

## רְנֵה שָׁרָה

# האחדות של הארכאי ושל המהפכה

אני אפוא בן ארבעים-וארבע, ואני נראה טוב [מאוד]  
 (רק אתמול שנים או שלשה חילים, באיזו חרשת זונות  
 נתנו לי עשרים-וארבע – בחורים מסכנים  
 שתפסו ילד כאלו בן-גילם).<sup>1</sup>

ילד. פאזוליני התייצב תמיד לצד הילדות, תבע אותה. ילד, בן היה; לצד הבנים, מסוגם, מגזעם, אפשר לומר. ואף כשהגיע לגיל האבות הבין את העולם כילד וכבן, כ"אב-בן" – *Affabulazione* או *מכתבים לותרניים* מראים זאת באופן מבריק. כך הוא חשב את "היותו בעולם".

אם יש דבר שדחה, הרי זה גיל הבגרות, או מוטב לומר – מלה שראוי לכתוב אותה למרות כובדה – ה"בגרותיות" [adultéité], הגעת אדם לפרקו, קבלת כל המשתמע מן ההצטרפות הזאת ומקבלת האדם החושב עצמו לבסוף כמעוצב וכמוגמר. הסלידה מהיות אדם "מבוגר", "הבושה להיות אדם" כמאמר של דלז; או אי ההשלמה, אי ההגשמה המתמדת של "הכניסה אל החיים" שז'ורז' לֶפְסֵד, בסביבות שנות הששים ההן, הפליא כל-כך לנתח.<sup>2</sup>

"הנעורים" חשובים פחות, שכן אפשר שיהיו מגוחכים, מתועבים, וברגע ההוא, בסוף שנות הששים, הם היו בתהליך התגבשות. חשובה הילדות שעודנה תמה. הילדות, כלומר ההיפתחות אל האפשרים, הגישה אל הגלגולים, וה"גלגול-ילד" [devenir-enfant] הוא עצמו, לפי מחברי אלף מישורים, דוגמא מועדפת ואולי גם המפתח להם.<sup>3</sup> ילדות ללא התיילדות; נהפוך הוא: כעוצמה בדרגה הגבוהה ביותר. חן ויפי נפש של איש אציל, כתב פגי, בנוגע לכרוכיניו של בומרשה (בקליו);<sup>4</sup> אפשרות להתרחק מ"כיעורי העולם הזה" ("הבחור הצעיר הזועם על כיעורי העולם הזה" של רמבו, כלום אין הוא עדיין ילד?) פאזוליני מסכים עם רמבו ונוטל לעצמו את "אחיות החסד" ואת "המשוררים בני השבע" ("הייתי 'משורר בן שבע' – כמו רמבו", כתב). אפשר לחשוב על השורות הללו:

"ומתוך שהתענג יותר מכל על הדברים הנוגים" הזועקות את הווי האייתן  
בנשמתו ובכשרו.

להיעשות-ילד, להיות ולהישאר תמיד ילד, הרי זה הפן הראשון, הוויט  
הראשון של דמות פאזוליני העולה לפנינו, בשיר האוטוביוגרפי, מאותם טירונים  
עקשנים הרואים בו אחד משלהם; שאמנם חולקים שבח שלא מרצונם לגופו  
השמור היטב, אך מתעלמים מן המרחק הגדול לאין ערוך המפריד ביניהם. זהו  
המרחק בין מי שעודנו צעיר לגלגול-ילד: המרחק האינסופי ממי ששייך לעולם  
הזה אך לא לאקטואליות שלו, ממי שחי, מאחור, את ילדותו שלו ואת  
ילדותו של עולם הולך ונעלם, שיש לנצור אותו ולתת לו ביטוי פואטי.

אך יש פן שני, שוט אחר, כרוך לבלי הפרד בראשון; פן שפאזוליני מתכוון  
למסור בתחילת הביוגרפיה שלו, בלי להסתיר אך גם בלי לציין אותו בצורה  
מפורשת לחלוטין, ושומר אותו בשקיפות המיוחדת מאוד לסוד (עוד "גלגול"  
דלזיאני, ה"גלגול-סוד" היקר לילדות ולמשורר, המאוהב והנשי ביסודו):  
ה"קרוזינג" ההומוסקסואלי. שכן מובן מאליו שהחיילים מ"חורשת הזונות" הם  
עצמם הזונות; שאזכורם מכניס אותנו מיד אל חלק יסודי בעולם הפאזוליניאני,  
הספרותי (הפואטי) והקיומי כאחד, החלק של הכפירה המינית, של ה"א-  
נורמליות" או השוליות המחויבת של הקיום היומיומי; החלק של "ראיית  
העולם" ושל ההכרח לכתוב או ליצור ובה בעת להסתיר.

הכל נאמר ולא-נאמר. הכל נתבע, אך לא כמאבק להכרה – כאלה יהיו  
מקצת המאבקים בתקופה שבאה מיד אחר כך – ודאי לא ל"סובלנות" (פאזוליני  
הביע פעם אחר פעם את סלידתו מן הסובלנות של חברת הרוב), אלא בתור  
היגד ממשות והכרזת "תמימות". ממשות (realità), תמימות (innocenza), עוד  
שתי מלים המחזיקות את פאזוליני כולו. שתי מלים המחזיקות אותו בלי לכלוא  
ולגרור אותו; נהפוך הוא: הן פתוחות לריבוי משמעויות בלתי נדלה. מלים  
"פתוחות", מלות הפתיחות שלו, או – הדבר אפשרי אחרי הלדרלין, רילקה,  
היידגר – מלות הפתוח, הפתוח של יצירתו הפתוחה.

גי אוקנגם, בספר יפהפה משנות השבעים, שכבר אין להשיג היום, הסחיפה  
ההומוסקסואלית,<sup>5</sup> מדבר על רצח המשורר ("אלימות השוליים") וחושף,  
בנוסח ז'נה, מעין זיקה חשאית בין ההומוסקסואליות של פאזוליני ל"קטגוריה  
של עבריינות". קיים, הוא כותב, "קשר ליבידינלי בין דמות הפושע לדמות  
ההומוסקסואל המתעלם ממושגי המשפט הרציונאליים". לא שפאזוליני ביקש  
את מותו, אף על פי שהלך לקראתו בלי לשלול מניעים אחרים, מניפולציות או  
נסיבות אחרות השזורות במאורע הטרגי. אך כפי שאוקנגם כותב בלשון ברורה,

בנוסף שקרוב לוודאי עורר ויוסיף לעורר את חמת המעטים התומכים בתזה של מזימה פוליטית: "פאזוליני לא היה מת אילו שכב רק עם השחקנים שלו". לעומת ההומוסקסואליות הזאת, שהסכנה מהותית לה, לעומת מה שנקרא בדרך כלל "קרוזינג" והשיטוט בביבים, ישנה ההומוסקסואליות האחרת, שהמחבר מכנה אותה "לִבְנָה", מוכרת, מעוקרת, יחסים בתוך קבוצה נבחרת, בינה לבין עצמה. הדמות המנוגדת בדיוק לארוטיקה ולבחירות של פאזוליני.

ההומוסקסואליות החדשה כנגד פדרסטיה ארכאית, לא בהכרח ממקור יווני, אך מתאווה לשינויי מקום, למפגשים מקריים, מחפשת את ה"פרחח" כשותף הזמין ביותר והמיני באופן התמים ביותר. ראוי להוסיף למאמר מאיר העיניים של אוקנגם את מושג התמימות, מושג פאזוליניאני מן היסוד. הפרחחים, המשוטטים בפרברים, רוצחים, או לכל הפחות עבריינים פוטנציאליים, הם השותפים המועדפים על מי שנהפך לאחד משלהם על ידי כך שהוא נודד מחוץ לעולמו, עובר מהמרכז לפריפריה. הפרחחים העדינים והאלימים ברומנים *Ragazzi di Vita*, חיים אלימים, ו-*Petrolino*, והגיבורים של הסרטים הראשונים, "אקטונה", "מאמא רומא". אפשר לגלותם כמעט בכל מקום תחת הצורות האסתטיות של "הטרילוגיה של החיים", ואפילו, שילוב אוקסימורונים באמת, מבעד לשוטטויות של חבורת מאמיניו של ישו, בבשורה על פי מתי.

השוטטות הזאת, אי אפשר שלא להבין אותה, שלא לראות אותה בתורה כקרוזינג, שמתמזגים בו בקשת הגאולה וחיפוש ארוטי. ואני מפנה שוב אל גי אוקנגם, המוצא בקרוזינג העשרה של הארוס, "סחיפה שבה כל המפגשים נעשים אפשריים", לא "פיזור" שלילי, הגוזל את אנרגיית האהבה, אלא עודף: "אפשר לומר שעליונותם האדירה של קשרי האהבה ההומוסקסואליים נובעת בדיוק מכך שהכל אפשרי תמיד בכל רגע, שהאיברים מחפשים זה את זה ומתחברים בלי להכיר את חוק הברירה האקסקלוסיבית. המפגש ההומוסקסואלי איננו קורה בתחום הסגור של רשות היחיד, אלא באוויר הפתוח, בחוץ, בחורשות ובחופים."<sup>6</sup>

הכל אפשרי שם, אפילו רצח.



פאזוליני נרצח, נשחט, באדמת שממה באוסטיה, ב-2 בנובמבר 1975. גם מקץ רבע מאה, המוות הזה עודנו אפוף מסתורין וכנראה יישאר לעולם אחת החידות הלא פתורות בהיסטוריה. אך מעבר לכל ידיעה, מעבר לכל הסבר מדויק, הוא קשור ללא ספק בחייו, ביצירתו, בפעולתו. אם לא מתוכנן או צפוי,

או כמו שאוהבים לומר היום על הרבה דברים "הגיוני", הרי לפחות הוא עולה בקנה אחד עם החיים ההם, עם אופן-קיום מסוכן; הוא איננו סותר את הסיכון התמידי בחיים כאלה. בדרך כלשהי הוא חותם אותם והופך אותם לאלגוריה, ואפילו אומר, בתוך הזוועה עצמה, מייפה אותם, מקנה להם הילה, מגשים את משמעותם בדרך אלגורית. כמו המוות של פאולוס שנרצח בשל דבריו ומעשיו; פאולוס הקדוש, התסריט האחרון.

היום כמובן כמעט אי אפשר לחשוב, להבין את פאזוליני בנפרד מהאפקט הרטרופקטיבי, החוזר, של הרצח. הוא ממחיש את גורלם של כל מחשבה וחיים חופשיים, דיסידנטיים, או את מה שאמור להיות גורלם, בעוצמתו הגבוהה ביותר, בשיא עוזו. במשיכת קולמוס מילולית ומדממת הוא מבאר את מה שברוב המקרים נשאר בגדר דברים בעלמא או מטפורה: התפלספות היא עיסוק מסוכן. אצל פאזוליני, פילוסופיה, הגות, שיר, מעורבות הגוף חד הם, כך היו תמיד; וכמוהם גם ביטויים הפומבי, הצגתם, המאבקים, השנאות, הנקמות והתחבולות שהן מעוררות. זו הסיבה שאחרי 25 שנה, אחרי שנעשה אלגורי במוותו שלו, אפשר לחשוב אותו להתגלמות אלגורית של הרבע האחרון של המאה, שבו נראה יותר ויותר כי אפשר להגדיר את תפקיד האמן, ההוגה, הפילוסוף, אך ורק בתור התנגדות לסדר ולכוחות השוררים. הוא מוגדר כדיסידנטיות.

בלי ספק, תפקיד כזה של התנגדות המוטל על האמן ועל הפילוסוף, אין ראשיתו בימינו. בסוף המאה התשע-עשרה שמר גבריאל טארד את התפקיד הראשי בחברה ובהיסטוריה ל"הוגה הדיסידנטי", ל"משוגעים", רסן לעולם הכפוף לחוקים העדריים של החיקוי. פוקו, דלו, ליוטאר, ואפשר להזכיר עוד אחרים, אשר טענו כולם בזכות התנגדות ודיסידנטיות בחברה של נירמול, של משמעת ושל בקרה, שייכים למסורת הזאת.

הם צעירים ממנו בכמה שנים בלבד, ובכל זאת הם בני דורו של פאזוליני. כאשר לי, נולדתי כמוהו ב־1922, ואני בן זמנו בדיוק; הנה אולי הסיבה הראשונה לבחירתי לדבר עליו. ויש עוד סיבה, והיא שאני סבור, בלי שום יומרה, שיש לשנינו רגישות משותפת; אני נפעם מאותן תשוקות כמחברם של *Atti impuri* ו־*Amado mio*; באופן מוזר אפילו באיטליה: עשיתי גיחות קצרות לשם אחרי המלחמה, בסביבות שנות החמישים.

וזה מוביל אותי אל הערה שתאפשר לי לחדד את החלק הראשון של דברי. הערה כפולה, דו-צדדית. הצד הראשון עניינו המושג דור. זו הערה שכבר העיר וילהלם דילתי, ואחריו כמדומני חוסה אורטגה אי גאסט, והיא שההשתייכות אל דור מסוים, אף שאיננה מכרעת, איננה אדישה למהלך המחשבה, לנטייה בתוך

המחשבה. דוגמאות מוכרות הן הדור הרומנטי, דור מלחמת העולם הראשונה... דור הפילוסופים שהזכרתי, שכולם אינם עוד, השתתף באותה היסטוריה, נאלץ לעמוד באותם סיכונים ובאותם פיתויים, לעקוב אחר אותן מגמות במחשבה הפילוסופית או הפוליטית. חשוב עוד יותר, הוא הכניס אל שדה הפילוסופיה משהו שבאופן מסורתי הוצא ממנו: הגוף והמיניות, הגוף המיני; על הנטיות, המשיכות והרחיות המוחשות שלו. לא הגוף בתור מושא למחקר אובייקטיבי, אלא הגוף החי, המעורב במחשבה עצמה, ביצירה, ומערב אותה בתורו. מחשבה על הגוף, על המיניות, לא מופשטת אלא קונקרטי, אם אפשר לומר כך, פעילה, יעילה. גם אם היא נוכחת על פי רוב בתיאוריה בלבד, הנטייה הזאת שולטת בפילוסופיה של ליוטר, של דלז, של פוקו; מחשבה שפגשה בהכרח את ההומוסקסואליות לא רק כדוגמא אחת, ציורית בלבד, לאופנויות התשוקה; אלא לפי ביטוי קולע של דלז ושל גואטרי ב"אנטי-אדיפוס" כ"יותר מסתם דוגמא", כ"בעיה". הבעיה בה"א הידיעה. שכן מחשבה פילוסופית על מיניות בחברה הטרוסקסואלית מבחינת הרוב, מבחינה נורמטיבית, מתחילה בהכרח ביסוד הדיסידנטי שבמיניות, באופן שבו היא חומקת מן הנרמול או מורדת בו, וכך יוצרת ריחוק ממנו ומשמשת לניתוחו.

אם כן, הצד הראשון בהערה שלי הוא שהפילוסופים בני דורו של פאזוליני בצרפת, בחוד החנית המהפכנית של הפילוסופיה, אם אפשר לומר כך, קיבלו לתוכה ומבחינתה את המיניות, ובמיוחד את ההומוסקסואליות, בתור בעיית אמת או ממשות, ולא זו בלבד אלא שהם תפסו אותה כמניע וכציר של המחשבה עצמה.

הצד השני, הקרוב לראשון, הוא שפאזוליני, משורר, הוגה, המצהיר גלויות על הומוסקסואליות הנחוות בגופו, לא הסתפק בביטוי התיאורטי והמופשט שלה: היא היתה חלק בלתי נפרד לא רק מאורח חייו, הסובייקטיבי והפרטי, אלא מאורח הצהרותיו התיאורטי והציבורי. ובה בעת הוא הביא אל המחשבה הפילוסופית, באמצעות הקולנוע, את הדבר שתמיד חשדה בו והדפה ממנה: את התמונה, לא כאיור משני אלא כנוכחות ממשית של הגוף, כלומר שוב מ מ ש ו ת .

מכאן רואים איך פאזוליני משלים, משכלל את דרישותיה של מחשבה-פילוסופיה של הגוף באמצעות הגוף, בתור כלי מאבק בחברות של נרמול ושל בקרה על כל צורותיהן.

כך הוא מדבר אלינו, חוקר אותנו, ברעננות מפתיעה ובלתי נמנעת – למי שפותח היום את יצירתו הכתובה או מתבונן בסרטיו. דומה שהאדישות

של פאזוליני כלפי הסוגיות הפוליטיות היריבות, הדרך שבה גינה כאחד את הפאשיזם של הימין ושל השמאל, ודחה את הברירה בין דמוקרטיה לקומוניזם סובייטי, נעשו הרבה יותר קרובות אלינו, מובנות, דווקא היום, במקום להיטמן בעבר הרחוק.

לפנות אל פאזוליני עכשיו, "לפתוח" אותו, לראות או לחזור ולראות, לקרוא או לחזור ולקרוא את הסרטים והספרים שלו, פירושו להתייצב בעמדה שממנה ניתן להבין איך יכלו בזמנו הספים המגויסים – המרקסיזם, השמאל וכו' – לאסור עלינו לרדת לסוף מחשבתו, איך יכלו למשל להסיט אותנו מצורות מסוימות של דתיות ושל ריאקציונריות; להניח לנו לראות בעמימות התמידית שלו, בחיבתו לפרדוקסים, לאוקסימורון, אי־ודאות תיאורטית בלבד והלא זה המרכז. פה נקודת המוצא שממנה מתארגן הכל.



אינני מוסמך ממש לדבר על פאזוליני, או בעצם על כל נושא איטלקי, באופן כללי, כיוון שאינני מומחה לדבר. אני כאן מתוך ידידות כלפי ג'ורג'ו פאסרונה ולפי בקשתו.<sup>8</sup> והצעתי לו את "פאזוליני" משתי סיבות: ראשית, כפי שאמרתי, כי הוא בן גילי, היה היום בגילי – ניסוח משונה וכאוב – ושנית, כי הרגישות הארוטית שלו מוצאת חן בעיני, כי אני חש, רואה את הגוף כמו שהוא ראה אותו וחשק בו, או באופן דומה. אני מוצא בנטייה הסובייקטיבית הזאת אפשרות לרגש כולל כלפי הרומנים והסרטים שלו, בזיקה רחוקה אל ההערה הזאת של ניטשה: "מה הפטפוט הזה על היוונים? מה אנו יודעים על אמנותם, שנשמתה היא התשוקה אל היופי הגברי העירום?" מזה לא משתמע אוטומטית שהכל עשוי לנבוע מהרגישות המשותפת הזאת.

אך מתוך כך, ובצורה יותר מדויקת, דברי הם חלק ממחקר אחר המוצא תימוכין בפאזוליני ודווקא באותם אזורים שהיו בזמנו ועודם היום מושא לחוסר ההבנה הגדול ביותר, לביקורות הרבות ביותר: העירוב בין המרקסיזם לנצרות, ההתנגדות לשמאל האנטי־ממסדי והנאמנות הפרדוקסלית למפלגה הקומוניסטית האיטלקית; עמדותיו בנוגע למיניות, לגירושים, להפלות, לחיוב הממשות של המיתוס ולהתקת הריאליזם אל הקודש; כל אלה נקודות המסמנות, בלי ספק, את המקום המקורי למדי של פאזוליני, אך בה בעת כרוכות בסתירות שאולי הן מקובלות ומובלטות, אך מוסיפות "להוות בעיה", כמו שאומרים. לעומת זאת, לי נראה שההיסטוריה העכשווית, המצב הנוכחי, אחרי ששיחררו את המחשבה הזאת מהמון מכשולים מקריים, נסיבתיים, אחרי שזיקקו אותה, מאפשרים לה

להופיע בצורתה הטהורה ביותר, בוודאות שקשה לערער עליה. מהו המצב הזה? מצד אחד קריסת הקומוניזם, ומצד אחר פלישתן בצעדי ענק של הגלובליזציה ושל המחשבה האחידה, הקונסנסואלית, על הקטסטרופות הכלכליות, המדיניות, התרבותיות והקיומיות המוכרות היטב, המלוות אותה. קריסת הקומוניזם גרמה להיעלמות צורה מסוימת של שיטת מחשבה ושל שלטון מדינתי, של ארגון סמכותני שניתן לו השם "אוטופיה", או ליתר דיוק, כך רצו בתקשורת, בעיתונות, להבין ולהכפיש לעד את השם היפה אוטופיה. נקבל זאת לפי שעה, בשביל הפשטות. ונחזור ונאמר: נקודה ראשונה: המאפיין המשמעותי הראשון של זמננו הוא סופה של כל אמונה באוטופיה.

נקודה שנייה: את מקום האוטופיה הסובייטית המנוחה תפסה, תחת השם "ריאליזם", ההצטרפות המחויבת אל שיטה מדינית וכלכלית, סדר מוסרי עולמי, ושמה "דמוקרטיה" ו"כלכלה ליברלית". שיטה זו מוצגת כטבעית, לעומת הסדר המלאכותי של האוטופיה, וכביטוי לחוקים בלתי נמנעים. היא כופה עצמה בתור "האירוע המודרני", שבו מערכות אחרות, קטנות יותר, של הכרה ושל הכוונה מוסרית משתלטות על כל תחומי החיים, מכסות אותם; למשל, באופן מובהק, מערכות התקשורת הפסיכולוגיות והפסיכיאטריות, מערכות מיחשוב הקובעות מה כל אחד צריך לחשוב, לעשות ולדעת. רשת קיברנטית צפופה יותר ויותר הלוכדת כל אחד ואחד ומחליפה אופני מחשבה אחרים בקנה מידה הולך וגדל. מעבר לכל פיקציה, זהו עולמנו. עולם שפאזוליני, באינטואיציה הגאונית, המתרה שלו, כבר זיהה בסוף שנות הששים בתור עולם הניאו-קפיטליזם המושל בכיפה, הגורם להתמוטטותם של כל הערכים הקודמים בחברת הצריכה.



כאן המחשבה של פאזוליני פוגשת אותנו. היה רגע, גם אם קצר מאוד, שבו היה אפשר לחשוב שהדה-סטליניזציה, הדה-סובייטיזציה, יוכלו להביא לידי בחירה בריאליזם נגד האוטופיה הקטלנית של אוברון תחושת הממשות של החברות במזרח – בימים הראשונים לנפילת הקומוניזם, בפרצי השחרור הראשונים שעוררה הנפילה הזאת. לאשליה הזאת אין עוד מקום. אך גם איננו יכולים, נגד סדר פולשני חדש והשפעותיו ההרסניות, לתבוע מחדש אוטופיה חברתית רצינאליית, טרנסצנדנטית, מסוג האוטופיות שלרוע המזל הוכחו כמשחיתות ומזיקות. מול אוברון תחושת הממשות שחוללה בכל צורות החיים הטבעיות השיטה הקפיטליסטית של הגלובליזציה, מול תוצאותיו בחברת המדיה, ההתנגדות האפשרית היחידה

היא חיוב הממשות (ה־Realtà ב־R גדולה, כפי שכתב פאזוליני). אנחנו מצדנו נשמח לראות בכך ניסוח חדש לחלוטין לאוטופיה שלא במקומה, בלי התכונות הנוקשות של האוטופיה הישנה, ויסודה בדיוק באותו ממשי הנדון לטשטוש ולמחיקה. המלה, מכל מקום, לא חשובה. הכל צריך להתחיל היום בקביעה שדלז הפליא לבטא: "האירוע המודרני הוא שאיננו מאמינים עוד בעולם". ומסיבה זו תפקיד האמנות, ובפרט הקולנוע, הוא להשיב את "האמונה בעולם", את הדבקות בעולם הזה, בעולם הגוף, ולא בעולם אחר. דלז מגדיר בזאת פילוסופיה של האמונה, לא דתית ולא מכוונת אל טרנסצנדנציה אלא אל העולם הארצי, אל האימננטיות של הארץ. זהו גם סופה של עליונות ההכרה, האמת היחידה; מיפנה שהחלו בו ניטשה וקירקגור, ופסקל לפניהם. מיפנה, חילוף, המבטל את ההבדל האקסקלוסיבי בין תבונה לאמונה ופותח אופן מחשבה אחר, שבו האדם מוצא שוב מיסודו את מקומו ביקום, את הממד הקוסמי שלו. האם דלז, בפרק מתוך קולנוע 2: האימאז'־זמן, שבו הוא מדבר על הסרט "תיאורמה", על היחס וההבדל בין "תיאורמה" או משפט הניתן להוכחה מופשטת בלבד ובין "בעיה" שהיא פתוחה אל החיים, הולך בעקבות הקולנוען הפילוסוף פאזוליני? אמנם המחשבה על האמונה בעולם הזה היא דלזיאנית במובהק, אך היא פוגשת באמת את פאזוליני, ובמבט לאחור שופכת עליו אור; כשם שבנסיבות אחרות פגש דלז את פרוסט, את מלוויל, את לורנס וכו', והאיר אותם. נאמר שאפשר להתחיל לדון בפאזוליני מתוך דלז, ולאתר אצל דלז אינטואיציות או טענות יסודיות של פאזוליני. קודם כל: החיפוש אחר הממשות, האמונה בממשות.

הממשות כבעיה, כתמה (יסודית) של זמננו – ביטוי מפורסם של אורטגה אי גאסט. מה שחסר לנו הוא הממשי. ואני חוזר לרעיון שלי בדבר הצורה החדשה של האוטופיה: כדי להתנגד לריאליזם מזויף, לממשי ברזי שלמעשה איננו אלא אובדן של תחושת הממשות, יש צורך באוטופיה שכל מהותה היא הניגוד בין ה"ממשי האמתי" לכל הריבודים החברתיים המכסים אותו. אוטופיה כשל פוריה, כיוון שכל מה שעשה פוריה נגד שקרי הציוויליזציה הוא לבטא את ממשותן המלאה של התשוקות ואת חוסר האפשרות לרסן אותן.



אשר לפאזוליני, מתוך אחיזתו בממשי הוא ניצב כ"כוח העבר", כמגן המסורת. ובאופן מסוים, פרובוקטיבי, כריאקציונר. הממשי שלו מופנה בהחלט אל העבר עד כמה שאי אפשר לזהות אותו עם הממשות של מה שנקרא "עקרון הממשות"



(הפרוידיאני) שאינו אלא דרך להיכנע לזמן ההווה, לאקטואלי. פאזוליני מגן על העבר, על הממשות הגדולה ביותר של העבר המנוגדת לאקטואליות. ובמובן הזה הוא יכול לשמש את דלז וגם להסתמך על ברגסון, שלפיו הממשי איננו זהה כלל לאקטואלי, אלא לעבר הטהור דווקא, במידה שהוא כולל את כל האפשרויות שהאקטואלי חוסם. כמו שכתוב היכן שהוא ב־*Petrolio*, משמעות הממשי מצויה בעבר. אולם ניתן לפרש זאת בכמה דרכים:

1. כפשוטו, העבר כהתמדה וכקביעות, ברמה של גוף המסתנן בביטחון אל המוסדות הנשנים של האבות. זו הנטייה הפשיסטית, המושכת תמיד, אך העמומה בצורה מסוכנת.

2. קיום העבר כמה שהולך ונסוג לנוכח מהירות התמורות ההרסניות של הקפיטליזם המודרני. זה מה שאפשר אולי לכנות הצד האקולוגי של פאזוליני. הוא קשור בממד תרבותי של הגנה על תרבויות על סף הכחדה או אקולטורציה, כמו תרבויות הפחונים והעולם השלישי; וגם בהילה אצל בנימין, הזוהרת עם דעיכתה, ברגע היעלמותה. זהו העבר־ההווה שבהילה המיוחדת לגופם המיני של מתבגרי התת־פרולטריון, המטביע את חותמו על הבגדים, על התנוחות, על השפה שלהם, שפה המשמרת וממציאה מחדש באופן קבוע את הביטויים הלהגיים הישנים.

3. העבר של כינון ההילה האינדיווידואלית, הגשמית והתרבותית כאחת, שהשירה, הרומנים והקולנוע של פאזוליני שזורים בו, מכשיר את הופעתו של עבר עתיק עוד יותר, של ארכאיות מקדמת דנא הנמצאת במיתולוגיזציה של הממשי ובקידושו. בשביל פאזוליני המיתוס הוא הממשות והממשות היא מיתית. תפישה שאפשר לפענח למן הרומנים הראשונים (*Ragazzi di vita*, חיים אלימים), והיא נוכחת וקורנת ב־*Petrolio*, יצירת מפתח לעניין העירוב בין המיתוס לממשי. תפישה השולטת ביסודה בכל היצירה הקולנועית עם הטכניקה שלה, המקנה למיתוס, באמצעות התמונה המוקרנת, עוצמה של הזיה.

4. הצלילה הזאת אל המיתוס, הפלישה המפורשת או הסמויה של המיתוס אל הממשי, מתוך שהוא מתערבב בו וחודר לעומקו, משווה לתמונות של פאזוליני, לקומפוזיציה שלהן, לזמניות המיוחדת להן, צביון שאין דומה לו. הקולנוע של פאזוליני אינו מתרחש עוד בכרונולוגיה הסיפורית, גם לא בבלתי משתנה או בחזרה פשוטה של הזחה, אלא בזמן מיתי, שאם הוא בגדר חזרה, הוא חזרה של הסלקטיבי, של הנבדל, כפי שרואים בטיפול שלו ב"אדיפוס המלך" וב"מדיאה", אבל גם ב"דיר חזירים", ב"תיאורמה" וכו'. אין כאן שום דבר הדומה לשימוש אסתטי בלבד במיתולוגיה, כפי שעושה למשל קוקטו. הסרטים שביים,

למרות ערכם הפואטי שאין עליו עוררין, נשארים כלואים במלאכותיות. לעומת זאת, אצל פאזוליני, הטיפול במיתוס נפתח מיד אל הממשות עצמה, הוא מבט אל ממשות לא צפויה, שלא נשמע כמוה, כמו פקחת עיניים (למשל ב"אלף לילה ולילה" בנוגע למזרח, או גילוי הגוף ב"דקמרון", שם הארכאיות משמשת לשחזור ה"בשר" שאבד מאז, על האלימות, המומים, הריחות, השפע המבוזבז שלו). זמן מיוחד לממשות הנראית לבסוף מבעד למסך, זמן שאפשר להשוות אותו למה שדלז מכנה aiôn לעומת זמן ההיסטוריה המסופרת, ולעומת זמן האסכטולוגיה הנוצרית הטרנסצנדנטית.

5. והרי נקודה אחרונה לדיון: האם יש או אין מגמה טרנסצנדנטית אצל פאזוליני? אף שב"פאולוס הקדוש" יש ביטוי ל"גנוסיס", ולכן לטרנסצנדנציה של אל בלתי ידוע ("דקמרון" הוא הדגם לכך או La Ricotta), דווקא נראה שהדתיות וקידוש הממשות הנלווה אליה הם אימננטיים תמיד, מפנים אל "העולם הזה", באופן מסוים, כפי שכותב דלז, "כמות שהוא", עולם ש"גם האידיויטים הם חלק ממנו" (באופן מסתורי). הקודש קיים באלגוריה על שם שהוא קודם כל כאן, בדר-משמעות שבמבט הקטן ביותר של נער מתבגר. ולפני הכל הוא מתבטא בתמונה עצמה. טכניקה אימננטית לקדושה היא הטכניקה הפולשת לנופים ולדמויות על פני השטח ובעומק, באמצעות הצילום החזיתי, בכוח הצילום הפנורמי: כך "אקטונה", הספוג דתיות (דתיות ולא דת, מבהיר פאזוליני), השוט הפנורמי של העננים בסוף Che cosa sono le nuvole?, הדמויות הלובשות לעתים חזות של אבן ספוגית, כמו בטימפנון שבכנסיות. כשהתמונות נעשות "מסיביות וקלות כאחת", כותב פאזוליני בנוגע לסרט הקצר La Ricotta. כן, מחוץ לכל וידוי, יש לו, ל"כופר", דרך אימננטית, מקודשת באופן טיפוסי, לראות את העולם. ואם עולה ברמז החלום על עולם עובדתי אחר, הרי זה במישור אחד עם העולם הזה, במרווחים שבו. בשורה על לידה מחדש שהיא תמיד בגדר האפשר.

עם אובדן הממד המיתי מתחילה אולי הופעתה של החירות המודרנית, אך בעיקר של הרוע הצמוד אליה ושיאו ב"סאלו". כפי שאמר ריקרדו פינרי ביום עיון על "פאזוליני והעת העתיקה": "ההיקסמות מן העולמות הקדומים – הכפופים להגמוניה התרבותית של המערב, עדים ארעיים ליחס האוטנטי של כל ציוויליזציה אל עצמה, יחס שהמערב הדחיק ושכח – הולכת יד ביד אצל פאזוליני עם הבחנה עמוקה במשהו מהותי השייך אך ורק לתרבות המערבית: לידת הפילוסופיה והטרגדיה האטית כהכרה ועמידה בהיפרדות מן העולמות המיתיים, הפטורים מנטל החירות; שאלת הרוע כיחס אל אינסופיותה של החירות"<sup>10</sup>.



ארכאיות ומהפכה. לאלה הסבורים כי יוכלו למצוא אירוניה באחדות הזאת ולדחות אותה כלאחר יד, על ידי כך שידביקו לה את קלון ה"ריאקציונריות", אסתפק בציטוט. הוא לקוח מהערותיו של פאזוליני בסרט קצר המוקדש לעיר אוֹרְטָה, שצולם לטלוויזיה ושודר ב-7 בפברואר 1974, וכותרתו "צורת העיר":

במציאות אף אחד לא ייאבק במרץ ובזעם כדי להגן על הדבר הזה. אבל אני בחרתי דווקא להגן עליו. כשאני אומר שבחרתי בתור נושא המישרד הזה את צורת העיר, את מבנה העיר, את הפרופיל שלה, מה שאני מתכוון בעצם לומר הוא שאני רוצה להגן על משהו שלא עבר אישור, שלא עבר חקיקה, שאף אחד לא מגן עליו, והוא היצירה, או נאמר ה"ככה", של אנשי העיר. של המוני אנשים בלי שם אשר עברו בתקופה, שאחרי זה הניבה את הפירות הכי כבירים, הכי שלמים, של יצירות האמנות מעשה אמן. ואת הדבר הזה לא מבינים, כי לא משנה עם מי תדבר, הוא מיד יסכים אתך שצריך להגן על יצירת האמנות מעשה אמן, מונומנט, כנסייה, חזית של כנסייה, מגדל פעמונים, גשר, חורבה שמהיום מכירים בערך ההיסטורי שלה. אבל אף אחד לא נותן את הדעת כי בדיוק להיפך, ומה שצריך להגן עליו זה אותו עבר בלי שם, אנונימי, אותו עבר עממי.

6. המיתופיקציה והדה-מיסטיפיקציה של הממשי שולטות, כהוכחה מכרעת ושובת לב, ב"חזיונות" של קרלו ב־*Petrolino*. החזיונות האלגוריים מקצה לקצה מתארגנים סביב "הגלגל" של החלום הראשון וסביב מעגלי הגיהינום שבהם נעה האנושות הכעורה, אשר איבדה מממשותה, האנושות של הסימולקרות, של "הנעורים החדשים".

הגלגל ("הגלגל והסרן") הוא הזמן המיתי שלפני הלידה, תמה חוזרת אצל פאזוליני, זמן גנוסטי של האב הקדמון ושל הגוף העירום, התמים, של האדם החשוף. זהו המקום, הנקודה המאירה שממנה, כמו ב"תיאורמה", מוטלים החיים ונעשים "בעיה", לפי ההסבר המשכנע של דלז. אשר למעגלי הגיהינום של דנטה, מעגלי אוברון ההילה של הגוף, הרי הם גם מעגליו של אוברון הממשות, אוברון המבליט את הקרעים הספורים שנותרו מן הממשות ("הסצינה והממשות" המיוצגת באופן מוזר באמצעות תהלוכה של המפלגה הקומוניסטית האיטלקית). אבל בואו לא נעמיד את פאזוליני בעניין הזה למשפט אידיאולוגי ונקניט את נאמנותו הפרדוקסלית לקומוניזם "פשיסטי של השמאל" ושכיב מרע. העיקר עודנו הניצוץ הקטן בתודעה בלי תקווה. כוח משיחי חלש, היה אומר בנימין, כוח שעם הממשי נושא כמסר וכן, כ"טירוף שבמסר", את האוטופיה של הממשי או את "האוטופיה הממשית", המורגשת עדיין בקצותיו, בשוליו של יקום קפוא.

הערה אחרונה, כיוון שהזכרתי את בנימין: קרבתו של פאזוליני לדיוקן שערך בנימין לקרל קראוס, שגם הוא הקדיש את כל כולו לגינוי העולם המודרני, לגינוי הבורגנות, הטכנולוגיה והפרוזה שלה, העגה העיתונאית, התקשורתית שלה; גם הוא היה "מגן" הלשון, החיים, המיניות מפני המוסר, מפני כל שררה. Angelus novus, זה וגם זה.

אלא שבעוד המלאך הסמלי של קראוס "עומד על סף יום הדין, לא על סף עידן חדש", המלאך של פאזוליני מחייך חיוך קל ומסתורי כדמויות האלוהיות ב"תיאורמה" וב"הבשורה על פי מתי". בלי שניתן לחסלו וכלי שיוכל לו כיעורו של עולם שאיכר מממשותו, הוא מחזיק בכוחה של חיוניות נואשת, בבשורת-תחייה פרדוקסלית.

## אחרית דבר

והיום, אומר אני לכם, לא צריך רק להתגיס בכתביה  
אלא בחיים:  
צריך להתנגד בשערורייה  
ובזעם, יותר מאי פעם,  
תמימים כמו בהמות בבית המטבחיים.  
מבלבלים כמו קרבנות, בדיוק:  
צריך לבטא בקול גדול מאי פעם את הבוז  
כלפי הבורגנות, לצעק נגד הוולגריות שלה,  
לירק על אי-ממשותה, אותה בחרה לממשות,  
לא לותר על פעלה אחת ולא על מלה אחת  
בשנאה המחלטת נגדם, המשטרות שלהם,  
בתי המשפט שלהם, הטלויזיות שלהם, העתונים שלהם.<sup>11</sup>

מצרפתית שירן בק

1 Pier Paolo Pasolini. "Poeta delle Ceneri", *Bestemmia: Tutte le poesie*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1993, p. 2056. "משורר האפר" נכתב ברובו בניו יורק באוגוסט 1966 אך פורסם רק ב-1980. פאזוליני נתן לו בתחילה את הכותרת *Who is me* וכך הופיע השיר בצרפת. את קטעי השירה כאן תורגם מן האיטלקית יצחק לאור. (*Qui je suis*, Paris, Arléa, 1999). (הערת המתרגם).

- 2 Georges Lapassade, *L'Entrée dans la vie*, Paris, Minuit, 1963.
- 3 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.  
פרק 10, ובו המחברים מראים איך ה"גלגולים" הם גורמי "דהיטוריאליוזציה", "מולקולריים", "מיעוטיים".
- 4 שארל פגי כותב ב"קליו, דו־שיח בין ההיסטוריה לנפש הפגנית", טקסט שפורסם אחרי מותו, על דמותו של כרובינו, או שריבן (Chérubin) בצרפתית, במחזה "נישואי פיגרו" לפייר בומרשה: "שריבן היה הנעורים בהתגלמותם, ולא הנעורים ולא הילדות אין בהם מאום מן האדם פשוט. הבחור הצעיר הוא איש אציל. הילד הוא תמיד איש אציל. מה שבא אחר כך כבר איננו איש אציל. העדר חן הוא סימנו המובהק של האדם הפשוט. הנעורים כולם חן. הילדות כולה חן. מה שבא אחר כך הוא חסר חן" (Charles Péguy, *Œuvres en prose complètes III*, Paris,) (Gallimard, 1992, p. 1080 (הערת המתרגם).
- 5 Guy Hocquenghem, *La Dérive homosexuelle*, Paris, Delarge, 1976, p. 129-134.
- 6 Guy Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, Paris, Les Éditions Universitaires, 1972; Fayard, 2000, p. 151.
- 7 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.  
8 מדובר בהרצאה באוניברסיטת ליל 3, במאי 1999.
- 9 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 223.
- 10 Riccardo Pineri, "Métamorphoses du Centaure", *Pier Paolo Pasolini et l'antiquité*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 1997, p. 99.
- 11 *Poeta delle Ceneri*, p. 2066.