

## ראש הממשלה מוטל שותת דם

אהד זהבי

בית הספר לפילוסופיה, אוניברסיטה תל-אביב

### חלק ראשון

#### הרגע שאחרי היריות

ARIOU עירuzzו של יצחק רבין, כמו כל אירוע, אינו מנתק מן החיוויים על אודוטיו. לבאורה יש בכך כדי להרחיק אותנו מAIROU הרצח, שכן הגישה אליו אינה יכולה להיות ישרה, אלא היא מתווכת בהכרת. אך למעשה ההפך הוא הנכון: תפיסה כזו של AIROU — המבוססת על עמדתו של הפילוסוף הצרפתי זיל דלו, כפי שזו מנוסחת בספרו הלוגיקה של המובן (Deleuze 1969) — אינה מייחסת לAIROU טרנסצנדנטיות בלתי נגישה, אלא דווקא אימננטיות גמורה. AIROU, במילים בפסוק או בהיגר המבטא אותו. במובן זה, לא רק שהAIROU אינו מרוחק, אלא שהוא למעשה קרוב עד בלי די, קרוב באופן כמעט בלתי נסבל — הוא שווה בתחום ההיגר המבטא אותו.

אלא שהAIROU שהתרחש בתל-אביב ב-4 בנובמבר 1995 התחסנה בהרף עין בבליל עצום של היגדים: עדויות, פרשנויות, הספדים, סטיקרים, כתובות גרפייטי, נרות, עצרות, אנדרטאות, שירים, טקסיים, כינוסים, דוחות חקירה, פסקי דין — המוללה גדולה, המזכיבה קושי אמיתי לשם אותה דברו של AIROU עצמו בתחום השאון הגדול.<sup>1</sup> אך לקושי המציאות הזה מתלווה קושי עקרוני, הנובע מאופיו של כל AIROU ומיחסו להיגר המבטא אותו: AIROU הוא חמקם; הוא שווה בהיגר אך מתקיים בו בעודף, כשארית.

במהלך שאציג להלן אני מבקש לנשח לAIROU הרצח של יצחק רבין דרך היגר מסויים: צלום.<sup>2</sup> התצלום שבו מדובר יכול לדעתך לעזרה להתחקות אחר AIROU שהתרחש

<sup>1</sup> אייל דותן (2000) מציג ניתוח מרטק של כתובות הגרפייטי שהופיעו בעקבות רצח רבין ושל מה שהוא מכנה ה"סטריליזציה" הרשمية שלו, שאפשר כМОבן לראותה בה עצמה היגר נוסף בשורשת ההיגדים המתרבבים ומסתעפים מאז רגע היריות. מיכאל פיגה (2000) מספק דוגמאות מאירות עיניים לתהיליך השרשור הזה של היגדים בסוגרתו מה שהוא מכנה "הנצחת ההנצחה". ורד ויניצקי-סרויסי (2000) פורטת את מה שהוא מכנה "בולם ההנצחה וטקסי הזיכרון" ועורכת בו הבחנות מעניינות.

<sup>2</sup> ההתייחסות אל תצלום כל היגר במובנו אצל דלו היא מHALK שאינו נקי מקשישים, אך אני מוצא בו טעם ותועלת ובוחר לנוקוט בILI להכריע בשאלת היחס המודרך בין צלום להיגר או לפסקום כМОבן של הלוגיקה של המובן לגופה.

בליל 4 בנובמבר 1995 מכמה טעמים. הוא הופיע בשלושת העיתונים הנפוצים — ידיעות אחרונות, מעריב והארץ — שעوت ספורות לאחר האירוע (ועוד לפני כן באמצעות האלקטרוניים): במהדורה של ידיעות אחרונות מ-5 בנובמבר 1995 הוא מופיע בעמוד הראשון, מתחת לכותרת הראשית, והוא מלא גם את כפולת העמודים האמצעית של החלק הראשי של אותה מהדורה; גם במהדורה של מעריב מאותו יום מופיע התצלום בעמוד הראשון, מתחת לכותרת הראשית; ובגליון של הארץ מיום זה מופיע התצלום בעמוד השני (כתצלום שנלקח מהערוץ השני בטלוויזיה). היה לו אפוא תפקיד מכריע בעיצוב האירוע בתודעה הציבורית. יתרה מזאת, עצם ההופעה המשולשת הזה מעידה על כוח העדות שהוא נושא עמו. העובדה שמדובר בתצלום, עדות ראייה ישירה כביכול, מייחדת אותו מרבית החיוויים האחרים האופפים את האירוע. משקלו של התצלום המופיע הזה רב במיוחד בשל קרבתו המרחבית, ועוד יותר מכקרבתו בזמן, לכ戎וניקה המכרצה ("הריגע שאחרי היריות"), כפי שמצוינת אחת מכותרות התצלומים באחד העיתונים). הדימוי שהתצלום הזה מספק כמו מחלץ את אירוע הרצח מן הcronology שבה התרחש. העובדה שהוא חלה בעוצמה לתוך השיח על האירוע זמן קצר לאחר ההתרחשות מעיצימה את חשיבותו.

המהלך הזה חייב להזכיר כאמור הפרודוקסליות של האירוע שואה בהיגד, אולם הוא חומק ממנו — הוא מובלע בתחום ההיגד, לא מונכח בו מפוזרות. למעשה, הבעיה גדולה מכך: ההיגד, כל היגד, הוא תוצר של אירוע ההגעה של דבר-מה אל השפה; אולם כזה הוא כבר משוקע בתחום המובן המשותף, שהוא המובן מאליו, שבמסגרתו השפה מתנהלת והיגדים מיווצרים. המובן מאליו הוא רק אפשרות אחת מוגנון האפשרויות הרוחשות תחת כל היגד, אך זה היא אפשרות שלטנית, המכיתה את ההיגדים ומיצרת באמצעותם את תמונה העולם, ובכך מדכאת את הנכחות של אירוע או מובן פוטנציאלי אחר, שיכל להקים מצדו עולם אחר לחלוֹתין. הדרך לחמוק מן המובן מאליו הייתה חייבות אפוא להתמקד באופן ייצורם של היגדים, וליצור ביטוי החותר תחת התפקיד ה"AMILAI" של השפה כדי להנichiח את מה שמשמעותה בין סדרקה. בהקשר הספרותי דלו' מכנה זאת "גיגום", ופרט שתי טכניקות שונות המאפשרות לספרות גROLה, לשיטתו, להנichiח את האירוע: הדרות אינסופית של היגדים בנסיבות נמרצת, או עיקור מוחלט של ההיגד בנסיבות מוחלטות (זהבי את מגנון ייצור ההיגדים הרגיל, כדי לחלץ מן ההיגד את אירוע הפוטנציאלי השווה בו וממתין להופעתו).

בכל היגד, אומר דלו', יש שלושה ממדים קבועים, יציבים: מבע, הוראה ומשמעות. כל היגד הוא מבע של מישחו; כל היגד מורה על מהهو; וכל היגד מורכב ממושגים שבאמצעותם מישחו ממשמו שהוא מורה. כך, ההיגד מייצר סובייקטים, אובייקטים ומוסגים, ובאופן כללי השפה מייצרת את הגוף שאליהם היא מתיחסת (דוברים, דברים, דפים, מושגים) ומאוגנת את היחסים ביניהם, יחסים ההפכים למוכנים אליהם. בתחום כך היא מעלים את הפוטנציאל המשתחה בין ההיגדים לבין העולם שאליו ההיגדים מתייחסים, את המובן

שאינו מוכן מאליו, את האירוע הסינגולרי – השווה בהיגד בממך הרבייעי שלו, הממד העודף. כדי להנגיש את הסינגולרי יש אפוא לנקח את ההיגד ממערך ההיסטוריה הקבוע שלו ולהובילו למקום ללא הבחנות: ללא דוברים מזוהים, ללא גופים מוכחים, ללא מושגים מוגדרים. רק במקום זהה אפשר לפגוש את מה שאינו אישי, אינו פרטני וaino celi, אלא פוטנציאלי, סינגולרי.

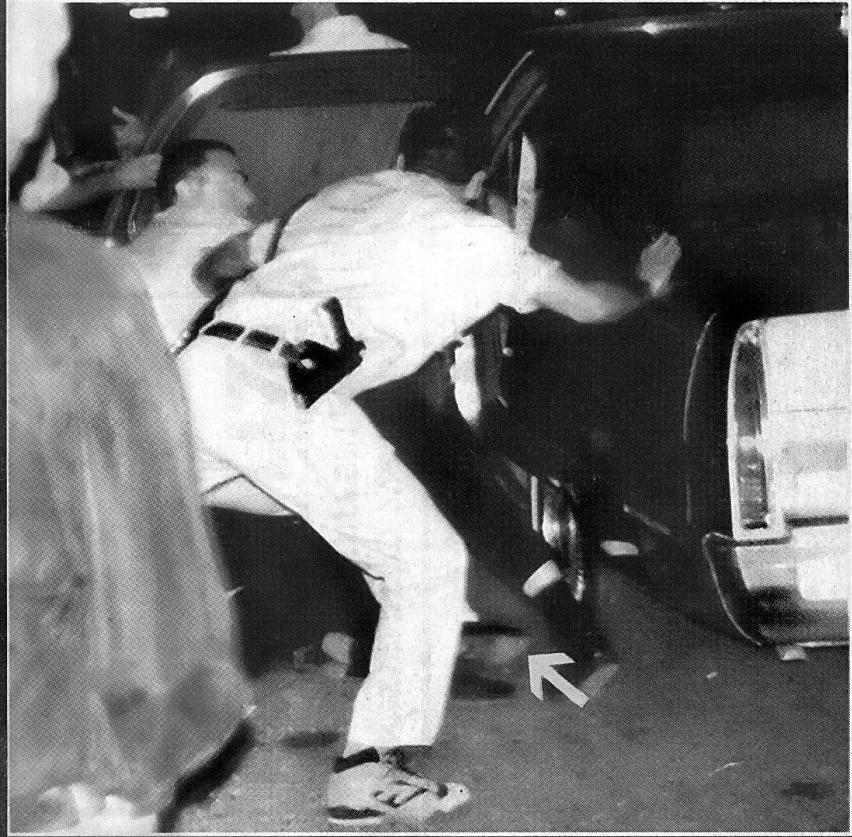
### שנייה לאחר ההתקשרות

היגד הוא מבע של מישחו. 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? אם יש שם "אני" כלשהו שעומד מאחוריו התצלום ושהתצלום מתחבسط עליו, על נקודת המבט שלו? כדאי לבחון את השאלה הזה דרך שני ציריים שהצלום – כל צילום – מותח: הציר החיצוני או השטхи (superficial), הפורש מרוחב בין פניו השטח של החצלום לבין הקורא שלו, הלא הוא מרחב הדמיוי; והציר המתווך או המורה (referential), הפורש מרוחב בין עדשת המצלמה לבין העולם הממשי, הלא הוא מרחב המציאות (השוו De Duve 1978, 114). בכל אחד מן המרחבים הללו יכול אולי להימצא מחבר המיציב את הדמיוי – את הוראותו ואת משמעותו.

נדמה שהמהלך המיידי, המקובל, יפנה אותנו למרחב המציאות ולצלם ש"חילץ" דימוי מתוך המציאות שבה פועל. עדשת המצלמה מוצגת בדרך כלל כנתונה בידיו של סובייקט המפעיל אותה, מארגן את הנראה ומעניק לו פשר (אוזלאי 1996, 258). אלא שהתצלום הנפוץ ביותר במדינה בשעות שלאחר רצח ובין הופיע ללא מתן קודיט לצלם כלשהו. זהה מתוכנות חריגה להציג תצלום, ודאי תצלום בעל ייחוד וחשיבות כה רבים. התצלום הופיע אףו בפני הציבור הנרעש, הCAPE לעדות ישירה על האירוע, ללא צלם, ללא מחבר, כאילו צולם באמצעות יד עלומה, יד המקраה. במובן זה, אין ספק שהתקבלותו המיידית לא התבessa על מה שמיישל פוקו (2005) מכנה "הפונקציה 'מחבר'" – התצלום לא הופיע כמובן של אדם מסוים. והנה בגילוון של מעריב מס' 6 בנובמבר 2005, היום השני של לאחר הרצח, נמצא מחבר: התצלום מופיע בכפולות העמודים האמצעית, הדימיוי האמצעי מבין שלושה תצלומים המוצגים זה לצד זה, תצלומים שצולמו בזמן ההתרחשות המכרעת. במסגרת זו מוצג גם מי שצילם את התצלומים, אדם בשם גרשון שלוינסקי, וכן מצוינים כמה פרטים על נסיבות היוצרותם של התצלומים. אם כך, לכארה נמצאה סוף-סוף אישיות ש"תפסה" את ההתרחשות, אישיות שהצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם הוא היגד שלאה. האומנם?

צולם הוידאו רוני קמפלר – שצילומיו הוצגו לציבור רק כמה שבועות לאחר הרצח ובמידה רבה עיצבו אותו רגע את נוכחותו החזותית של האירוע – מתאר, כפי שהדברים מובאים אצל אריאלה אוזלאי (1996, 264), חוות דрамטית, כמעט דתית: "תחושה באוויר

## ראש הממשלה מופל שותת דם



השניה שאחרי הירוי. יצחק רבין, מופל על הכביש ליד מכוניותו (רגלו מסומנת בהרץ) ומעליו אנשי ביטחון

ידיעות אחרונות, 5.11.1995, עמ' 1



**יריעות אהרוןוט, 5.11.1995, עמ' 12–13**



**מעריב, 6.11.1995, עמ' 24–25**

שמשחו עלול להיות לא בסדר, אין לי הוכחות או ראיות... היה מתח, הייתה לי תחושה לא טובה". מבחינתו, הוא ביים סרט שענינו רצח ראש הממשלה, סרט שהתחווה נגד עניינו ועדשת מצלמו והפך למציאות. התיאור של השתלשלות העניינים שהובילו לצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם, כפי שהדברים מובאים מפיו של הצלם שלוינסקי, הוא תיאור פרואזי הרבה יותר: "אחרי שנגמרה העצרת רציתי ללכת לשירותים בגן העיר, ואז, בדרך, ראיתי את המחסום עם השוטרים והמכונית של ראש הממשלה. הבנתי שהוא צריך לזרת, וחיכיתי לו" (מעריב, 6.11.1995, עמ' 25). לא מדובר במימוש של פנטזיה קולנועית, גם לא ברגע של הארה — רצח ובין תפס את הצלם בדרך לשירותים. הוא לא צפה את רצח רבין, ודאי לא דמיין את התسرיט שיביל אליו — רצח רבין תפס אותו לא מוכן. שלוינסקי לא תכנן את הצלום ולא נערך אליו מראש; הוא התגלה במקרה לתפקיד הצלם של האירוע.

אם האם יש בכלל טעם בדיור על הצלם של האירוע? מי צילם את החצלים של ראש הממשלה מוטל שותת דם? שלוינסקי מתאר את אופן היוזרות הצלום: "רבין ירד במדרגות, צילמתי אותו, ואז התחללו היריות. עד שהבנתי שהז אמיתי, אנשי הביטחון כבר זרקו אותו לרצפה. העברתי את המצלמה למצב אוטומטי והתחלה לצלם בלי הפסקה — ואז שוב הורידו אותו בכוח לרצפה" (שם). האם הצלם מפעיל כאן את המצלמה, או שהמצלמה מפעילה את עצמה (ואת הצלם)? למעשה, הלוגיקה של המצלמה במקורה זה מתחברת באופן הדוק ומידי ללוגיקה של הרצח עצמו: המצלמה של שלוינסקי פעלת ממש כמו כלי נשק. הדקה המוכרת בין מעשה הצלום לבין מעשה הירייה — ובין התוצאות המדומות, המימות, של שניהם, של שניהם — מקבלת פה מובן ממש, מילולי. המצלמה של שלוינסקי, המועברת ל"מצב אוטומטי", מתפרקת כמו מכונת ירייה, והיא מולידה סדרה של צילומים בדים המהדרדת — בשינוי קל, מעט באיחור — סדרה של יריות בדים: ה-snap shots (יריות החטף) של גאל עמר, ומיד אחריה ה-snap shots (צלומי הבקזק) של שלוינסקי. ואולי בעצם לא מדובר עוד בסובייקטיבים המפעילים כלים, אלא בתקבוצתו המצלמה האוטומטית של הכלים עצם, של המכונות: האקדח שיורה, ומיד בעקבותיו המצלמה שיורה. ואפשר שאירוע הירייה — אירוע המתורחש במרחב של מכוונים — קודם לאנשים ולגופים ומייצר אותם מלכתחילה: אירוע הירייה הוא מה שמייצר את הרוצח ואת הנרצח, מה שמייצר את הצלם ואת המצלום. אירוע הירייה הוא מה שמייצר את הרצח ואת הדיבור עליון, את הרצח ואת דימויו, את הדמיומים ואת הדיבורים עליהם. והוא אפקט של ירייה שמתקיים במרחב וירטואלי, שהוא אמיתי בלי להיות עדין ממש, ובזמן ללא הווה, שמהר מאוד יישאב לתוך הווה ממש ייגזרו עבר ועתיד. ציר ההתרחשות הזה יכול אולי להתגלם באקדח, המופיע בתצלום כשהוא כפוף בנדנו של אחד מאנשי הביטחון — אקדח מופנים, חסר אונים, כבוש, אחד מן האקדחים שלא ירו, שלא מנעו את הרצח, אקדח לא פעיל המuid על האקדח הפעיל ועל המצלמה הפעילה הניצבים משני צדיו של האירוע. נדמה שמהלך זה יכול לנתק את הצלום מקיומו בזמן הcronologique ולהכנסו לשדה

האימננטי של האירועים, שדה שבו המצלמה פועלת עצמה, במצב אוטומטי, במישור לא אישי. הצלם אינו סובייקט מצלם במקורה זה, אלא הוא מוצב על ידי המצלמה, על ידי ההיגיון שלה ושל האירוע המתקיים בה (השו אוזלאי 1996, 259). במובן זה, אין לצלום מחבר אנושי, שכן הוא תוצאה של המצלמה. אין זה ביטוי אישי אלא ביטוי קולקטיבי, של חברה המייצרת את הטכנולוגיה של הצלום, את אופני המבט על התרחשויות ואת התறשויות עצמן. הצלום הוא אפוא חיבור חברתי. אין שם צלם כלשהו המקדים את הצלום, 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 מרכיב יותר, משתתפים בו בעלי תפקידים רבים, שהלכם פועלים במרחב המציאותות וחילקם מתערבים במרחב הדימי. הצלום מתחבר במעט מרכיב ששותפים בו עורכים, עורכי משנה, טכנאים, עיתונאים. אלא שהצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם הוא הצלום מיוחד: הוא אינו הצלום מזמן, והוא לא צולם בידי צלם מקצועי — הוא נולד במקורה, מתוך אירוע מקרי, והוא נפוץ בעיתונות כמו וירוס שאי-אפשר להשתלט עליו.<sup>3</sup> אין ספק שהעיתונות ניסתה להשתלט ולהתגבר עליו — ייעדו על כך כל סימני העוזר: הכותרות, החצים — אולם הוא חדר לעיתונות ומשם לזרה הציבורית ללא יד מכונה וบทפוצה רחבה. למעשה, הסימנים המוענסים על הצלום מעידים על מאמץ כמעט נואש להיפטר מעול המבע ולהתנער מפונקציית הדובר, והם מפנים באופן עיקש לממד אחר של ההיגד — הממד המציביע, המורה. אם יש עוגן כלשהו להיגד זהה, כך נדמה, הוא חייב להימצא לא במעט אלא בקוטב אחר — ההורה.

### **יצחק רבין, מוטל על הכביש ליד מכוניתו (רגליו מסומנות בחז)**

כיצד ניגשים אל הצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם? נדמה שיותר משמהתבונן ניגש אל הצלום, הצלום מוגש לךראתו. הגישה של המתבונן אל הצלום אינה ישירה. היא מתווכת בין היתר על ידי עורכים: עורכים של הדימי, עורכים של העיתון, עורכים של העיתון. הצלום מגיע אל המתבונן כשהוא עטוף שכבות רבות של התערבותות: פיתוח, הדפסה, הגדלה, מסגור, מיקום בעמוד, כתורות, חצים. כמה מן ההתערבותות הללו ניכרות יותר מאחרות והן משפיעות על האופן שבו הצלום נظرן. בפרט מעוניין לשים לב לכוורות המלוות את הצלום ולבחין המעתרים כמה עמוקקיו.

"ראש הממשלה מוטל שותת דם", אומרת הכותרת הראשית של הצלום המופיע בעמוד הראשון של ידיעות אחרונות. על הצלום מופיע חז אדום. "השניה שאחרי הירי: יצחק רבין, מוטל על הכביש ליד מכוניתו (רגליו מסומנות בחז) ומעליו אנשי ביטחון",

<sup>3</sup> לדברים מעוניינים על חוושת הפספוס של צלים שלא "תפסו" את האירוע בצלמתם, ראו אריאלי-הורוביץ, 2005, 291, 355–356. נדמה שכוחו של הצלום של שלוינסקי הוא בדוק בהנחה ה"פספוס" הניצבقلب האירוע, החמקמות החיונית שלו, המקריות והארעיות שלו.

אומרת כוורת המשנה של הצלום. "שניהם לאחר ההתקשרות", אומרת הכוורת הניצבת מעל הצלום הנפרש על גבי כפולה העמודים האמצעית של החלק הראשי של אותה מהדורה. על הצלום מופיע חז אדום, המכונן לעבר נקודה מעט שונה (שמאליה ולמטה) מן הנקודה שעליה מצביע החץ בעמוד הראשון. "הרגע שאחריו היריות: ראש הממשלה, יצחק רבין, מוטל על הרצפה (רגליו מסומנות בחץ). אנשי הביטחון שלו היו הרימנו אותו, דחפו אותו במהירות לתוכן מכונית השרד — ונסעו בדרכו לבית-החולים 'aicilob' — כך הכוורות שמתהה לתצלום.

לכארה, אלה הם ביטויים מובהקים של התכוונה המרכזית של הצלום: האינדקסיאליות שלו, הצבעה שהוא מגלם, ה"זה קרה" או "זה היה שם" שהוא מבטא (בארת 1988, 10, 79–80). הצלום העיתונות מופיע כביבול כדנטציה מזוקקת, כמסר ללא קוד, עדות ניטרלית, מרוחקת, לא מתערבת, על איירוע שקרה, שהיה שם. העריכה מוסיפה קונוטציה למסר הדנטטיבי, אך המסר הקונוטטיבי, המbaar, הוא משני ביחס למסר הדנטטיבי, המציג, ונסמך עליו (Barthes 1977, 16–20). במקרה של הצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם יש לכך לכארה ביטוי מובהק: היסמין המוסף רק מגבים את הציון, את ההצבעה על מה שהיה — הם אינם מוסיפים פרשנות.

אך העניין מורכב יותר. נדמה שהעריכה של הצלום מעידה על מגבלות הציון, מגבלות ה"זה היה שם", במקורה הספציפי ובאופן כללי: אפשר שההצלום מעיד על כך ש"זה היה שם", אך מהו בדיקת ה"זה" שהיה שם? היכן בדיקת, באיזה "שם", זה היה? הצלום אינו מדבר בעד עצמו; הוא אינו פועל את פעולתו ללא הטקסט המלווה אליו, ללא הסבר מأت מישחו. האם מתחבצת כאן פעללה של ציון במנתק מן היסמינים הנלווהם לצלום? האם סימן שענינו הצבעה ותו לא זוקק לגיבוי של סימנים נוספים, היצוניים? למעשה, נראה שפעולות הציון אינה רק קודמת לביאור ומאפשרת אותו, אלא גם מתחבצת בסיווועו (שם, 27). איןנו יודעים שאנחנו רואים את יצחק רבין מוטל על הכבש ליד מכוניתו עד שהtekst מלמד אותנו זאת. וدائ שאיינו רואים את ראש הממשלה שותת דם.

במקרה שלפנינו, אפילו המיל אינו מספיק כדי לייצר את הצבעה הנדרשת, ויש פלישה של מסמי עוז — בדמותם של חזים — אל תוך מסגרת הצלום. אולי גם פעולה של החץ הנשלח אל הצלום היא פעללה מורכבת ו אף פרודוקסלית. לכארה גם החץ נסמך על ה"שקייפות" של משטה הצלום, על הגלישה הטבעית אל עבר המסומן (השו בارت 1988, 12), והוא "רווכב" על גבי שקייפות זו כדי להורות למתבונן את הדרך במרחב המסומן. התמזגוו עם הצלום אמורה למוסס את הממד המbaar שלו לטובת הממד המציג, המשותף לו ולצלום. אך ברור שהחץ אינו רק נלווה למסר המציג של הצלום, הוא גם נועד לסייע בגיבשו. למעשה, במקרה של הצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם החץ פועל כחרב פיפויות: במקרה לחזק את הממד המצביע של היגד הוא דווקא מעיד על שביריותו. שהרי אם הצלום מצביע מעצמו, מדובר יש צורך בחץ? ועוד יותר לכך: האם החץ באמת מבהיר את התמונה, או שהוא רק מצביע על חוסר בהירותה, על כך שככל

לא ברור על מה הוא מצביע? בניגוד לכותרות ולהחצים, קשה להלץ מן התצלום זהה תמונה חותכת באשר למיוקמו ולמצבו של רבין. האзор שבו ובין אמור להימצא רווי ורגלים או דברים דמוניים ורגליים. כך, מעבר לרגל המתוחה בסמוך לגלגל המכונית (המשתקפת על צדה של המכונית), פזרות עוד כמה צורות של נעלים ושל סוליות נעלים, ממשיות או מדומות. החץ המעדיר את התצלום שבעמודו הראשון מכוון לאחת מהן, ואילו החץ המעדיר את התצלום הפנימי מכוון לאחרת. זה וזה מתימרים להצביע על רגליו של רבין, המוטל על הקרקע. ספק אם זה או זה אכן מצביעים על ורגליו המשויות של רבין.

הדמיוי המתיימר להעיר על רצח רבין הוא דימי מובלבל, פרוע, ללא נקודה יציבה. הוא רווי בתמים דמוני נעלים, דמוני עקבות, שהם לכל היותר עקבות למה שאירע מחוץ למסגרת הזמן והמרחב שנכלדה בו באקראי. הוא אינו מתחסן לסדרים שהלשו על מרחבי השיח שקמו בעקבות רצח רבין, שבביסיסם רצון להציגה מפורשת, ברורה וממצאה של האירוע. צילומי הוידאו של רוני קמפלר, על אףaicיותיהם המוגבלות, אולצו אחר כבוד אל תוך המשטר הפורנוגרפי הזה, השווים לראות מוחלטת. התצלום של ראש הממשלה מוטל שותתدم, לעומת זאת, מנכיה התרחשויות מטרידה ואינו פותר אותה. הוא מותיר את התשוקה בלתי מסופקת. זו גם הסיבה לניסיון להסביר את הדברים — באמצעות כותרות, חצים, עריכה — לתוך המסגרת, לתוך מרחב של ממשות ברורה, לכיוון הנכון של השכל הישר. למעשה, ה"גليسה" אל עבר המסומן מוצאת במקורה זה "שטח סטרילי", מרחב מעוקר מתוכן. היא מותירה את התאווה להצביע על משהו ממשי ובBOR בלתי מסופקת. היא יכולה להוביל את המתבונן אל מחוץ למסגרת התמונה הזה, לעבר דימויים אחרים שישפכו את התשוקה, שייצבו את המובן. עניין זה יכול אולי להסביר את הפטישיזציה של צילומי הוידאו 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 לתקן כגורם המשמר את הערך העודף של הדימי, את מה שחווק מהוראה, מקיבוע, את מה שאי-אפשר למשמעות, את מה שאינו ניתן מנוח.

החץ והכותרות הם אפוא עדות לניסיון להציג את הדימי מערכות אי-המובן שלתוכה הוא נקלע ולהחזיר לו את כוח העדות. אך ניסיון העדות מייצר את CISלונו: הניסיון למתוח החץ של עדות מנכיה את החץ ומסלק את העדות. בדרך הוא גם מקעקע ניסיונות משוער ראשוניים, המגולמים בין היתר במילים ובאיורים העוטפים את התצלום. וכך, לאחר שהמבע קרס, קורסת גם ההוראה ומאמיתת גורור את ההיגד כולם למפולת מלאה.

### כך נרצח יצחק רבין

נדמה כאילו הצלחנו להימלט, על פני השטח של התצלום, ממחבר סמכותי ומהוראה תוחמת מגבילה. בכך גם עקפנו כבר משמעויות מקובלות. "רבין נרצח", "ראש הממשלה מוטל שותת דם": הכותרות והחצים מנסים לשוא למשמעות את האירוע, להציגו בתוך

מבנה מקובל של משמעות, בתוך ההיגיון הבריא והשכל היישר המצביעים את התנאים — את המושגים החזותיים — לкриיאתו של דימוי. "הנרטיב ההיסטורי, באמצעות כתיבה, דיבורים ותצלומים, החל לכוסות את האירוע ב מהירות מדרימה ולמחוק באינטנסיביות את כל מה שהפריע בו לשיקום הסדר החברתי והתרבותי...", כתבת אולאי (256, 1996).<sup>4</sup> חצים וכותרות, דיווחים, פרשנויות ודעות — זרם של היגדים ושבירiy שיח שוטף מיד את האירוע ומנסה למשמע אותו. דיבור פוליטי, ביטחוני, דתי, פסיכואנליטי, משפטiy — כל אחד משדות השיח הוגה סדרה של מושגים האמורים לחתן דין וחשבון על האירוע. ואמן, עולם שלם של מיללים מלא את המרחב הציבורי בעקבות האירוע — "מתנקש", "שתח טרילוי", "דין רודף", "עקדת יצחק", "כיכר רבין", "טראומה" — אינספור מיללים ומונחים העוזרים למשמע את האירוע, לפטור אותו, לתת לו מזור. אתרים שונים של השפה ושל החברה עושים חשבון נפש. השיח הביטחוני בוחן במונחיו את כשי האבטחה ומפיק את הלקחים הנדרשים. השיח המשפטי בוחן את פעולותיו של יגאל עמיר וגדור מהן, במונחיו שלו, את אשמתו. השיח הדתי מצד אחד מסמן במילותו את רבין כ"רודף" ומצדיק את הריגתו, או מן הצד الآخر, שולל זאת מכל וכל ומנסה בלשונו את טעמי לכך. השיח הפסיכואנליטי, או שיח הנסמך על מושגי, מספק כלים מושגים יעילים המאפשרים להפיק תובנות מרחיקות. כך למשל, אפשר לקשור במונחיו את הטרואה של רצח רבין, רצח המנהיג, אל הטרואה המשתרשת, בrama הפילוגניתית, 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-הистורית. ואולי אף אפשר לתת לאירוע פשר באמצעות התבניך הפרטני של הרוצח במקרה המסוים הזה:<sup>5</sup> הרצח כמשמעות רצח אב הנובע מ מוראיציה של התבניך האידיפלי, שלפיה יגאל עמיר, אחד הבנים, רצח את האב, את המנהיג, כדי לשקם את החיבור לאמא אדמה, לנחלת אבות; ואולי בעצם רצח האב נועד להביא לחיבור מחדש של עמיר עם ה"עם", חיבור מחדש עם האם, גאותה העם כמו גאותה האם — עמיר יגאל את עמו, את אמו, גאולה. ההיגדים הללו אפשרים, אך הם בעיתויים מארוד מנוקדת המבט של האירוע. שכן האירוע הוא פוטנציאלי לא ממושך, הוא מה ששווה בהיגד אך חומק ממנו. מגוון ההיגדים הללו, משdots השיח השונים, נטוועים כולם — על אף ההבדלים ביניהם — בהנחהות המוצאת המשותפות: הם מבוססים על עולם של אנשים בעלי זהות מוגדרת, הפעלים על גופים מוחנים שאפשר לתארם באמצעות מושגים נתונים מראש. זהו עולם של סיבת ותוצאה, של חטא ועונש, של פעולות והיפעלויות, של אשמה ורגשי אשמה. יתרה מזו: זהו בסיסו עולם של ייצוג, שבו כל אירוע הוא רק מופע נוסף של מחזה שחזור על עצמו שוב ושוב (השו אולאי ואופיר 2000, 127).

אך האירוע הוא סינגולי, אקראי, חורז ונשנה — הוא

<sup>4</sup> יורם פרי (2005, 109–150) סוקר כמה מן הניסיונות לחתן רצח פשר, ובهم עמדת הביקורתית של אולאי עצמה.

<sup>5</sup> לדוגמה אחת לניסיונות למשמע את אירוע רצח רבין על ידי שיבוצו בקטגוריות פסיכואנליטיות מוכرات, ראו פלק 1999.

החוורה של השונה, החזרה הנצחית של הנבדל. אירוע רצח ורבין אינו יכול להופיע במלוא הפוטנציאלי שלו דרך היגדים הללו. הוא יכול להופיע רק דרך היגד פרווע, לא מוצן, אלא כל מושג קודם (השו בארת 1998, 133).

כך או כך, לכל ניסיונות המשמוע הללו אין כל אחיזה בדיםוי של ראש הממשלה מוטל שותת דם. הדיםוי עצמו חסר ממשמעות. הוא יכול להוביל סדרה אינסופית של היגדים ממשמעים, אך הוא עצמו יותר עקר. הניסיונות למשמע באמצעות כוורות וחצים ורק מעדיהם על כך שמאם המשמוע נותר ריק. וכך, ריקנותו מצטטפת אל ריקנות המבע ואל ריקנות ההוראה כדי לייצר דיםוי ללא יסוד, חסר שחר.

### **מצבו של ראש הממשלה אינו ברור**

רצח ורבין הוא אירוע בעל אנרגיה פוטנציאלית רבה. להרף עין נסקרו מרחבים שנחשבו עד כה יציבים ומוכרים. זהו רגע דרמטי וסוחף של ערעור ושל פריעת סדר, המאפשר הזדמנויות ייחודית להתוודע לאירוע במלוא עצמתו – אם לא מהריהם מיד למשמע אותו, לקרוא אותו לסדר. היגד המשמן את אירוע רצח ורבין אך לשמור את הסיגנוליות שלו, את אי-ההכרעה שבו, אפשר מפגש עם אירוע מטלטל. התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם יכול לתקוף כהיגד כזה, שדבר לא הוכרע בו עדין. הכל במרחב הדימי מנסים לתפקיד כהיגד כזה, ששם את הוכרע על ננו. הכל במרחב הדימי מנסים לאחר את ורבין, להציגו עליון, להפוך את המובן של התצלום, את המובן של הרצח. אך "מצבו של ראש הממשלה אינו ברור", כפי שמודה בענוה אחת מן הכותרות הנלוות לתצלום. למעשה,

דבר אינו ברור: התצלום עצמו אינו מוסר אלא מבוכה, ערוכבה ורוח תזוזית.

על שלושה אדנים נשען האירוע של רצח ורבין: על המבע, על המשמוע ועל ההוראה. התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם הוא היגד עייתי: שום אדם אינו מביע אותו, אין לו כל אפשרות מושמע אותו והוא אינו מורה למעשה על דבר. זהו היגד עקר, שאיןו מתייחס לדבר פרט לעצמו ולאירוע השווה בו. זהו היגד שעורייתי, כאוטי, קטסטרופלי. אפשר לייצר דיםוי קטסטרופלי, אולי רק לעיתים נדירות מתלכדים בדיםוי אחד צורה קטסטרופלית ותוכנן קטסטרופלי – דיםוי של רעิดת אדרמה שהוא רעידה בפני עצמו, דיםוי של קרע חסר תקנה שהוא עצמו קרווע ללא תקנה. יתרה מזו: אפשר לייצר דיםויים שעורייתיים, חסרי פשר, אולי הדימי הזה כמו יוצר את עצמו. קשה למצוא דיםוי שלא יקרה אותו יד מכוונת אלא יד הגורל, יד המקרה; דיםוי שלא יוצר אותו מישחו כדי לייצג אירוע, אלא דיםוי שהאירוע – ורק האירוע – הוא מולדתו. הדימי של ראש הממשלה מוטל שותת דם נולד מתוך אירוע רצח ורבין, אירוע שמיד נטמע בתוכו, במדיו הקבועים והרגילים, המנסים נואשות להיאחז במופך, בידוע, במובן מלאיל. אך המדים הללו כאמור אינם יציבים – אחיזתם רופפת, והם מתפרקים וניתקים בזיה אחר זה. עם התפרקותם נותר הדימי, היגד, תלוי על בלימה. הוא מאבד כל אחיזה, משתחרר, מסתחרר... ונופל.

## בין לבין (השתחות)

דלוֹ, שבמובן מסוים הוא הפילוסוף של האירוע, מתייחס לא אחת (בהשראת מורה בלבשו) אל המות כאל האירוע בה"א הידועה: המות האישית, הגשמי, המקפל בתוכו את המות הלא אישי, הלא גשמי – המות הסתום. המות שיכלול לקרות בכל רגע, המות שמצויה בכל רגע, שקוראה בן רגע, בין לבין. המות הצרוּף, שכמו חיוך החתול אצל לואיס קרול – חיוך לעצמו, שהחתול רק מלא אותו – הוא נפילה לעצמה, שהאדם רק מגלם אותה. הנפילה של ר宾 – רגע אחרי הירייה, רגע לפני היעלמות – לא נקלטה בכורונית ואינה יכולה להיקלט בה. אין לה נוכחות בזמן של הכרונוס (הווה הנע מעבר לעתיד) משום שהרגע שבו היא מתרכשת הוא רגע שאינו עתה, רגע של השתחות בתוך האיאון (התפצלהות של הווה לעבר ולעתיד עד בלי די), רגע שהוא בין לבין. יצחק ור宾 נפל ומת. והואנו אותו ברגע שלפני, והואנו אותו – במלוא תפארת העדרותו – ברגע שאחריו. בין לבין, הוא נפל. ובין לבין, התרחשה עוד נפילה ב-4 בנובמבר 1995. זיל דלוֹ, בן 70, שבע ימים ומחלה, קפץ מחלון דירתו שבקומת השכנית בשדרת ניל בפריז, נפל ומת. הרגע שאחריו עזיבתו את חלון ביתו, הרגע שלפני המפגש של גופו עם הקרקע, הוא רגע של הימצאות בין לבין – זהו רגע של השתחות.<sup>6</sup>

**מדובר אפוא בשני אירועים שיד המקורה מחברת ביניהם; או שמא זהו אירוע אחד בעל שני מופעים: אירוע של השתחוות, השתחוות ונפילה.**

## חלק שני

### המאבק

הנפילה אינה מתחילה בגבהים, וגם אינה מסתימה ב עמוקים. הנפילה היא השתחוות. היא תנוועה מתחילה – ככל שהיא אכן מתחילה – מנקודת, מקום יציב על פני הקרקע, ומסתיימת – ככל שהיא אכן מסתיימת – בהשתחוות מלאה, בהתמזגות עם השטח. התמזגות כזו עם פני השטח מעדרת אותם: האדמה רועדת, הפלות נעות זו על פני זו כדי ליצור ארגון מישורי חדש, לא מוכר. ההשתחוות היא אפוא נפילה אל פני השטח, נפילה מן הקרקע הייציבה של היגדים ודברים אל המשור הווירטואלי, הפוטנציאלי, של האירועים, המשיך להיגדים מזה ולדברים מזה.

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

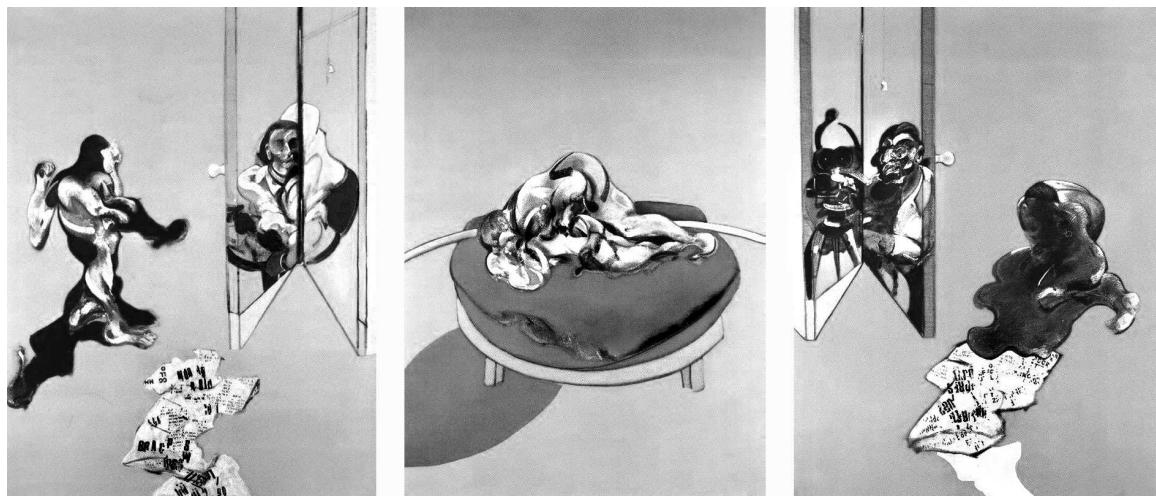
<sup>6</sup> לנחתה יפה של מותו של דלוֹ כאירוע, ראו 1996 Colombat.

האמן פרנסיס בייקון — כפי שהוא משתקף בספרו של דלו"ז "פרנסיס בייקון: הלוגיקה של התחששה" (Deleuze 1981) — צייר את האירוע של רצח רבין. הוא צייר אותו שנים רבות לפני שהאירוע התממש, אך בזמן שהוא כבר היה נוכח כפוטנציאל, כמציאות שבדרכן. הציור של בייקון אינו מייצג (represent) את האירוע של רצח רבין אלא מציג (present) אותו, מנכיה אותו. שאלת הייצוג — וביתר דיוק, שאלת היכולת להתגבר על עולם הייצוגים — מטרידה מאד את דלו"ז, ובביקון הוא מוצא שותף מעשי למאקו זה.

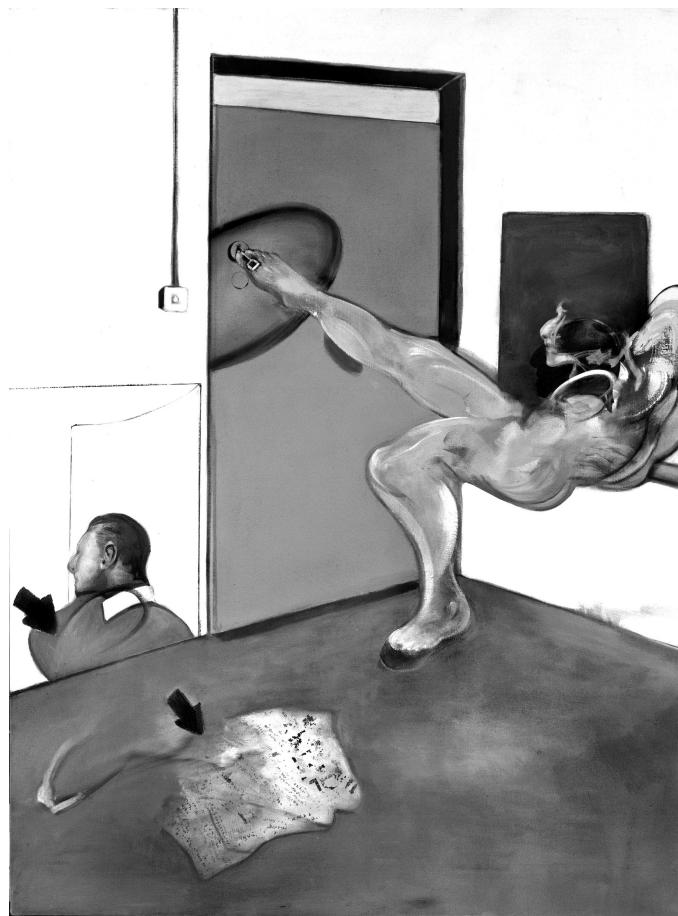
בייקון כבר צייר את רצח רבין. באיזה מובן? בייקון התעניין מאוד בדציחות פוליטיות — ג"פ קנדี้, לאון טרוצקי, מרטין לותר קינג — ובציורים שלו אפשר למצוא הדברים ממשיים לאירועים מן הסוג הזה (Cappock 2003, 91–92). במובן זה, אפשר כבר לקרוא את הכתובת של רצח רבין על קיר הסטודיו של בייקון, ועוד יותר לכך על بد הציור שלו. בפרטזה על דברים שדלו"ז אומר (Deleuze 1999, 64) על צייר אחר (זראאר פרומנזיה) ועל אירוע אחר (רצח קנדוי), בייקון מצייר את האפשרות שמשהו כמו רצח רבין עשוי להיות לאחר כולם, בכל רגע. הוא מצייר את התנאים שבהם רצח רבין כבר נוכח, גם אם עדין לא התממש. אך הנוכחות של רצח רבין בנסיבות המכחול של בייקון אינה נובעת רק מן העניין של בייקון בדציחות פוליטיות: היא נובעת מן העניין שלו במצב האנושי, בכוחות הפועלים על האדם ובכינויו שלהם על بد הציור. בייקון צייר את הכוחות הפועלים על האדם, ומתווך בכך צייר גם את מערכיו הכוח שבחם התרחש אירוע רצח רבין. בייקון צייר את ראש הממשלה מוטל שותת דם הרבה לפני שהאירוע התרחש, הרבה לפני שהוא התגלה בגופים ממשיים ותווד בתצלום, אך בהירות חדה ומדויקת.

הצייר, אומר דלו"ז, לעולם אין ניגש אל بد חלק. הבד שעליו הוא מתחיל לצייר כבר עמוס לעייפה — הוא עמוס בຄילישאות, בדיםומים וביצוגים הראשונים כבר שטופ בהם. למעשה, הפעולה הראשונית של הצייר אינה משיכת מכחול או מברשת של צבע על بد הקנבס, אלא פעולה של דחיה, הדיפה. כדי להתחיל לצייר, צייר אמייתי ציריך להיאבק בכל הקלישאות הנמצאות כבר על הבד ולדוחות אותן, לקרווע אותן, כדי שימושו שאינו ספוג במובן מלאיו, שהוא שאינו ניתן לייצוג, יכול להגיח מבעדן. מבחינה דלו"ז, בייקון נאבק באופן מתמיד בדיםומים שהוא צריך לגרש כדי להתחיל לצייר, וכך הציור שלו מתחיל תמיד בקטסטרופה. הצייר אינו מתאר קטסטרופה, אלא מייצר קטסטרופה — קטסטרופה הפורעת את סדר הדימויים, מטלטלת את המחשבה ואת התחששה. קטסטרופה כזו היא תנאי להתנקותם מן המובן מלאיו, מן השאננות הנינואה של העולם המוכר.

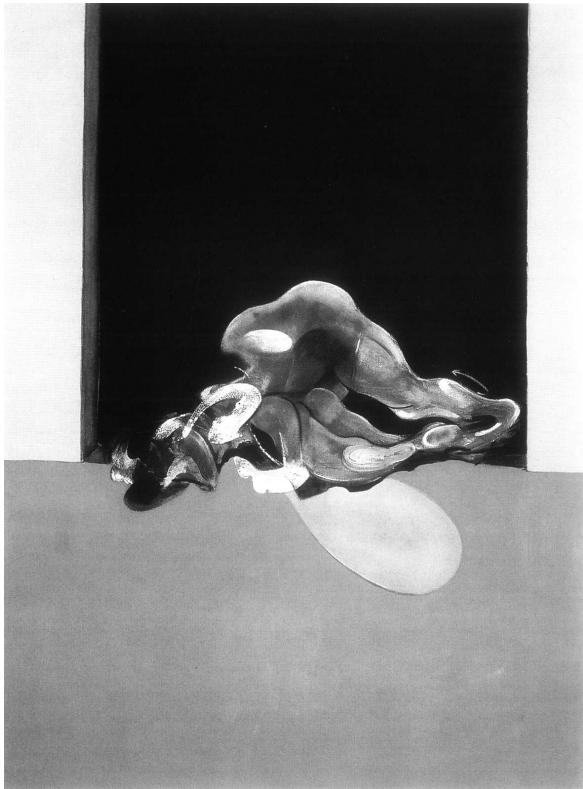
הקטסטרופה ההזו נמצאת לדעת דלו"ז בלב הציור המודרני, וזמינים שונים התמודדו אתה באופנים שונים. במנוחיו של דלו"ז, תנועת ההפשטה (Abstraction) דילגה מעלה הקטסטרופה על ידי התעלות למרחיב אופטי נקי, לציור "דיגיטלי" הנובע מן השכל; האקספרסיוניזם המופשט (Abstract Expressionism), לעומת זאת, צלל בעקבותיה לתוך מרחיב ידני לחלוטין, לציור כאוטי הנובע כולם מהגוף. בייקון מشرطט נתיב שלישי: לא התchmodות מהקטסטרופה ולא החפרקות בעקבותיה, אלא ארגון חדש של הקראים שהיא יוצרת, ציור "אנלוגי" של



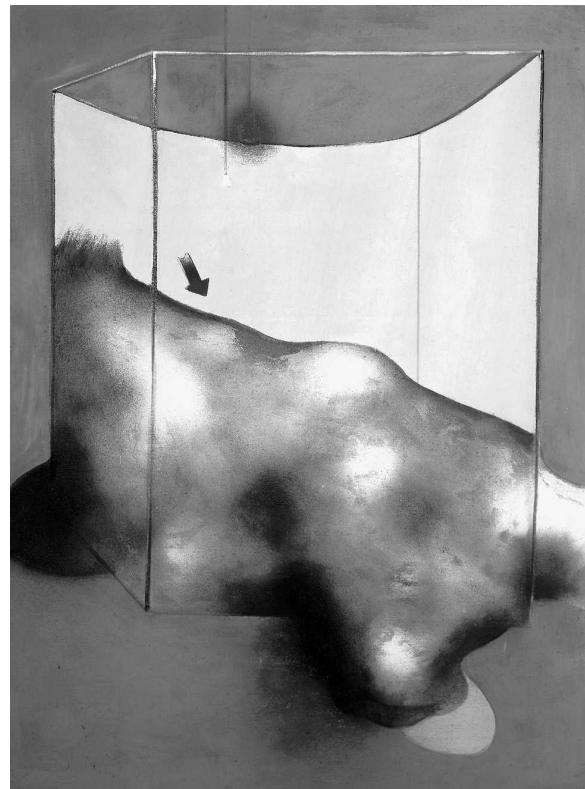
Francis Bacon, *Studies from the Human Body*, 1970, Triptych, Oil on Canvas,  
New York, Jacques Hachuel Collection. © Estate of Francis Bacon/DACS, London, 2007



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 "קטסטרוופה מאורגנת". בכל ציור של ביאקון יש נפילה, אולם זו אינה נפילה כמו זו של האקספרסיוניזם המופשט — צלילה אל עמוקי הגוף הלא מובנים — אלא נפילה אל מישור אחר, נפילה מהמישור של המובן מלאיו אל המישור של האירוע הפוטנציאלי, שרק ארגון חדש של הכאוס חסר ההבחנות יכול להנichi.

אם כך, המרחב שבו מתקיים הציור של ביאקון 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, למשל, מרחב שבו התחושה האזורה בציור נוגעת בגוף, פועלת עליו. הציור של ביאקון אינו נרטיבי או פיגורטיבי, הגם שיש בו FIGGORTOT. הוא גם אינו ציור מופשט — ודאי לא במובן האופטי, אך גם לא במובן הידני — הגם שימושיות המכחול שלו מואפייניות במידה רבה של אקרניות. זהו ציור פיגורלי (figural), ציור של הכוחות הפועלים על היגורה (figure), ציור של הדמות כAIRU. אפשר כמובן לקרוואו אותו פיגורטיבי, אך מהלך זהה יחתיא את הכוח הגדל של ביאקון; במקום זאת, אפשר להתרשם פריעת הסדר שהוא מציע ולאירועים שהוא מזמן לחושים.

נראה שלפי דלו, כדי להגיע אל החוויה זו לנוכח ציוריו של ביאקון יש לעקוב בראש ובראשונה אחר המאבק שלו בדיםויים הרוחניים בניסינו להשתחרר מהם. יש להתחמש לאקרניות שבה הוא פועל, המסליקת את הייצוגים הרובצים על בד הצייר ומחלצת את הכוחות הרוחניים מתחת. בעיקר יש להתגבר על הצילים, על האוסף האינסופי של דיסויים מצולמים המשתלטים על הראייה ומיצרים את עולם החישה שלנו. וביאקון אכן מגלה עניין רב, אובייסיבי, בצילים: הוא מצייר מתצלומים (במקום לציר מן החיים), דיסויים מצולמים קנוניים עוברים אל בד הצייר שלו כשם משנים צורה, ותצלומים וצלמים משובצים פעמים רבות בציור עצמו. אחד התפקידים העיקריים של מהלך זה, לדעת דלו, הוא להתגבר על הכוח של הציולם להבנות מציאות מובנת מלאיה, להדוף את רשמי אותה מציאות ולהציג במקומה את הפוטנציאל שהוא מעילימה. המהלך המוצג כאן מנסה לפעול לפי אותו היגיון, אולם במידה מסוימת הוא מציע דרך הפוכה: במקומות להתייחס אל הצייר כאל מה שmagib כל דיסוי המגיב — ללא כוונת מכון, ללא מודעות, באקראי — לציור של ביאקון, ועוזר להנichi אותו במלוא עצמתו על ידי פריעת סדר הדיסויים מלכתחילה. בימים אחרים, התולש את התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם מייצר היגד פרוע, חסר אחיזה, התולש את הדימי וקורע אותו כדי לחשוף מישור אחר המסתתר מאחוריו. הוא מייצר קטסטרוופה אסתטית המסליקת את כל הקלישאות מן הגוף ומותירה רק קווי מתאר סעורים, חלושים, המתלבדים עם קווי המתאר של הצייר של ביאקון, ציור המציג — הרובה לפני מעשה ובאופן מדויק להפליא — את האירוע של רצח רבין.

### העדות

הairous, שהוא הממד הרוביי של ההיגד, אינו מופיע מעצמו כשלשולות הממדים הקבועים, הייצבים, קורסים. את האIROUS צריך ליצור — צריך לחלץ אותו באופן יצרתי מבין הסדים הנפערים בפני השטח. באיזו דרך ורואו להיכנס אל בד היצור של בייקון כדי לחלץ ממנו את האIROUS? אפשר אולי להתחיל מאחד היסודות החשובים בחזרהם ביצירויו של בייקון — העד, המשקפי (*témoin*). העד הוא מי שנוכח, מי שנמצא בסמוך להיות ההתראחות העיקרית ומשקיף על המתרחש. לעיתים הוא פשוט מי שניצב ליד ומתבונן, כמו במסגרת השמאלית בטרייפטיכון *Studies from the Human Body* מ-1970, כמו האיש שבבו מופנה למצלמה בתצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם. לעיתים הוא תצלום על הקיר או אפילו צלם ממש, עם מצלמה ממש, כמו במסגרת הימנית בטרייפטיכון מ-1970, כמו המצלה של גרשון שלוינסקי. ולפעמים הוא עיתון, כמו במסגרת השמאלית והימנית בטרייפטיכון מ-1970, כמו ידיעות אחרונות, מעריב והארץ באIROUS רצח רבין. אך איזה מין עדות הוא מוסר?

זהו עדות מוגבלת, כמו במקורה של הצלה. התצלום של הצלם אינו יכול לתפוס את הנפילה, את ההשתתקחות. התצלום לכוד בעולם של יציגים, עולם המבוסס על דמיון (של העתק למקור), ואילו ההשתתקחות היא אIROUS סינגולרי, שבלבו מצוי הבדל עקרוני (חסר כל מקור). התצלום יכול לחלץ רגע מתוך שטף הזמן, אולם זהו רגע הנמצא בתחום הכרונוס, בתחום ההתפתחות הכרונולוגית, ההיסטוריה, הנעה מן העבר אל העתיד. התצלום הוא רגע מובהק של הווה, ההפך מיד לעבר. אולם הנפילה אינה מתרחשת בזמן הכרונולוגי — היא מתרחשת באיאון, בהרף העין המפצל את ההווה לעבר ולעתיד לבלי סוף. המצלה העוקבת אחר המציאות אינה יכולה לקלוט את האיאון — אפילו לא מצלמת הקולנוע או הוויידאו המחלצת תמנונות מתוך שטף ההווה, שכן תמנונתיה מורכבות רק מרגעים נייחים המייצרים אשלייה של תנעה, ואילו הנפילה היא תנועה אמיתית המתרחשת בפערים שבין פרויימים: אין לה מקום במשמעות, היא שווה בזמן של הוירוטואלי. המצלה מותנית לקלוט את הכרונוס ולא את האיאון. גם תמונה מעובדת או ערכיה תתקשה לקלוט את האיאון, היה שמי שעבד או עורך אותה כבר מותנה בעצמו, כבר מוגבנה לתוך המובן מלאיו. דרישה יד של אמן כדי להשחרר מן הבניה של המובן מלאיו, לנטרל את הדמיוי, ליצור קטסטרופה חזותית שרק מתחכה יכול האIROUS לבטא את עצמו — צריך, למשל, את היד המציארת של בייקון.<sup>7</sup>

טענה זו אינה שוללת את יכולתן של אמנויות אחרות — ובהן אמנות הקולנוע — להנכיה אIROUS. אך גם אין פירוש הדבר שאמנות יכולה "מעצם טבעה" להנכיה אIROUS: יצירה אמנותית, ובפרט כזו הנוצרת בתגובה לאIROUS ולאחר מעשה, יכולה להיות עצמה לכודה בשודת השיח שמבליעים ומעלימים את האIROUS וגוזרים ממנו את המובן מלאיו (על ניסיונות להתמודד עם המלכות הוו בקשר של רצח רבין, ראו למשל אריאלי-הוורוביץ, 2005, 6–16). שני החווים המודבקים כאן זה זהה — התצלום מן הכלир והציר של בייקון — מצלחים לדעתו לחמוק מן המלכוות הזה. הראשון הוא תגובה מיידית, עצבית, של היד הנושאת את המצלה. השני הוא ביטוי אמנותי המגב באופן עצבי ומידי למקורות האופפת אותו (בייקון מרכה לדבר על המקורות המכטיבה את צירויו — ראו

התצלום יכול להציג על כך שאירוע אمنם התרחש, אך הוא אינו יכול להניכח את האירוע עצמו, את מה שקרה בין לבין. הצלם, בעזרת המצלמה, אינו יכול להעיד על המתרחש — הוא יכול רק להעיד על כך שהוא אכן מתרחש ושאן אפשרותו להעיד עליו. הצלם עד לסינגולריות שהוא אינו יכול לתפוס, לשבירו של חיים שחומק ממנו. הוא מלא פונקציה חשובה, כיוון שהוא מפנה את המבט אל התרחשויות פוטנציאליות; אולם תפקידו מוגבל, כיוון שהמבט שלו מקבע את הפוטנציאלי בגופים חתומים והוא נמייח את הפוטנציאלי כשלעצמו.

גם העיתון הוא עד, ועדותו מוגבלת באותה מידה, להיות שהוא שבוי בתוך העולם המוכר ולשונו לכודה בהגדים המקובלם. אולם בყיקון עושה שימוש גם בחצים, כמו החצים האדומים שבציור *Painting* מ-1978<sup>1</sup>, כמו החצים האדומים באירוע של רצח רבין. יש הקשרים את החצים של בყיקון באופן מפורש להופעה של החצים בתצלומי עיתונות, וכך באופן ספציפי לחץ אדם המטריד סדרה של הצלומים שהופעה בעיתונות במסגרת תיאור של רצח קני (Cappock 2003, 92). כך או כך, מעניין מהו התפקיד שהחץ מלא בקומפוזיציה של בყיקון. אפשר אולי להתחילה לבחון את השאלה הזו דרך הציור מ-1978, שבו מופיעים שני חצים המצביעים — כך לפחות נראה — על שני דברים שונים. ואולי אלה למעשה שני שימושים שונים בחץ?

בחלקה השמאלי של התמונה מצביע החץ על גופה של איש. קשה לומר על איזה חלק מגופו הוא מצביע — על הגב, על הכתף, אולי על הזרוע. כך או כך, נראה שאין ספק שהוא מצביע על הגוף — למעשה הוא ממש נוגע בגוף. דלו, כשהוא מנתה את הציור של בყיקון, רומז על קישור שאפשר למצוא בין צירויו של בყיקון לבין צירוי קדושים מתkopפות קדומות יותר: ההילה שאפפה את הקדושים מוצאת את עצמה עתה, אצל בყיקון, מקיפה איברים אחרים, כמו רגלים; והחצים המשמשים שהכריעו את הקדושים (סבסטיאן או אורסולה למשל) הופכים אצל בყיקון לחצים מסמנים, מצביעים. אך אולי הם לא ממש שיינו את תפקודם, ורק כלי הנשק השתנה? החץ של ההצבעה פועל כמו החץ היווני: ההצבעה, הזיהוי, ההגדרה, הפניות האצבע או האקדח, הם שמשילים מן הפרט את כל הפוטנציאלי החיה האופף אותו, את כל מה שהוא יכול להיעשות, את כל האירועים הסינגולריים המגולמים בו, ומצביעים אותו לזיהות ברורה, אישית מאוד, מסוימת, דוממת. החץ המסמך מתפרק כמו החץ המשמי, המתעופף, כמו האצבע, המצלמה, האקדח — הוא פוגע בגוף וממית אותו. החץ נוסף בציור מצביע על מה שהוא אחר — על עיתון. אולי לשם ציריך להפנות את המבט בעקבות החץ המטריד את התצלום של ראש הממשלה מוטל שותת דם — לניר העיתון עצמו: העיתון מצביע על עצמו. החץ אינו מצביע על המתרחש בתוך התמונה, אלא

<sup>1</sup> למצלם 134–141 Sylvester 2002, 92–107. — ודלו מדגיש את התוכנה הזו בניתוח שהוא עורך לבייקון), והוא מקדים מבחינה קרונולוגית את האירוע המדובר ואת רקמות השיח העוטפות אותו. יחד הם יוצרים חיוי שמצילח לנשוך לאירוע, ולא ליציג אותו.

על העיתון עצמו; העיתון מסמן את עצמו כעד. אך כאמור, הוא עד מוגבל מאוד: האירוע עצמו חומק ממנו, הוא אינו יכול להעיד עליו, لكن הוא יכול להעיד רק על כך שהוא עד. אם כך, החצים של בייקון – החצים של אירוע רצח וביין – פועלים בשתי צורות: או שהם הורגים (כפי שהרגנו את הקדושים), כלומר חודרים אל תוך הגוף, אל המימים; או שהם עקרים לחולותין, מעידים רק על עצם, לכודים בסימון עצמי. בМОבננו הראשון, החז' מעקר – מעקר את הפוטנציאל המגולם בגוף, ממית כל סימן לחיים. בМОבננו השני, החז' הוא עקר – לנוכח סדרה אינסופית של התייחסויות עצמיות. אולם בעקרותו הוא מצביע על פני השטח (ועליהם מתקיימת התייחסות העצמית האינסופית), ועל ידי כך הוא מעיד שהוא אכן מתרחש במישור וירטואלי, על פני השטח הנוראים סביב הגוף ברגע שפוגע בו היגד (במקרה זה, דימוי) וعود לפניו שהוא חודר אותו. החז' הוא אפוא עד למשהו שקורה ובה בעת הוא עד לכך שאינו יכול להעיד על אותו משהו, אלא רק להיעיד על עצמו תרחשותו, או ליתר דיוק – על התארעותו של אירוע ועל ארעיותו.

אמנות גדולה, אומר דלוֹז, מראה לנו כוחות בלתי נראים, גורמת לנו לחש כוחות בלתי מוחשים. הצייר של בייקון מנכיה בפנינו את הכוחות הנסתרים הפעילים על הדמות. כוח העדרות הוא כוח אלים מצד אחד, והוא אינו מסוגל ליצור עדות אפקטיבית מן הצד الآخر; אולם הוא פותח נתיב שדרכו אפשר להיכנס לתוך הצייר ולהושך את הכוחות הגדולים, הבלתי מוחשים, האזריים בו.

### ההימלטות

دلֶז עומד על שלושה יסודות המארגנים לדידו את הצייר של בייקון: השדה או המבנה החומריא; המתאר או המקום; והפיגורה, הדמות. מבחינת דלוֹז, בייקון הוא הצייר של הפיגורה: הצייר שלו הוא צייר פיגורי, שאינו פיגורטיבי ואינו נרטיבי, אלא מנכיה את הפיגורה, את הדמות. הוא עושה זאת על ידי כך שהוא מבודד אותה, באמצעות קווי המתאר של המקום – לפעמים עגלגים או סגלגים, כמו בmittה או בקורס, לפעמים מבנים או קובייטים, כמו בתצלום או בתא נאשמי – התוחמים אותה. הדמות אצל בייקון מבודדת מן הרקע, מן השדה העוטף אותה. היא נמצאת, אפשר לומר, באוזור טרילי.

הזירה היא אפוא זירה סטרילית. זוהי זירה של ביזוד, המאפשרת התמימות במחווה של הדמות. אולם המחזזה אינה עניין אישי, הצומח מן הדמות עצמה – היא צומחת מן הכוחות הפעילים על הדמות, ובאופן כללי יותר – מן היחסים שבין הדמות לבין הרקע. אלה אינם יחסים של שווי משקל, הרמונייה ושלווה. אלה יחסים טעונים, מורכבים, דינמיים מאוד, המתקימים מבעד לקווי המתאר, המשמשים מצדם כמו מברנה. אם כן, הרקע העוטף את הזירה אינו שוקט על שמריו: הוא כולא את הדמות, דוחק אותה, מפעיל עליה כוח לוחץ. כמה מציריו המרשימים ביותר של בייקון מציגים דמיות שהן סטטיות לחולותין, אך נתונות לערב רב של כוחות הפעילים עליהם מכל עבר. הרקע דוחף את עצמו

אל עבר הדמות הנתונה בסד ופועל עליה. לעיתים, כמו באירוע של רצח רבין, הרקע יכול לפגוץ את הזירה הטרילית במלוא העוצמה ולהפיע כוח חסר שיועור על הדמות – כוח פטלי המכניע אותה ומותיר אותה מוטלת שותחת דם (כמו במסגרת האמצעית ב-*Triptych* מ-1972). לעיתים עצמת הכוח כה חזקה עד שהדמות נותרת רק עט הצעקה (שהיא אחד הנושאים השכיחים ביותר בציוריו של בייקון). הצעקה, לדעת דלו, מנכיחה את הכוחות הבaltı נראים הפעילים על הדמות; ורק הנכחת הכוחות מאפשרת להתמודד אתם.

אולם הצעקה גם מצביעה על יחסים מסווגים אחר המתקימים בין הדמות לבין הרקע בציוריו של בייקון. לפי דלו, הצעקה – כשהגוף מתנקזollo אל בין השנינים שבפה הפעור – הדמות מנסה לבורח מעצמה לעבר הרקע. באופן כללי, דמיותיו של בייקון מנסות לא אחת להימלט מתחן הגוף – בתנועה עוותית – ולהתמזג עם הרקע שביבן. זהו כוח הפעול על הדמות מבפנים, כוח הדוחף אותה להימלט מעצמה. לעיתים יש בכך כדי לייצר תנועה עם מידת גבואה מאוד של אתלטיות, כיהה לדמויות הלוכדות בזירה דמיית קרס. ולפעמים, כמו באירוע רצח רבין, הכוחות הפעילים על הדמות מייצרים רצון להימלט מן הגוף, דחף לבירוח מן הזירה, גם אם המילוט היחיד הוא דרך המנוול (כמו בציור Painting מ-1978) – המנוול של דלת הבית או של דלת המכונית; וגם אם פירושו של דבר להימלט בתנועת ריקוד דרך קצוץ אצבעות הרגליים או – אם התנאים אינם נוחים לכך – באמצעות גופים אחרים, הממשיכים את הגוף המוטל שותת דם.

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

### הרקע

המוחן של האירוע, המוחן שהוא האירוע, אינו נועד בתת-מודע אישי או קולקטיבי שבו "אנחנו אשימים" (ברצח אב) או "הוא חסר אונים" (בשל תסביך אידיפלי), ואני מתנהל במרחב משפטי, אונשי או אלהי, שבו "הוא אשם" (יגאל עמר) או "זהו הביא את זה על עצמו" ( יצחק רבין). האירוע אינו שוכב על ספת הפסיכולוגיה וגם אינו ניצב על דוכן העדים. הוא אינו מתרחש ב עמוק הגוף וגם לא בשםים 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. המיללים הרגילים אין פוגשות את האירוע באופן ישיר – הן יכולות רק להתייחס אליו בעקביפין; הן יכולות רק לנסות לתאר במושגיה המוגבלים את האירוע כפי שהוא מופיע – במלוא מידיותו – על בד הציור של בייקון.

נושא מרכזי נוסף ומופיע אצל בייקון הוא זוג הגוף העירומיים הכרוכים

זה בזזה. למעשה, אפשר למצוא מופע שלו במסגרת המרכזית בטרייפטיכון *Studies from the Human Body* משנת 1970, שסבירה מאורגנים כל העדים – הצלפה, הצלם, העיתון – בנסיבות הצדדיות. דימוי זה שואב הרבה מסדרת התצלומים של אדווארד מייברידג' (Muybridge) – סדרה שנוצרה במסגרת השימוש שלו בצילום לפירוק תנועת הגוף למרכיביה הניתנים, ושבוקבת אחר שני גברים עירומים מתאבקים זה עם זה – והוא טעון מאד. יש בו מידה רבה של אלימות, אך גם עצמה לא מבוטלת של מיניות. הוא מציג שני גופים הלופטים זה את זה עד מוות, עד שהם מוזוגים כמעט במלואם. הם הופכים לגוף אחד רווי איברים שאין בהם הבחנה. גם באירוע של רצח רבין, בראש המשלה מוטל שותת דם, אצורה אנרגיה גדולה מאד, אלימה, פראית, המפרקת את הגוף לאיברים ולגפיים – גב, ראש, ידיים ורגליים, המון ורגליים – הנרככים זה בזזה, נשברים זה לתוך זה, עד אובדן הבחנה.

רצח רבין התרחש בתחום עולמו של "מר ביטחון". זהו עולם שבו הביטחון האישי הוא הנחת המוצא, ביטחון המניח אישיות סגורה המעוונית להסTEGR ולהישמר מפני הפרות חייזניות של שלווה ושל סדרה. זהו עולם של פרטמים נבדלים, נפרדים, מנוכרים זה זהה, הנתקפים כאյום זה על ביטחונו של זה. בתחום העולם הזה יש צורך בשטח טרילי, באבטחה צמודה. הביטחון הוא שמגדיר את הפרט ואת יחסיו אל הזולת. ביICON מצייר את העולם הזה – עולם אלים של מתאבקים – אך הוא מצייר אותו רק כדי להכפילו ולהחלץ מתוכו ממד פוטנציאלי, המציג עולם אחר לחיליטין, עולם המבוסס על תשואה. והתשואה היא כוח, הכוח שהוא מפעיל גוף אחד על גוף אחר: כוח המשיכה. נדמה שהזהו הכוח שדלו מכנה בהקשרים אחרים "אחווה" (*fraternité, brotherhood*), ושאלוי המונח העברי שלו צריך להיות "רעות". במיללים אחרים, ביICON מצייר – בתחום זירה של מאבק – את הרעות כפוטנציאלי לא ממומש בתחום האלימות המשנית.

מהי הרעות הזה? למורות מה שנראה כמו נוכחות גברית מאוד וישראלית-יהודית מאוד בתצלום של ראש המשלה מוטל שותת דם, אין זו הרעות הצבאית, רעות המתקיימת – כלפי פנים – בתחום מערכת יחסים היררכית ופועלת – כלפי חוץ – על דרך של הבחנה, סינון והדרה ומלכדת את השורות אל מול שורות שכגד. זו גם אינה הרעות שעליה שרים, אלא הרעות שבאמת נישאת בילילים, שכן היא חומקת מן המיללים החותכות, הבוחנות, ושווהה בין מיללים (או דימויים) לבין גופים. זו אינה הרעות שבין אדם אחד לאדם אחר, אלא רעות אימנטנית, הקודמת לאנשים – רעות בין חיים עוד לפני שאלה התקבעו בזיהויות ברורות. זהה רעות המאפשרת מפגש בין ישויות טטרם הפקו לגבר או לאשה, לייהודי או לערבי. תערובת הצבעים של ביICON היא תערובת של גופים, שהיא תערובת של חיים – חיים המתקייםים בראות.

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: הנפילת הפרטיה, האישית לغمרי,

שהיא האירוע הפוטנציאלי, הסתמי, המשותף לכלו — הנפילה הסינגולרית של כל אחד. רק על בסיסה קמים פרטים, הנוטים די מהר לשכוח אותה ולהתמסר לרעותם מבדלת, קטלנית. הרעות מתקיימת בהתרשות, שענינה השلت כל המחיצות בד בבד עם התפרשות העור של הגוף עד אובדן הבדיקה, עד שהוא הופך לדבר (כמו בציור *Sand Dune* מד-3, 1983). התפרשות כזו אינה אירוע פשוט, ככלומר התרחבות אקסטנסיבית במוחב, אלא אירוע עצים — התרכזות אינטנסיבית בפני השטה. התפרשות כזו היא אפוא השתתחות — התכלדות עם פני השטה ועם הפוטנציאלי הבלתי מוגבל השווה בהם — והוא מקיימת יחס מיוחד כלפי השטה, כלפי הטריטוריה: לא כיבושה על ידי הגוף, לא גירושו של הגוף מתוךה, אלא התמזגותו של הגוף בנוף. הגוף נטמע בנוף, הופך לנוף, עד שהנוף עצמו — שהוא נופו של הגוף — נמלט מכל גבולותיו, גדרותיו, חומותיו ומציף הכל. אם כן, הרעות, האוצרת בחוכבה נפילה פוטנציאלית, גלומה בהשתתחות, זו מוצאת את ביטויה על מישור שטוח — על בד החירות של בייקון, שעליו האירוע של רצח רבין, כמו רבין עצמו, נופל.

### הנפילה

הצעקה, המשיכה, אפילו הנפילה — מצבור הכוחות הפעילים על הדמות מציבים אותה במלוא חייתה, במלוא כוחה לצעוק, לחין, להימשך, להילחץ, להימלט, ליפול: זהה דמות האוצרת בחוכבה חיוניות מופלאה. משיכות המכחול של בייקון משרות את התנועות האקראיות של כוחות, שמבادر להם מופיעות הבלחות אדירות של חיים. ב-4 בנובמבר 1995 התרחש כאמור אירוע נוסף — התראה נפילה נוספת — הרחק מכיכר מלכי ישראל. אחרי ככלה הכלול, נפילה — שהיא השתתחות — יכולה להתרחש אם משלימים עם הכוחות הפעילים עליינו. היא יכולה להתרחש, למשל, אם רק מתמסרים לכוח הכבידה.

### ביבליוגרפיה

- ازולאי, אריאלה, 1996. "סימן ממשים: רצח בזירה שטופת אור", *טיוריה וביקורת* 9 (חורף): 274–241.
- ازולאי, אריאלה, ועדי אופיר, 2000. "אנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא ' איך זה פועל': הקדמה לאלף מישרים", *טיוריה וביקורת* 17 (סתיו): 131–123.
- אריאלי-הורוביץ, דנה, 2005. *יוצרים בעומס יתר: רצח רבין, אمنות ופוליטיקה*, מאגנס, ירושלים.
- ברא特, רולאן, 1988. *מחשבות על הצילים, תרגם דור ניב, כתר, ירושלים*.
- , 1998. *MITOLOGIES, תרגם עידן בסוק, כבל, תל-אביב*.

דותן, איל, 2000. "הקץ לטראומה: סטריליזציה וטשטוש ביצוג הזיכרון", *תיאוריה וביקורת* 17

.34–27 (סתוי).

וינצקי-סروسי ורד, 2000. "בין ירושלים לתל-אביב: הנצחתו של יצחק רבין ושיח הזהות הלאומית

בישראל", *זיכרון במחולקת: מיתוס, לאומיות ורומנטיקה*, ערך לב גרינברג, מכון המפרי

למחקר חברתי, באר-שבע, עמ' 19–37.

זהבי, אהד, 2005. רומן לוגי: *זיל דלז בין פילוסופיה וספרות*, רסלינג, תל-אביב.

פייגה, מיכאל, 2000. " יצחק רבין: הנצחתו והנצחתו", *זיכרון במחולקת: מיתוס, לאומיות*

�רומנטיקה, ערך לב גרינברג, מכון המפרי למחקר חברתי, באר-שבע, עמ' 39–64.

פלק, אברן, 1999. "מאוסולד עד עמיר, דיוון פסיכואנליטי של ווצח פולטי", *פנים* 8: 20–29.

פוקו, מישל, 2005. *מהו מחבר? (יחד עם רולאן באրת, מות המחבר)*, תרגם דודור משענוי, רסלינג,

תל-אביב.

פרויד, זיגמונד, 1978. *משה האיש ואמונה היהוד*, 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.

