ראש הממשלה מוטל שותת דם

אהד זהבי
בית הספר לפילוסופיה, אוניברסיטת תל־אביב

חלק ראשון

הרגע שאחרי היריות

אירוע הירצחו של יצחק רבין, כמו כל אירוע, אינו מנותק מן החיוויים על אודותיו. לכאורה יש בכך כדי להרחיק אותנו מאירוע הרצח, שכן הגישה אליו אינה יכולה להיות ישירה, אלא היא מתווכת בהכרח. אך למעשה ההפך הוא הנכון: תפיסה כזו של האירוע — המבוססת על עמדתו של הפילוסוף הצרפתי ז׳יל דלז, כפי שזו מנוסחת בספרו **הלוגיקה של המובן** (Deleuze 1969) — אינה מייחסת לאירוע טרנסצנדנטיות בלתי נגישה, אלא דווקא אימננטיות גמורה. האירוע, במילים אחרות, מגולם בפסוק או בהיגד המבטא אותו. במובן זה, לא רק שהאירוע אינו מרוחק, אלא שהוא למעשה קרוב עד בלי די, קרוב באופן כמעט בלתי נסבל — הוא שוהה בתוך ההיגד המבטא אותו.

אלא שהאירוע שהתרחש בתל־אביב ב־4 בנובמבר 1995 התכסה בהרף עין בבליל עצום של היגדים: עדויות, פרשנויות, הספדים, סטיקרים, כתובות גרפיטי, נרות, עצרות, אנדרטאות, שירים, טקסים, כינוסים, דוחות חקירה, פסקי דין — המולה גדולה, המציבה קושי אמיתי לשמוע את דברו של האירוע עצמו בתוך השאון הגדול.[1] אך לקושי המעשי הזה מתלווה קושי עקרוני, הנובע מאופיו של כל אירוע ומיחסו להיגד המבטא אותו: האירוע הוא חמקמק; הוא שוהה בהיגד אך מתקיים בו כעודף, כשארית.

במהלך שאציג להלן אני מבקש לגשת לאירוע הרצח של יצחק רבין דרך היגד מסוים: תצלום.[2] התצלום שבו מדובר יכול לדעתי לעזור להתחקות אחר האירוע שהתרחש

1 אייל דותן (2000) מציג ניתוח מרתק של כתובות הגרפיטי שהופיעו בעקבות רצח רבין ושל מה שהוא מכנה ה״סטריליזציה״ הרשמית שלהן, שאפשר כמובן לראות בה עצמה היגד נוסף בשרשרת ההיגדים המתרבים ומסתעפים מאז רגע היריות. מיכאל פייגה (2000) מספק דוגמאות מאירות עיניים לתהליך השרשור הזה של היגדים במסגרת מה שהוא מכנה ״הנצחת ההנצחה״. ורד ויניצקי־סרוסי (2000) פורטת את מה שהיא מכנה ״בולמוס ההנצחה וטקסי הזיכרון״ ועורכת בו הבחנות מעניינות.

2 ההתייחסות אל תצלום כאל היגד במובנו אצל דלז היא מהלך שאינו נקי מקשיים, אך אני מוצא בו טעם ותועלת ובוחר לנקוט אותו בלי להכריע בשאלת היחס המדויק בין תצלום להיגד או לפסוק במובן של **הלוגיקה של המובן** לגופה.

בליל 4 בנובמבר 1995 מכמה טעמים. הוא הופיע בשלושת העיתונים הנפוצים — **ידיעות אחרונות**, **מעריב** ו**הארץ** — שעות ספורות לאחר האירוע (ועוד לפני כן באמצעי התקשורת האלקטרוניים): במהדורה של **ידיעות אחרונות** מ־5 בנובמבר 1995 הוא מופיע בעמוד הראשון, מתחת לכותרת הראשית, והוא ממלא גם את כפולת העמודים האמצעית של החלק הראשי של אותה מהדורה; גם במהדורה של **מעריב** מאותו יום מופיע התצלום בעמוד הראשון, מתחת לכותרת הראשית; ובגיליון של **הארץ** מיום זה מופיע התצלום בעמוד השני (כתצלום שנלקח מהערוץ השני בטלוויזיה). היה לו אפוא תפקיד מכריע בעיצוב האירוע בתודעה הציבורית. יתרה מזו, עצם ההופעה המשולשת הזו מעידה על כוח העדות שהוא נושא עמו. העובדה שמדובר בתצלום, עדות ראייה ישירה כביכול, מייחדת אותו ממרבית החיוויים האחרים האופפים את האירוע. משקלו של התצלום המסוים הזה רב במיוחד בשל קרבתו המרחבית, ועוד יותר מכך קרבתו בזמן, לכרוניקה המכרעת ("הרגע שאחרי היריות", כפי שמציינת אחת מכותרות התצלום באחד העיתונים). הדימוי שהתצלום הזה מספק כמו מחלץ את אירוע הרצח מן הכרונולוגיה שבה התרחש. העובדה שהוא חלחל בעוצמה לתוך השיח על האירוע זמן קצר לאחר ההתרחשות מעצימה את חשיבותו.

המהלך הזה חייב להכיר כאמור בתכונה הפרדוקסלית של האירוע: האירוע שוהה בהיגד, אולם הוא חומק ממנו — הוא מובלע בתוך ההיגד, לא מונכח בו מפורשות. למעשה, הבעיה גדולה מכך: ההיגד, כל היגד, הוא תוצר של אירוע ההגעה של דבר־מה אל השפה; אולם ככזה הוא כבר משוקע בתוך המובן המשותף, שהוא המובן מאליו, שבמסגרתו השפה מתנהלת והיגדים מיוצרים. המובן מאליו הוא רק אפשרות אחת ממגוון האפשרויות הרוחשות תחת כל היגד, אך זוהי אפשרות שתלטנית, המכתיבה את ההיגדים ומייצרת באמצעותם את תמונת העולם, ובד בבד מדכאת את הנכחתו של אירוע או מובן פוטנציאלי אחר, שיכול להקים מצדו עולם אחר לחלוטין. הדרך לחמוק מן המובן מאליו חייבת אפוא להתמקד באופן ייצורם של היגדים, ולייצר ביטוי החותר תחת התפקיד ה"ממילאי" של השפה כדי להנכיח את מה שמסתתר בין סדקיה. בהקשר הספרותי דלז מכנה זאת "גמגום", ומפרט שתי טכניקות שונות המאפשרות לספרות גדולה, לשיטתו, להנכיח את האירוע: הִתְרבות אינסופית של היגדים במהירות נמרצת, או עיקור מוחלט של ההיגד בנייחות מוחלטת (זהבי 2005, 22–25). מהלך המעוניין להתנתק מן המובן מאליו חייב אפוא לתקוף באופן חזיתי את מנגנון ייצור ההיגדים הרגיל, כדי לחלץ מן ההיגד את האירוע הפוטנציאלי השוהה בו וממתין להופעתו.

בכל היגד, אומר דלז, יש שלושה ממדים קבועים, יציבים: מבע, הוראה ומשמוע. כל היגד הוא מבע של מישהו; כל היגד מורה על משהו; וכל היגד מורכב ממושגים שבאמצעותם מישהו ממשמע משהו שעליו הוא מורה. כך, ההיגד מייצר סובייקטים, אובייקטים ומושגים, ובאופן כללי השפה מייצרת את הגופים שאליהם היא מתייחסת (דוברים, דברים, מושגים) ומארגנת את היחסים ביניהם, יחסים ההופכים למובנים מאליהם. בתוך כך היא מעלימה את הפוטנציאל המשתהה בין ההיגדים לבין העולם שאליו ההיגדים מתייחסים, את המובן

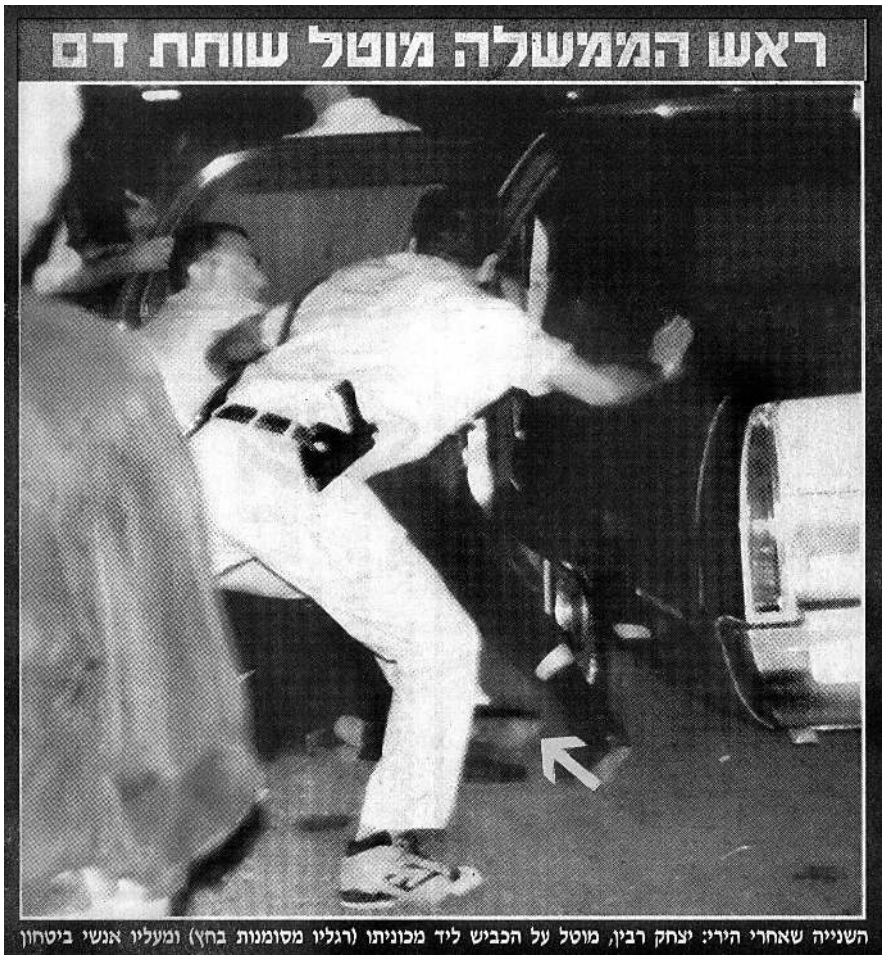
שאינו מובן מאליו, את האירוע הסינגולרי — השוהה בהיגד בממד הרביעי שלו, הממד העודף. כדי להנכיח את הסינגולרי יש אפוא לנתק את ההיגד ממערך ההתייחסויות הקבוע שלו ולהובילו למקום ללא הבחנות: ללא דוברים מזוהים, ללא גופים מובחנים, ללא מושגים מוגדרים. רק במקום הזה אפשר לפגוש את מה שאינו אישי, אינו פרטי ואינו כללי, אלא פוטנציאלי, סינגולרי.

שנייה לאחר ההתנקשות

היגד הוא מבע של מישהו. התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם אינו אמור להיות שונה מבחינה זו. אולם מבע של מי הוא? מי חיבר את התצלום? האם אפשר לאתר סובייקט המביע את עצמו באמצעות התצלום? האם יש שם "אני" כלשהו שעומד מאחורי התצלום ושהתצלום מתבסס עליו, על נקודת המבט שלו? כדאי לבחון את השאלה הזו דרך שני צירים שהצילום — כל צילום — מותח: הציר החיצוני או השטחי (superficial), הפורש מרחב בין פני השטח של התצלום לבין הקורא שלו, הלוא הוא מרחב הדימוי; והציר המתווך או המורה (referential), הפורש מרחב בין עדשת המצלמה לבין העולם הממשי, הלוא הוא מרחב המציאות (השוו De Duve 1978, 114). בכל אחד מן המרחבים הללו יכול אולי להימצא מחבר המייצב את הדימוי — את הוראתו ואת משמעותו.

נדמה שהמהלך המיידי, המקובל, יפנה אותנו למרחב המציאות ולצלם ש"חילץ" דימוי מתוך הממשות שבה פעל. עדשת המצלמה מוצגת בדרך כלל כנתונה בידיו של סובייקט המפעיל אותה, מארגן את הנראה ומעניק לו פשר (אזולאי 1996, 258). אלא שהתצלום הנפוץ ביותר במדינה בשעות שלאחר רצח רבין הופיע ללא מתן קרדיט לצלם כלשהו. זוהי מתכונת חריגה להצגת תצלום, ודאי תצלום בעל ייחוד וחשיבות כה רבים. התצלום הופיע אפוא בפני הציבור הנרעש, הָכָמֵהַ לעדות ישירה על האירוע, ללא צלם, ללא מחבר, כאילו צולם באמצעות יד עלומה, יד המקרה. במובן זה, אין ספק שהתקבלותו המיידית לא התבססה על מה שמישל פוקו (2005) מכנה "הפונקציה 'מחבר'" — התצלום לא הופיע כמבע של אדם מסוים. והנה בגיליון של **מעריב** מ־6 בנובמבר 2005, היום השני שלאחר הרצח, נמצא מחבר: התצלום מופיע בכפולת העמודים האמצעית, הדימוי האמצעי מבין שלושה תצלומים המוצגים זה לצד זה, תצלומים שצולמו בזמן ההתרחשות המכרעת. במסגרת זו מוצג גם מי שצילם את התצלומים, אדם בשם גרשון שלווינסקי, וכן מצוינים כמה פרטים על נסיבות היווצרותם של התצלומים. אם כך, לכאורה נמצאה סוף־סוף אישיות ש"תפסה" את ההתרחשות, אישיות שהתצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם הוא היגד שלה. האומנם?

צלם הווידאו רוני קמפלר — שצילומיו הוצגו לציבור רק כמה שבועות לאחר הרצח ובמידה רבה עיצבו מאותו רגע את נוכחותו החזותית של האירוע — מתאר, כפי שהדברים מובאים אצל אריאלה אזולאי (1996, 264), חוויה דרמטית, כמעט דתית: "תחושה באוויר



ידיעות אחרונות, 5.11.1995, עמ' 1



ידיעות אחרונות, 5.11.1995, עמ׳ 12–13



מעריב, 6.11.1995, עמ׳ 24–25

שמשהו עלול להיות לא בסדר, אין לי הוכחות או ראיות... היה מתח, היתה לי תחושה לא טובה״. מבחינתו, הוא ביים סרט שעניינו רצח ראש הממשלה, סרט שהתהווה לנגד עיניו ועדשת מצלמתו והפך למציאות. התיאור של השתלשלות העניינים שהובילה לצילום של ראש הממשלה מוטל שותת דם, כפי שהדברים מובאים מפיו של הצלם שלווינסקי, הוא תיאור פרוזאי הרבה יותר: ״אחרי שנגמרה העצרת רציתי ללכת לשירותים בגן העיר, ואז, בדרך, ראיתי את המחסום עם השוטרים והמכונית של ראש הממשלה. הבנתי שהוא צריך לרדת, וחיכיתי לו״ (**מעריב**, 6.11.1995, עמ׳ 25). לא מדובר במימוש של פנטזיה קולנועית, גם לא ברגע של הארה — רצח רבין תפס את הצלם בדרך לשירותים. הוא לא צפה את רצח רבין, ודאי לא דמיין את התסריט שיוביל אליו — רצח רבין תפס אותו לא מוכן. שלווינסקי לא תכנן את הצילום ולא נערך אליו מראש; הוא התגלגל במקרה לתפקיד הצלם של האירוע.

אך האם יש בכלל טעם בדיבור על הצלם של האירוע? מי צילם את התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם? שלווינסקי מתאר את אופן היווצרות התצלום: ״רבין ירד במדרגות, צילמתי אותו, ואז התחילו היריות. עד שהבנתי שזה אמיתי, אנשי הביטחון כבר זרקו אותי לריצפה. העברתי את המצלמה למצב אוטומטי והתחלתי לצלם בלי הפסקה — ואז שוב הורידו אותי בכוח לריצפה״ (שם). האם הצלם מפעיל כאן את המצלמה, או שהמצלמה מפעילה את עצמה (ואת הצלם)? למעשה, הלוגיקה של המצלמה במקרה זה מתחברת באופן הדוק ומיידי ללוגיקה של הרצח עצמו: המצלמה של שלווינסקי פעלה ממש כמו כלי נשק. הזיקה המוכרת בין מעשה הצילום לבין מעשה הירייה — ובין התוצאות המדמימות, הממיתות, של שניהם — מקבלת פה מובן ממשי, מילולי. המצלמה של שלווינסקי, המועברת ל״מצב אוטומטי״, מתפקדת כמו מכונת ירייה, והיא מולידה סדרה של צילומים בדידים המהדהדת — בשיהוי קל, מעט באיחור — סדרה של יריות בדידות: ה־snap shots (יריות החֻתָּך) של יגאל עמיר, ומיד אחריהן ה־snap shots (צילומי הפֻּזָּק) של שלווינסקי. ואולי בעצם לא מדובר עוד בסובייקטים המפעילים כלים, אלא בהתנהלות האוטומטית של הכלים עצמם, של המכונות: האקדח שיורה, ומיד בעקבותיו המצלמה שיורה. ואפשר שאירוע הירייה — אירוע המתרחש במרחב של מכונות — קודם לאנשים ולגופים ומייצר אותם מלכתחילה: אירוע הירייה הוא מה שמייצר את הרוצח ואת הנרצח, מה שמייצר את הצלם ואת המצולם. אירוע הירייה הוא מה שמייצר את הרצח ואת הדיבור עליו, את הרצח ואת דימוייו, את הדימויים ואת הדיבורים עליהם. זהו אפקט של ירייה שמתקיים במרחב וירטואלי, שהוא אמיתי בלי להיות עדיין ממשי, ובזמן ללא הווה, שמהר מאוד יישאב לתוך הווה ממשי שממנו ייגזרו עבר ועתיד. ציר ההתרחשות הזה יכול אולי להתגלם באקדח, המופיע בתצלום כשהוא כפות בנדנו של אחד מאנשי הביטחון — אקדח מופנם, חסר אונים, כבוש, אחד מן האקדחים שלא ירו, שלא מנעו את הרצח, אקדח לא פעיל המעיד על האקדח הפעיל ועל המצלמה הפעילה הניצבים משני צדיו של האירוע.

נדמה שמהלך כזה יכול לנתק את הצילום מקיומו בזמן הכרונולוגי ולהכניסו לשדה

האימננטי של האירועים, שדה שבו המצלמה פועלת מעצמה, במצב אוטומטי, במישור לא אישי. הצלם אינו סובייקט מצלם במקרה זה, אלא הוא מוצב על ידי המצלמה, על ידי ההיגיון שלה ושל האירוע המתקיים בה (השוו אזולאי 1996, 259). במובן זה, אין לתצלום מחבר אנושי, שכן הוא תוצא של המצלמה. אין זה ביטוי אישי אלא ביטוי קולקטיבי, של חברה המייצרת את הטכנולוגיה של הצילום, את אופני המבט על ההתרחשויות ואת ההתרחשויות עצמן. הצילום הוא אפוא חיבור חברתי. אין שם צלם כלשהו המקדים את הצילום, אלא מצלמה הפועלת באופן אוטומטי בתוך הלוגיקה של האירוע ומציבה את צלם האירוע ככזה.

המבע יכול למצוא עוגן לא רק בצלם־מחבר, אלא גם בחיבור מורכב יותר, שמשתתפים בו בעלי תפקידים רבים, שחלקם פועלים במרחב המציאות וחלקם מתערבים במרחב הדימוי. התצלום מתחבר במערך מורכב ששותפים בו עורכים, עורכי משנה, טכנאים, עיתונאים. אלא שהתצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם הוא תצלום מיוחד: הוא אינו תצלום מוזמן, והוא לא צולם בידי צלם מקצועי — הוא נולד במקרה, מתוך אירוע מקרי, והוא נפוץ בעיתונות כמו וירוס שאי־אפשר להשתלט עליו.[3] אין ספק שהעיתונות ניסתה להשתלט ולהתגבר עליו — יעידו על כך כל סימני העזר: הכותרות, החצים — אולם הוא חדר לעיתונות ומשם לזירה הציבורית ללא יד מכוונת ובתפוצה רחבה. למעשה, הסימנים המועמסים על התצלום מעידים על מאמץ כמעט נואש להיפטר מעול המבע ולהתנער מפונקציית הדובר, והם מפנים באופן עיקש לממד אחר של ההיגד — הממד המצביע, המורה. אם יש עוגן כלשהו להיגד הזה, כך נדמה, הוא חייב להימצא לא במבע אלא בקוטב אחר — ההוראה.

יצחק רבין, מוטל על הכביש ליד מכוניתו (רגליו מסומנות בחץ)

כיצד ניגשים אל התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם? נדמה שיותר משהמתבונן ניגש אל התצלום, התצלום מוגש לקראתו. הגישה של המתבונן אל התצלום אינה ישירה. היא מתווכת בין היתר על ידי עורכים: עורכים של הדימוי, עורכים של עמודי העיתון, עורכים של העיתון. התצלום מגיע אל המתבונן כשהוא עטוף שכבות רבות של התערבות: פיתוח, הדפסה, הגדלה, מסגור, מיקום בעמוד, כותרות, חצים. כמה מן ההתערבויות הללו ניכרות יותר מאחרות והן משפיעות על האופן שבו התצלום נצרך. בפרט מעניין לשים לב לכותרות המלוות את התצלום ולחִצים המעטרים כמה מעותקיו.

"ראש הממשלה מוטל שותת דם", אומרת הכותרת הראשית של התצלום המופיע בעמוד הראשון של **ידיעות אחרונות**. על התצלום מופיע חץ אדום. "השנייה שאחרי הירי: יצחק רבין, מוטל על הכביש ליד מכוניתו (רגליו מסומנות בחץ) ומעליו אנשי ביטחון",

[3] לדברים מעניינים על תחושת הפספוס של צלמים שלא "תפסו" את האירוע במצלמתם, ראו אריאלי־הורוביץ 2005, 291, 355–356. נדמה שכוחו של התצלום של שלווינסקי הוא בדיוק בהנכחת ה"פספוס" הניצב בלב האירוע, החמקמקות החיונית שלו, המקריות והארעיות שלו.

אומרת כותרת המשנה של התצלום. "שנייה לאחר ההתנקשות", אומרת הכותרת הניצבת מעל התצלום הנפרש על גבי כפולת העמודים האמצעית של החלק הראשי של אותה מהדורה. על התצלום מופיע חץ אדום, המכוון לעבר נקודה מעט שונה (שמאלה ולמטה) מן הנקודה שעליה מצביע החץ בעמוד הראשון. "הרגע שאחרי היריות: ראש הממשלה, יצחק רבין, מוטל על הרצפה (רגליו מסומנות בחץ). אנשי הביטחון שלידו הרימו אותו, דחפו אותו במהירות לתוך מכונית השרד — ונסעו בדהרה לבית־החולים 'איכילוב'" — כך הכותרת שמתחת לתצלום.

לכאורה, אלה הם ביטויים מובהקים של התכונה המרכזית של הצילום: האינדקסיאליות שלו, ההצבעה שהוא מגלם, ה"זה קרה" או "זה היה שם" שהוא מבטא (בארת 1988, 10, 79–80). תצלום העיתונות מופיע כביכול כדנוטציה מזוקקת, כמסר ללא קוד, כעדות ניטרלית, מרוחקת, לא מתערבת, על אירוע שקרה, שהיה שם. העריכה מוסיפה קונוטציה למסר הדנוטטיבי, אך המסר הקונוטטיבי, המבאר, הוא משני ביחס למסר הדנוטטיבי, המציין, ונסמך עליו (Barthes 1977, 16–20). במקרה של התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם יש לכך לכאורה ביטוי מובהק: הסימנים המוספים רק מגבים את הציון, את ההצבעה על מה שהיה — הם אינם מוסיפים פרשנות.

אך העניין מורכב יותר. נדמה שהעריכה של התצלום מעידה על מגבלות הציון, מגבלות ה"זה היה שם", במקרה הספציפי ובאופן כללי: אפשר שהתצלום מעיד על כך ש"זה היה שם", אך מהו בדיוק ה"זה" שהיה שם? היכן בדיוק, באיזה "שם", זה היה? התצלום אינו מדבר בעד עצמו; הוא אינו פועל את פעולתו ללא הטקסט המלווה אותו, ללא הסבר מאת מישהו. האם מתבצעת כאן פעולה של ציון במנותק מן הסימנים הנלווים לתצלום? האם סימן שעניינו הצבעה ותו לא זקוק לגיבוי של סימנים נוספים, חיצוניים? למעשה, נראה שפעולת הציון אינה רק קודמת לביאור ומאפשרת אותו, אלא גם מתבצעת בסיועו (שם, 27). איננו יודעים שאנחנו רואים את יצחק רבין מוטל על הכביש ליד מכוניתו עד שהטקסט מלמד אותנו זאת. ודאי שאיננו רואים את ראש הממשלה שותת דם.

במקרה שלפנינו, אפילו המלל אינו מספיק כדי לייצר את ההצבעה הנדרשת, ויש פלישה של מסמני עזר — בדמותם של חצים — אל תוך מסגרת התצלום. אולם גם פעולתו של החץ הנשלח אל התצלום היא פעולה מורכבת ואף פרדוקסלית. לכאורה גם החץ נסמך על ה"שקיפות" של משטח התצלום, על הגלישה הטבעית אל עבר המסומן (השוו בארת 1988, 12), והוא "רוכב" על גבי שקיפות זו כדי להורות למתבונן את הדרך במרחב המסומן. התמזגותו עם התצלום אמורה למוסס את הממד המבאר שלו לטובת הממד המציין, המשותף לו ולתצלום. אך ברור שהחץ אינו רק נלווה למסר המציין של התצלום, הוא גם נועד לסייע בגיבושו. למעשה, במקרה של התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם החץ פועל כחרב פיפיות: במקום לחזק את הממד המצביע של ההיגד הוא דווקא מעיד על שבריריותו. שהרי אם התצלום מצביע מעצמו, מדוע יש צורך בחץ? ועוד יותר מכך: האם החץ באמת מבהיר את התמונה, או שהוא רק מצביע על חוסר בהירותה, על כך שכלל

לא ברור על מה הוא מצביע? בניגוד לכותרות ולחצים, קשה לחלץ מן התצלום הזה תמונה חותכת באשר למיקומו ולמצבו של רבין. האזור שבו רבין אמור להימצא רווי רגליים או דברים דמויי רגליים. כך, מעבר לרגל המתוחה בסמוך לגלגל המכונית (המשתקפת על צדה של המכונית), פזורות עוד כמה צורות של נעליים ושל סוליות נעליים, ממשיות או מדומות. החץ המעטר את התצלום שבעמוד הראשון מכוון לאחת מהן, ואילו החץ המעטר את התצלום הפנימי מכוון לאחרת. זה וזה מתיימרים להצביע על רגליו של רבין, המוטל על הקרקע. ספק אם זה או זה אכן מצביעים על רגליו הממשיות של רבין.

הדימוי המתיימר להעיד על רצח רבין הוא דימוי מבולבל, פרוע, ללא נקודה יציבה. הוא רווי כתמים דמויי נעליים, דמויי עקבות, שהם לכל היותר עקבות למה שאירע מחוץ למסגרת הזמן והמרחב שנלכדה בו באקראי. הוא אינו מתמסר לסדרים שחלשו על מרחבי השיח שקמו בעקבות רצח רבין, שבבסיסם רצון להצגה מפורשת, ברורה וממצה של האירוע. צילומי הווידאו של רוני קמפלר, על אף איכויותיהם המוגבלות, אולצו אחר כבוד אל תוך המשטר הפורנוגרפי הזה, השואף לראוּת מוחלטת. התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם, לעומת זאת, מנכיח התרחשות מטרידה ואינו פותר אותה. הוא מותיר את התשוקה בלתי מסופקת. זו גם הסיבה לניסיון להשיב את הדברים — באמצעות כותרות, חצים, עריכה — לתוך המסגרת, לתוך מרחב של משמעות ברורה, לכיוון הנכון של השכל הישר. למעשה, ה"גלישה" אל עבר המסומן מוצאת במקרה זה "שטח סטרילי", מרחב מעוקר מתוכן. היא מותירה את התאווה להצביע על משהו ממשי וברור בלתי מסופקת. היא יכולה להוביל את המתבונן אל מחוץ למסגרת התמונה הזו, לעבר דימויים אחרים שיספקו את התשוקה, שייצבו את המובן. עניין זה יכול אולי להסביר את הפטישיזציה של צילומי הווידאו של רוני קמפלר, את הכוח שלהם; הוא יכול גם להסביר את גודש הדימויים שגיבשו את פולחן האבל מאז אירוע הרצח. אולם התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם יכול לתפקד כגורם המשמר את הערך העודף של הדימוי, את מה שחומק מהוראה, מקיבוע, את מה שאי־אפשר למשמע, את מה שאינו נותן מנוח.

החץ והכותרות הם אפוא עדות לניסיון להציל את הדימוי ממערבולת אי־המובן שלתוכה הוא נקלע ולהחזיר לו את כוח העדות. אך ניסיון העדות מייצר את כישלונו: הניסיון למתוח חץ של עדות מנכיח את החץ ומסלק את העדות. בדרך הוא גם מקעקע ניסיונות משמוע ראשוניים, המגולמים בין היתר במילים ובאיורים העוטפים את התצלום. וכך, לאחר שהמבע קרס, קורסת גם ההוראה ומאיימת לגרור את ההיגד כולו למפולת מלאה.

כך נרצח יצחק רבין

נדמה כאילו הצלחנו להימלט, על פני השטח של התצלום, ממחבר סמכותי ומהוראה תוחמת ומגבילה. בדרך גם עקפנו כבר משמעויות מקובלות. "רבין נרצח", "ראש הממשלה מוטל שותת דם": הכותרות והחצים מנסים לשווא למשמע את האירוע, להציבו בתוך

מבנה מקובל של משמעות, בתוך ההיגיון הבריא והשכל הישר המציבים את התנאים — את המושגים החזותיים — לקריאותו של דימוי. "הנרטיב ההיסטורי, באמצעות כתיבה, דיבורים ותצלומים, החל לכסות את האירוע במהירות מדהימה ולמחוק באינטנסיביות את כל מה שהפריע בו לשיקום הסדר החברתי והתרבותי...", כותבת אזולאי (1996, 256).[4] חצים וכותרות, דיווחים, פרשנויות ודעות — זרם של היגדים ושברירי שיח שוטף מיד את האירוע ומנסה למשמע אותו. דיבור פוליטי, ביטחוני, דתי, פסיכואנליטי, משפטי — כל אחד משדות השיח הוגה סדרה של מושגים האמורים לתת דין וחשבון על האירוע. ואמנם, עולם שלם של מילים ממלא את המרחב הציבורי בעקבות האירוע — "מתנקש", "שטח סטרילי", "דין רודף", "עקדת יצחק", "כיכר רבין", "טראומה" — אינספור מילים ומונחים העוזרים למשמע את האירוע, לפתור אותו, לתת לו מזור. אתרים שונים של השפה ושל החברה עושים חשבון נפש. השיח הביטחוני בוחן במונחיו את כשלי האבטחה ומפיק את הלקחים הנדרשים. השיח המשפטי בוחן את פעולותיו של יגאל עמיר וגוזר מהן, במונחיו שלו, את אשמתו. השיח הדתי מצד אחד מסמן במילותיו את רבין כ"רודף" ומצדיק את הריגתו, או מן הצד האחר, שולל זאת מכול וכול ומנסח בלשונו את טעמיו לכך. השיח הפסיכואנליטי, או שיח הנסמך על מושגיו, מספק כלים מושגיים יעילים המאפשרים להפיק תובנות מרתקות. כך למשל, אפשר לקשור במונחיו את הטראומה של רצח רבין, רצח המנהיג, אל הטראומה המשתרשת, ברמה הפילוגנטית, של רצח האב הקדמון (פרויד 1978, 100–101), ולהסביר פרקטיקות חברתיות שהופיעו בעקבות הרצח, כמו גם את היותו של הרצח עצמו בלתי נמנע ברמה החברתית־היסטורית. ואולי אף אפשר לתת לאירוע פשר באמצעות התסביך הפרטי של הרוצח במקרה המסוים הזה:[5] הרצח כמעין רצח אב הנובע מווריאציה של התסביך האדיפלי, שלפיה יגאל עמיר, אחד הבנים, רוצח את האב, את המנהיג, כדי לשקם את החיבור לאמא אדמה, לנחלת אבות; ואולי בעצם רצח האב נועד להביא לחיבור מחודש של עמיר עִם ה"עַם", חיבור מחודש עם האם, גאולת העם כמו גאולת האם — עמיר יגאל את עמו, את אמו, גאולה.

ההיגדים הללו אפשריים, אך הם בעייתיים מאוד מנקודת המבט של האירוע. שכן האירוע הוא פוטנציאל לא ממומש, הוא מה ששוהה בהיגד אך חומק ממנו. מגוון ההיגדים הללו, משדות השיח השונים, נטועים כולם — על אף ההבדלים ביניהם — בהנחות המוצא המשותפות: הם מבוססים על עולם של אנשים בעלי זהות מוגדרת, הפועלים על גופים מובחנים שאפשר לתארם באמצעות מושגים נתונים מראש. זהו עולם של סיבה ותוצאה, של חטא ועונש, של פעולות והיפעלויות, של אשמה ורגשי אשמה. יתרה מזו: זהו בבסיסו עולם של ייצוג, שבו כל אירוע הוא רק מופע נוסף של מחזה שחוזר על עצמו שוב ושוב (השוו אזולאי ואופיר 2000, 127). אך האירוע הוא סינגולרי, אקראי, חוזר ונשנה — הוא

4 יורם פרי (2005, 109–150) סוקר כמה מן הניסיונות לתת לרצח פשר, ובהם עמדתה הביקורתית של אזולאי עצמה.

5 לדוגמה אחת לניסיונות למשמע את אירוע רצח רבין על ידי שיבוצו בקטגוריות פסיכואנליטיות מוכרות, ראו פלק 1999.

החזרה של השונה, החזרה הנצחית של הנבדל. אירוע רצח רבין אינו יכול להופיע במלוא הפוטנציאל שלו דרך ההיגדים הללו. הוא יכול להופיע רק דרך היגד פרוע, לא מוצרן, ללא כל מושג קודם (השוו בארת 1998, 133).

כך או כך, לכל ניסיונות המשמוע הללו אין כל אחיזה בדימוי של ראש הממשלה מוטל שותת דם. הדימוי עצמו חסר משמעות. הוא יכול להוליד סדרה אינסופית של היגדים ממשמעים, אך הוא עצמו נותר עקר. הניסיונות למשמע באמצעות כותרות וחצים רק מעידים על כך שממד המשמוע נותר ריק. וכך, ריקנותו מצטרפת אל ריקנות המבע ואל ריקנות ההוראה כדי לייצר דימוי ללא יסוד, חסר שחר.

מצבו של ראש הממשלה אינו ברור

רצח רבין הוא אירוע בעל אנרגיה פוטנציאלית רבה. להרף עין נסדקו מרחבים שנחשבו עד כה יציבים ומוכרים. זהו רגע דרמטי וסוחף של ערעור ושל פריעת סדר, המאפשר הזדמנות ייחודית להתוודע לאירוע במלוא עוצמתו — אם לא ממהרים מיד למשמע אותו, לקרוא אותו לסדר. היגד המסמן את אירוע רצח רבין אך משמר את הסינגולריות שלו, את אי־ההכרעה שבו, מאפשר מפגש עם אירוע מטלטל. התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם יכול לתפקד כהיגד כזה, שדבר לא הוכרע בו עדיין. הכול במרחב המציאות של הצילום מנסים לשקם את רבין, לתקן את המצב, להשיב את הסדר על כנו. הכול במרחב הדימוי מנסים לאתר את רבין, להצביע עליו, לתפוס את המובן של התצלום, את המובן של הרצח. אך "מצבו של ראש הממשלה אינו ברור", כפי שמודה בענווה אחת מן הכותרות הנלוות לתצלום. למעשה, דבר אינו ברור: התצלום עצמו אינו מוסר אלא מבוכה, ערבוביה ורוח תזזית.

על שלושה אדנים נשען האירוע של רצח רבין: על המבע, על המשמוע ועל ההוראה. התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם הוא היגד בעייתי: שום אדם אינו מביע אותו, אין לו כל פשר הממשמע אותו והוא אינו מורה למעשה על דבר. זהו היגד עקר, שאינו מתייחס לדבר פרט לעצמו ולאירוע השוהה בו. זהו היגד שערורייתי, כאוטי, קטסטרופלי. אפשר לייצר דימוי קטסטרופלי, אולם רק לעתים נדירות מתלכדים בדימוי אחד צורה קטסטרופלית ותוכן קטסטרופלי — דימוי של רעידת אדמה שהוא רעידת אדמה בפני עצמו, דימוי של קרע חסר תקנה שהוא עצמו קרוע ללא תקנה. יתרה מזו: אפשר לייצר דימויים שערורייתיים, חסרי פשר, אולם הדימוי הזה כמו ייצר את עצמו. קשה למצוא דימוי שלא יצרה אותו יד מכוונת אלא יד הגורל, יד המקרה; דימוי שלא יצר אותו מישהו כדי לייצג אירוע, אלא דימוי שהאירוע — ורק האירוע — הוא מולידו. הדימוי של ראש הממשלה מוטל שותת דם נולד מתוך אירוע רצח רבין, אירוע שמיד נטמע בתוכו, בממדיו הקבועים והרגילים, המנסים נואשות להיאחז במוּכָּר, בידוע, במובן מאליו. אך הממדים הללו כאמור אינם יציבים — אחיזתם רופפת, והם מתפרקים וניתקים בזה אחר זה. עם התפרקותם נותר הדימוי, ההיגד, תלוי על בלימה. הוא מאבד כל אחיזה, משתחרר, מסתחרר... ונופל.

בין לבין (השתהות)

דלז, שבמובן מסוים הוא הפילוסוף של האירוע, מתייחס לא אחת (בהשראת מוריס בלנשו) אל המוות כאל האירוע בה״א הידיעה: המוות האישי, הגשמי, המקפל בתוכו את המוות הלא אישי, הלא גשמי — המוות הסתמי. המוות שיכול לקרות בכל רגע, המוות שמצוי בכל רגע, שקורה בן רגע, בין לבין. המוות הצרוף, שכמו חיוך החתול אצל לואיס קרול — חיוך לעצמו, שהחתול רק ממלא אותו — הוא נפילה לעצמה, שהאדם רק מגלם אותה. הנפילה של רבין — רגע אחרי הירייה, רגע לפני ההיעלמות — לא נקלטה בכרוניקה ואינה יכולה להיקלט בה. אין לה נוכחות בזמן של הכרונוס (הווה הנע מעבר לעתיד) משום שהרגע שבו היא מתרחשת הוא רגע שאינו בעתו, רגע של השתהות בתוך האַאיוֹן (התפצלות של הווה לעבר ולעתיד עד בלי די), רגע שהוא בין לבין. יצחק רבין נפל ומת. ראינו אותו ברגע שלפני, ראינו אותו — במלוא תפארת היעדרותו — ברגע שאחרי. בין לבין, הוא נפל.

ובין לבין, התרחשה עוד נפילה ב־4 בנובמבר 1995. ז׳יל דלז, בן 70, שָׂבַע ימים ומחלה, קפץ מחלון דירתו שבקומה השלישית בשדרת ניל בפריז, נפל ומת. הרגע שאחרי עזיבתו את חלון ביתו, הרגע שלפני המפגש של גופו עם הקרקע, הוא רגע של הימצאות בין לבין — זהו רגע של השתהות.[6]

מדובר אפוא בשני אירועים שיד המקרה מחברת ביניהם; או שמא זהו אירוע אחד בעל שני מופעים: אירוע של השתחררות, הסתחררות ונפילה.

חלק שני

המאבק

הנפילה אינה מתחילה בגבהים, וגם אינה מסתיימת במעמקים. הנפילה היא השתטחות. היא תנועה המתחילה — ככל שהיא אכן מתחילה — מניצב, ממקום יציב על פני הקרקע, ומסתיימת — ככל שהיא אכן מסתיימת — בהשתטחות מלאה, בהתמזגות עם פני השטח. התמזגות כזו עם פני השטח מערערת אותם: האדמה רועדת, הפלטות נעות זו על פני זו כדי ליצור ארגון מישורי חדש, לא מוכר. ההשתטחות היא אפוא נפילה אל פני השטח, נפילה מן הקרקע היציבה של היגדים ודברים אל המישור הווירטואלי, הפוטנציאלי, של האירועים, המשיק להיגדים מזה ולדברים מזה.

הנה רבין, לדוגמה: רק לכאורה הוא מוטל שותת דם, רגליו מסומנות בחץ. למעשה, הוא מצוי כבר בעולם אחר, הנפרש במישור אחר (שהוא עדיין מישור, והוא עדיין קרקע: לא מדובר בעלייה לשמיים או בקבורה במעמקי האדמה). אם מתבוננים היטב, אפשר למצוא אותו בעולם המואר והצבעוני המאכלס את מישור בד הציור של פרנסיס בייקון.

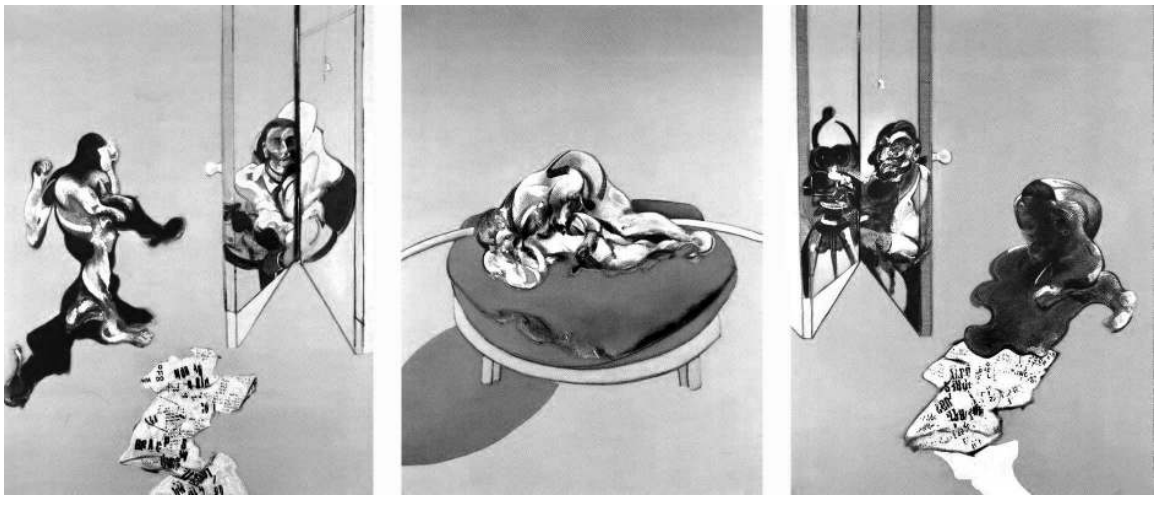
[6] לניתוח יפה של מותו של דלז כאירוע, ראו Colombat 1996.

האמן פרנסיס בייקון — כפי שהוא משתקף בספרו של דלז ״פרנסיס בייקון: הלוגיקה של התחושה״ (Deleuze 1981) — צייר את האירוע של רצח רבין. הוא צייר אותו שנים רבות לפני שהאירוע התממש, אך בזמן שהוא כבר היה נוכח כפוטנציאל, כמציאות שבדרך. הציור של בייקון אינו מייצג (represent) את האירוע של רצח רבין אלא מציג (present) אותו, מנכיח אותו. שאלת הייצוג — וביתר דיוק, שאלת היכולת להתגבר על עולם הייצוגים — מטרידה מאוד את דלז, ובבייקון הוא מוצא שותף מעשי למאבקו זה.

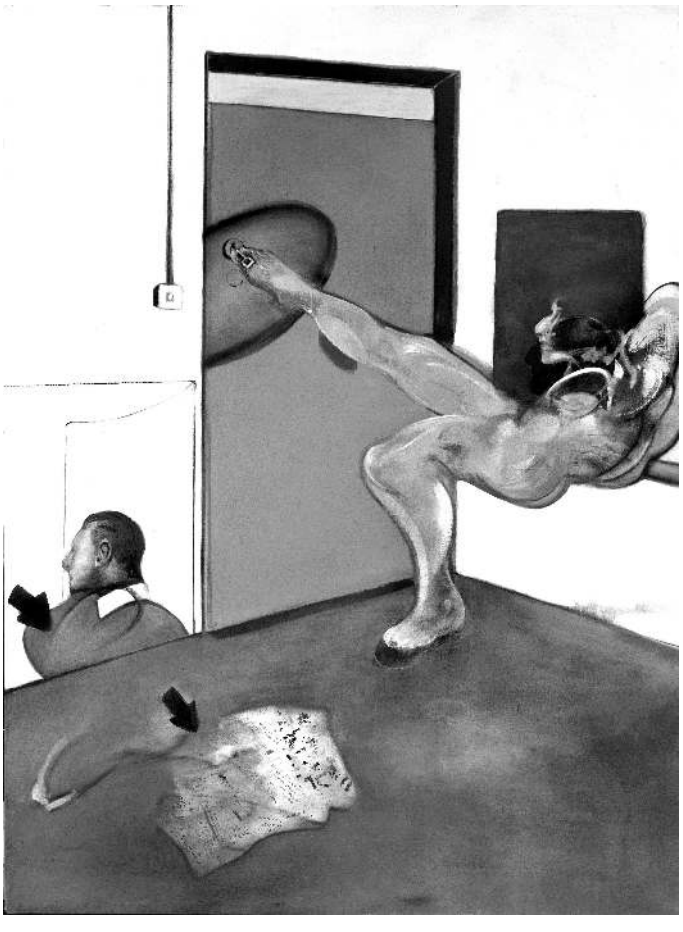
בייקון כבר צייר את רצח רבין. באיזה מובן? בייקון התעניין מאוד ברציחות פוליטיות — ג״פ קנדי, לאון טרוצקי, מרטין לותר קינג — ובציורים שלו אפשר למצוא הדים ממשיים לאירועים מן הסוג הזה (Cappock 2003, 91–92). במובן זה, אפשר כבר לקרוא את הכתובת של רצח רבין על קיר הסטודיו של בייקון, ועוד יותר מכך על בד הציור שלו. בפרפרזה על דברים שדלז אומר (Deleuze 1999, 64) על צייר אחר (ז׳ראר פרומנז׳ה) ועל אירוע אחר (רצח קנדי), בייקון מצייר את האפשרות שמשהו כמו רצח רבין עשוי להתרחש בכל מקום, בכל רגע. הוא מצייר את התנאים שבהם רצח רבין כבר נוכח, גם אם עדיין לא התממש. אך הנוכחות של רצח רבין במשיכות המכחול של בייקון אינה נובעת רק מן העניין של בייקון ברציחות פוליטיות: היא נובעת מן העניין שלו במצב האנושי, בכוחות הפועלים על האדם ובביטוי שלהם על בד הציור. בייקון צייר את הכוחות הפועלים על האדם, ומתוך כך צייר גם את מערכי הכוח שבהם התרחש אירוע רצח רבין. בייקון צייר את ראש הממשלה מוטל שותת דם הרבה לפני שהאירוע התרחש, הרבה לפני שהוא התגלם בגופים ממשיים ותועד בתצלום, אך בבהירות חדה ומדויקת.

הצייר, אומר דלז, לעולם אינו ניגש אל בד חלק. הבד שעליו הוא מתחיל לצייר כבר עמוס לעייפה — הוא עמוס בקלישאות, בדימויים ובייצוגים שראשנו כבר שטוף בהם. למעשה, הפעולה הראשונית של הצייר אינה משיכת מכחול או מברשת של צבע על בד הקנבס, אלא פעולה של דחייה, הדיפה. כדי להתחיל לצייר, צייר אמיתי צריך להיאבק בכל הקלישאות הנמצאות כבר על הבד ולדחות אותן, לקרוע אותן, כדי שמשהו שאינו ספוג במובן מאליו, משהו שאינו ניתן לייצוג, יוכל להגיח מבעדן. מבחינת דלז, בייקון נאבק באופן מתמיד בדימויים שהוא צריך לגרש כדי להתחיל לצייר, ולכן הציור שלו מתחיל תמיד בקטסטרופה. הציור אינו מתאר קטסטרופה, אלא הוא מייצר קטסטרופה — קטסטרופה הפורעת את סדר הדימויים, מטלטלת את המחשבה ואת התחושה. קטסטרופה כזו היא תנאי להתנתקות מן המובן מאליו, מן השאננות הנינוחה של העולם המוכר.

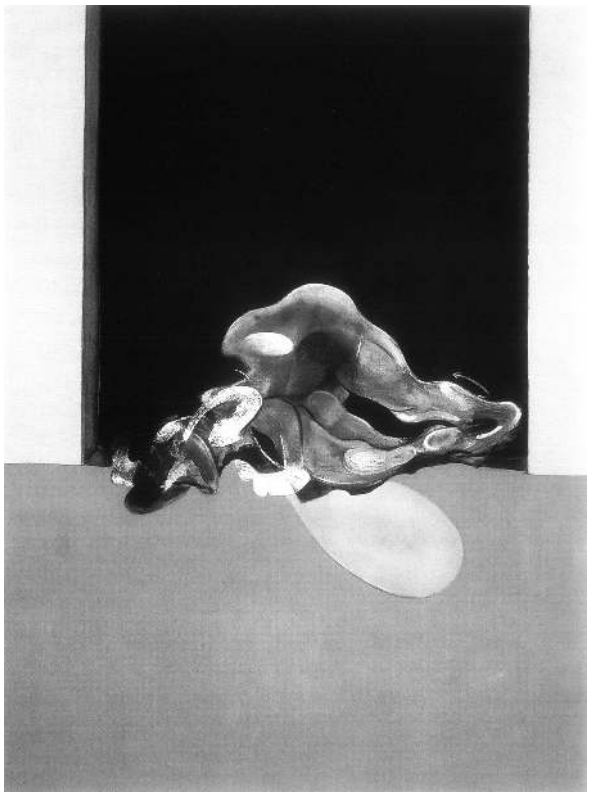
הקטסטרופה הזו נמצאת לדעת דלז בלב הציור המודרני, וזרמים שונים התמודדו אִתה באופנים שונים. במונחיו של דלז, תנועת ההפשטה (Abstraction) דילגה מעל הקטסטרופה על ידי התעלות למרחב אופטי נקי, לציור ״דיגיטלי״ הנובע מן השכל; האקספרסיוניזם המופשט (Abstract Expressionism), לעומת זאת, צלל בעקבותיה לתוך מרחב ידני לחלוטין, לציור כאוטי הנובע כולו מהגוף. בייקון משרטט נתיב שלישי: לא התחמקות מהקטסטרופה ולא התפרקות בעקבותיה, אלא ארגון מחדש של הקרעים שהיא יוצרת, ציור ״אנלוגי״ של



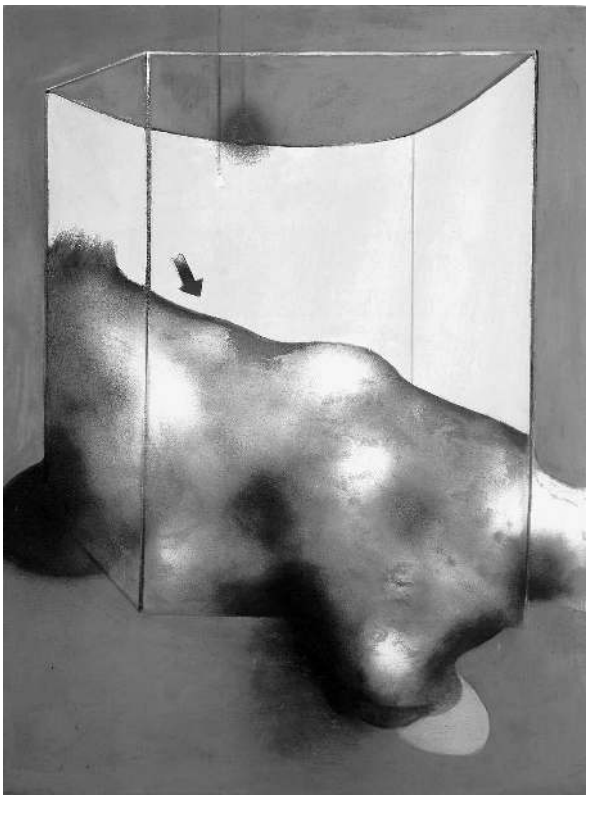
Francis Bacon, *Studies from the Human Body*, 1970, Triptych, Oil on Canvas,
New York, Jacques Hachuel Collection. © Estate of Francis Bacon/DACS, London, 2007



Francis Bacon, *Painting*, 1978, Oil on Canvas,
Monaco, Private Collection. © Estate of Francis Bacon/DACS, London, 2007



Francis Bacon, *Triptych, August*, 1972 (Centre Panel), Oil on Canvas, London, Tate Gallery. © Estate of Francis Bacon/DACS, London, 2007



Francis Bacon, *Sand Dune*, 1983, Oil on Canvas, Riehen/Basel, Fondation Beyeler. © Estate of Francis Bacon/DACS, London, 2007

"כאוס נשלט" או של "קטסטרופה מאורגנת". בכל ציור של בייקון יש נפילה, אולם זו אינה נפילה כמו זו של האקספרסיוניזם המופשט — צלילה אל מעמקי הגופים הלא מובחנים — אלא נפילה אל מישור אחר, נפילה מהמישור של המובן מאליו אל המישור של האירוע הפוטנציאלי, שרק ארגון מחדש של הכאוס חסר ההבחנות יכול להנכיח.

אם כך, המרחב שבו מתקיים הציור של בייקון אינו מרחב אופטי טהור, כמו בציור המופשט, והוא גם אינו מרחב ידני טהור, כמו באקספרסיוניזם המופשט. זהו מרחב מישושי (haptique), מרחב שבו העין יכולה לגעת, למשש, מרחב שבו התחושה האצורה בציור נוגעת בגוף, פועלת עליו. הציור של בייקון אינו נרטיבי או פיגורטיבי, הגם שיש בו פיגורות. הוא גם אינו ציור מופשט — ודאי לא במובן האופטי, אך גם לא במובן הידני — הגם שמשיכות המכחול שלו מאופיינות במידה רבה של אקראיות. זהו ציור פיגורלי (figural), ציור של הכוחות הפועלים על הפיגורה (figure), ציור של הדמות כאירוע. אפשר כמובן לקרוא אותו באופן פיגורטיבי, אך מהלך כזה יחטיא את הכוח הגדול של בייקון; במקום זאת, אפשר להתמסר לפריעת הסדר שהוא מציע ולאירועים שהוא מזמן לחושים.

נראה שלפי דלז, כדי להגיע אל החוויה הזו לנוכח ציוריו של בייקון יש לעקוב בראש ובראשונה אחר המאבק שלו בדימויים הרווחים בניסיונו להשתחרר מהם. יש להתמסר לאקראיות שבה הוא פועל, המסלקת את הייצוגים הרובצים על בד הציור ומחלצת את הכוחות הרוחשים מתחת. בעיקר יש להתגבר על הצילום, על האוסף האינסופי של דימויים מצולמים המשתלטים על הראייה ומייצרים את עולם החישה שלנו. ובייקון אכן מגלה עניין רב, אובססיבי, בצילום: הוא מצייר מתצלומים (במקום לצייר מן החי), דימויים מצולמים קנוניים עוברים אל בד הציור שלו כשהם משנים צורה, ותצלומים וצַלמים משובצים פעמים רבות בציור עצמו. אחד התפקידים העיקריים של מהלך זה, לדעת דלז, הוא להתגבר על הכוח של הצילום להכְנות מציאות מובנת מאליה, להדוף את רשמי אותה מציאות ולהציע במקומה את הפוטנציאל שהיא מעלימה. המהלך המוצג כאן מנסה לפעול לפי אותו היגיון, אולם במידה מסוימת הוא מציע דרך הפוכה: במקום להתייחס אל הציור כאל מה שמגיב לצילום ומנסה להתגבר עליו, הוא מתייחס אל התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם כאל דימוי המגיב — ללא כוונת מכוון, ללא מודעות, באקראי — לציור של בייקון, ועוזר להנכיח אותו במלוא עוצמתו על ידי פריעת סדר הדימויים מלכתחילה. במילים אחרות, התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם מייצר היגד פרוע, חסר אחיזה, התולש את הדימוי וקורע אותו כדי לחשוף מישור אחר המסתתר מאחוריו. הוא מייצר קטסטרופה אסתטית המסלקת את כל הקלישאות מן הבד ומותירה רק קווי מתאר סעורים, חלושים, המתלכדים עם קווי המתאר של הציור של בייקון, ציור המציג — הרבה לפני מעשה ובאופן מדויק להפליא — את האירוע של רצח רבין.

העֵדוּת

האירוע, שהוא הממד הרביעי של ההיגד, אינו מופיע מעצמו כששלושת הממדים הקבועים, היציבים, קורסים. את האירוע צריך ליצור — צריך לחלץ אותו באופן יצירתי מבין הסדקים הנפערים בפני השטח. באיזו דרך ראוי להיכנס אל בד הציור של בייקון כדי לחלץ ממנו את האירוע? אפשר אולי להתחיל מאחד היסודות החשובים החוזרים בציוריו של בייקון — העֵד, המשקיף (témoin). העד הוא מי שנוכח, מי שנמצא בסמוך לזירת ההתרחשות העיקרית ומשקיף על המתרחש. לפעמים הוא פשוט מי שניצב ליד ומתבונן, כמו במסגרת השמאלית בטריפטיכון *Studies from the Human Body* מ־1970, כמו האיש שגבו מופנה למצלמה בתצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם. לפעמים הוא תצלום על הקיר או אפילו צלם ממש, עם מצלמה ממש, כמו במסגרת הימנית בטריפטיכון מ־1970, כמו המצלמה של גרשון שלווינסקי. ולפעמים הוא עיתון, כמו במסגרות השמאלית והימנית בטריפטיכון מ־1970, כמו **ידיעות אחרונות, מעריב והארץ** באירוע רצח רבין. אך איזה מין עדות הוא מוסר?

זוהי עדות מוגבלת, כמו במקרה של הצלם. התצלום של הצלם אינו יכול לתפוס את הנפילה, את ההשתטחות. התצלום לכוד בעולם של ייצוגים, עולם המבוסס על דמיון (של העתק למקור), ואילו ההשתטחות היא אירוע סינגולרי, שבלבו מצוי הבדל עקרוני (חסר כל מקור). התצלום יכול לחלץ רגע מתוך שטף הזמן, אולם זהו רגע הנמצא בתוך הכרונוס, בתוך ההתפתחות הכרונולוגית, ההיסטורית, הנעה מן העבר אל העתיד. הצילום הוא רגע מובהק של הווה, ההופך מיד לעבר. אולם הנפילה אינה מתרחשת בזמן הכרונולוגי — היא מתרחשת באיון, בהרף העין המפצל את ההווה לעבר ולעתיד לבלי סוף. המצלמה העוקבת אחר המציאות אינה יכולה לקלוט את האיון — אפילו לא מצלמת הקולנוע או הווידאו המחלצת תמונות מתוך שטף ההווה, שכן תמונותיה מורכבות רק מרגעים נייחים המייצרים אשליה של תנועה, ואילו הנפילה היא תנועה אמיתית המתרחשת בפערים שבין פריימים: אין לה מקום בממשות, היא שוהה בזמן של הווירטואלי. המצלמה מותנית לקלוט את הכרונוס ולא את האיון. גם תמונה מעובדת או ערוכה תתקשה לקלוט את האיון, היות שמי שמעבד או עורך אותה כבר מותנה בעצמו, כבר מובנה לתוך המובן מאליו. דרושה יד של אמן כדי להשתחרר מן ההבניה של המובן מאליו, לנטרל את הדימוי, ליצור קטסטרופה חזותית שרק מתוכה יכול האירוע לבטא את עצמו — צריך, למשל, את היד המציירת של בייקון.[7]

[7] טענה זו אינה שוללת את יכולתן של אמנויות אחרות — ובהן אמנות הקולנוע — להנכיח אירוע. אך גם אין פירוש הדבר שאמנות יכולה "מעצם טבעה" להנכיח אירוע: יצירה אמנותית, ובפרט כזו הנוצרת בתגובה לאירוע ולאחר מעשה, יכולה להיות בעצמה לכודה בשדות השיח שמבליעים ומעלימים את האירוע וגוזרים ממנו את המובן מאליו (על ניסיונות להתמודד עם המלכודת הזו בהקשר של רצח רבין, ראו למשל אריאלי־הורוביץ 2005, 6–16). שני החיווים המודבקים כאן זה לזה — התצלום מן הכיכר והציור של בייקון — מצליחים לדעתי לחמוק מן המלכודת הזו. הראשון הוא תגובה מיידית, עצבית, של היד הנושאת את המצלמה. השני הוא ביטוי אמנותי המגיב באופן עצבי ומיידי למקריות האופפת אותו (בייקון מרבה לדבר על המקריות המכתיבה את ציוריו — ראו

התצלום יכול להצביע על כך שאירוע אמנם התרחש, אך הוא אינו יכול להנכיח את האירוע עצמו, את מה שקורה בין לבין. הצלם, בעזרת המצלמה, אינו יכול להעיד על המתרחש — הוא יכול רק להעיד על כך שמשהו אכן מתרחש ושאין באפשרותו להעיד עליו. הצלם עֵד לסינגולריות שהוא אינו יכול לתפוס, לשבריר של חיים שחומק ממנו. הוא ממלא פונקציה חשובה, כיוון שהוא מפנה את המבט אל התרחשות פוטנציאלית; אולם תפקידו מוגבל, כיוון שהמבט שלו מקבע את הפוטנציאל בגופים חתומים ואינו מנכיח את הפוטנציאל כשלעצמו.

גם העיתון הוא עֵד, ועדותו מוגבלת באותה מידה, היות שהוא שבוי בתוך העולם המוכר ולשונו לכודה בהיגדים המקובלים. אולם בייקון עושה שימוש גם בחצים, כמו החצים האדומים שבציור *Painting* מ־1978, כמו החצים האדומים באירוע של רצח רבין. יש הקושרים את החצים של בייקון באופן מפורש להופעה של חצים בתצלומי עיתונות, ואף באופן ספציפי לחץ אדום המעטר סדרה של תצלומים שהופיעה בעיתונות במסגרת תיאור של רצח קנדי (Cappock 2003, 92). כך או כך, מעניין מהו התפקיד שהחץ ממלא בקומפוזיציה של בייקון. אפשר אולי להתחיל לבחון את השאלה הזו דרך הציור מ־1978, שבו מופיעים שני חצים המצביעים — כך לפחות נדמה — על שני דברים שונים. ואולי אלה למעשה שני שימושים שונים בחץ?

בחלקה השמאלי של התמונה מצביע חץ על גופו של איש. קשה לומר על איזה חלק מגופו הוא מצביע — על הגב, על הכתף, אולי על הזרוע. כך או כך, נדמה שאין ספק שהוא מצביע על הגוף — למעשה הוא ממש נוגע בגוף. דלז, כשהוא מנתח את הציור של בייקון, רומז על קישור שאפשר למצוא בין ציוריו של בייקון לבין ציורי קדושים מתקופות קדומות יותר: ההילה שאפפה את הקדושים מוצאת את עצמה עתה, אצל בייקון, מקיפה איברים אחרים, כמו רגליים; והחצים הממשיים שהכריעו את הקדושים (סבסטיאן או אורסולה למשל) הופכים אצל בייקון לחצים מסמנים, מצביעים. אך אולי הם לא ממש שינו את תפקודם, ורק כלי הנשק השתנה? החץ של ההצבעה פועל כמו החץ הָרוּי: ההצבעה, הזיהוי, ההגדרה, הפניית האצבע או האקדח, הם שמשילים מן הפרט את כל הפוטנציאל החי האופף אותו, את כל מה שהוא יכול להיעשות, את כל האירועים הסינגולריים המגולמים בו, ומקבעים אותו לזהות ברורה, אישית מאוד, מסוימת, דוממת. החץ המסמן מתפקד כמו החץ הממשי, המתעופף, כמו האצבע, המצלמה, האקדח — הוא פוגע בגוף וממית אותו.

חץ נוסף בציור מצביע על משהו אחר — על עיתון. אולי לשם צריך להפנות את המבט בעקבות החץ המעטר את התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם — לנייר העיתון עצמו: העיתון מצביע על עצמו. החץ אינו מצביע על המתרחש בתוך התמונה, אלא

למשל Sylvester 2002, 92–107, 134–141 — ודלז מדגיש את התכונה הזו בניתוח שהוא עורך לבייקון), והוא מקדים מבחינה כרונולוגית את האירוע המדובר ואת רקמות השיח העוטפות אותו. יחד הם יוצרים חיווי שמצליח לנשוך לאירוע, ולא לייצג אותו.

על העיתון עצמו; העיתון מסמן את עצמו כעֵד. אך כאמור, הוא עד מוגבל מאוד: האירוע עצמו חומק ממנו, הוא אינו יכול להעיד עליו, לכן הוא יכול להעיד רק על כך שהוא עד.

אם כך, החצים של בייקון — החצים של אירוע רצח רבין — פועלים בשתי צורות: או שהם הורגים (כפי שהרגו את הקדושים), כלומר חודרים אל תוך הגוף, אל המעמקים; או שהם עקרים לחלוטין, מעידים רק על עצמם, לכודים בסימון עצמי. במובנו הראשון, החץ מעקר — מעקר את הפוטנציאל המגולם בגוף, ממית כל סימן לחיים. במובנו השני, החץ הוא עקר — לכוד בתוך סדרה אינסופית של התייחסויות עצמיות. אולם בעקרותו הוא מצביע על פני השטח (שעליהם מתקיימת ההתייחסות העצמית האינסופית), ועל ידי כך הוא מעיד שמשהו אכן מתרחש במישור וירטואלי, על פני השטח הנרקמים סביב הגוף ברגע שפוגע בו היגד (במקרה זה, דימוי) ועוד לפני שהוא חודר אותו. החץ הוא אפוא עֵד למשהו שקורה ובה בעת הוא עֵד לכך שאינו יכול להעיד על אותו משהו, אלא רק להעיד על עצם התרחשותו, או ליתר דיוק — על התארעותו של אירוע ועל ארעיותו.

אמנות גדולה, אומר דלז, מראה לנו כוחות בלתי נראים, גורמת לנו לחוש כוחות בלתי מוחשים. הציור של בייקון מנכיח בפנינו את הכוחות הנסתרים הפועלים על הדמות. כוח העדות הוא כוח אלים מצד אחד, והוא אינו מסוגל לייצר עדות אפקטיבית מן הצד האחר; אולם הוא פותח נתיב שדרכו אפשר להיכנס לתוך הציור ולחוש את הכוחות הגדולים, הבלתי מוחשים, האצורים בו.

ההימלטות

דלז עומד על שלושה יסודות המארגנים לדידו את הציור של בייקון: השדה או המבנה החומרי; המִתאר או המקום; והפיגורה, הדמות. מבחינת דלז, בייקון הוא הצייר של הפיגורה: הציור שלו הוא ציור פיגורלי, שאינו פיגורטיבי ואינו נרטיבי, אלא מנכיח את הפיגורה, את הדמות. הוא עושה זאת על ידי כך שהוא מבודד אותה, באמצעות קווי המִתאר של המקום — לפעמים עגלגלים או סגלגלים, כמו במיטה או בקרקס, לפעמים מלבניים או קובייתיים, כמו בתצלום או בתא נאשמים — התוחמים אותה. הדמות אצל בייקון מבודדת מן הרקע, מן השדה העוטף אותה. היא נמצאת, אפשר לומר, באזור סטרילי.

הזירה היא אפוא זירה סטרילית. זוהי זירה של בידוד, המאפשרת התמקדות במחווה של הדמות. אולם המחווה אינה עניין אישי, הצומח מן הדמות עצמה — היא צומחת מן הכוחות הפועלים על הדמות, ובאופן כללי יותר — מן היחסים שבין הדמות לבין הרקע. אלה אינם יחסים של שיווי משקל, הרמוניה ושלווה. אלה יחסים טעונים, מורכבים, דינמיים מאוד, המתקיימים מבעד לקווי המתאר, המשמשים מצדם כמו ממברנה. אם כן, הרקע העוטף את הזירה אינו שוקט על שמריו: הוא כולא את הדמות, דוחק אותה, מפעיל עליה כוח לוחץ. כמה מציוריו המרשימים ביותר של בייקון מציגים דמויות שהן סטטיות לחלוטין, אך נתונות לערב רב של כוחות הפועלים עליהן מכל עבר. הרקע דוחף את עצמו

אל עבר הדמות הנתונה בסד ופועל עליה. לפעמים, כמו באירוע של רצח רבין, הרקע יכול לפרוץ את הזירה הסטרילית במלוא העוצמה ולהפעיל כוח חסר שיעור על הדמות — כוח פטלי המכניע אותה ומותיר אותה מוטלת שותתת דם (כמו במסגרת האמצעית ב־*Triptych*, *August* מ־1972). לפעמים עוצמת הכוח כה חזקה עד שהדמות נותרת רק עם הצעקה (שהיא אחד הנושאים השכיחים ביותר בציוריו של בייקון). הצעקה, לדעת דלז, מנכיחה את הכוחות הבלתי נראים הפועלים על הדמות; ורק הנכחת הכוחות מאפשרת להתמודד אתם.

אולם הצעקה גם מצביעה על יחסים מסוג אחר המתקיימים בין הדמות לבין הרקע בציוריו של בייקון. לפי דלז, בצעקה — כשהגוף מתנקז כולו אל בין השיניים שבפה הפעור — הדמות מנסה לברוח מעצמה לעבר הרקע. באופן כללי, דמויותיו של בייקון מנסות לא אחת להימלט מתוך הגוף — בתנועה עוויתית — ולהתמזג עם הרקע שסביבן. זהו כוח הפועל על הדמות מבפנים, כוח הדוחף אותה להימלט מעצמה. לפעמים יש בכך כדי לייצר תנועה עם מידה גבוהה מאוד של אתלטיות, כיאה לדמויות הלכודות בזירה דמוית קרקס. ולפעמים, כמו באירוע רצח רבין, הכוחות הפועלים על הדמות מייצרים רצון להימלט מן הגוף, דחף לברוח מן הזירה, גם אם המילוט היחיד הוא דרך חור המנעול (כמו בציור *Painting* מ־1978) — המנעול של דלת הבית או של דלת המכונית; וגם אם פירושו של דבר להימלט בתנועת ריקוד דרך קצות אצבעות הרגליים או — אם התנאים אינם נוחים לכך — באמצעות גופים אחרים, הממשיכים את הגוף המוטל שותת דם.

ציור המשרטט את הדמות כתוצא של הכוחות שפועלים עליה ומפעילים אותה מציב אותה כדמות שאינה פרטית, משום שהיא אינה סובייקט ריבוני אלא תוצר של הכוחות האובייקטיביים הפועלים עליה, והיא גם אינה כללית, שכן הכוחות הפועלים עליה הם מסוימים. זהו ציור המציב את הדמות כאירוע סינגולרי, הדמות כפי שהיא יוצאת מן הפועל אל הכוח, כפוטנציאל המתקיים בדמות ממשית.

הרֵעוּת

המובן של האירוע, המובן שהוא האירוע, אינו נעוץ בתת־מודע אישי או קולקטיבי שבו "אנחנו אשמים" (ברצח אב) או "הוא חסר אונים" (בשל תסביך אדיפלי), ואינו מתנהל במרחב משפטי, אנושי או אלוהי, שבו "הוא אשם" (יגאל עמיר) או "הוא הביא את זה על עצמו" (יצחק רבין). האירוע אינו שוכב על ספת הפסיכולוג וגם אינו ניצב על דוכן העדים. הוא אינו מתרחש במעמקי הגופים וגם לא בשמיים האידיאליים. הוא מתרחש על פני השטח: על פני השטח של כיכר מלכי ישראל, על פני השטח של גופו של רבין, על פני השטח של הדימוי. המילים הרגילות אינן פוגשות את האירוע באופן ישיר — הן יכולות רק להתייחס אליו בעקיפין; הן יכולות רק לנסות לתאר במושגיהן המוגבלים את האירוע כפי שהוא מופיע — במלוא מיידיותו — על בד הציור של בייקון.

נושא מרכזי נוסף החוזר ומופיע אצל בייקון הוא זוג הגופים העירומים הכרוכים

זה בזה. למעשה, אפשר למצוא מופע שלו במסגרת המרכזית בטריפטיכון *Studies from the Human Body* מ־1970, שסביבה מאורגנים כל העדים — הצופה, הצלם, העיתון — במסגרות הצדדיות. דימוי זה שואב רבות מסדרת התצלומים של אדוארד מייברידג׳ (Muybridge) (Sylvester 2002, 116) — סדרה שנוצרה במסגרת השימוש שלו בצילום לפירוק תנועת הגוף למרכיביה הנייחים, ושעוקבת אחר שני גברים עירומים מתאבקים זה עם זה — והוא טעון מאוד. יש בו מידה רבה של אלימות, אך גם עוצמה לא מבוטלת של מיניות. הוא מציג שני גופים הלופתים זה את זה עד מוות, עד שהם מזדווגים כמעט במלואם. הם הופכים לגוף אחד רווי איברים שאין ביניהם הבחנה. גם באירוע של רצח רבין, כשראש הממשלה מוטל שותת דם, אצורה אנרגיה גדולה מאוד, אלימה, פראית, המפרקת את הגופים לאיברים ולגפיים — גב, ראש, ידיים ורגליים, המון רגליים — הנכרכים זה בזה, נשברים זה לתוך זה, עד אובדן הבחנה.

רצח רבין התרחש בתוך עולמו של ״מר ביטחון״. זהו עולם שבו הביטחון האישי הוא הנחת המוצא, ביטחון המניח אישיות סגורה המעוניינת להסתגר ולהישמר מפני הפרות חיצוניות של שלוותה ושל סדריה. זהו עולם של פרטים נבדלים, נפרדים, מנוכרים זה לזה, הנתפסים כאיום זה על ביטחונו של זה. בתוך העולם הזה יש צורך בשטח סטרילי, באבטחה צמודה. הביטחון הוא שמגדיר את הפרט ואת יחסו אל הזולת. בייקון מצייר את העולם הזה — עולם אלים של מתאבקים — אך הוא מצייר אותו רק כדי להכפילו ולחלץ מתוכו ממד פוטנציאלי, המציג עולם אחר לחלוטין, עולם המבוסס על תשוקה. והתשוקה היא כוח, הכוח שאותו מפעיל גוף אחד על גוף אחר: כוח המשיכה. נדמה שזהו הכוח שדלז מכנה בהקשרים אחרים ״אחווה״ (fraternité, brotherhood), ושאולי המונח העברי שלו צריך להיות ״רֵעוּת״. במילים אחרות, בייקון מצייר — בתוך זירה של מאבק — את הרעות כפוטנציאל לא ממומש בתוך האלימות הממשית.

מהי הרעות הזו? למרות מה שנראה כמו נוכחות גברית מאוד וישראלית־יהודית מאוד בתצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם, אין זו הרעות הצבאית, רעות המתקיימת — כלפי פנים — בתוך מערכת יחסים הירכית ופועלת — כלפי חוץ — על דרך של הבחנה, סינון והדרה ומלכדת את השורות אל מול שורות שכנגד. זו גם אינה הרעות שעליה שרים, אלא הרעות שבאמת נישאת בלי מילים, שכן היא חומקת מן המילים החותכות, הבוטחות, ושוהה בין מילים (או דימויים) לבין גופים. זו אינה הרעות שבין אדם אחד לאדם אחר, אלא רעות אימננטית, הקודמת לאנשים — רעות בין חיים עוד לפני שאלה התקבעו בזהויות ברורות. זוהי רעות המאפשרת מפגש בין ישויות שטרם הפכו לגבר או לאשה, ליהודי או לערבי. תערובת הצבעים של בייקון היא תערובת של גופים, שהיא תערובת של חיים — חיים המתקיימים ברעות.

על מה מבוססת הרעות הזו? למעשה היא אינה מבוססת על דבר, שכן היא קודמת לכל דבר, קודמת לגופים הנושאים אותה. אין בה כל תקומה — רק נפילה. היא מבטאת הבדל קטן ועקרוני המשותף לכל הישויות הנושאות אותה: הנפילה הפרטית, האישית לגמרי,

שהיא האירוע הפוטנציאלי, הסתמי, המשותף לכול — הנפילה הסינגולרית של כל אחד. רק על בסיסה קמים פרטים, הנוטים די מהר לשכוח אותה ולהתמסר לרעות מבדלת, קטלנית.

הרעות מתקיימת בהתפשטות, שעניינה השלת כל המחיצות בד בבד עם התפרשות העור של הגוף עד אובדן הבחנה, עד שהוא הופך למדבר (כמו בציור *Sand Dune* מ־1983). התפשטות כזו אינה אירוע פַּשִׁיט, כלומר התרחבות אקסטנסיבית במרחב, אלא אירוע עַצִּים — התרכזות אינטנסיבית בפני השטח. התפשטות כזו היא אפוא השתטחות — התלכדות עם פני השטח ועם הפוטנציאל הבלתי מוגבל השוהה בהם — והיא מקיימת יחס מיוחד כלפי השטח, כלפי הטריטוריה: לא כיבושה על ידי הגוף, לא גירוש של הגוף מתוכה, אלא התמזגות של הגוף בנוף. הגוף נטמע בנוף, הופך לנוף, עד שהנוף עצמו — שהוא נופו של הגוף — נמלט מכל גבולותיו, גדרותיו, חומותיו ומציף הכול.

אם כן, הרעות, האוצרת בחובה נפילה פוטנציאלית, גלומה בהשתטחות, וזו מוצאת את ביטויה על מישור שטוח — על בד הציור של בייקון, שעליו האירוע של רצח רבין, כמו רבין עצמו, נופל.

הנפילה

הצעקה, המשיכה, אפילו הנפילה — מצבור הכוחות הפועלים על הדמות מציבים אותה במלוא חיותה, במלוא כוחה לצעוק, לחייך, להימשך, להילחץ, להימלט, ליפול: זוהי דמות האוצרת בחובה חיוניות מופלאה. משיכות המכחול של בייקון משרטטות את התנועות האקראיות של כוחות, שמבעד להם מופיעות הבלחות אדירות של חיים.

ב־4 בנובמבר 1995 התרחש כאמור אירוע נוסף — התרחשה נפילה נוספת — הרחק מכיכר מלכי ישראל. אחרי ככלות הכול, נפילה — שהיא השתטחות — יכולה להתרחש אם משלימים עם הכוחות הפועלים עלינו. היא יכולה להתרחש, למשל, אם רק מתמסרים לכוח הכבידה.

ביבליוגרפיה

אזולאי, אריאלה, 1996. "סימן משמים: רצח בזירה שטופת אור", **תיאוריה וביקורת** 9 (חורף): 241–274.

אזולאי, אריאלה, ועדי אופיר, 2000. "אנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא 'איך זה פועל': הקדמה **לאלף מישרים**", **תיאוריה וביקורת** 17 (סתיו): 123–131.

אריאלי־הורוביץ, דנה, 2005. **יוצרים בעומס יתר: רצח רבין, אמנות ופוליטיקה**, מאגנס, ירושלים.

בארת, רולאן, 1988. **מחשבות על הצילום**, תרגם דוד ניב, כתר, ירושלים.

———, 1998. **מיתולוגיות**, תרגם עידו בסוק, בבל, תל־אביב.

דותן, אייל, 2000. "הקץ לטראומה: סטריליזציה וטשטוש בייצוג הזיכרון", **תיאוריה וביקורת** 17 (סתיו): 27–34.

ויניצקי־סרוסי ורד, 2000. "בין ירושלים לתל־אביב: הנצחתו של יצחק רבין ושיח הזהות הלאומית בישראל", **זיכרון במחלוקת: מיתוס, לאומיות ודמוקרטיה**, ערך לב גרינברג, מכון המפרי למחקר חברתי, באר־שבע, עמ' 19–37.

זהבי, אהד, 2005. **רומן לוגי: ז'יל דלז בין פילוסופיה וספרות**, רסלינג, תל־אביב.

פייגה, מיכאל, 2000. "יצחק רבין: הנצחתו והנצחת הנצחתו", **זיכרון במחלוקת: מיתוס, לאומיות ודמוקרטיה**, ערך לב גרינברג, מכון המפרי למחקר חברתי, באר־שבע, עמ' 39–64.

פלק, אבנר, 1999. "מאוסוולד עד עמיר, דיוקן פסיכואנליטי של רוצח פוליטי", **פנים** 8: 20–29.

פוקו, מישל, 2005. **מהו מחבר?** (יחד עם רולאן בארת, **מות המחבר**), תרגם דרור משעני, רסלינג, תל־אביב.

פרויד, זיגמונד, 1978. **משה האיש ואמונת היחוד**, תרגם משה אטר, דביר, תל־אביב.

פרי, יורם, 2005. **יד איש באחיו: רצח רבין ומלחמת התרבות בישראל**, בבל, תל־אביב.

Barthes, Roland, 1977. *Image Music Text*. London: Fontana Press.

Cappock, Margarita, 2003. "'The Chemist's Laboratory': Francis Bacon's Studio," in *Francis Bacon and the Tradition of Art*, eds. Wilfried Seipel, Barbara Steffan and Christoph Vitali. Milano: Skira Editore, pp. 85–103.

Colombat, André Pierre, 1996. "November 4, 1995: Deleuze's death as an Event," *Man and World* 29: 235–249.

De Duve, Thierry, 1978. "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox," *October* 5: 113–125.

Deleuze, Gilles, 1969. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit (*The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press, 1990).

———, 1981. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence (*Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London: Continuum, 2003).

———, 1999. "Cold and Heat"/"Le froid et le chaud," in *Gérard Fromanger: Photogenic Painting/La Peinture Photogénique*, Gilles Deleuze and Michel Foucault. London: Black Dog Publishing, pp. 61–79.

Sylvester, David, 2002. *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson.