם מוגנים מאחורי בגדיהם ומעמדם הבורגני — מבקשים לתת בגופה העירום, מחזירה אולימפיה מבט שאמור להביך אותם בחזרה. אך לא רק המבט עובר טרנספורמציה בציור. שלא כמו בציור של טיצ'אן או בהעתקו המוקדם על ידי מאנה, שם היד מושחלת במפשעה לפי הקונוונציה הארוטית של האשה המעוניינת תמיד בגבר גם כשהיא מכסה מפניו את איבר מינה, אולימפיה נועצת את מבטה באיבר מינו של הצופה כשידה מונחת על איבר מינה באופן שאינו משתמע לשתי פנים, כאילו אמרה "איבר המין הזה שלי, ורק אם אחפוץ בכך אסיר ממנו את ידי". כשהיא מכסה כך בהחלטיות ובתקיפות את איבר מינה, היא מחזירה את המבט אל איבר המין של הצופה או הצופה. היא משבשת את האפשרות להיקסמות נטולת הקשר מגופה כאילו היה מונח סתם כך על מגש, או לחלופין לסימונה באמצעות מטפורות ותארים של כלוך וזוהמה, פלילים והשחתת המידות. היא שם. נוכחת. שכובה על מצעים צחים, לצווארה, לשיערה ולאמת ידה צמידים ועדיים שמעידים שהיא התכוננה למפגש עם הצופים ולא נתפסה סתם כך בקלקלתה. מבטה אינו מרפה מהם. היא מפגינה בפומבי שבחירתה להחליף מין תמורת כסף אינה הופכת אותה למותרת לכול. היא מודעת לאיום שהיא מגלמת בנוכחותה כשהיא כופה על הצופות מפגש עם מקומות של גברים — כמו זה שבו היא מצוירת — שכך רגלן של הנשים החסודות המבקרות בתערוכה לא דרכה בהם מעולם ועצם קיומם הועלם מעיניהן. היא תובעת מהצופות ומהצופים להתבונן בה לפני שהם חורצים את גורלה — ואת גורלן של נשים כמו זו שהיא מגלמת — באופן סופי לחיים של אפלה ואורות דמדומים. היא שם כדי לתבוע שהקיום שלה לא ייהפך לעברה על המוסר והחוק.

את חופש הבחירה של אולימפיה להסיר את היד ולאפשר נגישות לגופה או להשאירה על איבר מינה כמנעול בפני זרים, המעסיק את מאנה בציור זה, הוא מציג כמוכרע לרעתן של הנשים בציורו המאוחר יותר "מסיבה באופרה" (1873). מאנה מרחיב שם את שדה הראייה מהאשה שגופה מוצג לראווה אל ההקשר החברתי של פריז באותה העת, שהתנהל בה מעין שוק בשר של נשים. גברים בורגנים בחליפות כהות, חבושים בכובעים גבוהים, ממששים בידיהם ובמבטם את גופן של נשים שמסכות שחורות מכסות את עיניהן. הנשים, קרוב לוודאי ממעמד חברתי וכלכלי נמוך מזה של הגברים, נבחרות על ידם כסחורות. במרכז הציור זר פרחים דומה מאוד לזה שמופיע במרכז הציור של אולימפיה, אחוז כבר בידה של אשה ומעיד שהיא כבר נסחרה וכבר הצטמצם מרחב הבחירה שלה לעומת זה שעמד בפני אולימפיה. בציור המוקדם, לא זו בלבד שאולימפיה עוד יכלה להחליט אם לקבל או לדחות את הפרחים שמישהו מיען אליה, היא אף לא הרגישה מחויבת להתפנות מיד כדי להתבונן בזר והמשיכה בענייניה האחרים כמו המפגש עם הצופים שהגיעו לסלון לבחון

אותה. הישירות והבוטות של מאנה בניסוח ההקשר של החליפין של הגוף הנשי העירום דנו את הציור הזה להידחות מן הסלון של 1874.

אִי־הנחת של מאנה מהמוסכמות של תקופתו במישור הסגנוני והנושאי כאחד ומהמוסר הבורגני הכפול שלכד את הנשים בדיכוטומיה בין קדושה ומסירות ובין חטא ופריצות, עבר כחוט השני בציוריו. אך נראה שמעבר לקריאות תיגר, הוא לא ידע כיצד להמשיך ולפתח את הדיון בנושא. לעומת זאת, כשסוגיות פוליטיות מובהקות עמדו על הפרק, היתה עמדתו חדה כתער. אדגים זאת דרך עיון בטיפולו בהוצאה להורג של מקסימיליאן.

ב־1863, עם השתלטות כוחות צרפתיים על מקסיקו, מינה נפוליאון השלישי את האוסטרי מקסימיליאן לכהן כקיסר מקסיקו. כעבור כארבע שנים, כשהכיבוש של מקסיקו החל לעלות לצרפת כסף רב מדי, הסיג נפוליאון את חייליו מהמדינה, ובאותו הרגע נגזר גורלו של מקסימיליאן: שלושה חודשים בלבד חלפו עד שהוא הוצא להורג ביריות. מאנה היה נסער מן האירוע וצייר בעקבותיו כמה ציורים. בציור הראשון צייר מאנה את המוציאים להורג בלבושם כחיילים מקסיקנים, ומעל לחומה שלרגליה נורה מקסימיליאן למוות הוא צייר את שיחי הצבר כפי שתועדו בצילום שצילם באותה השנה (1867) אדריאן קורדיליה. לעומת זאת, בציור שצייר זמן מה לאחר מכן הלביש מאנה את המוציאים להורג במדים צרפתיים, ובכך ביקש להצביע על האחריות למוותו של מקסימיליאן כנמתחת מן המוציאים להורג ועד נפוליאון השלישי והרפובליקה הצרפתית כולה, שהפקירה אותו לגורל ידוע מראש. ברוחו של בודלר, שמהתיעוד של הסבל הקונקרטי של המנושלים הפנה את השאלה לריבון, כך התעקש מאנה, בגרסאות שיצר לאירוע, לנסח מחדש את שאלת האחריות על העוול באופן שאינו מטיל את האחריות כולה על החייל (המקסיקני במקרה הזה) הלוחץ על ההדק. בציור המאוחר, שמוקם בדיוק באותו המקום כקודמו, את שיחי הצבר הניבטים מהתצלום של קורדיליה מגלמים צופים שעליהם מוטל לשמש עדים לרצח.

עיסוקו של מאנה בזנות לא היה אפוא זניח כלל, והוא התמיד בו חרף הביקורות הקטלניות שספג בעטיו והמחיר שנאלץ לשלם. ואולם, אף שנראה כאילו ביקש לעשות פרובלמטיזציה לקשר בין זנות ובין חליפין של נשים במרחב הציבורי, נראה שבנושא זה הוא חסר את הכלים לנסח שאלה בסדר גודל דומה לזה שניסח בדבר ההתנערות של צרפת מאחריותה למקסימיליאן, ביום שבו איבדה עניין במקסיקו ונעשתה אדישה לשירותיו. אותו הדבר נכון גם לדה גוז', לבודלר או לבנימין, שבנושאים חברתיים ופוליטיים אחרים היו רהוטים לגמרי, אך בבואם לעסוק בזנות התקשו לפתח את האינטואיציות הפוליטיות שהנחו אותם. העובדה שמסמכים אלה נותרו זרים זה לזה ושמחבריהם לא המשיכו לעבד את מה שהתחילו קודמיהם, מנעה מהם להצטבר לגוף ידע שממנו אפשר ללמוד על תמונה מורכבת של הזנות בתקופה המודרנית, שהיתה רגע מכריע בתולדות המיניות ובתולדות החליפין של נשים והפקרתן.

ביבליוגרפיה

- אזולאי, אריאלה, 2006. *היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימין*, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- , 2007. *האמנה האזרחית של הצילום*, תל-אביב: רסלינג.
- בודלר, שארל, 1997. *הספלין של פריז*, בתרגום דורי מנור, תל-אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד.
- , 2003. *צייר החיים המודרניים*, תל-אביב: ספרית פועלים.
- , 2006. *פרחי הרע*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- בנימין, ולטר, 1989. *בודלייר*, תל-אביב: ספרית פועלים.
- , 1992. *מבחר כתבים א: המשוטט*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- , 1996. "תזות על מושג ההיסטוריה", *מבחר כתבים ב: הרדורים*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גריפין, סוזן, 2003. *סיפורן של הקורטזנות*, תל-אביב: מטר.
- דהאן, יוסי, ונעמי לבנקרון, 2004. "סחר בנשים בישראל", *תאוריה וביקורת* 24 (אביב): 9–45.
- פייג-וישניא, רחל, 2005. "הקדמה: בנות אפרודיטה — זנות וזונות בעולם העתיק", *זמנים* 90: 6–9.
- רוברטס, ניקי, 1992. *זונות עושות היסטוריה*, תל-אביב: סיטרא אחרא.
- Baudelaire, Charles, 1976. *Oeuvres Complètes II*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, NRF.
- Benjamin, Walter, 1996. "The Metaphysics of Youth," in *Writings 1: 1913–1926*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Béraud, F. F. A., 1839. *Les Filles Publiques de Paris et la Police qui les Régit*, Paris-Leipzig, II.
- de Gouges, Olympe, 1992. *Le Bonheur Primitif de l'Homme, ou les Reveries Patriothique*, Bibliothèque Nationale de France.
- , 1993. "Action Héroïque d'une Française, ou La France Sauvée par les Femmes," in *Ecrits Politiques 1788–1791*, Paris: Coté-femmes, pp. 120–121.
- Hayward, C., 1962. *Dictionary of Courtesans: Sometimes Gay Sometimes Tragic*, New York: University Books.
- Hickman, Katie, 2004. *Courtesans: Money, Sex and Fame in the Nineteenth Century*, New York: Harper Perennial.
- Jaume, Lucien, 1989. *Les Déclarations des Droits de l'Homme*, Paris: Flammarion.
- Nochlin, Linda, 1993. *Femmes, Art et Pouvoir*, Nîmes: Editions Jacqueline Chambon.
- Rounding, Virginia, 2004. *Grandes Horizontales*, New York: Bloomsbury.
- Stark, Christine, 2006. "Stripping as a System of Prostitution," in J. Spector (ed.), *Prostitution and Pornography: Philosophical Debate about the Sex Industry*, Stanford: Stanford University Press, pp. 40–50.