

יצחק לאור

לאהוב אחר מדומה ולשנוא אחר ממש

תהפוכות יחסו של פאזוליני לקולקטיב המכונה 'העם'

הילדים והנערים של התת־פרולטריון ברומא – שאותם השלכתי על נאפולי העתיקה, ואחר כך על הארצות העניות של "העולם השלישי" – אם היום הם אשפה אנושית, פירוש הדבר שבאופן פוטנציאלי היו הם כאלה גם אז; אימבצילים, שאולצו להיות נאהבים; פושעים רגילים, שאולצו להיות גנבים נחמדים; יצורים סתמיים, שפלים, שאולצו להיות תמימים וקרושים וכו'. התמוטטות ההווה כוללת בתוכה את התמוטטות העבר. החיים הם ערימה של חורבות חסרות משמעות ואירוניות. ("הדחייה של הטרילוגיה", 1975)

פאזוליני נרצח ברומא, בליל ה־2 בנובמבר 1975, בנסיבות הנעות בין מה ש"כולם ידעו עליו" (וראו את מאמרו של רנה שָׁרֶר בגיליון זה), ובין מסתוריות, השבה ועולה אחת לכמה שנים כשאלה פוליטית: מי באמת עמד מאחורי הרצח? אף שנולד למשפחה בורגנית בבולוניה, ואהב את רומא אהבה עזה, קברוהו ידידיו ואמו סוזאנה בקְּזָאֶרְסָה (בפרובינציה של אודינָה), שם התוודע בנעוריו אל שפת אמו הפריאולנית. בסביבה כפרית זו עשה גם את שנות מלחמת האזרחים, בה נהרג אחיו האהוב כפרטיזן קתולי (בידי פרטיזנים קומוניסטים, מיוגוסלביה השכנה). מהסביבה השמרנית הזאת נמלט המורה הצעיר בגלל שערוריה שהיתה קשורה בהומוסקסואליות שלו: הוא הואשם בהתעסקות עם תלמיד. אף אדם באזור, גם לא מקרב פעילי המפלגה הקומוניסטית, שעם אוהדיהם נמנה, לא העז לעמוד לצידו. שנים רבות כתב על בדידותו מהימים ההם בכאב.¹ ב־28 בינואר 1949, ב־5 בבוקר, בעוד האב ישן, ברכבת הבוקר הראשונה, ברחו האם והבן ("פיירוטי" קראה לו) – לרומא. אחרי כמה שבועות בבירה מצאה האם עבודה כעוזרת־בית. פייר פאולו בן ה־27 נזקק לעוד כמה חודשים כדי למצוא פרנסה.

האב (החולה) הצטרף אליהם מאוחר יותר וחי עימם עד מותו. כרך המכתבים של פאזוליני כולל הרבה מאוד איגרות קצרות אל האב – ככולם יש ענייני כסף, ובחלקם גם הוראות לשליחויות בשביל הבן הנוסע ברחבי איטליה, מעין מזכיר ספרותי.² כאשר המכתבים ממוענים רק אל האם, הם מלאים בשמות חיבה "סודיים", כאילו היתה הנמענת בתו של הכותב, או אחותו הקטנה. הנה מכתב מאתר נופש בהרי הדולומיטים:

אורטיזי, 23 ליולי 1955

פיטיניצ'ה יקרה מאוד מאוד

אני מקווה שהמכתב הזה יגיע אלייך כשתהיי כבר בקזארסה. במקרה כזה אני מאחל לעצמי שהיתה לך נסיעה טובה ושלא לקחת [בטעות] רכבת לִסְסֶטְרִי לְוֵאנְטִי... איך היא נראית לך, איך את מסתדרת בקזארסה מקץ חמש שנים? קזארסה – כך נראה לי – השתנתה, הפכה ליותר אנטי־פאטית, עם האווירה הזאת של המודרניות, לא? כתבי לי באריכות, כשיהיה לך זמן וחשק, כמובן. איני יודע כרגע מתי נתראה: למרבה המזל, דעתי גם די מוסחת מרוב עבודה. אם לא נתראה, לא אתנגד למחשבה שאנחנו רחוקים זה מזו למשך זמן רב. הרבה, הרבה

נשיקות

פייר פאולו

נ.ב. ברכי, כמובן, את כולם בקזארסה. כבר ימים רבים שלא קר.³

עד הירצחו, חיו פייר פאולו וסוזאנה יחד. מדי פעם שיתף אותה בסרטיו. תפקידה המפורסם היה זה של המדונה, המנסה להתייצב ולהגיע אל בנה הזועק בסצינת הצליבה ("הבשורה על פי מתי").⁴

הרומן המשפחתי יכול להעניק הרבה חומר פסיכולוגיסטי, כמובן. בכל פעם שדיבר על אביו, אמר עליו פאזוליני כי היה בורגני, תיקן לזעיר-בורגני, סיפר שהיה פאשיסט, תיקן ל"כמעט פאשיסט" (שהרי האב השתתף בכיבוש הפאשיסטי של אתיופיה). עניין אחד הקפיד להצניע, כך אומרים: את מוצאה העשיר למדי של משפחת אמו. לא פלאחים (contadini), אלא בעלי אדמות. אולי חשוב גם לומר כי העובדה שאחיו נהרג בידי קומוניסטים לא-איטלקים די הוצנעה בשנים ההן של איטליה המפולגת בין קאתולים לקומוניסטים. מצד שני, הרחוב הראשי בקזארסה, עיירה ימנית, קרוי היה מאז על שמו של האח הבכור, שנהרג בקרב נגד הקומוניסטים של טיטו. אבל העיקר – בתוך סיפור חייו, איכשהו, בעולם המדומה שלו, ייצגה אמו ארכאיות כפרית שהוא העריץ. גם השפה שרכש באמצעותה בעיירה הקטנה היתה מעין השתקקות אל עולמה. אחרי הכל, האב לא דיבר את השפה הזאת.

רומא. עד מהרה עבר פאזוליני כתסריטאי בצ'ינצ'יטה, עיר הסרטים, שוטט בפרוורים, לימד עצמו, בעזרת ידידיו החדשים, את הדיאלקט של השכונות, או כך לפחות טען, ומקץ עשור כבר ניצבו מאחוריו שני דיאלקטים שבתוכם יצר: קובצי שירה שכתב בפריאולנית, ושני רומנים ותסריטים בדיאלקט של עיר הבירה (למשל "לילות כבירה" מאת פליני, ואחר כך סרטיו-שלו). ואולם, הפרויקט הראשון, עליו עבד בהקשר הכלל-איטלקי, היה עריכת אנתולוגיה לשירה העממית של איטליה. המתח בין האיטלקית ה'גבוהה', או הספרותית, ובין שפות העם – ליווה אותו לכל אורך יצירתו. כאשר החל לפרסם מאמרים בלשניים, היתה טענתו העיקרית שהאיטלקית איננה שפה 'אותנטית', ובניגוד לשפות אירופיות אחרות, שהדיחו את שפות המחוזות ושפות העם, ובאו במקומן, לא השכילה האיטלקית לעשות כן, בגלל סיבות היסטוריות. "האיטלקית אינה קיימת כשפה באותו אופן שהצרפתית או האנגלית מתקיימות. היא איננה אינסטרומנטלית במשמעות המלאה של המלה. אפשר להבחין שהסבל ב"גאר דה ליון" מדבר כמעט כמו סופר צרפתי גדול, הודות לעובדה שהוא יכול להשתמש בשפה הזאת כאינסטרומנט. סוג זה של שפה משותפת אינו קיים באיטליה".⁵

בעקבות קריאה בכתביו של גראמשי, או מוטב – כקומוניסט איטלקי, תלה פאזוליני תקווה גדולה בספרות האיטלקית בת זמנו. כמו אינטלקטואלים אחרים קיווה כי הספרות האיטלקית תמשיך לעשות את מה שעשו הפיימונטזים שאיחדו את איטליה במאה התשע-עשרה, כאשר נטלו את הפיורנטינית של דנטה ובוקאצ'ו, והפכוה לשפה הרשמית של כל האיטלקים. אבל דווקא על הרקע הזה יכולה להיקרא גם החשדנות שהביע ביחס לשימוש שעושה הספרות, ובעיקר הפרוזה, בשפה האיטלקית היומיומית, המדוברת:

באיטליה אין שפה איטלקית לאומית אמיתית וממשית. כך שאם אנחנו רוצים לחפש אחדות כלשהי בין שני אברי הכפילות (שפה מדוברת, שפה ספרותית), עלינו לחפש אותם מחוץ לשפה, בתוך הפרט ההיסטורי, המשתמש באופן שוטף בשתי השפות הללו. [...] דמות כזאת, המושב הרוחני או המגורים המשותפים של הכפילות הזאת, הוא הבורגני האיטלקי, או הזעיר-בורגני, על הניסיון התרבותי וההיסטורי שאין טעם להגדירו. [...] זהו אותו בורגני, המשתמש ב־koine כאשר הוא מדבר, ובשפה הספרותית כאשר הוא כותב.⁶

ובהמשך:

אילו הצטרכתי לתאר באופן סינתטי וחיוני את האיטלקית, הייתי אומר שזוהי שאלה של שפה לא-לאומית, או לאומית באורח לא שלם, המכסה גוף היסטורי-

חברתי מקוטע [...] על כיסוי לשוני כזה של הממשות הקטועה, ולכן גם הלא לאומית, מושלכת הנורמטיביות של השפה הכתובה – בה משתמשים בבתי הספר וביחסים התרבותיים – שפה שנולדה כשפה ספרותית, ולכן היא מלאכותית ומכאן גם פסאודו-לאומית. (שם, 9-10)

סופר איטלקי אינו יכול לתאר פיסת חיים שמחוץ לפרגמנט הבורגני, עליו הוא אמון, כי את שפתו הוא מכיר, וכאמצעותה הוא יכול לעצב את מושא תיאורו. אליבא דפאזוליני, סופר כזה, בבואו לדבר על מה שנמצא מחוץ לפרגמנט הצר שלו, ייתקל במחסום לשוני. כיצד ידברו ביצירה כל מי שאינם בורגנים בתוך הברדיון האיטלקי? בקולנוע, לעומת זאת, יותר מכל שאר תחומי התרבות האיטלקית בת ימינו, היה לאיטלקית סיכוי לזכות בשפת דיבור. בקולנוע שלו העדיף פאזוליני את שפת הדיבור של פרוורי רומא העניים, של הבורגאטה, ובכל זאת "ברח" גם מהקולנוע הזה, וכמהירות יחסית גדולה.

הדיבור הזר, הפרצוף האותנטי

הזרות הזאת קיבלה ממד קולנועי מובהק: דיבור. שימוש נרחב ומחוספס, לא-מדויק במתכוון. כאשר אורסון ולס ב"הגבינה" (La Ricotta) ממלא את תפקידו של פאזוליני עצמו, הוא מדבר איטלקית ('ספרותית', כמובן), אף ששחקניו בסרט מדברים בדיאלקט של רומא. האיטלקית של השחקן ההוליוודי המוכר הזה נשמעת זרה, אינה של אורסון ולס אלא של הסופר ג'ורג'ו באסאני (ראו את מאמרו של תום שובל בגיליון זה). היא הוקלטה באולפן והותאמה ל"הותאמה לתנועות שפתיו. גם ישו ב"הבשורה על פי מתי" מדבר איטלקית, לפחות בגרסה ה'מקורית', אף שאַנְרִיקָה אִיְרָאזוֹקִי, שחקן ספרדי "לא מקצועי", שנבחר בשל מראהו (כמו כל שחקניו של פאזוליני), איננו בעל הקול הדובר. יתרה מזו, גם בתפקידים שבהם מדבר השחקן עצמו, ובדיאלקט, למשל פראנקו צ'יטי בתפקיד אקטונה – אפילו במקרים כאלה מדובב השחקן את עצמו באולפן, כנהוג בקולנוע האיטלקי, אלא שפאזוליני הקפיד לייצר זרות בין שפתו לקולו של צ'יטי.

יש לטכניקת ההזרה הזאת שורשים בתנאי הייצור של תעשיית הקולנוע האיטלקית: הסרטים צולמו ברחובות, ורק עבודת הסאונד נעשתה באולפן.⁷ פאזוליני הפך את הטכניקה הזאת – שבלאו הכי ניוונה גם מבעייתיות ה"שפות המדוברות" – לצורה, וזו סיפקה לו מעין מענה (ולא כיסוי) לשסע הגדול שבתוכו צמח: בין הקול לדיבור, בין ה'דיאלקט' לשפה. הטכניקה, והצורה שזו קיבלה, איפשרה לו להשקיע הרבה מאוד בפואטיקת הפרצופים והגופים

שלו, בבחירת דמויות "על פי מראה", וב"ליבידו האנתרופולוגי" שלו. בקצרה, פאזוליני לא חיפש "דיוק ריאליסטי גדול יותר" – אפילו לא בסרטים המוקדמים שלו – בכל מה שקשור לדיבור האנושי (בניגוד למה שנכתב עליו). מצפייה בקולנוע שלו עולה כמעט ההפך: כיוון שהלשון זרה, תמיד, הופכת הזרות לחלק אחד מן הזרויות שעליהן דיבר ואותן חי בתוך מאבק בלתי פוסק להשיג את ההפך, וההפך – עד כמה שהדבר נשמע פרדוקסאלי – היה החיפוש אחרי ה"אותנטי". די להתבונן ב"נקודת הראות" הסובייקטיבית ב"אקטונה", כלומר באופן שבו נראים הנערים לעין המצלמה, כדי לרדת לסוף דעתו של הבמאי: הם נראים רחוקים, אהובים וזרים.⁸ אם לשוב לתשוקות של במאי הקולנוע פאזוליני: נפלאות הפסיפס האיטלקי, שעיימת את כל חלקיו עם שפות זרות, הפעימה אותו, הריצה אותו לעבר מה שגראמשי כינה 'התרבות הלאומית-עממית', כלומר לעבר התכה של התרבויות העממיות לכדי תרבות איטלקית עממית.⁹

אהובתו המפגרת

תולדותיהם של 20 המחוזות הנפרדים (regioni) של איטליה ובירותיהם, או הפרובינציות – 120 במספר, ובעצם גם תולדותיהן של ערים ועיירות, שונות זו מזו: השלטון הזר במחוז אחד, נניח, שפלא דמויות מפתח בחיי המחוז (אנשי דת, משוררים, למשל), הגיע ככובש ממחוז שכן. דתיות וחילונות משמשות בערבוביה בתולדות החירות והדיכוי של בני אדם בארץ, שזיכרונותיה המקומיים רצופים, לפחות מאז ימי הביניים, ונשמרים בעזרת הכלים של הזיכרון הקיבוצי: דת, ספרות, אגדות, שירה, מוסיקה, שפות, פתגמים ומבטאים (המשתנים אפילו בין פרובינציה לפרובינציה שכנה). עד היום, אין המילון האיטלקי מכיל את כל מה שרוברי השפות השונות יודעים לומר ולהבין ('כך אומרים אצלנו', 'כך אומרים אצלם'). במקצת מן המחוזות יש לשפה המקומית – 'דיאלקט' בלשון המודרנית – מעמד אוטונומי. בחלקים אחרים היא נעלמת בהדרגה. ואולם, מאז הקמתה של המדינה האיטלקית המודרנית, עם איחודה הסופי ב-1870, לא עברה הארץ "האחדה" אמיתית.

דבר ממה שמתואר כאן אינו ייחודי לאיטליה. אז'ן ובר, בתיאורו המצוין להיווצרות האומה הצרפתית, מקדיש פרק להכחדת הלשונות שהצרפתים דיברו.¹⁰ בקיצור, אי אפשר לספר נרטיב אחד על שום ארץ, על שום עם, אם אין מטביעים את שלל הנרטיבים בתוך רדוקציה לאומית (תמיד מאוחרת, תמיד כפויה מלמעלה, בעיקר בעזרת האינטליגנציה).

מה שמייחד את איטליה בהקשר הזה הוא שהמודרניזציה שלה "איחרה". את כל ביקורתו של פאזוליני על איטליה – בין אם בשנות הששים, כאשר יצא לחפש אחרי זירות צילום "אותנטיות" (פלסטינה, אפריקה השחורה, מרוקו, הודו), ובין אם כאשר חיפש זירות ל"סקס אותנטי" בתקופות היסטוריות רחוקות – יש לקרוא על רקע תפישתו את איטליה בהשוואה למה שנתפש אצלו כאירופה. אהבתו הגדולה לאיטליה היא אהבה לפרה-מודרניות שלה, על רקע המודרניות של אירופה, וכל תיאוריו לפרה-מודרניות הזאת, גם החיפוש העיקשים אחרי "העולם השלישי" כזירות לצילומים ("הבשורה על פי מתי", "אדיפוס המלך" שצולם במדבריות מרוקו, "מדיאה" שצולם בטורקיה, "אלף לילה ולילה" שצולם בתימן ובנפאל, הסרט הדוקומנטרי "חומת צנעא", וכן התכניות לצלם סרטים כמו "האורסטיאה באפריקה" או המסע להודו, שניסיונותיו לגבש בסרט תועדו בדוקומנטר), צריכים להיקרא על רקע קנה המידה האוניברסלי שלו, ממש כמו של כל קתולי טוב, ממש כמו של כל מרקסיסט נאמן, וכמו של כל אנתרופולוג. קנה המידה הוא תמיד אירופי. הדוקומנטר על הודו, כמו ספר המסעות על אודות המסע הזה ("הניחוח של הודו"), כולל את השאלה האירופית, החוזרת שוב ושוב בסרט: מה יש ב"עולם השלישי" שהולך לאיבוד באירופה – הרעב והדת.

כיוון שאיטליה היתה מעין מדינה "מפגרת" שהתפתחה לכדי מעצמה כלכלית, הצליח פאזוליני למצוא בפיגור שלה מין מהלך של עושר תרבותי אשר הלך לאיבוד ממש בשנים שבהן צילם: "ציפורי שיר, ציפורי טרף" (1966) היה המקום היחיד שבו הצליח להתברח על חשבון הטרגדיה הזאת, כמו שתפש אותה. האמת אכזרית עוד יותר: לעמי אירופה האחרים, כיוון שנכחדו בידי מדינת האומה המודרנית עוד לפני שנות החמישים והששים של המאה העשרים, לא היה משורר שהנציח את ההכחדה במצלמה. ואשר ל"עולם השלישי", לבד מהשם האירוצנטרי המובהק הזה (כי מהו "העולם הראשון"?), וכל כמה שפאזוליני היטיב לשאול, היטיב לחקור, אהב לחקור, הנה הגעגוע לעולם של אתמול היה גם געגוע מוכר למדי באירופה: הניאור-רומנטיקה.

אהבתו של פאזוליני ל"עם", לעם שדיבר שפות שונות מהשפה שבה כתב הוא עצמו, איפיינה חלק ניכר מיצירתו. אהבה זו הפכה, ממש בסוף חייו, לשנאה ויקדת. המבנה של מעבר חד מאהבה לדחייה איננו פרי של גחמה נרקסיסטית, ואפשר למצוא כמותה בתקופות מוקדמות יותר של יצירתו. כבר בפואמה החשובה שלו, "האפר של גראמשי", עמד על ההבדל הגדול בינו לבין "העם" שאותו אהב ועם צעיריו הרבה להתרועע.

עָנִי כְּמוֹ הָעֲנִיִּים, אָנִי מְסוֹר
כְּמוֹתָם לְתַקּוֹת הַמְשָׁפִילוֹת,
כְּמוֹתָם אָנִי נִלְחָם בְּשִׁבִיל לְחַיּוֹת

יוֹם יוֹם. אֲבָל בִּיסוּרֵי
כְּאַחַד הַמְּנַשְׁלִים,
אָנִי בְּעָלְיוֹ שֶׁל מְשֵׁהוּ: וְזוֹ, הַמְרוֹמָמֶת

שֶׁבְּכָל הַבְּעָלְיוֹת הַבוֹרְגָנִית, הַמְצַב
הִכִּי מַחְלָט. יֵשׁ לִי הִיסְטוֹרְיָה אֲלָא
שְׁאֲנִי שֶׁלָּהּ. זֶה מַה שְּׁמַאִיר אוֹתִי:

אֲבָל בְּשִׁבִיל מַה הָאוֹר?¹¹

שוב ושוב יחזור השסע הזה בין האני לקוקלטיב – פעם כתודעה בורגנית מנוכרת מול העם, שיש לו היסטוריה ומהפכה; לא כפעולה (באמצעות תודעה), אלא כפעולה נטולת-תודעה, מלאה פאסיון, אינסטינקטים, ופעם ניצב המשורר כמי שיש לו שפה, שאינה חלק מהגוף המדבר, המרגיש, החווה. לפעמים הוא ניצב בודד מול השמאל בניסיון נואש להיות מהפכן בשם השמרנות. מדוע? משום שהקידמה מאיימת להרוס את כל היקר לו באיטליה. איטליה מתקדמת, מפותחת, תעשייתית, תרצה הכל. בכך הבחין משלב מוקדם מאוד של פעילותו. הרומן חיים אלימים, שגיבורו מת אחרי הצטרפותו למפלגה הקומוניסטית, הוא מעין כתובת על הקיר.¹²

“טבעם, לא תודעתם”

בשנים שקדמו להירצחו' הבין פאזוליני – כמובן הטראגי של ההבנה – כי במירוץ הגדול של הקידמה עם המודרניזם ניצח הניאור-קפיטליזם. הניאור-קפיטליזם הזה עָקַר – בפעם הראשונה בתולדות איטליה – צורות חברתיות ותרבותיות ישנות, ששרדו אפילו את הפאשיזם הממושך (שנטל על עצמו גם משימה תרבותית – אחדות העם). בשנות השבעים, כשלושה עשורים אחרי שהוכח כי הפאשיזם נכשל בהומוגניזציה, תפסה ב"הצלחה" את מקומה של השפה הספרותית הישנה ואת מקומן של השפות האזוריות העתיקות, האיטלקית של הטלוויזיה, שפת צרכנות ברכרית (וראו את המאמרים של פאזוליני באסופה הזאת). הרבה לפני שברלוסקוני הופיע כשליט כל-יכול, ניבא פאזוליני את מה שתעולל חברת השפע הצרכנית, כולל הסקס הצרכני, לתרבויות העתיקות של

איטליה העממית. בשנת חייו האחרונה קרא, ביותר ממאמר אחד, לפנות עורף לאיטליה המודרנית, שבה מתבצע "ג'נוסייד תרבותי", ולשוב אל הדיאלקטים ואל התרבות הרגיונאלית. אבל הוא עצמו כתב את הדברים הללו באיטלקית שלו, היחידה שבה ידע באמת לכתוב, האיטלקית הספרותית, ה"הומניסטית". בעיתונים המרכזיים של איטליה הוא פרסם באותן שנים מאמרים קצרים ונזעזעים, שהביעו איבה עזה לאיטליה הצרכנית. לקראת משאל העם על הפלות הוא פרסם מאמר שהתנגד להפלות, בעיקר משום שהתמיכה בהפלות ביטאה בשבילו איזו נהייה אחר נהנתנות צרכנית, המאמרים כונסו אחרי מותו בספר ושמו "כתבים פיראטיים". הייאוש מאיטליה עולה בו מכל עמוד.

ובכן, כעשור לאחר שפנה עורף לאיטליה בתור זירת ההתרחשויות של עלילות סרטיו, וזמן קצר לפני שהכריז על שנאתו לנערי הפרוורים (במאמר "הדחייה של הטריילוגיה", המובא בגיליון זה), אותם נערים שכל-כך אהב משך כל חייו, נערי שכונות העוני ורבעי הפשע של רומא, פרסם פאזוליני את אחד מחיבוריו המאוחרים, **מכתבים לותראניים**, ספר מאמרים שראה אור לאחרי הירצחו, הכולל מסה ארוכה ומלאת אהבה לדמות בדיונית – ג'נאָרְיֵלו. "אתאר לך איך אני מדמה אותך", הוא מסביר לג'נאריילו, הנער המדומה בראשיתה של סדרת המאמרים. "אתה נאפוליטני", הוא מסביר לנער,

אני כותב בראשית 1975, ולמרות שמוזה ומן־מה לא הייתי בנאפולי – בתקופה זו הנאפוליטנים מייצגים בשבילי קטגוריה של דמויות, שגם במונחים קונקרטיים וגם במונחים אידיאולוגיים – אהודות עלי. למעשה, במשך השנים האחרונות הללו (אם להיות מדויק, בעשור האחרון) הם השתנו אך מעט [...] מה אני יכול לעשות? אני מעדיף את העוני של הנאפוליטנים על השגשוג של הרפובליקה האיטלקית; אני מעדיף את הדרמות הקטנות שאפשר לראות בפרוורים של נאפולי – אפילו אם הן קצת נטורליסטיות – על פני הדרמות הקטנות של הטלוויזיה של הרפובליקה האיטלקית.¹³

בפרקים הבאים מעצב פאזוליני את התלמיד המדומה הזה ומקנה לו את הערכים שביקרום הוא חפץ. כך הוא מסכם את היסודות:

הבסיס להוראה שלי מיוסד על שכנוע שלך, שלא תפחד מתחושת הקדושה ומאותם רגשות שהחילוניות הצרכנית נישלה את בני האדם מהם והפכה אותם בדרך זו לאוטומטים מכוערים ומטומטמים, הסוגדים לפְּטִישים. (שם, 21)

כאן, בהקשר של איטליה, באמצע שנות השבעים, ממש בשנה שלקראת סופה נרצח, מבקש פאזוליני להסביר את האופן שבו משחיתה איטליה הצרכנית,

איטליה של השפע, איטליה המברגנת את עמה עד מותו, והעיקר – מה אפשר לו, לעם, לעשות "נגד התהליך". וכדי להסביר טוב יותר לנער איך משחיתה איטליה הצרכנית את התרבות, מדגים פאזוליני איך הרסה איטליה הצנטרליסטית את ההבדלים בין המעמדות, ויחד עימם גם את התרבויות של המעמדות, שבשנים עברו – כאמור, אפילו בשנות הפאשיזם – לא הזדהמו בתועבות הבורגניות. כדי להסביר איך העולם הזה, שבו הם חיים, שבו אין יותר מוצרים פרטיקולריים, איך העולם הזה מאיים לבטל את האוצרות היקרים ביותר שכל ילד צובר מיד עם היוולדו, את המראות הפרטיקולריים, מסביר המורה לתלמיד המדומה שלו את מה שהוא עצמו למד מן העולם:

זיכרונותינו הראשונים הם ויזואליים. בזיכרון החיים הם הופכים לסרט אילם. לכולנו יש בתודעה דימוי שהוא הראשון, או אחד הראשונים. הדימוי הזה הוא סימן, או אם לדייק, סימן של שפה. ואם הוא סימן של שפה, הוא מתקשר או מבטא משהו. אתן לך דוגמא, ג'נאריילו, אשר לך, כנאפוליטני, תישמע אקזוטי. הדימוי הראשון של חיי הוא וילון לבן ושקוף, התלוי – בלי נייע, אני חושב – על חלון המביט אל סמטה אפלה ועצובה-משהו. הווילון הזה מפחיד אותי וממלא אותי בחרדה: לא כמשהו מאיים ובלתי-נעים, אלא כמשהו קוסמי. בוילון הזה מסתכמת לה רוח הבית של המעמד הבורגני, שבו נולדתי בבולוניה, והיא מתגלמת בו באופן פיזי. למען האמת, הדימויים המתחרים בוילון על הבכורה הכרונולוגית הם חדר עם קיטון (שבו ישנה סבתי), רהיט כבד ו"ממשי", כרכרה ברחוב, שעליה רציתי לטפס. (שם, 28-29)

במראות הללו, אותם ראה פייר פאולו הקטן (אשר קיבלו ביטוי נפלא בחלק הראשון, האילם, של הסרט "אדיפוס המלך"), נכלל כבר, על פי עדותו, ה"יקום כולו". כל מה שמאפיין את התודעה הבורגנית שלו מצוי במראות הראשונים ובאופן שונה לגמרי מהאופן שבו ישתבצו המראות הראשונים אצל בן של פועל מטורינו, או בן של איכר מסיציליה. ככה קובעת ההווייה את התודעה. הדימויים הראשונים של חיינו: הרהיט, הווילון, העולם הקרוב שמחוץ לחלון.

'מבעים אחרים של דברים' התערבו קצת יותר מאוחר במשך כל ילדותי ונעוריי. בדרך כלל 'מבעים' חדשים של דברים' – בעיקר אחרי הילדות המוקדמת ביותר – סתרו את אלו הראשונים. ראיתי אובייקטים מחלידים בחצרות של בתים עניים; ראיתי רהיטים וכמו-רהיטים שהיו פרולטריים ותת-פרולטריים; ראיתי נופים, שלא היו של עיר, אלא של שכונות עוני, או נופים של יישובים עניים וכ'. אבל כמה זמן היה זה, ג'נאריילו היקר, לפני שבהנחות הראשונות ניבעו ספקות, או שהן נסתרו בכיורר באמצעות הדימויים המאוחרים יותר. במשך שנים רבות, הכוח המדכא שלהם ורוחם הסמכותנית היו בלתי מנוצחים... (שם, 29)

ופאזוליני מסכם את גישתו לשפה, שאין לה מלים, או כמעט אין בה מלים:

מה שהוריו [של הילד] אומרים, מה שמוריו ולבסוף גם הפרופסורים אומרים הוא כפוי ומגובש על גבי מה שהילד למד מהדברים והפעולות. רק החינוך אותו קיבל מחבריו ידמה למה שקיבל מהדברים ומהפעולות – כלומר, יהיה פרגמטי באורח טהור במשמעות המוחלטת והטהורה של המלה. (שם)

הנה כי כן, הילד רוכש לכדו חוויות, אחר כך כופים עליו חוויות אחרות. החוויות החיצוניות, רומז פאזוליני, כלומר גם השפה, נכפות עליו, וכל החיים הם בירור בין מה שאותנטי לבין מה שאינו אותנטי. פעמים רבות בקריירה של פאזוליני פגשנו בלבול מעין זה. לפעמים הוא מבחין בין שפה אותנטית שהיא הדיאלקט לבין האיטלקית, ופעמים אחרות הוא מבחין בין שפה לא-מילולית (שהיא השפה האותנטית), לבין שפה מילולית כלשהי כתופעה זרה וכפויה. השניות הזאת בולטת מאוד בעשייתו הקולנועית, כאמור כבר, אבל חשוב מזה הוא הגעגוע המתמשך שלו למעשים, לפעולות, לחברים שמהם לומדים מה שלומדים (כדורגל של השכונות הוא עניין מרכזי כנראה). מכאן גם הרגש העז של פאזוליני נגד הקידמה. כמעט כל דבר בחיי הנער הגדל משחית את המראות הראשוניים, על אחת כמה וכמה בעולם שבו הכל מיוצר באופן המוני. לכן "זכור שאני, המורה שלך, לא מאמין בהיסטוריה הזאת ובקידמה הזאת. אין זה נכון שהדברים בהכרח מתקדמים. לעתים קרובות מאוד היחיד או החברה נסוגים או מאבדים את ערכם." (שם, 24)

את הייאוש העמוק הזה ראינו כבר ב"אדיפוס המלך". הסרט מסתיים בשיטוט של אדיפוס העיוור, המודרך בידי נער ברחובות בולוניה (שם נולד הבמאי), באזורי התעשייה המכוערים שלה, ואחר כך בכפר (אולי קזארסה), בניסיון לשמוע קולות וצלילים מהעבר שהלך לאיבוד. ושוב אני מבקש לזכור את החלק האילם שבתחילת "אדיפוס המלך". האמנם היא מבטאת דחייה של השפה ופנייה אל האילמות רק כמחאה ומאבק פוליטי, או שמא יש כאן חשדנות גדולה כלפי כל שפה מילולית, כאילו היא "נגועה" תמיד בהתערבות זרה לפאסיון הפנימי הראשוני, האותנטי? כיצד, למשל, מדבר פאזוליני עם ג'נארייליו?

חלומי ביחסינו, יחסים של מורה ותלמיד, ג'נארייליו היקר, הוא שנדבר נאפוליטנית. לרוע המזל אינני דובר שפה זו. אצטרך להסתפק באיטלקית שאין לה דבר עם האיטלקית של אישי השלטון בעלי הכוח ושל מתנגדיהם בעלי הכוח. האיטלקית של מסורת תרבותית והומאניסטית שאינה חוששת ממניירות מסוימות, אשר ביחסים כמו שלנו הן בלתי נמנעות. (שם, 26)

הנה כי כן, בדיוק באותה שנה שבה הוא קורא למדריכי נוער ומורים מהדרום לשוב ולדבר בכיתותיהם רק בשפות העממיות, באותה שנה ממש הוא מצהיר על הצורך שלו לדבר איטלקית. הסתירה הזאת היא-היא הסתירה שעליה דיבר כל-כך הרבה. הנה כך כתב יותר משני עשורים לפני כן, עם בואו לרומא, ב"האפר של גראמשי", בפנייה אל מייסדה המת של המפלגה הקומוניסטית האיטלקית:

השְׁעֲרוּרִיָּה שֶׁל סְתִירַת עֲצָמֵי, הַיּוֹת
אֶתְךָ וְנִגְדְךָ; אֶתְךָ בְּלֵב,
בְּאוֹר, וְנִגְדְךָ בְּקִרְבֵּי הָאֲפֵלִים;

בוֹגֵד בְּמַעֲמַד אֲבוֹתֵי
– בְּמַחְשְׁבָה, בְּצִלְלִית שֶׁל פְּעֻלָּה –
אֲנִי יוֹדֵעַ כְּמָה אֲנִי קָשׁוּר אֵלָיו, בְּחָם

שֶׁל הָאֵינְסְטֵינְקֵטִים, שֶׁל אֶסְתֵּיטִיקַת הַלְהֵט,
כְּמָה אֲנִי נִמְשָׁךְ אֶל הַחַיִּים הַפְּרוֹלֵטְרִיִּים,
שֶׁקְדָמוּ לָךְ, וּבְשִׁבְלִי הִיא דָת

– חֲדוֹתֶם, לֹא אֶלְךָ שְׁנוֹת
מֵאֲבָקֶם: טְבֵעֶם, לֹא
תוֹרְעֶתֶם [...]

68' והשמאל החדש

[...]
גֶּשֶׁם וְרוּחַ, פָּרַח לְכֵן כְּלִשְׁהוּ
וְהָעָם שָׁר מִנְגִּינָה
בְּמָקוֹם שֶׁהִזִּין גֹּעַ מְרַב דְּכֹאזֵן.
לְעֵשֶׂר הִיָּה קֶצֶב מְהִיר וְקוֹפְצָנִי וְיָקָר מְשֻׁלוּ,
לֹא קְלִיט. אֲבָל הַגּוֹף נִשְׁאָר עִם הָעָם
הַגּוֹף הוּא עִם הָעָם
הַגּוֹף הוּא עִם הָעָם.¹⁴

נחזור כמה שנים לאחור. מה שבצרפת נקרא "מרד הסטודנטים", מה שהחל באביב 1968 והסתיים עוד לפני תום הקיץ, התארך באיטליה והיה, מאז 1968 ועד רצח אלדו מורו ב-1978, לתקופה ממושכת של מהומות, שביתות ואי שקט חברתי. כמעט-מהפכה, שלא פרצה. אני מבקש להתעכב על כמה רגעים ביצירה של פאזוליני המאוחר, זה של אותן שנות אי-שקט, כדי להחריף את מה שניסיתי

לאפיין עד כה. לשם כך, אנסה להתמקד באירוע אחד. ב-1 במארכס 1968 התנגשו ב"וּאֵלָה ג'וֹלְיָה", בעיר הבירה, סטודנטים מהפקולטה לארכיטקטורה של אוניברסיטת רומא עם כוחות המשטרה. הם הפגינו נגד שיטות ההוראה. העימות הסתיים בפצועים מקרב הסטודנטים. פאזוליני פירסם שיר ארוך, והעדיף מאוחר יותר לכנסו דווקא בספר המסות שלו ולא בקובץ השירים האחרון מ-1971. שמו של השיר, "המפלגה הקומוניסטית לצעירים!!". כאשר מספידים את השמאל של "הפעולה הישירה", ראוי לשים לב לשלב המוקדם, שבו ניסח פאזוליני את עמדתו נגד "השמאל החדש" הזה, לא בדיעבד, ולא רק אחרי רצח אלדו מורו, אלא מיד עם הופעתו. ההפגנה האלימה ברומא זכתה לסיקור נרחב בעולם כולו. פאזוליני חש, אולי, שהששון הגלובאלי, עסק באיבה של הצעירים למפלגה הקומוניסטית. הוא התעקש לחפש את המקור לאיבה הזאת ולצורך כך העמיק את החלוקה שלו בין האותנטי ללא-אותנטי:

עֲכָשׁוּ עֵתוֹנָאִים מִפֶּל הָעוֹלָם (כּוֹלֵל
אֵלָה שֶׁל הַטְּלוֹיִזְיוֹת)
מִלְקָקִים לְכֶם (אֲנִי מֵאֲמִין שֶׁכֶּךָ עוֹד מְדַבְּרִים בְּז'רְגוֹן
הָאוֹנִיבֵרְסִיטָאוֹת) בַּתַּחַת. אֲנִי לֹא, חֲבֵרִים.¹⁵

ובהמשך:

כְּאֶשֶׁר אֶתְמוֹל בּוֹאֵלָה ג'וֹלְיָה הַתְּקוֹטְטָתָם
עִם הַשׁוֹטְרִים
אֲנִי הִזְדֵּהִיתִי עִם הַשׁוֹטְרִים!
מִשׁוּם שֶׁהַשׁוֹטְרִים הֵם בְּנֵי עֲנִיִּים.
הֵם בָּאִים מֵהַשׁוֹלִיִּים, חֲקָלְאִיִּים אוֹ עִירוֹנִיִּים.
אֶשֶׁר לִי, אֲנִי יוֹדֵעַ טוֹב מְאֹד
אִיךָ הֵם הֵיוּ יְלָדִים וְנַעֲרִים,
אֶלֶף הַלִּירָטוֹת הִקְרָוֹת, גַּם הָאֵב עוֹדְנֵנוּ נַעַר,
בְּגִלְל הָעֵנִי, שְׁאִינוּ מְעַנִּיק סְמִכוֹת.
הָאֵם קְשׁוּחָה כְּמוֹ סֶבֶל, אוֹ עֲדִינָה,
בְּגִלְל אִיזוֹ מַחְלָה, כְּמוֹ צְפוֹר קְטַנָּה;
הָאֲחִים הֲרֵבִים; [...]
וְגַם הֵבִיטוּ אִיךָ הַלְּבִישׁוֹ אוֹתָם, כְּמוֹ לִיצְנִים,
עִם הָאֲרִיג הַגָּס הַזֶּה שֶׁמְסַרִּיחַ מִלְּכָלֶךָ.
צְרִיפִים וְעַם. רַע מְכָל, כְּמוֹכֵן,
הוּא הַמְצָב הַנְּפִשִׁי הַמְרָדָד
(בְּשִׁבִיל אֲרַבְעִים אֶלֶף לִירָטוֹת לְחֻדָּשׁ):

כָּבֵר בְּלִי חֵיוֹךְ,
כָּבֵר בְּלִי חֲבֵרוֹת בְּעוֹלָם,
מְפָרְדִים,
מְנַדִים (בְּנִדְוֵי שְׁאִין כְּמוֹתוֹ);
מְשַׁפְּלִים מְאֹבֵד תְּכוֹנוֹת אָנוּשׁ
[...]

הדיכוי המעמדי של המשטרה הוא דיכוי שנחסך מהסטודנטים. אלה לא נאלצו לוותר, למשל, על האוצרות היקרים ביותר שיש לבני העניים: אבא שהוא מעין אח, חברים טובים איתם מגלים ביחד את העולם. בניגוד לבני הבורגנים – כך סבור היה תמיד פאזוליני – שילדותם עברה עליהם בממשות אדיפאלית, בני העניים צמחו בלעדיה (דוגמאות לייצוג כזה של חיים תת-פרולטאריים, "בלי אדיפוס", אפשר לראות ב"ציפורי שיר, ציפורי טרף", ובסרט הקצר "הארץ כמו שהיא נראית מהירח").

מכל מקום, מן העבר השני של המתרס ניצבו, כזכור, הסטודנטים: בני אותו גיל. לא מהפכה עניינה אותם, אלא רפורמה במוסדות הלימוד הבורגניים שלהם: בקיצור, בצד אחד עומדים בני העם, הצדק אינו לצידם. בצד האחר עומדים בורגנים, וגם אם הצדק איתם, פאזוליני נגדם. (אגב, שנה לפני כן, כאשר כתב לאלן גינזברג, במכתב המובא בגיליון זה, כתב דברים שונים).

אני מבקש להזכיר עוד שיר ארוך אחד, שעל שמו קרוי הספר ממנו ציטטתי את המוטו של הפרק הזה. בשיר הארוך, מוצא עצמו המשורר, מוקדם בבוקר, בקרב פועלים שובתים, במכון אקדמי כלשהו, בתוך דיון סוער ששותפים לו גם צעירים שמאלנים, כלומר אינטלקטואלים, המתוארים בכל צווחנותם. משתתף בדיון גם נציג מפלגת השלטון, המשכנע את השובתים כי די להם בשביתה בלי הישגים, כדי להרגיש טוב, וגם נציג המפלגה (הקומוניסטית), פונקציונר ערמומי מהצפון. אבל שם, בבוקר ההוא, נוכח המשורר בטרנספיגורציה:

הפועלים רוצים את המפלגה כמות שהיא במהותה.
פעת, הרצון הזה נראה לי סוף סוף בכל בהירותו.
ומכין שזהו בפשטות מכתב, גם אם עכשו
הוא חלק מפלחן שבו משוררים לא־רציניים כותבים שירים
אמר שהרצון הזה הוא הרצון למוסדות.
הפועלים לצדי, והפועלות, אולי בפעם הראשונה
בחייהן שוות לגברים, בשביתה הקטנה הזאת,
היו נוכחיות בשריות של הרצון הזה.⁵⁷

בינו ובין הפועלים והפועלות (לא התת-פרולטריון, לא סרסורים ולא זונות מתחילת שנות הששים, בניגוד למה שוויגי מדגיש בחיבורו היפה בגיליון זה), בינו וכינם ניצבת חשדנותו ביחס למושג הארגון המפלגתי, זה הארגון שאותו תפש תמיד בכל דו־משמעותו הצנטרליסטית והדמוקרטית (ובעקבותיו גם אלן באדיו במאמרו הקצר בגיליון זה). החשדנות הזאת משותפת, בלי ספק, לפאזוליני ולצווחנים מהשמאל המיליטנטי. ובכן, למרות השותפות שלו בחשדנות של הבורגנים השמאלנים, נוכח הפרולטריום, מראה ידיהם הקשוחות, קול דיבורם התמים והצנוע, ההיסטוריה שלהם, המשתנה באמצעות מעשיהם, בלי תודעה, אלא מתוך פאסיון, נוכח כל אלה הוא (כמעט) מחליט:

אני מתפונן בפשטות לך: מכאן ואילך
 אשתיק את הסוסי בענין האמת המענה אותי.
 אני אוהב או איני אוהב את המוסדות? כלום זו איננה האמת לאמתה?
 ואם כן, מדוע להאבק למען אמת אחרת,
 אם אני אנוס לאהב, אנוס לחיות בשולי
 המוסדות כמו עברין? (שם)

ובכל זאת, הוא אינו מסתדר עם הארגון, הוא אינו מסוגל שלא למתוח ביקורת, הוא אינו מסוגל לקבל את עול המוסד הזה (שעבר בינתיים מן העולם, וכל התיאור הזה, מטיבו, הוא תיאור היסטורי, חסר שחר, הרי "פוליטיקת הזנות" ניצחה, בתחפושת הרדיקלית שלה).

המוסדות אינם צודקים: אז מה?
 אבל הרי רק הודות למוסדות יש קשר ביני ובין הפועלים הללו.
 ואני לא מדבר רק על המפלגה, אלא גם על כל מה שקדם לה,
 מוסד בהיסטוריה בת אלה, הקושר אותי לאנשים הללו.
 רצונם הוא בדברות אב:
 כבר היה להם אמץ גדול להשתחרר מהאב הזקן
 ולהחליפו, כך השיגו את החרות האפשרית היחידה. (שם)

זהו שיר הלל לניניסטי למפלגה. ברור. היסודות של המחשבה הזאת הגיעו מלנין, דרך גראמשי, לכל קומוניסט איטלקי, אבל פאזוליני התעקש לחפש בקשר הפרולטרני למפלגה עבותות של אהבה עתיקה יותר, קיום אותנטי, משהו שאין לבורגנים שום סיכוי להפנים. עד סוף השיר, תישאר זרותו של המשורר על כנה. הוא לא יצטרף למפלגה. הוא ימשיך להיות אינטלקטואל ביקורתי, אף כי מודעותו־שלו, לטענתו – בניגוד לתודעת השמאלנים הצווחנים, המאמינים

בפעולה ולא בתיאוריה – תכיל את התובנה כי אייכולתו להזדהות עם הארגון היא תוצאה של זרות: הוא בורגני. הוא "מודה". לעולם לא יחוה את הטרנספיגורציה שחוה הפרולטריון בפאסיון שלו.

בכל דיון על הייאוש הגדול של פאזוליני, זה המקבל את הביטוי הכי חריף שלו ב"סאלו", חשוב לזכור כי במשך שנים תלה תקווה בתרבות העממית שתבוא לידי ביטוי "אותנטי" מלמטה. מצד שני, לא רק ברומן המוקדם אלא גם בסרט "אקטונה", נרצחת הקדושה. משהו רע עתיד לקרות לתמימים הגמורים, ברגע שהמודרניות תגיע אליהם, והיא אכן מגיעה מלמעלה. 'גריבלדי עשה את איטליה, אבל לא עשה את האיטלקים', נאנחים האיטלקים ברצותם להתלונן (בגזענות עדינה) על הדרום ה"מרוקאי" שלהם (גם כך נקראים הדרומיים).

בשביל פאזוליני, בואו של גריבלדי מהצפון דרומה, עדיין איננו בגדר אסון, אולי משום שהוא מלווה בדנטה ובבוקאצ'ו. מה שהרס הכל מבחינתו, כאמור, הוא משטר ההדוניזם הצרכני והביטוי המרכזי שלו – הטלוויזיה. ואולם, מקביל לייאוש הזה, או מוטב אחד מן המקומות דרכם הוא מתבונן בשקיעה הגדולה של החברה סביבו, הוא "השמאל החדש" (כמו שהוא מנסח בתמציתיות במאמרו "אידיאולוגיה ופואטיקה" המובא בגיליון זה:

מהרגע בו צעירים בשמאל, המצהירים כי הם מרקסיסטים, מעדיפים את הפעולה על פני המחשבה, הם מתקרבים ופועלים במישור אחד עם הפאשיסטים. כלומר הם מקבלים אותה עמדה, שהיריב מחזיק בה, ביחס לקשר עם המציאות.

האחדות של "האישי הוא הפוליטי", אותה סיסמה טוטליטרית שטבע השמאל החדש, נגזרת מתוך האמונה לפיה בין המציאות לבין הפעילות אין שום תיווך תיאורטי. הממד האינטלקטואלי של השמאל יורד לטמיון, והשמאל החדש דומה בכל לפאשיזם.

פאזוליני נרצח ב־1975, שנים לפני שברלוסקוני הקים את אימפריית הצרכנות שלו והשתלט על איטליה באמצעות השדיים של תכניות הבידור ההמוניות ותכניות הריאליטי. מדוע אפוא הפכה אהבתו הגדולה של פאזוליני לעם לשנאה יוקדת, כמו שבאה לידי ביטוי ב"הדחייה של הטרילוגיה"? אני מבקש לענות בפשטות: משום ש'לקחו לו' את השוליים, את ה'אותנטיות', לקחו לו את 'העם' כמו שרצה שיישאר.

קֹדֶה: היהודים והמרוקאים שלו

בניגוד גמור למה שעולה מההשתקקות המוקדמת אל שכונות הבוץ והפשע, אי אז בשנות החמישים, ומאוחר יותר, כאשר חיפש אחרי "העולם השלישי", כאמור כבר, המקום שממנו כתב ודיבר פאזוליני לא היה השוליים, או המטאפיזיקה האוניברסלית, אלא המקום ה"אירופי", ממנו משתוקק הבורגני, האינטלקטואל, אל ה"אחר" שלו – מדומה או ממשי. אין פרק מובהק יותר לקריאה של הסתירה הזאת ולמתח בין "האחר" הממשי (הלא מושג, או השנוא) ובין האחר המדומה (תוצר הרוח), מהפרק של ביקורו בארץ ב-1963, כדי לבדוק אפשרות לצילומי "הבשורה על פי מתי". במשך הביקור תיעד הצוות את מה שהיה אחר כך לסרט "אתרי צילום בפלסטינה", ותפקידו היה לגייס כסף ממשקיעים נוצרים. הביקור היה שטחי מאוד ופאזוליני סיפר עליו בהרחבה יחסית כבר ב-1969, בספר הראיונות שלו עם אוסוואלד סטאק. הוא נחת כאן בלילה: "כל מה שראיתי היה שדה תעופה ועיר. השגתי מכונית ונסעתי לפנים הארץ. מיד בתחילה קיבלתי דימויים של עולם עתיק, שהיה בעיקרו ערבי. אז חשבתי שאוכל להשתמש בהם, אבל תיכף ומיד החלו להופיע הקיבוצים ועבודות ייעור, חקלאות מודרנית, תעשייה קלה וכו', והבנתי שאין לזה שום תועלת".¹⁷ הקיבוצים הנחילו לו אכזבה גדולה. לקחו אותו לברעם. על חורבות בירעם לא סיפרו לו, או לא ידע דבר. אולי לא התעניין. הביקור היה מלא איבה לערבים. האחר הממשי הזה היה רחוק מהאחר המדומה שלו, השכונות האומללות.

בסופו של דבר הארץ, גם בצד הישראלי של הגבול וגם בצד הירדני, לא התאימה לו. הסרט צולם בדרום איטליה ויצא לאקרנים ב-1964. ההחלטה לצלם בתחומי אירופה היתה הרכה יותר משמעותית. בספר הראיונות שראה אור ב-1969, דיבר פאזוליני על הביקורת הקשה שהטיח בו השמאל האיטלקי:

לא רציתי לשחזר את ישו כפי שהיה. אילו עשיתי כן, כלומר – סרט היסטורי, לא הייתי עושה סרט דתי, משום שאינני אדם מאמין. אני לא מאמין שישו הוא בנו של אלוהים. הייתי מפיץ איזה שחזור מרקסיסטי או פוזיטיביסטי לכל היותר, ואז במקרה הטוב, הייתי מעלה חיים שיכלו להיות החיים של כל אחד מחמשת אלפי הקדושים שהטיפו באותו זמן בפלסטינה. אבל אני לא רציתי לעשות את זה, משום שאני לא מעוניין בחילון: זהו אופן שאני שונא, הוא זעיר בורגני. אני רוצה, עד כמה שאפשר, לקדש מחדש דברים, אני רוצה להעניק להם מחדש מיסטיפיקציה. לא רציתי לשחזר את חיי ישו כפי שהיו, רציתי לעשות את הסיפור של ישו פלוס אלפיים שנים של תרגום נוצרי, משום שהיו אלו אלפיים שנות היסטוריה נוצרית, שיצרו מיתוס של הביוגרפיה, ובלי המיתוציה הזאת היתה נשארת ביוגרפיה

כמעט חסרת חשיבות. הסרט שלי הוא החיים של ישו פלוס אלפיים שנים של סיפור חיי ישו. זו היתה כוונתי. (שם, 83)

וזה אמנם נכון. "הבשורה על פי מתי", בדיוק בגלל המיסטיפיקציה שלו, היה "אוניברסלי", בה במידה שאירופה היא "אוניברסלית". מכאן חשיבות המסע לפלסטינה מבחינת הקריאה בעולמו של פאזוליני. אין זו בעיה פשוטה, והיא בולטת יותר מכל, גם מבחינתו, בתסריט שכתב ב-1968 על פאולוס מייסד הנצרות.¹⁸ מכל מקום, בשלב מוקדם יותר של הראיון ביקש סטאק הסבר להערה משונה, אותה משמיע פאזוליני בסרט הדוקומנטרי הקצר:

עניין אחד נראה לי מוזר בסרט "אתרי צילום בפלסטינה": כאשר אתה פוגש כמה ילדים ערבים ואתה אומר משהו כמו "הם לא יתאימו לסרט כיוון שרואים כי ההטפה של ישו לא חלפה על פניהם"; לא ממש הבנתי את זה. (Stack, 75)

פאזוליני מתקשה להסביר: "משום שזה אחד הדברים הבאים מן הלב", הוא מתוודה, אבל ממשיך:

מבחינה היסטורית זה נכון – אי אפשר לומר שזה לא נכון. זהו משהו שאמרת תחת השראה, ובכל זאת, בורבזמן זה עניין בנאלי; זה נכון בכל המשמעות המעשית והאכזרית של המלה, כמו שזה נכון ביחס לאיטלקים בדרום איטליה – אתה יכול לראות שההטפה של ישו לא חלפה גם על פניהם, משום שהמוסריות שלהם איננה אוונגלית, היא אינה מיוסדת על אהבה אלא על כבוד; אין כאן פייטיזם; אפילו חמלה אין מתחת לכל זה, במשמעות הנוצרית של המלה – כלומר במשמעות הקצת-סחטנית. אם יש חמלה, הרי זה משום שהיא קיימת, לא משום שהיא אמורה להתקיים. אתה יכול לראות את זה טוב יותר אצל הערבים, מאשר אצל הדרום-איטלקים. (שם)

זה היה עוד לפני שפאזוליני צילם בתימן, את סרטו הדוקומנטרי על הבירה העתיקה והיפהפיה צנעא, ובטרם צילם חלקים מ"אלף לילה ולילה" בתימן, ובטרם חקר את ההודים אם אפשרי הסיפור על המהרג'ה שראה נמרים גוססים מרעב והשליך את עצמו כבשר אכילה כדי להצילם. אבל היה זה כבר אחרי שפירסם מאמר תמיכה נלהב בישראל, ערב מלחמת 1967.

מי מאיתנו יוכל לערוב ליהודים שלעולם לא יקום במערב עוד היטלר, שלא יוצו באמריקה מחנות ריכוז למסוממים, הומוסקסואלים ו... יהודים? שהיהודים יוכלו להמשיך לחיות בשלום בארצות ערב? שמא יכולים לערוב לכך עורך "ל'אוניטה" [...] או איזשהו אינטלקטואל קומוניסט אחר? והאין זה הגיוני כי מי שאינו יכול לערוב לכך, ישלים עם הניסוי של מדינת ישראל – לפחות בלבו –

ויכיר בריבונותה ובחירותה? ואיזו עזרה הם מושיטים לעולם הערבי בכך שהם משימים עצמם כלא רואים את רצונו להחריב את ישראל? כלומר, בכך שהם עושים עצמם כלא רואים את מציאותו? [...] והאין זה ידוע כי כפי שיש להבחין בין האומה הישראלית ובין הבלי הציונות, כך יש להבחין בין עמי ערב לבין חוסר האחריות של לאומנותם המתלהמת? ("הארץ", גיליון יום העצמאות 19.4.2010, תירגם אמוץ גלעד)

עכשיו, שנתיים מאוחר יותר מתאריך פרסומו של המאמר הביקורתי על עמדתם האנטי ישראלית של הקומוניסטים האיטלקים, כשהכיבוש קיבל לאט לאט פרצוף של כיבוש, טרח לסכם את עמדתו הכוללת ביחס לציונות:

דעתי על החברה הזאת היא בעלת סתירות במובן שאני מתנגד לה באופן בסיסי, כיוון שהיא מיוסדת על רעיון גזעני, משיחי ודתי בבסיסו – הרעיון של הארץ המובטחת, החוזר 3,000 שנים לאחור, רעיון מטורף לגמרי. (Stack, 75)

הפירוט הזה שלי, כך אני מקווה, איננו בגדר "הפיל והשאלה היהודית". הוא עוזר לשפוך אור על שני עניינים חשובים: הפרויישראליות העמוקה של האינטליגנציה האיטלקית היום, בעיקר זו החילונית, אמנם לא הושפעה מפאזוליני, אבל היא ניזונה בדיוק מאותה התבוננות על "האירופי" מול ה"דרומי שלנו". הגזענות האיטלקית התבייצה משך שנים מול האחר הממשי, כלומר הדרומיים, והתרפקה על האחר ה"מדומה", העולם השלישי. עם התמוטטות השמאל, התחלפה ההתרפקות הזאת מול האיבה לאִחֵר הממשי, בניגוד בינארי חדש: המהגרים כקורבן לשנאה גזענית, והיהודים, כניצולי שואה, כהתרפקות על ה"אחר" המדומה.¹⁹ אני שב אל הרטוריקה של פאזוליני ערב מלחמת 1967. כך הוא עורך השוואה בין הערבים לדרום איטליה:

האין זה ידוע שמציאותו של העולם הערבי, כמו מציאותן של רוב המדינות המתפתחות – כולל חלק מאיטליה – מתאפיינת בשלטון, משטרה ומערכת משפט לא־ראויים? ("הארץ", 19.4.2010).

אין כאן יותר מניסיון להצביע על מקומו של הפרה־מודרני בעולמו הממשי של הבמאי והמשורר. פאזוליני קרא את הדרום ואת הבורגאטה כדרך שרומנטיקון אירופי קרא את הים התיכון: מתוך תשוקה ודחייה. אצל אחרים הופיעה התשוקה הזאת כתשוקה מינית גרידא. אצלו נוספה לתשוקה הזאת גם אנתרופולוגיה. מצד שני, הביקורת על הציונות באה מתוך תשוקה לאירופה, אי שם במזרח התיכון.

אני לא מקבל את הטענה הזאת, הלאומית-דתית הזאת – זה נורא, אף על פי שבאופן בסיסי על ההנחה הזאת נוסדו כל המדינות. אבל על ההנחה הזאת נוסדה מדינה המעוררת אהדה גדולה – למשל, בקיבוצים, אף על פי שהם כל-כך עצובים ומזכירים את מחנות הריכוז ואת נטיית היהודים למאזוכיזם ולנידוי עצמי – יש ברובמן גם משהו נאצל באופן קיצוני, אחד הניסויים הדמוקרטיים והמתקדמים ביותר שראיתי מעודי. (Stack, 76)

הדרך הזאת אינה מסתיימת כאן:

יתרה מזו, תמיד אהבתי את היהודים, כיוון שהיו מנודים, כיוון שהם מושא לשנאה גזעית, כיוון שנאלצו להתבדל מהחברה. ואולם, מרגע שכוננו לעצמם את מדינתם, אין הם שונים, אין הם מיעוט, אין הם מנודים. הם הרוב, הם הנורמה, ובכך היתה לי קצת אכזבה. אינני יודע כיצד בדיוק לנסח את זה. הם, שהיו תמיד ראשונים לשוני, למארטריות, למלחמת האחר נגד הנורמלי, נעשו עכשיו לרוב ולנורמלים, ואת זה היה לי קצת קשה לבלוע. (שם)

פאזוליני ביקר בארץ כנוצרי – חמוש במרקסיזם ואנתרופולוגיה – כדי לצלם סרט על ישרו. גם ישרו שלו היה אירופי. גם משום כך הארץ הזאת לא התאימה לצילומים. כאשר חזר מכאן, פירסם בספרו "שיר בצורת ורד" שני מחזורים. האחד "ישראל" והאחר – "שחר דרומי". את רובם תירגמנו בגיליון זה. הארץ היתה מודרנית מדי והערכים הצעירים שפגש, אם צחקו לו, לא אהבו אותם, ואת אלה שאהבו, לא ממש אהבו, כי לא הזכירו לו את הנערים שזיין בפרוורי רומא. כך הוא מתאר את "אלו המבכים לפני / את הכאב העתיק של הפליטים".

אָחַד מֵהֶם
נִשְׁבַּע בְּשָׂנְאָה, כְּבָר כְּמַעַט בּוֹרְגָנִית (בְּמוֹדֵלִיזִם
הַסַּחֲטָנִי, בְּלֵאמֹת הַמְּלִבִּינָה מִזְעֵם
נוֹיֵרוֹטִי) שֶׁר לִי אֵת הַפְּזֻמוֹן הַיֵּשָׁן
שֶׁלְּמַד מֵהֶרְדִּי שְׁלוֹ, מִמְּלֶכּוֹ –

היהודים במחזור השירים הללו הם קורבנותיה של אירופה, ואם השתבחו פאזוליני עצמו בביקורתיות שריו כלפי ישראל, הוא כמוכן לא אמר את כל האמת:

הַטְּרָאוּמָה, מִלְפְּנֵי עֲשָׂרִים, עֲשָׂרִים-וְחֲמֵשׁ שָׁנָה,
יִצְאָה לָהּ הַיּוֹם כְּבָר מֵהָאֶפְנָה בְּעוֹלָם,
כָּאֵן אַתֶּם שׁוֹמְרִים אוֹתָהּ, חַפְשֵׁתֶם אֵת הָאֲזוֹר
הַשּׁוּלִי הַזֶּה, כְּדִי לְשַׁמֵּר אוֹתָהּ, מוֹסֵד
מִמוֹצֵא שְׂמִימִי! כֵּן, מֵעַל גְּבַעָה
סוּרִית, מִכְעָרַת כְּמוֹ אֵלֶּה הַנּוֹתְרוֹת

עִרְמוֹת מְהִיסְטוֹרִיָּה, לֹא יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר
פֶּסֶת טֵבַע עוֹרֵת, אַתֶּם שׁוֹמְרִים אֶת אֲוִיר
הָעוֹלָם מִשְׁנוֹת הָאֲרֻכָּעִים.

כמה געגוע אל האחר המדומה. כמה סלידה מהאחר הממשי. זו האבחנה שאני מבקש להסביר באמצעותה את הדחייה בסופו של התהליך הארוך. כאשר ביקש להסביר לחבריו הפוליטיים את פיגור העולם הערבי, הוא נזקק לדרום איטליה, אבל כבר כאשר כתב על ירושלים, ב"השחר הדרומי" (בהמשך הגיליון), כתב: "לֹא הִיָּה שָׁם סַחַר אַחַר אֶלָּא סַחַר בְּסַקְסוֹ / לֹא הִיָּתָה יְרוּשָׁלַיִם, אֶלָּא בְּאֲרִי, אֶלָּא קְטָאֲנִיָּה." יש גם נערים יהודים בשירים. מן השירים אין לדעת – בניגוד לשירים על הפלסטינים במזרח ירושלים – אם גם כאן זכה למנת אהבה. ובכל זאת הנה המרוקאים שלנו: "הִנֵּה בַחֲוָרִים בְּגִ'ינֶס כָּחַל, צָבַע נְבִלָּה / וּגְוִפּוֹת לְבָנוֹת, דְּבִיקוֹת / מְלֻכְלָכוֹת, צוֹעֲדִים לְאַרְךָ הַמַּעֲקָה / – כְּמוֹ אֶלְגִ'יָּרָאִים נְדוֹנִים לְמוֹת." אי אפשר לקרוא את יצירתו הגדולה של פאזוליני, באמת גדולה ובעלת הד מתמשך, בלי לראות עד כמה קרא את שכונות העוני של רומא כגבול שבירי בין אירופה ללא-אירופה. השנאה העזה העולה מהמאמר האחרון שלו יכולה להסביר משהו מהמפגש עם האחר הממשי, בניגוד לאחר המדומה, או ככישלון הגדול לשמר את השוליים ה"נצחיים" הללו.

ספטמבר 2010

- 1 "הנידוי שלי היה נורא יותר מנידויים של כושים או יהודים," כתב על הימים שעברו עליו בין עלילת הדם נגדו ובין הבריחה.
 - 2 אורטיזי, 20 ביולי, 1955
- אבא יקר
אני חושב שכאשר אתה מקבל את המכתב, אמא כבר לא שם; אכתוב לה לקזארסה. אליך אני כותב במהירות כדי לומר לך:
1. שלח לי את הספרים של רומאנו, רונרסי, לאונטי (בעריכת שאשא).
 2. שלח לי 15,000 לירות.
 3. שלח ללואיג'י רוסו את הרומן שלי. [...]
- סלח לי על המכתב הכל-כך יבש והמצווה הזה. אבל אני ממהר מאוד. אצלי הכל בסדר. איך אתה? איך אתה מסתדר לגמרי לבד? כתוב לי. הרבה נשירות, פייר פאולו
(Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, ed. Nico Naldini, Einaudi 1988, p. 95)
- ושלושה ימים אחר כך:
אבא יקר מאוד
קיבלתי ברגע זה את מכתב האקספרס שלך. שתי שורות חפוזות כדי להשיב לך מיד: אשר לכסף, שום בהילות: נזקתי לו משום שהצטרפתי להלוותו לנג'ורג'ו בסאני, אבל בינתיים שילמו לי את דמי הנסיעה ומכאן שכולנו בסדר. מכל מקום, שלח לי, אבל בלי קוצר נשימה.

- כך גם ביחס לספרים ולמטלות האחרות שנתתי לך. אולי היום אקבל את (כתב העת) "נואוכי קורנטה", ואת (ספרה של אנה) באנטי. (המור"ל) גרצאנטי כתב לי מכתב מאוד משמח (מנקודת ראותן של המגירות). הרבה נשיקות. פייר פאולו]
- 3 שם, 98. על המכתב הזה השיבה סוזאנה פאזוליני: "אתה ממש צודק. קזארסה השתנתה מאוד. כבר כמעט איני מכירה אף אחד. בעבר אהבתי את הכיכר הקטנה והשקטה, כולה נשטפת מים מהתעלה העולה על גדותיה ותולילת האבנים של הבאר באמצע, עם השרשרת והגלגלת, ענפי ערבה מכסים עליה, ובקתות האבן העניות ובינן בית המרקחת, שנראה לי כמו בית מלוכה, והבית שלנו, אף שהיה קצת פחות עני מהאחרים, נראה לי אז כמו ארמון. אם אני רוצה למצוא את קזארסה של פעם, עלי ללכת בשבילי השדות ולבית הקברות, שם בטוח אמצא את חברותי הישיות". (שם)
- 4 לעיתונאית סקרנית, שחיטטה קצת ביחסה של האם אל ההומוסקסואליות של בנה, ברמז כמובן, אמרה האם, בין היתר: "פייר פאולו – אני רציתי אותו כזה".
- 5 Bianco e nero 6, 1964
- 6 "Nuove questioni linguistiche", *Empirismo eretico*, Garzanti, 1972 (1965) p. 9.
 ב"קוינה" [koine] הכוונה למעין דיאלקט-על, בעל מאפיינים לשוניים של כמה דיאלקטים, המשמש כלשון התקשורת הסטנדרטית. גם הקוינה 'סטנדרטית' – אבל היא נועדה לתקשורת יומיומית בין אנשים ממקומות שונים; והאחרת – לכתיבה, לתקשורת מינהלית, כלי לביטוי אמנותי 'גבוה' (את ההערה הזאת אני חב לחברי גיא רון-גלבץ).
- 7 ברבים מסרטיו ניצל פליני את המגבלה הזאת להפרדה בולטת מאוד בין הדיאלוגים לתמונה. פעמים רבות המצלמה נעה בצד אחד של החדר, נניח, ואילו הדיאלוגים עולים מצידו האחר.
- 8 במסתו המפורסמת "קולנוע של שירה" עסק פאזוליני בהרחבה במאפייני הזורה של הסרט האירופי. וראו: פייר פאולו פאזוליני, *קולנוע של שירה*, מאיטלקית אלון אלטרס, רסלינג, 2009.
- 9 אנטוניו גראמשי, "המושג 'לאומי-עממי'", בתוך *על ההגמוניה*, בחר ותירגם מאיטלקית אלון אלטרס, רסלינג, 2004, 188-193.
- 10 הרפובליקה השלישית "מצאה צרפת שבה צרפתית היתה שפה זרה למחצית האוכלוסייה". עוד ב-1872 הודיעה האקדמיה ללשון הצרפתית של העיר מארסי כי איננה יכולה לקיים ישיבות ציבוריות משום שהקהל אינו מבין צרפתית. אבל עד סוף מלחמת העולם הראשונה נעלמו שלושת הדיאלקטים הגדולים האחרונים: פרובנסאלית, פלמית וברטונית (אין הוא מדבר על האלוסית, אולי משום שספרו דן בשנים 1870-1914). חשוב עוד יותר הוא תיאורו למה שהתהווה עם ניצחון הצרפתית. 91
 Eugén Weber, *Peasants Into Frenchmen*, Stanford 1976, pp. 89-
- 11 Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Einaudi, (1957) 1981, pp. 68-69
- 12 על דמותו של תומאזו בחיים אלימים כתב לפאזוליני ב-9 ליוני 1959 איתלו קלווינו: "הרבר היחיד שלא נראה לי הוא הסיפור הזה על 'הבחור הטוב'. נראה שאתה באמת מאמין וחושב שהוא 'בחור טוב', שחינוך והתפתחות אנושית יכולים להציע כמטרה פיתוח של אישיות טובה מהטיפוס הזעיר-בורגני, גם עם פנקס חבר במפלגה הקומוניסטית, ואתה נראה כולך מאושר, כשהוא מתנהג כמו בחור טוב ואתה אומר: 'אז אתם רואים?' וכל זה לא נכון ומכוער. אין מטרה כזאת שם, אין אפשרות כזאת שם. אפשר להגיע רק עד לכך שהוא יכול לקחת על עצמו להבין בהגיון את כל האלימות ההיסטורית והטבעית כדי לחיות אותה לפי משמעות מסוימת. אל המוסר הקומוניסטי מגיעים מתוך שחיים את הזוועה בעיניים פקוחות, תמיד, כי כל התקדמות מתלווה תמיד לאיבוד ולהתדרדרות מתמשכת. מי שחי את זה, פילוסוף או תת-פרולטר אנאלפבית, למד משו. כל השאר – אפס, ניסיון לעיצוב כנסייתי מתנ"סי, או 'מתקתקות קומוניסטית', שהיא ההיפך מהמוסר הקומוניסטי האמיתי".
- 13 Pier Paolo Pasolini, *Lutheran Letters*, retranslated by Stuart Hood, Manchester, Dublin, 1983 (1976) p. 17

14 Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, 1971, p. 86

15 *Empirismo eretico*, p. 155

16 *Trasumanar e organizzar*, p. 75

שני הפעלים בשם הספר הם *Trasumanar e organizzar* – שמשמעותם היא "לעבור טרנספיגורציה ולארגן". הפועל השני פשוט, ביאליק כבר מצא לו פתרון. אבל הראשון הוא פועל נוצרי, ואף כי הוא מופיע פעם אחת אצל דנטה, השימוש הנפוץ יותר בתרבות הקתולית הוא *transfigure*, ועניינו בשינוי הצורה שעבר, על פי הברית החדשה, ישו על הר תבור. וראו את הערתו של גיא רון־גלבע לתרגום שירו של מחמוד דרוויש "בירושלים" על מקור הפועל הערבי תג'ל למונח דתי זה (**מטעם 21**, עמ' 11, הערה 1).

17 Oswald Stack, *Pasolini*, Thames and Hudson & BFI, 1969, p. 75-76.

18 Pier Paolo Pasolini *San Paolo*, Einaudi, 1977.

19 בדברים הללו עסקתי בהרחבה במאמרי "השוואה היא שלנו (של כל הלא מוסלמים)", **מטעם 11**, 94-110. ואולם, החשבון הגדול של "האחר המדומה" מול "האחר הממשי" טרם החל. עליו להיות חלק מהחשבון עם הפוליטיקה של הזהות, שקידשה את האחר המדומה בתור גרסה חסינה של העצמי.