

“הגבינה”: הטבע דומם, האנושות רוקדת

בעת שעבד פאזוליני על “הבשורה על פי מתי” פנה אליו המפיק אלפרדו ביני וביקש ממנו לצלם אפיזודה לסרט האפיזודות “רוגופאג” (Ro.go.pa.g), שיתבסס על פסוקים מכתבי הקודש.¹ פאזוליני יצר את הסרט “הגבינה” (La Ricotta), המספר על החוויה שבהכנת סרט על הפסיון של ישו. היה זה הסרט הקצר הראשון שלו, ומאוחר יותר יצר עוד כמה סרטים קצרים. סרטיו הקצרים היו חביבים עליו משום שהזכירו לו את “סרטי הגלגל האחד” של גאוני הסרט האילם, מק סנט, צ’פלין וקייטון, אותם העריץ. הוא הרגיש חופשי יותר “לדבר” בשפתם של מכוני אמנות הקולנוע בסרטיו הקצרים, ולכן הם נושאים נופך היתולי, כמעט פארסות; “הארץ כמו שהיא נראית מן הירח” – *La Terra vista dalla luna* (1967) ו”מה העננים?” – *Che cosa sono le nuvole?* (1968) עם טוטו ונינטו דאבולי, שכיכבו ב”ציפורי שיר, ציפורי טרף”. טוטו, הגיבור הקומי מסרטי ה”זבל”, בעל המבט הסתום והעיניים המביעות רק עצבות, כאשר הוא מבצע מיני גֵגִים פיזיים ומענג בקומדיות של טעויות (מין באסטר קיטון); ונינטו דאבולי, התגלמות התום שפאזוליני מצא בתת־פרולטריון, ואהבת חייו הגדולה של פאזוליני. “הגבינה” מגלה מעין ‘שטח הפקר’ שבו מכונס מה שהעסיק את פאזוליני בסרטיו הקודמים וביצירתו בכלל.

הנה דוגמא למשפט שירי מן הסוג שפאזוליני פיתח בסרטיו הקצרים: עוזר הבמאי קורא בקול להביא את הצלבים, ולאחר מכן אנחנו צופים בסדרת תקריבים (קלוז־אפ) של אנשי הצוות והניצבים (פניהם מעידות על מעמדם החברתי), החוזרים על המשפט “להביא את הצלבים”, עד שהרצף (סיקוונס) נגמר בצילום של כלב נובח אשר קולו מדובב, “הביאו את הצלבים”. אזי מתקבל משפט טעון, שבאופן צילומו הופך לפארודיה. המבנה הזה הוא מעין תחפושת קלילה, אך בבסיסו יש מבנה קשיח של חריזה. בסרטים הקצרים נחשפות בפנינו, ביתר קלות, הדיכוטומיות שדרכן ובעזרתן אפשר להאיר את המבנים הרעיוניים שבסיס העולם של פאזוליני.

פאזוליני חתר ליצירה קולנועית שירית. סרטיו הקצרים נושאים מבנה שירי מובהק. הסצינות הן כמו משפטים ויזואליים הנטענים לכדי מכלול אבל אינם מגיעים למסקנה כוללת בסיומה. הקלילות שבמבנה הזה תואמת את גישתו ה"היתולית" אל מול הנושא שהעסיק אותו כמעט לכל אורך הקריירה שלו: הרעב והקדושה, המודרניות ורצח הקדושה, ואולי תשובה על השאלה קולנועית: איך יוצרים קדושה דווקא בקולנוע, בעידן השיעתוק ההמוני. במלים אחרות, עיסוק בקולנוע של פאזוליני צריך להביא בחשבון באחת גם את הדקדוק המיוחד שחיפש ומצא במעשיהם הקולנועיים של במאים בני תקופתו (אנטוניוני, ברטולוצ'י, גודאר), וגם בהתעקשות שלו למצוא את הדתי בקולנוע הזה, לחפש את הקדושה. מהו אם כן אותו מעמד של קדושה ב"הגבינה"? סיפור הגרעין הוא סיפור הצליבה של ישו, אותו רגע מכונן של ההיסטוריה, אותו מדגיש פאזוליני בתחילת הסרט, בכתובית ובקולו, "הרגע הגדול ביותר שקרה אי פעם". אין בכוונת הבמאי להמעיט מערכו או לחלל את קדושתו. יחד עם זאת הסרט מתאר עוד "מעמד קדוש", והוא צילומי הסרט, או הסט עצמו. לתפקיד הבמאי, "מלך המלכים" של הסט, הועיד פאזוליני את אורסון ולס, יוצרו של "האזרח קיין". ולס הוא הקורבן גדול של הוליווד, אשר עשתה ככל שיכלה כדי להחריב את הקריירה שלו. את קולו מדובב לאיטלקית הסופר ג'ורג'ו בסאני, חברו הטוב של פאזוליני.

ולס השמן מועך את כיסא הבמאי וצופה בפארסה המתרחשת על הסט, בעודו מוצץ סיגר. הוא גדול מהחיים, "אל" חי רדוף שדים ובעל יצר בלתי ניתן להכלה, גאון מחונן ופרא אדם, אדם חסר גבולות שהקולנוע האמריקאי הקיא מתוכו (אחרי שעשה בתחומיו את הגדול מכל), ואילו הקולנוע האירופי הפך למורה הדרך שלו. הבחירה של פאזוליני בוולס היא בחירה בסמל קולנועי, וגם באיש שתמיד חתר תחת המוסכמות ושילם על כך מחיר כבד. עוד נראה כיצד העיסוק של פאזוליני ושל ולס בקונפורמיות קשור קשר הדוק לעניין זה.

כל הסצינות המתארות את המתרחש על הסט מצולמות בשחור לבן, ואילו הצבע הרועש של הטכניקולור משמש את הסצינות שאותן מצלם ולס ל"סרט שלו" שבתוך הסרט. כדי לדייק, מה שוולס עושה, או מה שפאזוליני עושה, אינו אלא מה שהתיאטרון האריסטוקרטי של מאה השמונה-עשרה החל להשתעשע בו – "ציור חי" – tableau vivant. במקרה זה נטל פאזוליני את ציורו המפורסם ביותר של ג'ובאני בטיסטה די יאקופו, או כמו שהוא מוכר בזמנו, "איש פירנצה האדום", פורנטינו רוֹסו, שפעל בראשית המאה ה-16, ונמנה עם המנייריסטים של הרנסאנס המאוחר. הציור הוא "ההורדה מן הצלב", אחד המוטיבים הדתיים האהובים על ציירי הרנסאנס.

הקומפוזיציה המורכבת והמסורבלת של הטאבלו מעידה על שניותו של הרגע המכונן, והשמים הסגולים מעידים על התוגה האנושית מסביב. גם דרך עינית המצלמה של ולס/פאזוליני אפשר לראות את ממדי האסון. לדמויות שסביב ישו ומריה מלהק הבמאי ניצבים שהובאו מפרוורי רומא הסמוכים לצינצ'יטה, עיר הסרטים. הם אדישים למדי לגודל האירוע שהם "מקימים לתחייה". כך, ענייו של פאזוליני, אם הם דתיים, אינם דתיים באופן הריטואלי, הרגיל. ההצבה והתלבושות מביכות ומצחיקות אותם, והמצלמה והמהומה מסביב מושכות את תשומת ליבם. מוסיקה ליתורגית נשמעת ברקע, וקריין קורא מתוך הברית החדשה. (באותה תקופה לא הקליטו בתעשיית הקולנוע האיטלקית על הסט, אלא דובבו את הסרט כולו אחר כך). כיאה לז'אנר של הטאבלו, או בדיוק להפך, במעין פארודיה על סרט קולנוע שעשוי כמו טאבלו, מתבקשים הניצבים לשמור על תנוחתם ולא לזוז. המעמד הזה מתמוטט כאשר אחד הניצבים שומט, בגלל העדר ריכוז, את השחקן המגלם את ישו. "קאט" צועק עוזר הבמאי הכעוס מבעד לקולות הצחוק של המשתתפים. האם זוהי "ההורדה מן הצלב", *La Deposizione*?

"רגע האמת", אותה כמוסת זמן, מתפוצצת, והניסיון "לביים" את הרגע הנשגב נכשל. מצד שני, הקדושה מופיעה בין אותם רגעים יומיומיים, פרוזאיים, המשלבים בתוכם את הסרבול של החיים ושל המעמד שאין לו הכלים, הכישורים וההזדמנות. "שמיטתו" של ישו ארצה הוא הרגע הקדוש, האותנטי, של "ההורדה מן הצלב". אם ציורו של פיורנטינו מעיד על האפשרות שההורדה של ישו נעשתה בחיפזון ובסרבול, פאזוליני לוקח אותנו צעד אחד קדימה, והופך את הרגע המכונן לפארסה של ממש. הבמאי ולס אינו מופתע מכישלון הטייק. הוא מניח לעובדים להקים את הסט מחדש ונח על כיסאו, שקוע בהרהוריו.

אותו פרק זמן מופקר של חוסר מעש, שבמהלכו חוזרים הניצבים אל קיומם ואל השעמום שבציפיה, עובר עליהם בצחוק, הסתודדויות וריקודי טוויסט, הלהיט של הזמן ההוא. הם לבושים כמובן בבגדי השליחים, המלאכים והקדושים. מקצם משכנעים את נטלינה, ניצבת בעלת חזה ענק, לפתוח בפניהם במופע חשפנות תמורת כמה לירות. נטלינה מרקדת והמלאכים מסתכלים בה, נשענים על הבלנדה (מחזיר אור, המשמש לתאורה באתרי צילום) בעוד היא פושטת את בגדי ה"קדושה" ומגלה את גופה העירום אל מול שלושת הצלבים ועיניהם של אנשי הסט, מאחורי הקלעים של הנשגב והרציני.

בספר הראיונות עם אוסוולד סטאק שואל המראיין את פאזוליני אם לטעמו של הבמאי התכונה העיקרית של האדם הממוצע היא באמת הקונפורמיזם (כמו שהוא עצמו אומר בדוקומנטר שלו מ-1965 "כינוסי אהבה", *Comizi d'amore*).

על כך משיב פאזוליני:

אפשר לומר שהקונפורמיזם הוא המאפיין המהותי של ריקבון ההשתלבות בתוך החברה. האדם הממוצע מתגאה להיות מה שהינו, ורוצה שכולם יהיו כאלו. הוא רדוקטיבי. הוא אינו מאמין בתשוקה [Passion] ובכנות, הוא אינו מאמין באנשים החושפים את עצמם ומתוודים, משום שהאדם הממוצע אינו אמור לעשות את הדברים הללו. מאפיין אחר – שווה ומנוגד לו: תודעה זו [של האדם הממוצע] איננה תודעה מעמדית וגם לא תודעה פוליטית, אלא תודעה מוראליסטית (Oswald Stack, *Pasolini*, p. 62)

ובכן, סטאק אינו שואל סתם, שהרי בשלב כלשהו בסרט הקצר "הגבינה" ניגש אל הבמאי שעל הסט כתב העיתון *Paese Sera* ומבקש לראיין אותו. גם שיריו של פאזוליני מאותה תקופה מבטאים את הבוז העז שהוא רחש לעיתונאים, והסצינה הזאת אינה מוסיפה כבוד לעיתונאי (ובעצם גם לא לבמאי המזלזל בו). מכל מקום, הבמאי מקציב לעיתונאי רק ארבע שאלות. ונראה כאילו ההנאה שבשרירותיות היא נחמתו של הבמאי המתקשה לשלוט במתרחש על הסט. ולס המריר עוקץ את העיתונאי, הנשאר חירש ועיוור לסרקאזם. "מה אתה מתכוון להביע ביצירה זו שאתה עובד עליה כעת?" הוא שואל כשחיוך מרוח על פניו. "את הקתוליות העמוקה, התהומית והארכאית שלי", עונה ולס. אם באמת מדובר באורסון ולס, ולא בפאזוליני, אי אפשר שלא לראות את הציניות הנלווית לטקסט של הבמאי החילוני. אבל הטקסט הזה מדבר משמו של פאזוליני, והאירוניה שבשילוב בין השניים מסתבכת עוד יותר, משום שג'ורג'ז' בסאני, שקולו משמיע את הטקסט, הוא יהודי. עוד הוא שואל את הבמאי לדעתו על העם. זהו העם האנאלפבתי באירופה, עונה הבמאי. מה דעתו על הבורגנות האיטלקית, "הכי נבערת וניאנדרתלית באירופה כולה"². בהקשר זה יש לזכור כי חמש־עשרה שנים לפני כן, כשגילם את דמותו של הארי ליים במותחן של קרול ריד, "האדם השלישי", נשא אורסון ולס באוזני חברו הולי (ג'וזף קוטן) את אחד המונולוגים הציניים ביותר שנשמעו בתולדות הקולנוע: "באיטליה, במשך שלושים שנה, תחת שלטון בית בורג'ה, היו להם מלחמות, טרור, שפיכות דמים, אבל הם הצמיחו את מיכאלאנג'לו, ליאונרדו דה־וינצ'י ואת הרנסאנס... בשוויצריה היו להם 500 שנים של אהבת אחים, של דמוקרטיה ושלוש, ומה הם הצמיחו? את שעון הקוקיה".

נוכח מבטו התמה של העיתונאי, קורא לו ולס קטע מתוך ספר שעל עטיפתו נראית אנה מניאני ב"מאמא רומא" (סרטו השני של פאזוליני). השיר עצמו לקוח מתוך הספר "שיר בצורת ורד" מאת פאזוליני עצמו, ובו הוא מתאר את בואו

אל רומא העתיקה, אל אזוריה העניים ביותר, מן האזורים הכפריים של צפון איטליה, בחיפוש אחר הלא-מודרני.

אָנִי הִנְנִי כַח שֶׁל הָעֶבֶר
 אֶהְבֵּתִי קִימַת רַק בְּמִסְתָּר
 אָנִי בָּא מִן הַהִרְסוֹת, מֵהַכְּנָסוֹת
 מִקְשׁוּטֵי הַמְזַבְּחוֹת, מִן הַכְּפָרִים
 הַנְּטוּשִׁים בְּאֶפְנִינִים, אוֹ לְמַרְגְּלוֹת הָאֲלָפִים,
 שֵׁם חַיּוֹ אָחִי.
 אָנִי מְסֻתָּבֵב בְּדֶרֶךְ טוֹסְקוֹלָנָה כְּמוֹ מְטָרָף
 אוֹ מִבֵּית בְּדַמְדוּמִים, בְּכַפְרִים
 עַל רוֹמָא, עַל צִוְצִ'רִיָּה, עַל הָעוֹלָם
 כְּאֵלּוֹ הַמְעֻשִׂים הָרֵאשׁוֹנִים שְׁאַחֲרֵי-הַהִיסְטוֹרִיָּה,
 לָהֶם אָנִי מְסִיעֵ, הוֹדוֹת לִיתְרוֹן הַגִּיל,
 בְּגִבּוֹל הַקִּיצוֹן שֶׁל עֵדֶן קָבוֹר
 כְּלֶשְׁהוּ. מִפְּלֶצֶתִי מִי שְׁנוּלֵד
 מִקְרִבָּהּ שֶׁל אִשָּׁה מֵתָה.
 וְאֲנִי, עֶבֶר מִבְּגָר, אֲנִדֵּד לִי
 מוֹדְרָנִי מִכָּל מוֹדְרָנִי
 לְחַפֵּשׂ אַחִים שֶׁכָּבֵר אֵינָם. (תרגם י.ל.).

במקום למצוא נפש תאומה, נתקל הדובר בלכירינטים של המודרניות, במבנים האלימים של ההווה ובמבטים אנושיים, במקומות שהתרכות האנושית צמחה בהם, והם סתומים, חסרי הכנה לעבר. האדם המודרני עיוור לקדושה. כאן אנו מגיעים לסטראצ'י (סחבות באיטלקית), גיבורו האחר של הסרט. גם הוא עובד כניצב, מגלם את "הגנב הטוב", הנצל על פי המסורת לימינו של ישו. בסיפור של הברית החדשה, מבקש הגנב הטוב מחילה מישו כדי שיתאפשר לו להיכנס עמו לגן העדן. ישו סולח לו ומבטיח לו כי עוד באותו יום ייכנסו שניהם בשערי העדן. עד כאן הסיפור. על הסט סטראצ'י קודח מחום על בטן ריקה, רעב כמעט ללא הכרה. זהו הרעב שהעסיק את פאזוליני גם ב"אקטונה", גם ב"מאמא רומא", וגם ב"ציפורי שיר, ציפורי טרף".

את מנת האוכל שסטראצ'י מקבל (כמו כל הניצבים על הסט), הוא ממחר להביא אל משפחתו הגדולה והענייה, המחכה לו בשדה צחיח בקרבת מקום. אחד אחד קמים בניו באמצע הארוחה, כדי למכור את גופם לגברים הניצבים העניים. "יש לנו עסקים", הם אומרים לאם חסרת האונים. סטראצ'י עצמו אינו אוכל, הוא נשאר רעב עד טירוף. כיאה לגיבור של סרט ראינוע, הוא מתחפש

לאשה כדי להשיג מנת אוכל נוספת וזוכה בלעג מצד הסובבים. לא אכפת לו. הוא רעב.

אחרי שהוא מחביא את מנת האוכל שזכה בה הודות לתחפושת, כיוון שזמנו תם, והוא חוזר בהפסקה הבאה כדי לאוכלה. הוא מספיק רק לראות כיצד כלב השעשוע של השחקנית הראשית אכל את המנה שהחביא. "אתה חושב שאתה יותר טוב ממני כי אתה שייך לגברת השחקנית", מטיח סטראצ'י בכלב וחונק את בכיו. סטראצ'י הוא ישו של הסרט. אחרי שהוא מצליח להשיג לעצמו כיכר לחם וריקוטה, הוא זולל אותם בבולמוס, לקול צחוקו של הקהל האכזר, אנשי הצוות. בסופו של דבר הוא מועלה על הצלב, ומחכה זמן רב בשמש הקופחת ובבטן מלאה מדי. "נראה שהייעוד שלי הוא לרעוב", הוא אומר לשחקן המגלם את ישו. לרוע המזל, דורשת השחקנית הראשית שיצלמו אותה תחילה. לוולס, הבמאי היהיר והכנוע, לא נותר אלא להסכים, וסטראצ'י מורד מטה, אבל נשאר "צלוב", כדי לחסוך בזמן. כאשר מגיע תורו שוב להיות למעלה, על הצלב, מזכיר לו עוזר הבמאי את המשפט שעליו לומר: "אדון, זכור אותי בהיכנסך בשערי גן עדן". אל תפשל, מפציר בו עוזר הבמאי, כל משקיעי הסרט באים לראות. ואכן, כל המפיקים והמשקיעים מגיעים לסט כדי לצפות בסצינה החשובה והמשמעותית של ההורדה מן הצלב. מרומא הם באים, בורגנים שבעים, במיטב האופנה הגרוטסקית של התקופה, בתהלוכה סוריאליסטית הנראית כלקוחה מסרט של פליני (ראו הערה 2).³

רגע הצילום הנכסף מגיע, והבמאי מבקש להריץ את המצלמה. "אקשן", הוא קורא, וישו מזיז את ראשו ימינה, אך הגנב הטוב שאמור לרבר – שותק. עוזר הבמאי קורא לסטראצ'י אבל זה אינו מגיב. "קאט". אחד מאנשי הצוות עולה על הצלב ובודק את ליבו של סטראצ'י. "מת", הוא מכריז ביובש. ולס מסתכל למעלה אל סטראצ'י ואומר "מסכן סטראצ'י, היה צריך למות כדי שנשים אליו לב". גם כאן ראוי לזכור את הבחירה של פאזוליני בשחקן המגלם את דמותו-שלו, ולשים לב לקולו היבש, למלותיו הזוחחות על רקע כל מה שהוכר כבר באיטליה בשנים ההן כקשור לדמותו הספרותית והקולנועית של פאזוליני.

מכל מקום, התייחסותו של פאזוליני אל סטראצ'י כאל הקדוש האמיתי בסיפור זה אינה שונה מיחסו אל אקטונה או אל מאמא רומא, ובעיקר אל בנה כאל גיבורים בעלי ממדים נוצריים עתיקים. פאזוליני ביקש את הקדושה בתוך הרעב, בתוך הפרה-מודרני, בתוך הנצרות הלא כנסייתית.

מוסדות הדת באיטליה של אותה תקופה ראו ב"הגבינה" חילול קודש, בשל בוטות ההשוואה והלעג הגלוי לתרבות הסרטים הנוצריים המגוחכים, לתרבות

הקתולית בכללה, ואולי גם בשל הנטייה של פאזוליני לחפש את השילוב המקודש בין מרקסיזם לקתוליות, שילוב שלאחר מותו של יוחנן ה-23 (שלזכרו הוקדש הסרט "הבשורה על פי מתי"), חדל להיות עניין דתי. וכך השתמשה המדינה שבשליטת הנוצרים-דמוקרטים בחוק ישן, מהתקופה הפשיסטית, שלא בוטל, ותבעה את פאזוליני על חילול קודש והפצת דברי בלע נגד הדת. פאזוליני הורשע ונידון לחצי שנת מאסר, שמתוכה ריצה ארבעה שבועות. הוא שוחרר בעקבות התערבות של אינטלקטואלים ואנשי ממשל לטובתו. הסרט לא הוקרן באיטליה באופן מסחרי, אלא רק שנים מאוחר יותר.

בסרט משתמש פאזוליני בתנועות פֶּאן (pan) רבות, תנועות שבהן מוצבת המצלמה על חצובה וזזה ימינה או שמאלה בתנועה מעגלית. תנועה זו מאפשרת סקירה של אותו 'שטח הפקר' מדומיין שבליבו מצוי הסט של הסרט. תנועות הפאן מגלות את הנוף הראשוני אל מול הנוכחות האגבית והזרה של הסט ומכונותיו. מעבר לכך היא סוקרת את הנוף האנושי, את אלה שבתחפושת ואלה שאינם בתחפושת. התנועה המעגלית מגדילה את הטווח האירוני שבין קודש לחול, ואת היפוך התפקידים: הקדוש קדוש, והטמא קדוש לעילא. לדוגמא, סטראצי מחליף את בגדיו לבגדי אשה, והמצלמה נעה ממנו ומגלה את הצלב המוטל על הרצפה כאבזר (prop) מזדמן.

פאזוליני גם עושה כאן לראשונה שימוש בזומים (zoom), שסיפר כי גילה אותם במקרה, וכי קלילות תפעולם גרמה לו להשתמש בהם ללא הרף. הזומים תורמים לממד הריאליסטי המתואר מאחורי הקלעים של סט.

הכתוביות הפותחות את הסרט ממחישות בצורה הטובה ביותר את עמדתו של פאזוליני ואת חוצפתו החכמה והפואטית. שני נערים ללא חולצה משתעשעים בריקוד טוויסט, כשמאחוריהם עומד שולחן ועליו מסודרים, כבציור טבע דומם, מיני גבינות, פירות ויין. הטבע דומם, האנושות רוקדת.

- 1 שם הסרט נשען על תחיליות שמם של כמה מהבמאים הנחשבים של התקופה; ז'אן לוק גודאר, רוברטו רוסליני, הוגו גריגורטי וכמובן פאזוליני עצמו.
- 2 בסופו של דבר הוא שואל אותו מה דעתו על פליני. ולס חושב רגע ואז עונה, "הוא רוקד, הוא רוקד". האם זוהי מחווה לפליני (שאצלו החל פאזוליני את עבודתו בכתובת דיאלוגים, יחד עם סרג'ו צ'יטי, ל"לילות כביירה"), או שמא זוהי ביקורת על הקלות הבלתי נסבלת שבה משחק פליני, בעיניו, לידיהם של אלה הרוצים למכור אותו כבמאי "כל-איטלקי"?
- 3 ולס מקבל את המשקיעים בכבוד רב, ומבצע בפניהם את מיטב המניירות של הסלבריטאי הבינלאומי. התרפסותו של ולס אל מול הדקארנס מחזירה אותנו לבחירה של פאזוליני בוולס, בחירה שיש לה גם משמעות כלכלית: גם האלילים ממוסחרים, ופועלים בחיקו הבטוח של הכסף.