

מִטְעַם 24

כתב עת לספרות
ומחשבה רדיקלית

דצמבר 2010

עורך יצחק לאור **מערכת** נביל ארמלי, קרן דותן, דפנה כרמלי,
סיגל פרלמן, דפנה רוזנבליט, גיא רוזן-גלבע **רכז מערכת** יואב רוזן

MITA'AM

A Review of Literature
and Radical Thought



Edited by Yitzhak Laor

مَطَا عَم

مَجَلَّةٌ لِلأَدبِ

وَالفكر الراديكالي

المحرر

يَتَسَحَّك لَأوَّور

יצא לאור על ידי עמותת "השכמה", למען טיפוח כתיבה ביקורתית וחשיבה מעוררת
(ע"ר) 580433795.

תודות לאלון גרבוז, מלכה ליטוין וליניצן פרלמן

על העטיפה פורטרט של פייר פאולו פאזוליני (1922 – 1975)

עימוד אירית עמית

מדי סוף שבוע מתפרסמים שירים חדשים באתר **מִטְעֵם** – שירה

<http://www.mitaam.co.il/Mshira.htm>

מדי חודש מתפרסמת מסה באתר **מִטְעֵם** – מאמר

<http://www.mitaam.co.il/MEssay.htm>

כתובת מזכירות המערכת: admin@mitaam.co.il

כתובת למשלוח כתבי יד רק בדואר אלקטרוני: info@mitaam.co.il

(וא לכלול את שם המחבר בשם הקובץ ובגוף הטקסט: וא לציין את הדואר האלקטרוני

בגוף הטקסט)

כתובת המערכת: ת.ד. 24105, תל אביב 61240 טלפון 050-6371242 פקס 03-6441427

משלוח המחאות לפקודת "השכמה", ת.ד. 24105, תל אביב, 61240

תוכן העניינים

ואתה עיף ויגע (שיר)	5	יצחק לאור
קדימה (שיר)	7	הילה להב
כור היחוך (סיפור)	8	דוד אלהרר
מלים (שיר)	11	חגית סבאג
עשרה שירים, מפולנית דוד וינפלד	12	אנה סוידשצ'ינסקה
שוב אין בכוחי (שיר)	16	ורד ריבקין
בדרך התלולה לבבל (שיר)	17	יונתן סואן
פמיניזם ואנוס (מסה)	19	גליה יהב
חמישה שירים	33	ליאורה בן יצחק
מזמור (שיר), מפולנית דוד וינפלד	36	ויסלבה שימבורסקה
פיקולו (סיפור)	38	רחלי דור רפפורט
שני שירים	41	עדי תשרי
מים (שיר)	42	נועם שדות
ביום שכזה (שיר), מערבית גיא רון-גלבע	43	מחמוד דרויש
ערימת הסלעים (סיפור), מאנגלית יואב רוזן	44	ג'יימס בולדווין
שני שירים	53	שרה כוי
שלושה שירים	55	עופר גורדין
האדם הטוב ביותר (שיר)	57	פתיה פתאח
חופש אקדמי והחרם (מסה פילוסופית), מאנגלית שירן בק	59	ג'ודית באטלר

		על פייר פאולו פאזוליני
		רְנֵה שָׁרָה
		תּוֹם שׁוֹבֵל
		אלן באדיו
		פאביו ויגי
		רולאן בארת
		יצחק לאור
		פייר פאולו פאזוליני
		משתתפים בחוברת
האחדות של הארכאי ושל המהפכה (מסה), מצרפתית שירן בק	80	
"הגבינה": הטבע דומם, האנושות רוקדת (מסה)	93	
פאזוליני, נצרות וקומוניזם (מסה פילוסופית), מצרפתית שירן בק	100	
"אקטונה", ז'ז'ק, אגמבן והתת־פרולטריון המודרני (מסה), מאנגלית דפנה כרמלי	103	
נגד "סאלו" (מאמר), מצרפתית שירן בק	128	
אַהֶב אחר מדומה וְשׂוֹא אחר ממש' (מסה)	131	
שירים, מאיטלקית אלון אלטרס, יצחק לאור, מירון רפפורט	153	
מכתב לאלן גינזברג, מאיטלקית י.ל.	170	
אידיאלוגיה ופואטיקה (מסה), מאיטלקית אורי ש. כהן	172	
הטלוויזיה היא השלטון (מאמר), מאיטלקית אנה די קסטרו	177	
על "הטרילוגיה של החיים" (מאמר), מאיטלקית י.ל.	180	
דחיית "הטרילוגיה של החיים", (מסה), מאיטלקית י.ל.	182	
שורות מן הצוואה (שיר), מאיטלקית י.ל.	186	
	188	

יצחק לאור

ואתה עייף ויגע

"אלה באים מהתרבות הגבוהה ביותר שישנה – התרבות המערב-אירופית – ואלה באים מהמערות." (נתן זך בצהובון)

בְּחַאן יוֹנָס בְּלִי חֲשֵׁמֶל בְּחִשְׁכָּה, אוּ בְּאוֹר, אוּ בַחַם
 אוּ בְקוֹר, כְּתַב מְחַמֵּד אֶל-סְאֵלְמִי: "אֲנִי קוֹרָא אֶת עֵתוֹן
 הָאֶתְמוֹל/ בְּאֵרוּחַת הַבְּקוֹר כְּמוֹ עוֹלָל יוֹנָק שְׂאִינוּ יוֹדֵעַ
 דְּבַר, אֶלָּא אֶת טַעַם הַחֶלֶב", אֲבָל אַתָּה לֹא תִקְרָא אֶת הַשִּׁיר
 הַזֶּה, כִּי כוֹתְבוֹ אִינוּ יוֹדֵעַ, לֹא בְמוֹכֵן שֶׁל יִפְיָה הֲלֵא יוֹדֵעַ
 (הָעֵרְפֶּל הֵהוּא נְמוֹג כְּבָר), אֶלָּא בְמוֹכֵן שֶׁל לֹא מְפָרְסֵם, וְאִם
 תִּקְרָא, לֹא תִתְפַּס אֶת הַדְּמוּי, כִּי זְכוּרוֹן הַיְנִיקָה מְגַעִיל אוֹתְךָ
 מִרְאֵה הַהֲנָקָה דוֹחָה אוֹתְךָ (אִם אִינְנוּ צִיּוֹר בְּמוֹזִיאוֹן אִירוֹפִי)
 וְתִתְבַּצֵּר שׁוֹב בְּאִירוֹפָּה שְׁלֵנוּ, כְּאֵן, בֵּין הַגְּדֵרוֹת, שְׂבָה אָב לֹא
 מִכָּה אֶת יְלָדוֹ, בְּאִירוֹפָּה שְׁלֵנוּ, כְּאֵן בֵּין הַגְּדֵרוֹת, לֹא רוֹדְפִים בָּהֶם
 זָרִים, בֵּין הַגְּדֵרוֹת תִּשָּׁב, מוֹל עֵתוֹנָאֵי דוֹחָה, וְתִקְשָׁקֶשׁ, תִּבְכֶּה
 גְּעֻגוּעִים לְאִירוֹפָּה תְּמוֹרֵת מִשְׁקָה, וְתֹאמֵר כֹּל מַה שְׁפִשׁוּט לוֹמֵר
 לְעֵתוֹנָאֵי דוֹחָה, נְחוּת, וְאַחַר כֵּךְ לְגִנּוֹת פִּשׁוּט, וּלְגוֹנֵן פִּשׁוּט
 וּלְהוֹקִיעַ עוֹד יוֹתֵר פִּשׁוּט, וּלְהַתְנַצֵּל פִּשׁוּט, הַכֹּל הָרִי בְּסֶךְ הַכֹּל
 קִשׁוּט, וְאַחַר כֵּךְ גַּם פִּשׁוּט לְהַתְלוֹנֵן, וּגְרַפּוֹמְנִים יַעֲמְדוּ מְחוּזֵן
 לְחֵלוֹנְךָ כְּדֵי לְאוֹנֵן סְרַנְדָּה מִתְחַסְדָּת, הַהִיסְטוֹרִיָּה נִגְמָרָה וְגַם
 הַהֲלִיכָה אִינְנָה אֶלָּא צִפְיָה רוֹעֵדֵת לְמוֹת וְלֵהֲלָה שְׁתִּקְרַע, שְׁתִּפָּר
 וְתִתְפָּר כְּמוֹ תְּכָרִיד, בְּאֵין פֶּאָר וְאֵין תְּפִלָּה לְשְׁלוֹם הַמֵּת עוֹד
 בְּחַיָּיו, אִיךְ דְּבִרְתָּ עִם תּוֹעֵבֵת הַ-Bild הַמְּקוֹמִי עֵבְרִית מְאוּסָה
 (וְלֹא זְכֵרְתָּ, אוּ דוֹקָא בְּן זְכֵרְתָּ, אֶת אֲשֶׁר עָשָׂה).

וּמַעֲבַר לְחוּמָה, בְּמַעֲרוֹת, אֲשֶׁה עִירְמָה, שְׁחוּמָה, לֹא צְעִירָה
 מְצַמִּידָה בְּשׁוֹר פַּג חֵי לְבִשְׂרָה, שִׁיחַם לוֹ וְלָהּ, שִׁיחִיהָ הַגּוֹרֵף

הכואב, הקדוש, העירם של הבן, ועד שיגדל, ידבר שתים
 שלוש לשונות לפרנסה ולמנוסה, רק אחת תהיה שפת
 האדון, עם השוט, עם הספר, התאר, הוודקה, האמת, העתונאי
 המחרטט, וכמוכן הננס האקדמי על הגוף העירם, הקדוש
 השותת, החוטא, ואם ימות, ימות מסמם בצד דרך, ומישהו יבוא
 יטאטא אותו לקבורה עם אחרים, ואם יחיה, יטאטא גויות
 אחרות לקברים, ומשמו יבואו מרצים בכירים וידברו על הגוף
 החשוף תמורת מענק לחוקרים את הגוף החשוף, לבושים כמובן
 ומדברים מכבסה, את הריק מסתירים תארים ומסעות חזירים, אשרי
 הזרים, כי אזרחות הארץ הזאת היא קללה, וזכור את אשר קרה בדרך
 וכן "דע כי השליט, כשהוא לעצמו חלש הוא ומוטל עליו על כבוד;
 לפיכך אין לו בררה אלא להסתייע באנשים פמותו" כך כתב אבן ח' לדון
 (נתן לי את הספר הזה שאקרא, מנשה עידה, בנאי מלמד, לא מלשין
 לא בוגד, עובד למחיתו, אוכל כשר, שומר שבת, עיראקי, לומד גמרא
 איש מערה, ממנו תבקש סליחה וכפרה). וזכור את אשר קרה בדרך
 ויזנב בך, כל הנחשלים אחריה, ואתה עיף ויגע

הילה להב

קדימה

אֶל הָעוֹלָם, יִקְרָא
 אֵינֶן-אָדָם מִמְקוֹמוֹ
 מִבֵּט חֲטוּף אֶל הַרְקִיעַ – קְדִימָה,
 בְּעַל הַמִּסְקָנָה הַשְּׁגוּיָה.
 צוֹאֲרֵךְ הַגִּיעַ לְהַצִּיץ בְּכַנְפָיֶךָ.

דַּעֲתֶךָ אֵינָה מְשַׁגֶּת אֶת
 הַשָּׁמַיִם וְכֹלֹם בְּכַנְפֶיֶךָ
 הַמִּנְצוֹת תִּשְׁיָגֶם? הֲלֹאֵה, אֶקְרָא
 אֶל הַשְּׁפוֹת הַשְּׁגוּרוֹת בְּפִי הַזְּרִים
 יֵשׁ לִי חַיִּים בְּגוּף אַחֵר
 בְּאֵמֶת
 וּתְרַנֵּים מֵאֵלֶּה
 קְדִימָה

נֶגֶד כּוּוֹן הַצּוֹאֵר
 רַק אֶל הַשְּׁפוֹת שֶׁאֵין לְהַבִּינֵן
 בְּחַיִּי
 הֵנָּה,
 אֶפְשֵׁט מֵעָלַי גַּם אֶת
 הַמְּלִים הַצְּמוּדוֹת הַקְּרוֹבוֹת בְּיֹתֵר
 אֶצֶל הַנֶּפֶשׁ:
 בּוֹאִי,
 אֲנִי אֶתְרַגֵּם.

דוד אלהרר

כור היתוך

עוד בהיותו ילד קטן שמע יודָה שוב ושוב את המונח "כור היתוך". הוא למד שמקורו של הביטוי בספר יחזקאל, והכוונה שם היא למין תנור גדול שאלוהים ישליך אליו את בית ישראל שהיה לסיג, לפסולת של מתכות: "כָּל־מִן־הַחֶשֶׁת וּבְדִיל וּבְרָזָל וְעוֹפֶרֶת בְּתוֹךְ כּוֹר, סִיגִים כָּסֶף הֵיוּ." אילו התעמק יותר, היה מבין שתפקידו של הכור הוא לנפות את הפסולת ולהפיק כסף טהור. בתמימותו חשב יודָה שהתכת כל המרכיבים, כולל מה שנחשב פסולת בעיני הפוסלים במומם, תניב תרכובת חדשה בעלת תכונות חדשות בלי שיאבדו התכונות של מרכיביה. גם לא עלה על דעתו להתקומם נגד השלכתו אל תוך הכור הלוהט, או לברר מיהם המשליכים ומדוע הוא ושכמותו נמנים עם המושלכים. כאמור, היה זה מזמן מזמן, עוד בהיותו ילד. האפשרות לגלות התנגדות להליכים שנכפו עליו בהיותו דרדק, ינוקא, לא עמדה כלל על הפרק.

ביום שלישי, בשעה תשע בבוקר בדיוק, הגיע יודָה לפגישה עם אביה של דניאלה. ישבו במרפסת. האמא הביאה עגלת תה עם עוגיות, והאב פנה אליו בסבר פנים רציניות שלא הכיר: "אם דניאלה היתה שואלת אותנו אם להתחתן אתך... נו, מובן היינו אומרים לא... אבל היא הודיעה לנו היא מתחתנת... נו מה אפשר לעשות," גימגם. "אז אם אין לך התנגדות, יש לי כמה בקשות..." כאן הוציא מכיס מעילו פתק דק וארוך ואמר: "דבר ראשון אנחנו מבקשים ממך רשות לשלוח מכתב מהמכתבים שכתבת לדניאלה אצל גרפולוג, מכר שלנו בחיפה. ואני מבקש ממך ללכת אצל דוקטור סקלס מרמת-גן, הוא יעשה בדיקות. ודבר אחרון, אם אתה לא מתנגד, היינו מבקשים שתלך אצל גברת חנה אלון, גם כן ברמת-גן. היא פסיכולוגית מומָחָה, אתה צריך להיות שם אולי חמש שעות עד שהיא גומרת אנליזה."

לקח יודָה את הדף עם הכתובות והטלפונים, אמר לו "אלפי תודות", האב ענה מוכנית "בִּיטָה" קצר-רוח, שזה אחרת לגמרי מ"בִּיטָה שֵׁן" לכבי, והלך לדרכו שמח וטוב לב. כור ההיתוך הולך ומקבל תוקף לנגד עיניו.

אצל דוקטור סְקָלְס תרם תכולות של הפרשה מוצקה בצנצנת קטנה, והפרשה נוזלית במבחנה דקה וארוכה, שאבו ממנו שלוש או ארבע מבחנות דם, בדקו לו את לחץ-הדם במנוחה ולאחר עשר כפיפות, נקשו על חזהו ועל הגב, הצמידו קצה קפוא של סטטוסקופ לכל מיני נקודות בחזה ובגב – "לנשום!" "לנשום עמוק!" – חפנו את אשכיו באגרוף וביקשו שישתעל, אחזו במותניו, סובכו את גופו והורו לו להתכופף כמה שיוכל, אל מעמקי הרקטום פלשה לו קרן אור, הורו לו לחלוץ את נעליו ולשכב על מיטת הטיפולים, הזיזו כל אצבע ברגליו ואת כל אצבעות ידיו, סינוורו את עיניו וביקשו שלא יזיז את הראש ויעקוב במבטו אחר אצבע שנעה ימינה ושמאלה, תקעו לפיו מקל לצליל "אָההה" גבוה וארוך, בדקו את שיניו אחת לאחת, ולבסוף השמיעו לו צקצוקים חלשים, פעם באוזן ימין ופעם באוזן שמאל. כשהתלבש שאלו אותו אודותיו ואודות משפחתו, תוך קריאת רשימה אינסופית של כל המחלות שבעולם. יוֹדָה ענה כל מה שידע והדוקטור רשם. בסוף שאל הרופא למה הסכים לבדיקות האלה, ויוֹדָה ענה לו "וְאָרוֹם נִישָׁט?" וצחק.

זה היה כל־כך קל. למה היה קשה להם כל־כך לבקש שייקח על עצמו מטלה כה פשוטה? הוא יצא לרחוב ועלה במעלה רחוב ביאליק. בדרך קנה פלאפל ושפך פנימה שש כפות זְחוּג שזה זמן לא בא אל פיו. הוא תקע ביס אחר ביס, כמו "אֵיין הֶלֶן בְּבוֹנֶר", שוכן מערות, ביטוי גרמני שטבעה בו האמא של דניאלה. הוא בלע ברעבתנות בליווי לגימות גזוז חמוץ־מתוק. הטחינה נזלה על המדרכה והוא נשבע לעצמו שזו מנת הפלאפל האחרונה בחייו. ניגב את השפתיים במפית־הנייר שלא מנגבת, הסתכל בְּרַאי חדר־המדרגות לבדוק שהוא נקי, ונכנס אל גברת חנה אלון.

גברת אלון שאלה אותו אם מצא את המקום בקלות, והוא ענה, "חיובי!". היא עטה על התשובה והחלה לחקור אותו בדבר ההבדל בין "חיובי" ל"שלילי". אחר־כך הביאה בדילים, קלפים, חוברות עם כל מיני שאלות, הראתה לו תמונות שהיה עליו להמציא במהירות מילה לכל אחת מהן, ארבע תמונות דומות שרק אחת מהן שונה, טורים של מספרים שתבעו המשך ועוד ועוד... כל המבדקים הללו נעשו תחת ביקורת הסטוֹפֶר שהיה תלוי לצווארה. היו לה גם חוברות עם שאלות שלכל אחת ארבע תשובות שרק אחת מהן נכונה, והוא לא גמר אף חוברת בזמן הקצוב, וזה דיכדך אותו. אחר־כך היא רשמה ורשמה וירשמה וירשמה וירשמה עד שלבסוף פלטה בחיוך "זהו!". היא ליוותה אותו אל הדלת, וכשיצא חייכה אליו ואמרה בלחש, כמעט בעצב, "אתה בחור מקסים."

בחוק, אור היום סינוור אותו, לא היה לו מה לעשות, והוא החליט ללכת

לבקר את אמו בפלורנטיין.

"אֲבִינִי, מה עשו לך, התייפחה בקול, בדמעות, כשברענן ביום חורף. אם אבא היה חי הוא היה בוכה יותר ממני, אתה היית העזיז של המשפחה, כולם קינאו בך... אני רוצה שיבדקו גם אותה! מי הקם? אלה אוכלים חזיר כשר ואין להם אלוהים. אליזבט, הבת של סוזן, מתה עליך... כמה היא יפה... למה תלך אצל הרשעים האלה?"

כל מאמציו להסביר שהעולם בחוץ אחר, שככה חיים היום, ומה יותר מתקדם ונאור מאשר לבדוק עם מי מקימים משפחה...? – כלום לא עזר! נחשלים דבקים בנחשלותם ולא יסלחו ליוצאים מן המעגל הפגאני. יודה, שיצא מכללם של "שוכני המערות" נפרד מאימו בלי לאכול אפילו. זהו, חשב לעצמו, ככה הם נראים וככה הם נשמעים. משם באתי ואליהם לא אשוב. לא רוצה להיות חלק מזה. חלאס. היה ונגמר.

רחוב בן-עטר היה סואן מדי. הוא פנה לבנבנישתי ונכנס לויטאל, אחר-כך צעד בעמק יזרעאל וראה את המסגריה של גרשונוביץ שבה עבד בילדותו. חשב על הילדות. על ישיבת חב"ד. במסכת בבא מציעא מסופר על המחלוקת בין רבי יוחנן לריש לקיש, שנחלקו מתי שעת גמר מלאכתם של כלים. כלומר, מאימתי נגמרה מלאכת עיצובם והם מוכנים לייעודם. רבי יוחנן אמר "מְשִׁיֶּחֶם בְּכַבֵּשׁן". ריש לקיש הזכיר שלב הכרחי נוסף, והוסיף "מְשִׁיֶּחֶחֶן בְּמִים". הביקור של יודה אצל אמו היה צחצוח המוצר שהותך. גימור מושלם. יהיו מעשי ידיו של הצור תמים פועלו זיווג משמו למען שמו באהבה, מלך עוזר מושיע ומגן, הוא לבדו יודע מדוע נכלא מעשה חיים בתוך נפשו של אדם ולא יצא לחלל העולם עד אשר נפלט בעל כורחו.

חגית סבאג

מלים

זוהי שְׁעַת הַתְּמַעֲטוֹת
וְאֵנְחָנוּ עֵיפִים,

תְּמִיד טְרוּטֵי שְׁנָה,
תְּמִיד אֲדָמוֹת עֵינֵינוּ.

הַפְּעַם יִצְאָנוּ רִיקִים
וְשָׁכְנוּ
רִיקִים לְבַתֵּינוּ,

אִישׁ וְאִשָּׁה
אֶל הַמִּשְׁתַּבֵּשׁ תְּמִיד,
תַּחַת גֶּג
הַמְּחַפֶּה עַל מְכַאוֹבֵינוּ

שֵׁם שְׁנֵינוּ
מְקַלֵּים רֹאשׁ בְּזִמְן, שְׁמוֹסִיף וּמוֹרֵד לְאַחֹר
וְגוֹרֵעַ פְּעִימוֹת מִמְּנֵינוּ,
כִּי בִידֵינוּ שְׁרִידֵי דְבוּרִים בְּשִׁפְת מְסֻמְרִים:
דְּבָרֵי כְבוֹשִׁין וְנַעֲיֻצוֹת שֶׁל חֲצֵי נֶצַח.

וְאַתָּה – עוֹדֶךָ אֶהוּבִי בְּמַלְיָם
וְאֲנִי בְּשִׁלְמוֹתַי – עוֹד אֶהוּבָתְךָ,
אֶלָּא שְׁרָצִיתִי לְוַתֵּר עַל שְׂדוּלֵי הָאֶהָבָה
אֶף עַל פִּי שֶׁבִקְשָׁתִי אוֹתְךָ.

אנה סוֹרְשַׁצ'ינְסְקָה

סכין גילוח

בְּגִדְתִי בָּךְ
 אֵיזָה אֲשֶׁר, אֵיזוֹ הַקְּלָה.
 הִבֵּה נְשִׁמַח שְׁנִינוּ
 כִּי עֲכָשׁוּ כְּבָר אוֹכֵל לְאֹהֵב אוֹתְךָ כְּמוֹ פְּעָם.

הִבֵּה נְשִׁמַח שְׁנִינוּ,
 שְׁהִיִּיתִי מְכַרְחָה לְבָגֵד בָּךְ,
 כְּמוֹ שְׁטוֹבֵעַ
 מְכַרְחָח לְהֶאֱחֹז בְּסִכִּין גִּלּוּחַ.

אֲנִי שׁוֹנֵאת אוֹתְךָ,
 מִפְּנֵי שְׁבִגְדְתִי בָּךְ
 הִבֵּה נְשִׁמַח שְׁנִינוּ,
 שְׁאֲנִי שׁוֹנֵאת אוֹתְךָ.

מתת

מִתֶּת בְּאַמֶּת בְּקִרְבִּי לֹא אֲזוּ,
 כְּשֶׁאֲחַר עֲנַג אוֹתִי.
 מִתֶּת בְּקִרְבִּי,
 כְּשֶׁאֲחַר הַכְּאִיב לִי.

בגן העדן של הפיהוק

אֲנִי שְׂרוּעָה וּמְפֹקֶת
שְׂקוּעָה עַד הַנְּחִירִים
בְּגֵן הָעֵדֶן הַמְּעִינִי, הַמְּשַׁחֵת, חֹסֵר הַטַּעַם
שֶׁל הַפְּהוּק.

תיאטרון של צופה אחד

הוא מְשַׁתְּכֵר מִיֹּאשׁוּ כְּמוֹ מוֹדֵקָה,
הוא גָּאֵה בְּיֹאשׁוּ,
מְדַבֵּר עָלָיו לְלֹא הַפּוֹגָה
עַם עֲצָמוֹ

הַמוֹם כְּמוֹ מְזַרְיֶקֶת מוֹרְפִיּוֹם
לְפָנַי נְתוּחַ,
כְּמַעֲט מְאֻשֵּׁר.

בוֹכָה, פּוֹכֵר יְדִים, כּוֹרֵעַ בְּרֶךְ,
מְטִיחַ רֹאשׁ בְּרִצְפָּה,
נוֹשֵׁק אֶת הָאֲצָבָעוֹת עַד זֹב דָּם.

וְכָל זֶה צָרִיךְ לְהִבְיֵא הַקֶּלֶה,
פְּלִחָן מְגִי,
טְפוּל רְפוּאִי.

תֵּאֲטְרוֹן אוֹתְנָטִי בְּרִמָּה גְבוּהָה,
שְׂבוּ הַשְּׁחָקָן הוּא הַצּוֹפֵה,
וְכִרְטִיס הַכְּנִיסָה עוֹלָה הוּן תּוֹעֵפּוֹת.

אהבה עם הפי אנד

אָנו אױהבִים זֶה אֶת זֶה
כְּמוֹ הַנֵּר וְהָאֵשׁ.

נושכים זה את זה

שְׁתֵּי הַשָּׂנְאוֹת שְׁלָנוּ
נוֹשְׁכוֹת זוֹ אֶת זוֹ
בְּשָׁנִים לְכָנוֹת יִפְהַפְּיוֹת.

העיקר זה ההומור

אֲנִי מִתְגַּלְגֵּלֶת מִצְחֹק,
בְּעֵמְדִי עַל חֶבֶל דָּק
עַל פִּי תְהוֹם.

כְּשֶׁאֲחַדֵּל לְצַחֵק,
אֶפֶל

אי רוגע

אֶתְה מְרַפֵּד בֵּין הָעֲצִים
קֹז לְאַהֲבָתֵנוּ.
הַבֵּט, כְּמָה פְּרָחִים רְמִסֵּת.

לידה קשה

אֵינֶנִּי יְכוּלָה
לְלָדֵת גְּעוּגוּעִים.
הָאִשֶּׁר הִתְיָשַׁב עַל חֲזִי
וְהוּא חוֹנֵק.

אהיה עובדת ניקיון בבתי שימוש

לְעֵת זְקֵנָה אֶהְיֶה
עוֹבְדַת נִקְיֹן בְּבֵתִי שְׁמוּשׁ.
אֶכְתֹּב שִׁירֵי הָעֵרְכָה
לְגוֹפְנִיּוֹת
כְּמוֹ שְׁנֵי אֶפְסִים.

אֶלְמַד לְהִיּוֹת עֲנוּהַ
כְּלָפֵי הַשְּׁלֻפוּחִיּוֹת וְהַמְעִים הָאֲנוּשִׁים,
הַחֲכָמִים לְאִין עֶרְךָ מִמֶּנִּי.

יּוֹם אֶחָד אוֹלִי
יָבוֹא אֶל שְׁנֵי הָאֶפְסִים
הַצִּינִיקוֹן דִּיּוֹגְנָס.
אוֹלִי יִפְטָפֵט אֶתִּי
עַל אַחוֹת הַשְּׁלֻפוּחִית וְהַמְעִים –
הַנֶּפֶשׁ

מפולגנית דוד וינפלד

ורד ריבקיין

שוב אין בכוחי

שוב אין בכחי להתרפז.
 ככל שמתמיד המבט
 נאספים המקומות שהוא איננו בהם.
 הילד גדל לגבה, אך קולו
 מתנמד ונזכר בתהמיו.

אני ילדה, ומבטי ארבים ומקומיים.
 אין לי ארץ מלבדי, אין רפבת לקראתי.
 מיפי הנקדה צומחת ארץ
 ותשוקותיה מלחמה
 וקדשתה רפויה מאד
 וזכרה בכנפים מוציא אור וסוף לו.

יונתן סואן

בדרך התלולה לבבל

מי ששָׁכַחוּ אֶת הַרְגְּלֵיהֶם בְּדֶרֶךְ הַתְּלוּלָה לְכַבֵּל –
מוֹחָקִים אֶת הָעֲקֻבוֹת שֶׁל קוֹדְמֵיהֶם בְּלִי שֶׁהָיוּ לָהֶם בְּעֵצָם
קוֹדְמִים – נִתְּנוּ לָהֶם הַרְגְּלֵיהֶם בְּחִזְרָה בְּצוּרָה שֶׁל חֶק.

הִיָּה הַדְּבָר. לֹא פִתְאוּם, כִּי אִם תְּכַף,

וּמִשְׁעָה שֶׁהָיָה, הַחֲלוּ הַדְּבָרִים לְנֶפֶל פִּתְעַ דְּכָר־דְּכָר בְּמִכְמֹרֵת הַשֵּׁם;
דְּבָרֵיהֶם – מְקַרְקֶשֶׁת כְּעַת בְּעֵבְטֵיט הַשֵּׁם, צְפוּרִים מְנַקְרוֹת בְּעֵבְטֵיט
אֲבָל הַלְשׁוֹן עֲשׂוּיָה שְׁתִּי וְעָרַב שֶׁל אֶל־חִזְר־בְּאֶל־חִזְר – נִסְפְּרָה מְעַתָּה כְּאָחָד.
מְעַתָּה הַשֵּׁם הוּא תְּכִלִּית לְשִׁמָּה, וְשָׁמִי בְּכָל – אֵלֶּה נִרְדָּפִים לְעֵצָמָם.

אֲבָל לֹא כָּךְ, כְּלוּמַר לֹא הֵם שֶׁלֹּא הִגִּיעוּ מְעוֹלָם לְעִירִי וְלֹא בִשְׁפָתָם, שִׁפְת
הַדְּבָרִים,
וּתְרַנּוּ אֲנַחְנּוּ עַל הַדְּבָרִים כְּשֶׁלְּעֵצָמָם.

אֲבוֹתִי, אֲבוֹתֵי הָעוֹלָם בְּדֶרֶךְ־לֹא־דֶרֶךְ אֶל הַפּוֹלִיס הִיא
לֹא יָדְעוּ אֶת שׁוֹטְרֵיהֶם בְּפָנִים מְעוֹלָם, וְאֲנִי – לֶקַח לִי זְמַן לְהַפְנִים
כִּי הָיוּ לִי אֲבוֹת בְּעִיר הַזֹּאת. אוֹ לֹא הָיוּ לִי אֲבוֹת אֵלֶּה מְעוֹלָם
וְנִשְׁטַפְתִּי לְכַבֵּל מִפְּרַח אַחַר – רָעַב וַחֲלִיפִין, רָעַב וְתוֹ לֹא;
אוֹ נוֹלְדִתִּי בְּפּוֹלִיס בֵּת־אֶלְף, בֵּן שֶׁל שׁוֹטְרֵת בְּעֵצָמִי?

הִנֵּה כְּמָה קָשָׁה לוֹמַר: הַנְּנִי!

אֲנִי הַשׁוֹטֵר שֶׁל אָבִי.
אָבִי עוֹד מִחְפֵּשׂ בְּאַרְנָקָה שֶׁל אִמִּי;

אָמִי מִפְּשָׁפֶשֶׁת בְּמִכְנָסָיו שֶׁל אָבִיו; כֶּךָ
 הֵם לְמֵדִים שְׂאִינָם מִיֵּן אַחַד –
 בְּהַעֲלוֹתָם חֶרֶס מֵתוֹךְ גּוֹף הַמְּסַנְגֵּר רַק עַל עֲצָמוֹ.

אֲזֵ אֲנִי אוֹסֵף אֶת הַחֶרְסִים
 וּבִקְבָלָם בַּחֲזָרָה אֶת הַכֶּד – כֶּךָ, אָמַרְתִּי:
 הַרְגָלִים נִעְשִׂים לְבִסּוּף לְחֹק וְהַדְּבָר נוֹפֵל טָרֶף לְשִׁמוֹ – הֵם שׁוֹתִים אֶת הַחֶלֶב
 אֲבָל אֵינָם מְאִמִּינִים לָזֶה: שֶׁקֶדֶם הָיָה הַחֶלֶב,
 אַחַר כֶּךָ – הַחֶרֶס.

אוֹ קֶדֶם הָיָה הַחֶרֶס, אַחַר כֶּךָ הַחֶלֶב – זֶה לֹא סֵדֵר הַדְּבָרִים שְׂאִינֹו יֵאָמֵן
 אֶלָּא מְלֹאכֶת סְדוּר הַשְּׁמוֹת; תְּדַהֲמֵת הָאֲמָהוּת
 לְהִיּוֹת מְשַׁנְּנוֹת אֶת שְׁפָתָם שֶׁל הַבָּנִים.

תְּדַהֲמָה: רַק כֶּךָ, מִן הַכֹּחַ הַזֶּה, לְהַרְהִיר גְּלוּיּוֹת לְאַחֹר
 גּוֹלָה הַשְּׁפָה עֲצָמָה בְּדָבָר. 'קח',
 דְּבָרָה אֲמִי אֶל אָבִי: 'זוֹהֵי הַשְּׁפָה,
 עֲכָשׁוּ נַהֲיָה בְּעֲלִיָּה'.

גליה יהב

הסביר הליברלי והלא־סביר הרדיקלי: שני מבטים פמיניסטיים על אונס

אורית קמיר ואריאלה אזולאי הציבו שני מודלים הופכיים, לכאורה, לשיח האונס. הראשונה, החוק נר לרגליה, השגותיה והמשגותיה נשענות עליו ומפענחות אותו, והיא אינה חורגת מהשיח המשפטי ביחס אליו. השנייה תיארה נשים כמצויות בארץ ללא חוק. אזולאי קוראת אונס דרך מודלים תיאורטיים של מצב אסון, וממשיגה אותו מחדש, דווקא דרך החוק שאינו מתקיים בו. היא תרה אחר שיח אובייקטיבי מארגן, שיאפשר קריאה־מחדש של "האונס" בפריזמה הפוסטמודרניסטית, המעריצה דימויים ומבקשת להכלילו ב"תרבות החזותית" שלנו. חיבורה של אזולאי על 'האמנה האזרחית של הצילום' כולל קריאה־מחדש של האונס בכלים פוקיאניים, אגמבניים וליוטאריים, המתמקדים בשיח, בהפקרה, בעוולה משוללת הערכאה, ומבקש לנער מושגים ותפישות רדיקליים. אצל שתיהן, על הדרך, משורטטים קווים לא מחמיאים לתנאי האזרחות של נשים, כפי ששני מודלים של פמיניזם, שונים לגמרי לכאורה זה מזה, מדבר־רבים אותם. מפעלה של קמיר זכה כבר לתשומת לב רבה, ואולם, אני מבקשת להידרש אל תפישתה הליברלית, דווקא דרך ניסיונה לחלץ קהילה פמיניסטית מסוימת ממבוכתה, נוכח מה שנראה בסוף יולי 2010 כהפללת ערבי באמצעות עדותה של אשה נוטרת.

"חרמנות בלבד"

עוד בטרם "נודע לנו" (מתחילה יש לסייג את ה"ידיעה") שסאבר קאשור מבית צפאפה אנס, כאשר עדיין חשבנו כי הוא "סתם עוד ערבי" שהופלל בדין גזעני, עוד כשהיה "ברור לנו" (ויש לסייג גם את ה"התבהרות" המתאפשרת במסגרת עסקת־טיעון), כי בוצעו שם יחסי מין בהסכמה, אשר הוכרזו כאונס־במירמה, רק משום שהתחזה לרווק יהודי, עוד אז, כאשר הרוחות סערו בגלל מיצוי הדין

הטכנוקרטי, באופן שהסווה אך בקושי חלוצת סלקטיבית על בסיס לאומי, נכנסה ד"ר קמיר בעובי הקורה:

עם כל הכבוד, אשה שמקיימת יחסי מין עם גבר זמן קצר לאחר שהכירה אותו לראשונה – לא משדרת בכך שהיא שכבה איתו אך ורק בשל ציפיותיה ליחסים ארוכי טווח. היא משדרת שחרמנות בלבד היא זו שהובילה אותה לעשות את המעשה.¹

דווקא האשה ההיא לא זכתה להגנה האוטומטית של קמיר, והרי יכלה להיות נציגת הגישה הפמיניסטית לעבירות מין, להגשים פנטזיה של גבורה נשית, על פי כל המלצות התנועה: היא התנהלה כבת־חורין, מימשה את זכותה על גופה, רצתה והשיגה, דיווחה באופן אקטיביסטי על מירמה, והשיתה את הדיכוי המגדרי כעוול קודם ועדיף על פני כל עוול אחר – לאומי, גזעי או מעמדי. היא עמדה על זכויותיה, דרשה את מיצוי הדין, ולא נבהלה מחרמנותה־שלה, שהמיטה עליה את האונס. מדוע אפוא לא כך התקבלה אצל קמיר? מדוע יצאה לפתע קמיר מהמחנה וגינתה, דווקא היא, את הנאנסת? קמיר עצמה מספקת את הסיבה: "הכרה באונס על מעשה שבזמן שנעשה היה בהסכמה, פירושו הכרה ב'אונס בדיעבד', תפישה שאיננה מתיישבת עם ההיגיון ותחושת הצדק".²

יש להתעכב מעט על עניין זה: המשקל המכריע שקמיר מייחסת להסכמה, מתבקש ממנו לא רק שיהא על נשים להביע את הסכמתן במובהק, אלא גם שיביעו את אי־הסכמתן במוצהר, למען הסר ספק, כדי להימנע בדיוק מאותן הבנות־מאוחרות, בדיעבד, המפילות גברים (גם ערבים) בפח. לא עוד הבנה שלאחר מעשה, שתנאי ההסכמה לא היו וולונטריים במובן הנשאף של הביטוי, אלא ברירת מחדל המתקבלת עם הגב לקיר; לא עוד הסכמה חלקית, מהוססת, מעוניינת, אלא בתצורה וכתנאים אחרים מאלה הנכפים; לא עוד פרשנות ביקורתית על רמת התוקפנות, עם שוך האווירה המסממת של הסקס; לא עוד המשגת אירוע מיני ספציפי לאחור כלא־מבודד, כפי שנדמה בזמן אמת, אלא תוצאה של לחץ מצמית ומתמיד, שפסק באורח פלא עם המימוש המיני (או התגבר עד כדי הבנתו כאירוע אונס). זו משמעות המשפט של קמיר: "הכרה באונס על מעשה שבזמן שנעשה היה בהסכמה, פירושו הכרה ב'אונס בדיעבד'".

1 אורית קמיר, "פמיניזם' בשירות הגזענות", עיוורונה של תמיס, בלוג על משפט, חברה ופוליטיקה, 4.8.10

2 שם

ואף על פי כן, בקלות ניתן לקרוא בטקסט של קמיר עוד סיבה לטינה כלפי האשה – דמות האנס:

השאלה של מירמה לגבי מיהות העושה מעלה שאלות קשות. מי מאיתנו לא שיקר פעם בדויט, ייפה נתונים והדגיש את התכונות הטובות שלו? מי מאיתנו לא שם תמונה מחמיאה במיוחד באתרי ההיכרויות, שינה קצת את הגיל כלפי מטה, שיחק קצת עם הפוטושופ?

ועל השאלות הללו היא משיבה:

אילו רצתה האשה להתנות את המגע המיני עם הגבר הזר בכינונה של מערכת יחסים רומנטית עם רווק יהודי דווקא, ההתרחשות העובדתית היתה שונה בתכלית. היא היתה משוחחת עם קאשור יותר ממספר דקות ברחוב, מבקשת להכיר את חבריו ו/או את בני משפחתו; מתוודעת לאישיותו, לחייו, לעברו, לתחביביו ולעיסוקיו. אילו אלה היו עובדות המקרה, וקאשור היה בונה מערכת מסועפת של תרמית, מטעה את האשה לחשוב שהוא רווק יהודי המעוניין בקשר מתמשך איתה ומקיים אתה קשר מיני על סמך ההטעיה – או אז היה זה סביר לפרש שהוא אנס אותה על-ידי השגת הסכמתה בתרמית.³

קו הגבול, לגבי דידה, עובר במקום שבו השקר מתייחס ל'מכלול המיהות' כלשונוה, ובמקרה הספציפי – כמה לא נעים – הגבול בין שקרים לבנים לשחורים עובר בין לבנים לשחורים. סבאר קאשור לא השקיע מספיק, ובכל זאת שקע. ואכן, הדעת אינה נוחה מגזענותה של האשה, שאילו ידעה כי קאשור הוא ערבי, לא היתה מתחככת עמו במעלית, היתה מתעקשת על זכותה לסקס יהודי-בלבד, ואף תובעת את טוהר הגזע שלה בבית משפט. מבחינתה של קמיר, גזענותה של האשה – השקפת העולם שלה, מכלול עמדותיה, האידיאולוגיה שלה, סגנון התנהלותה, העדפותיה המיניות (מכלול מיהותה) – מפחיתים מזכותה להגנה משפטית.

האם שיקוליה הגזעניים של האשה, אשר אינה מעוניינת לקיים יחסי מין עם ערבי, צריכים לזכות בהגנה משפטית שתכיר בכך שערבי צריך לדווח לפרטנר שלו על היותו 'כזה'. האם ראוי שהמשפט הפלילי יגן על שיקולים שהם (אמורים להיות) פסולים בעיני הציבור?

כך היא שואלת. מעבר להיקש הלא-מתבקש שערבי ייאלץ לדווח על היותו 'כזה', בשקלול הזכויות, תקפותן ודחיפותן, ההעדפה ניתנת לסדר-יום מקדם

3 אורית קמיר, "הרשעת הערבי באונס מחייבת רענון חוקתי", Ynet דעות, 23.7.2010

שוויון אזרחי של ערבי על פני זה של האשה, משום שזו הוקעה כבר כבעלת שיקולים גזעניים.

בקיצור, קמיר מתלבטת בין זכות הערבי, החי תחת דיכוי ואפליה עד כדי כך שהוא נאלץ להציג עצמו כיהודי כדי להשיג זיון, ובין זכותה של גזענית-חרמנית לתבוע בעלות על גופה ולהגדיר בשביל עצמה את תנאי ההסכמה המינית שלה. קמיר מתלבטת ובוחרת. באופן מפתיע, למרות המנטרה הכפייתית ("זה יכול לקרות לכל אחת") דווקא היא מספקת את הארכיטיפ של הנאנסת התקנית על דרך השלילה – לא לגברת חרמנית-גזענית פיללנו, ולא את בן המיעוטים, המזהה עצמו כדודו, התכוונו להוקיע.

המהלך של קמיר – כפול. אמנם מוטב לה, לאשה חרמנית, שתנמיך ציפיות עד כדי זכות פחותה לברר את ענייניה בבית המשפט,⁴ אבל אין בכך כדי לחלץ את הגבר מתפקידו המסורתי כמניאק.

האם מעשהו של קאשור מבטא הערכה לכבוד האדם? דומה שהתשובה שלילית. קאשור רצה להשיג סיפוק מיני, והשתמש במתלוננת כאובייקט בלא לתת את הדעת עליה, על רצונותיה ורגשותיה.⁵

אלא שאם האשה חרמנית, על פי קמיר, הרי קאשור, שמילא את משאלתה לזיון מהיר כנגד הקיר, נתן במפורש תשובה אנושית לרצונותיה ולרגשותיה. נניח לפרדוקס הזה. הנה קמיר כבר משחזרת, מדמיונה, איך התרחש המין-בהסכמה:

הוא הציע לה לעלות לבניין סמוך וכבר במעלית החל להתחכך בה ולהסיר את בגדיה. בהגיעם לגג הבניין הוא הפשיט אותה, חדר אליה ועזב את המקום.

אם כן, על פי קמיר, אף על פי שהאשה גזענית וחרמנית, וקאשור לא יצר מערכת מסועפת של תרמית, בכל זאת הגבר הוא טיפוס מחפצן, שמציע, מתחכך, מסיר, מפשיט, חודר ועוזב. הליבידו שלו בכלל, והזין שלו בפרט, מבטאים זלזול בכבוד האדם. הנה נשארנו, אחרי כל הטלטלות, עם תיאור של אותו עניין בסיסי: לא יפריעו לנו הנשים האלה, המזדיינות-כמו-כלום, הן ימשיכו להיות סמל הפאסיביות, הנלקחות, הננטשות. גם כשהן חרמניות-אש. התנהגותו של הגבר המשביע את תיאבונן, המספק את רצונן, היא "בלתי מכבדת, ואף פסולה ורוחה" (שם).

4 זהו בהחלט המקום להידרש לניסוח החצי-פלילי של קמיר על האשה: "הובילה אותה לעשות את המעשה", כתבה מי שאמונה על ז'רגון משפטי, תוך שהיא מקימה גדר הפרדה בין חרמנות מאופקת, הכובשת את יצרה, ומובילה ל"יחסים ארוכי טווח", לבין זו ההתפרצותית, השוללת בהכרח ציפיות שאינן מן הסדר הזיוני.

5 אורית קמיר, "הרשעת הערבי באונס מחייבת רענון חוקתי", Ynet דעות 23.7.2010

האדם של התחבורה הציבורית

בישורת הלפני-אחרונה, לאחר לבטי-לכאורה שהוכרעו מראש, מבטלת קמיר את אפשרותה של האשה להביא את קובלנתה בפני המשפט בטיעון ש"לא בכל מקום בו לשון החוק מאפשרת להעמיד לדין ולהרשיע – אכן יש לעשות כן". כאילו לא התפתחה האבולוציה של ההתקוממות האזרחית בדיוק באמצעות ההתעקשות ההפוכה, על הסגת גבולות 'הראוי' לטובת הרחבת האפשרי. "כשאדם דוחף את זולתו בתור לאוטובוס, אפשר להעמידו לדין פלילי על עבירת תקיפה", מדגימה קמיר, "ואולם, אין זה סביר לעשות כן" (שם). עכשיו אנחנו מצויים בממלכת ההפשטה, המתעלמת מן האנושי. האדם וזולתו, בתחבורה הציבורית, כמו נוצרו תמיד-כבר כטקסט, תצהיר, תרגיל באתיקה לסטודנט: מעין מקרה היפותטי של פלוני ואלמונית, מנוטרלים מתקופה, תרבות, תודעה, יחסי כוח, גוף, ריח, אבולוציה של האירוע, כך שהאירוע יכול להיות מתואר כנייח ואחדותי, כזה שהגיח משומקום, משולל איכות טרגית, ולפיכך גם לא סביר. אלא אינן מיני דחיפות, המעוגנות בהקשר ובסיפורי חיים, במנטליות. ה'דחיפה' תמיד זהה לעצמה, תמיד אחת, פעולה ידנית שאינה קשורה ליד הדוחפת ולגוף הנדחף.

שוב מופעל כאן אותו חוסר דמיון, הנוגע ל'היזרה', גברת, ברצונותיך, שאינו מביא בחשבון גם את דחיפתו – לעיני ילדיו, בסוף יום עבודה משפיל – של תושב מזרח-ירושלים מבוגר ועייף בידי קבוצת מתנחלים, או מוטב מתנחלות צוהלות בנות 17. או את הדיפתו הנואשת, נואשת כמעט כדי התאבדות, של הנער שהתעללו בו לאורך כל שנות בית הספר היסודי, שמנהיג המתעללים הזחוח ממהר להלשין עליה לאביו, עורך הדין, או את האופן המבזה וקצר הרוח שבו מדרבן נהג אשה זקנה להיכנס כבר פנימה.

הערצת ההיגיון הבריא והנינוח, הגשת המוכן-מאליו הנורמטיבי, מפעיל הסנקציות, ההעלאה באוב של הסביר, משכיחים ומסווים את קיומם של סיפורי דחיפות לטובת אידיאת הדחיפה הגדולה. דחיפה גדולה ומטפיזית המעלה על נס את המומלץ, המתבקש, הנסיבתי, ומייצגת את הבכירות של "רוח הדברים" לעומת הזוטרות של "לשון החוק" הקרירה והנוקדנית. דחיפה זו מוכיחה כי גם אשה צריכה להיות הגיונית, ולהתאים את תגובתה למצב, להיות אחראית למעשיה ולחרמנות שהובילה אותה, כמו שתיארה קמיר, אל מה שאירע לה. אלא שזוהי רוח-דברים המאשררת את המוסר הכפול ביחס ל"פעילות מינית

חוי־נישואית", כפי שקמיר קוראת ליקום הזיונים⁶ ול"קשר רומנטי משמעותי"⁷. וכך היא מחזקת את היות המוסר הכפול מרכיב ממיין לזכות העמידה לפני שער החוק. במקרה דנן הנאנסת, במלים פשוטות, אינה תקנית.

התקנת התקינות

אחר כך, כשנודע מקריאה ב"העיר" (שוב בידיעה מסויגת) כי אביה של המתלוננת "התעלל בה מינית מאז שהיתה בת שש ולימים אף סירסר בה [...]. בבגרותה עבדה בזנות, הידרדרה לסמים ואף גרה תקופה מסוימת ברחוב"⁸, כל זאת על פי הגרסה שהנאנסת מסרה בבית המשפט, בתנאי חיסיון מלא, שהוסר לבקשת "העיר", התברר (באותו הליך של התבררות בתקשורת, כמו זה שקדם לו), כי ככל הנראה היא לא היתה חרמנית, ואולי אף לא גזענית במיוחד, אלא שהחלטת הפרקליטות להתפשר על הסדר טיעון נבעה מהרצון "לחסוך ממנה מעמד קשה של עדות נוספת" (שם), רצון שהשתלב ברצון להימנע מחקירה נגדית, שתעמת את המתלוננת עם תלונות קודמות שהגישה, בהן נמצאה בלתי אמינה, קמיר השתתקה. לא כתבה דבר.

יש מצב

בעוד קמיר בוראת מחדש את אידיאת הסביר, אריאלה אזולאי תרה אחר פְּטִיש של ממש, כדי שיתפקד כציר עליו יישען דווקא הלא-סביר. לפיה, האונס המודרני, לעומת קודמיו הפְּרָה־מודרניים, מתאפיין ב"הסתלקות חד צדדית ממשוה נוסף שאינו שייך לרגע הקונקרטי של האונס", והוא "הסתלקותה של האשה מהבטחה שלא היא נתנה, להיות זמינה לגבר שאיתו היא נמצאת", מומנט בעל ממד לא פיזי, הכרוך בתחושת הפרה או בגידה בהבטחה אמורפית, המהווה את "התנאים ההיסטוריים שהועידו את הנשים להיות כש ב י ל גברים". כך, ההצהרה על אונס היא כשלעצמה התקוממות נגד מבנה ההבטחה עצמו.⁹

6 אורית קמיר, "הזכות למימוש עצמי מיני, לזוגיות ולחיי משפחה" פמיניזם זכויות ומשפט, אוניברסיטה משודרת, 2002, עמ' 138

7 אורית קמיר, "פמיניזם" בשירות הגזענות

8 ליטל גרוסמן, "הייתי בלי מכנסיים, נשארתי ככה כאילו, כי הייתי בהלם. הרצפה היתה מלוכלכת בדם ונורא פחדתי לגעת בעצמי כדי לראות אם אני בסדר" העיר, 3.9.2010

9 אריאלה אזולאי, "מישהו ראה פעם צילום של אונס?" האמנה האזרחית של הצילום, הוצאת רסלינג 2006, עמ' 223-224

ואולם, אם ההבטחה אינה חוזית, מילולית או פיזית, ואם ההבטחה אינה נשענת במלוא כובד משקלה על ציר ההסכמה, כמו אצל קמיר, אם היא לא נתבעה במפורש ולא ניתנה במוצהר, היכן היא מרחפת?

על פי אזולאי, ההבטחה מגולמת בעצם ההימצאות בחברת גבר, כזיכרון מדולל של התנאים ההיסטוריים. להבדיל מהמוכנות-מאליה שבה התחוללה ההבטחה בפרה-מודרניות, עת היתה האשה רכושו של הגבר, כעת מוחלפים (במשובש) נדרי השווא הווירטואליים, מפני שבמהפכה המינית, לכאורה הובטחה לגבר זמינות האשה. את המהפכה המינית מפרשת אזולאי כמהלך של פגיעה מודעת בקדושת הבתולין, מהלך המחזק את מעמדן של הנשים "כבנות ערובה בידי גברים"¹⁰ ומפקיר את גופן לגברים מזדמנים. עצם זמינותו של מודל 'הגוף הנשי', 'נוכחותו-בכל, כשהוא חשוף, מיני, מגרה ומגורה', היא זו הנוטה ללכוד נשים קונקרטיות בתדמיתו, ו"לזהות בין זמינותו לזמינותן", מצב המזמין אונס. על פי תיאור זה, במהפכה המינית לא השיגו הנשים תגבור של הגוף הנשי כמשוחרר, ריבוני, דורש תענוג, מורשה-דיכאון, אורגזמי, בוחר, בעל זכאות לאי-זמינות מינית, לא ולדני ותובעני, למשל.

הסיבה לאונס נשים היא אפוא "המצב". או מוטב, "המצב האגמבני". תיאור המהפכה המינית הוא תיאור של המשך הדיכוי והנחלת 'הגוף הנשי' באמצעות אונס של נשים קונקרטיות, כמהלך שאינו מפורר את המשך הפקרתן, אלא אף תובע מהן, בנוסף לכל מה שהן צריכות, גם לאישי עמדה ריבונית-כביכול, אף על פי שאין להן נחלה בעמדה זו. תיאור כזה של המהפכה המינית מייצר אפקט מלנכולי, המשאיר את האשה במצב של אילמות אימננטית.

להבדיל מהנוסח החד-ערכי של קמיר, אצל אזולאי אפשר למשמע אונס רק מתוך קריאה מבנית של הערכים והחוקים שאפשרו אותו, בהיותו הליך אליים של הסדרה חברתית. אמנם מתרחשים גם אירועי אונס סינגולריים, אך אלה אינם אלא יישומיו של מצב ההפקרה הכללי (המגולם בתורו גם בגופן של נשים). מתבקש לשאול מה האשה יותר – נאנסת או מופקרת? התשובה המובלעת היא כי אף שהאונס "הפך להיות בעת ובעונה אחת מונח ספציפי וכללי", מעין חוק שאינו שולט בתשוקתו אל הגוף, ואף ש"השימוש השני במונח מתייחס לתנאי הפקרתן של הנשים, בעוד השימוש הראשון מתאר מקרה ספציפי של הפקרה"¹¹, הרי גם השימוש הראשון, של פגיעה באשה בידי גבר, מחויב למסגרת התיאורטית

10 שם, עמ' 221

11 שם, 233-232

של ההפקרה, ומגלם אותה במו־עבריינותו. ומה נעשה עם הנאנסת חסרת התודעה, זו שלא הבטיחה דבר ולא הפרה שום קוד של הבטחת זמינות? מה נעשה עם הנאנסת בעלת התודעה הכוזבת של זכויות מובנות־מאליהן? אותה נַעֲצִים בהליך סולידרי, עד שנייצר־מחדש, באמצעות הטבעת חותם השוני, את אזרחותה המופחתת־משכבר, ושוב נהפוך אותה לבת בשושלת של נאנסות אילמות, לחוליה בשרשרת המושתקות. היא עוד תדבר אצלנו את שתיקתה.

מאחר שכל אונס מייצג את שנאת הנשים בכללה, הרי תפקידה של כל נאנסת לייצג דיכוי סמלי והיסטורי. אותה נַשְׂאֵית של ההיסטוריה מפנימה את היותה מגלמת־תפקיד. למעשה, היא משתפת פעולה עם מודל ההפקרה ומנציחה אותו מתוך חִבְיָה ל־סולידריות אוטומטית. אזרחותה נתפשת בעיניה־שלה כפגומה עוד בטרם התרחש האונס הממשי, כך שהיא קורבן־תמיד פוטנציאלי, חִבְיָה־לשם־כבוד בקבוצת סיכון, נידונה לקיים חוליה נוספת בהיסטוריה מתועבת לעד, בעודה לכודה במעגל הסגור של נשים המאיישות את עמדת הסבילה, הנַעֲנִית, הנכנעת לתכתיבים, המתרַצָּה, המועדת ל־סַפֵּק, חסרת הקול, הפעם על מנת להיעתר לתבנית 'הנאנסת' בנוסחה המורדני, ולשרת באופן אישי את הפוליטי. אך כפי שנראה בהמשך, שאזולאי רוצה לראות אונס. היא רוצה ייצוג ויזואלי אותנטי.

אנוסה להיות צילום

מנין התביעה לייצוג ויזואלי אותנטי של מעשה האונס? האונס העכשווי הוא אובייקט של שיח חדש, כותבת אזולאי, ועל פי תורת השיח של פוקו אפשר להבחין בהופעתו באמצעות "נוכחותו למבט, במה שניתן לומר עליו ובאופן שבו ניתן להתערב בו". ואלה כרוכים זה בזה, ומתנים זה את זה. "הניתנות למבט היא ממד הכרחי בקיומו של מושא בשיח", ממשיכה אזולאי, אבל בניגוד לפוקו ש'הרשה' הניתנות לא ישירה למבט, אזולאי קובלת על כך ש"את האונס אפשר היה לראות ולהראות כפי שמראים ורואים רצה או תאונת דרכים, אך הוא הפך לאובייקט מסדר דומה לזה של אלוהים"¹².

כדי שאונס לא יישאר כ"נראות של אידיאה, שאי אפשר לתפוש אותה באמצעות החושים", אין די בכך ששורדותיו ייחשפו בשמן ובפניהן, משום

ש"פצוע ששרד תאונת דרכים איננו תאונת דרכים, וכשרואים אשה שנאנסה, לא רואים אונס". ולא זו בלבד, אלא שהסתפקות בחשיפת פניה של הנאנסת, יוצרת את האשליה שהאונס הפך לנראה ומסייעת להמשך "הטאבו על הצגת דימויים של אונס".¹³

האונס אכן מצליח להתנחל כמושא שיח חדש, למרות העדרם של דימויים מהסוג הדרוש למז"פ של אזולאי. ובכל זאת, תחילה יש להשיב על שתי שאלות: איך נראָה אונס? וגם כיצד נשיג דימויים שלו? על השאלה הראשונה משיבה אזולאי בעצמה. היא עוקרת מן הדיון צילום וידיאו, ייצוגים קולנועיים, תצלומי אונס מזויפים (של תעשיית הפורנו למשל),¹⁴ ומכריזה כי רק תיעוד של צילומי סטילס מעניין אותה. אר־אז היא מכריזה כי צילום האונס נראה כמו "הדבר עצמו". היא מניחה כי פה ושם נמצאו סרטי צילום או וידיאו בביתו של אנס כלשהו, ומכך גוזרת שבעיקרון, או באופן מהותי, האונס אינו נטול דימוי, אלא מצוי רק על ציר הזמן ובפומבי. (חשוב לראות עד כמה טיעון־מקדמי זה מהווה כניעה לנקודת המבט של האנס־צלם המשוער, עד כמה הוא מבנה אותו כמי שמנסה בעצמו ללכוד את מראה ה'אונס', שהרי איננו יודעים מה בדיוק צילם). נוסח אחר של תצלומים – מניחה אזולאי – הוא זה המצוי בארכיונים משטרתיים ה"מראים מגע מיני שניתן לחלץ ולשחזר ממנו עקבות של אלימות וכפייה, או לחלופין, הם מראים סצינות של אלימות, שניתן לחלץ מהן עקבות של מגע מיני". אולי אלו ייצוגים קשים, אולי אמביוולנטיים, תמימים, דומים לפורנו – אזולאי בונה ארכיון מדומה, שבכל מקרה אינו מספיק "כדי להראות, אחת ולתמיד, כיצד נראה אונס".¹⁵

ואולם, מתמונת האונס של אזולאי מסולקים הבדיקה הרפואית, הפוסטינוור, בדיקת האיידס, ההליך המשטירי והמשפטי, עשרות הפעמים שבהן משוחזרים האירועים למיני אנשים, ההתמודדות עם מגוון התגובות, הצורך להמשיך לחיות, המין הראשון אחרי האונס, המין השני אחרי האונס, המין השלישי אחרי האונס, המין הראשון שבמהלכו נשכח האונס, מסולקת ההיזכרות בו אחר כך כבגידה עצמית, אדישות הפרקליטות, מסולק נצנוץ עיניהם של סניגורים נמרצים, מסולק מצב השכי, אימת ההימצאות במצב המתנחשל עד אי שפיות, המחשבות על בתך, בנך, הזוועה לה היית נתונה כאשר בני סלע נמלט, שתיקת השכנים,

13 שם, 241

14 קיימת גם שאלה שלישית: מי יורשה למיין בין האמיתיים והמזויפים, בין הפורנוגרפיים והקשורים ללוחמה פסיכולוגית?

15 אזולאי, עמ' 245

התפוררות העצמי באונס מתמשך, החרדה מפני סינדרום הרהיזיקטימיזציה, חוסר היכולת לסבול נאנסות אחרות על סיפוריהן השבלוניים, המאבק על שמחת החיים, התפוררות ההסכמה ההדרגתית (באונס קבוצתי), (אי) תגובתה של אמה, פיתוח יכולת מאגית לזיהוי אנסים ונאנסות, שמיעת פסק הדין וגזר הדין, המפגש עם האנס לאחר האונס, הצורך המתמיד לפשר בין פרטיות וסודיות מגוננת לבין פומביות, וגם גאווה ההישרדות. כל אלה, ורבים נוספים, הם מרכיבי אונס דומיננטיים, שלעומתם ניצבת הרדוקציה האנטי־הליכית של התפישה הנייחת והחד־אירועית בתביעה 'לראות אונס' כמו התגלם כולו, במלואו, בתיעוד של חדירה.

התביעה לתצלומי אונס מסגירה מוגבלות של דמיון. גם כאן מופיעה אותה 'דחיפה גדולה'. האונס מיוצר כאירוע יחידאי, תחום ומאורגן בזמן, עם מספר מוגבל של משתתפים. הממד הטרינסגרסיבי ניתן לצילום, כלומר מתקיים באמצעות ג'סטות גופניות, מעוצב באמצעות אקט התפיסה האלימה, הכוח הפיזי, או באקט החדירה המסונכרן עם פניה המתעוותת או המפוחדות של הנחדרת. אלא שמיד לאחר התביעה לא להסתפק בדבר אחר אלא בדבר עצמו, מתחווה כי ממילא "אף אחד מהם לבדו אינו יכול להיהפך לאינדקס של דימוי אונס". עכשיו, משהותק המבט מהמציאות לעבר תמונת אונס קפואה, נייחת, שותקת, והאונס הפך לטבע דומם, דווקא בהוצאתו הוויזואלית לאור, נחוץ מדובב־סימפטומים שיעניק לתמונות שם ויגבש להן פשר. שוב עולה דמות הפרשן, הפעם כמשקם 'החוש המשותף', כמי שבלעדיו אין לנשים מלים, או שיש להן רק מלים, אך הן "משוללות דימויים, חסרות אמצעים בשביל לאפשר לאחרים לראות את מה שהן רואות" (עמ' 270).

ובאשר לשאלה השנייה, מנין יגחו תצלומי אונס־ממש? התנאי לכך הוא שהיגד־החירום יזכה לשיקום המוען, הנמען, הערכאה והמובן, ולכך שהקובלנה תחדל להיות היוצא מן הכלל? מנין ישיג מדובב־הסימפטומים את הפריימים שלו? האם ייפתחו לשם כך תיקים משטרתיים, רפואיים ומשפטיים? האם גברים (אנסים) ירשנו את בתייהם ואת בתי קורבנותיהם במצלמות, או ישתמשו במצלמות הסלולאר לתיעוד פשעיהם/חפותם לא רק לצורכיהם אלא כתרומה ציבורית להבניית אובייקט השיח החדש, ויזמינו חבר־עד לאייש את תפקיד הצלם העומד מן הצד? האם נשים יסתובבו עם מצלמת־מצח מתעדרת, בסגנון אוטופי של צילום־כל חולש ודיווח־תמיד טוטאלי, ויתעדו את מכלול מפגשיהן עם גברים?

אזולאי אינה נדרשת לסוגיה. היא משאירה את העניין כפנטזיה על הכפפת

הדיבור למשטר הראייה, ההדממה־מחדש של 'הסיפור של האשה' לטובת הדימוי המדובב, לא רק לצורכי שמירת ההליך הפוקויאני הנאות, כי אם גם כדרך היחלצות מ"התבנית הפרובלמטית של הווידוי".¹⁶

פרובלמטית

"הווידוי נותר עמדת הדיבור היחידה שהוצעה לנשים כדי לדבר על אונס", קובעת אזולאי, וככזה, מעשה הדיבור (speech act) מציב את המתווך בעמדה לא־פוליטית, ואת הווידוי כהליך של היטהרות באמצעות האותנטי, כמבחן אמת המתקף עצמו רק באמצעות פרוטרוט מילולי. לינור אברג'ל, מספרת אזולאי, "מאז הערב שבו התוודתה על האונס בשידור ישיר בטלוויזיה, נמנעה מלהזכיר את האונס בראיונות שקיימה".¹⁷ התיאור בא להוכיח שאברג'ל נעטפה בשתיקה א־פוליטית, כי התקשתה מבחינה נפשית להיות 'מזוהה עם האונס', בעוד שבפועל לא פטטה עם עיתונאים כי עשתה מעשים: אברג'ל התגייסה, מאז ה"ווידוי שלה", לקמפיין מודעות בינלאומי של מרכז הסיוע לנפגעות תקיפה מינית, הקימה אתר שהוקדש לסיוע ולעידוד נפגעות, והסבירה בעצמה כי "כשהסתיים המשפט באוקטובר 1999 בהרשעת האנס ומאסרו, הפסקתי לדבר בפומבי על האונס, כי רציתי לברר עם עצמי איך להחלים".¹⁸

אזולאי מייצרת קושי במקום שזה אינו קיים. היא מכוננת את קדימות הדימוי (האמיתי אך העמום, בעל היתרון על הדיווח, אך שתוק וזקוק לדיכוי), וממשיכה בסמנטיקת ההפקרה כשהיא מתארת את מהלכיה של אברג'ל כמי שעומד לרשותה רק הווידוי. אזולאי מתעלמת מההצלחה של אברג'ל לייצר דיבור ודימוי פומבי ופוליטי, דיבור העוקף את שיח המומחים, ובו־בזמן אינו נמצא מחוץ לשיח, וכולל גם גאווה ועוצמה.

ההתעלמות מהערכאה הקיימת, שאף נעשה בה שימוש מוצלח, היא זו המאפשרת לאזולאי את טענת ההפקרה, ההופכת באופן מוזר לא־היסטורית דווקא בגלל ההיסטוריה, בלי לשרטט כלל קווים עכשוויים לדמותה של הפקרה חוקית־מנגנונית, במצב בו נשים הינן אזרחיות בעלות זכויות (מישהו מעלה בדעתו לדרוש מנשיא ארצות הברית להתנהג כמו עבד חסר־אמצעים על מנת לעצור את הסחר בבני אדם?). ההתעלמות מן ההקשר של הערות מאפשר

16 אזולאי, שם, 250

17 אזולאי, שם, שם

18 www.linordocumentary.com

לאזולאי לנסח את אברג'ל מחדש כמוכתמת, בלי להביא בחשבון את הפעולה האזרחית שנקטה עד מיצוי הדין, ואת רצונה לעסוק גם בקטגוריית ההחלמה אחריו.

"הדיווח על אונס" אצל אזולאי אינו מבדיל בין נתוני מרכזי הסיוע, ראיונות תקשורתיים עם מוסרת עדות 'אותנטית' ו'פרטית', ייצוגים מטאפוריים (כתיבה ספרותית, אמנות פלסטית), תיאוריה פמיניסטית ושיח ציבורי. על חלק מהסוגים היא מתעכבת ארוכות, ואת חלקם היא מזכירה בחטף, כש'הדיווח' המכליל שלה מדחיק את הדיווח האחד שנעלם – הדיווח האזרחי. החובה האזרחית הזו, שהינה גם הישג של מאבק פמיניסטי, מוזחת הצידה לטובת "קהילה משותפת של משא ומתן", הנשארת דמיונית כמו תצלומי האונס עצמם. לכן, כשהיא מביאה נתוני תפוצה של אונס, היא מסתמכת על מרכזי סיוע, ולא על נתונים משטרתיים או נתונים של בתי המשפט. בכך היא ממוססת את סוגיית ההכרעה, ומזהה אותה עם אי-הכרעה.

האונס מוכרע בעצם ההצהרה על התרחשותו, ועוד לפני כן – כבר בהתגנבות של האי-ודאות לגביו, בחשד, בספק, או באמונה האוטומטית למצהירה. כאן צריך אולי להזכיר את מה שהציעה בסגנון ילדותי אוונגליסטי מרב מיכאלי: "הדרך היחידה שלנו להתגונן מפני יישור הקו הגברי [...] היא להאמין אחת לשנייה. תמיד להאמין אחת לשנייה. לזכור [...] אנחנו חייבות להעניק זו לזו את האמון שמעל לכל ספק. זאת המשמעות האמיתית של להאמין בעצמנו", הארץ, 6.9.10.

כך מוצא האונס אל מחוץ להליך החוקי, "מגשים את הנבואות" (הנאנסות הן חסרות אמצעים); כך מתאפשרת מעגליות רטורית באשר ליחס החוק אל האונס; כך מתאפשר ייצור פרופיילינג של נאנסת, מיהות שלה, כמופקרת, כמי שאין לה לשון, שהרי הווידוי שלה איננו בעל איכות פוליטית, וגם צלם אין לה.

מאחורי כל אנס מצליח שוכבת אישה שותקת

את מה שקמיר עושה לדחיפה, עושה אזולאי למעשה הדיבור. "וידוי" היא קוראת לו. 'הדיווח' האחד, הבולעני, מדחיק את ההבדל בין דיבורים (שיח-הקינה והזעם של האחיות, ראיונות בתקשורת המיינסטרים, מאנטרות ה'אל תלכי לבד' וה'זה יכול לקרות לכל אחת', תצהירים משטרתיים, עדויות בבית משפט, יקום פסקי הדין, מחקרים כמותיים ואיכותיים, ואחרים). האחת מציגה פרשנות מוקסמת מסמכות, והשנייה פורמת את הסמכות בדיוק היכן שזו נחוצה.

קמיר מְדַרְגֶת זכאות לצדק על פי הנגישות המינית של נשים ומכפיפה את המתלוננת לתנאי אזרחות ליברליים, ואילו אזולאי אינה מבדילה בין מסירת-עדות לבין וידוי לצורכי הפְּטִישִׁיזציה של האונס ומרתקת את המתלוננת לקורבניות הדיכווי. שתיהן מגבילות את פוטנציאל הדיווח של הנאנסות עצמן, כל אחת בדרכה.

מאחר שאין הברל בין הנאנסת ששמרה סוד, לבין זו שדיווחה עליו במרחב פומבי כלשהו, ובין שתי אלה לזו שפנתה לרשויות החוק, ממילא אין הברל בין דיווחים בעלי פוטנציאל לעצירת אונס לבין אלה שרק מאפשרים דיון ציבורי על אודותיו, וליתר דיוק, דיון על השתיקה ההכרחית, שהוא לכאורה מייצר (וממילא אין אזולאי נותנת את הדעת לכך שדימויי אונס מתאפשרים רק במשך ביצועו והפצתם מתקיימת תמיד רק לאחר מעשה). המסמוס של ההבדלים בין סוגי הדיבור והקשריהם אינו מקרי. הוא מְבַנֶה-מחדש את השתיקה שמתוכה מתאפשרת לא רק ההנצחה של הטראומה, לא רק גיוסה הכולל לתיאוריציזם מפוקפק, אלא גם מעין שיח פמיניסטי מדורדר ומדולדל, שאינו כולל את המבט פנימה, אל נקודת העיוורון המרכזית של האחוה עצמה (המבוססת על זיקה ביולוגית הקודמת לשאלות של מוצא, תקופה, מעמד, סטטוס, תודעה ושאר פרדיקטים חברתיים, שאין בכוחם לגבור על הפוליטי הבסיסי של 'היות אשה') – מי שלא התריעה כחוק, מאחר שלא הביאה את עניינה לבריור ולא דרשה צדק, ומאחר ולא מנעה את האונס הבא, מתגדרת בזהות הקורבן בלבד, ומי שמתתפת בשיח-אונס המדלג על מניעת/אי-מניעת האונס הבא, מתגמלת את התגבשותה של זהות הקורבן.

ההתמקדות ב'מיהות' כמורשית-חתימה, מצד אחד, ובדיכוי תצלומים מצד שני, כחלופות למיצוי הדין, מתפקדת, כיישום מלא, גופני, של אסתטיקת הזוכור, כטקס החניכה וההתקבלות למעגל הפגומות, הצועקות שהאישי הוא פוליטי. כך, הגוף שספג את האישי במלואו, מתכונן מחדש כפוליטי עד תומו בריטואל הזה, המתאר בגידה כנאמנות, וזוכה בצל"ש ה"פמיניסטי" המתיימר להמיר את האזרחי. הפרדת העדות ממחויבותה לטובת פמיניזם כיתתי ה'מדבר על זה' תוך פיקוח מתמיד שמא יפנו נשים זו כנגד זו (בשאלה התובענית: מדוע שתקת ואיפשרת גם את האונס הבא), היא מעין הקמת מחנה, המאפשרת לבעלות-אמצעים וזכויות אזרחיות שלא לאייש אותם במלואם, באמצעות ניצול אפקט הפוסט-טראומה לגיבוש קבוצתי ייחודי.

כשמצמצמים את לגיטימיות ההבאה-לדין, או כשכלל אין מכירים בה כעניין מרכזי, וכשעושים זאת תוך רדוקציה לשפע של תופעות – לאופן שבו התופעות

מגלמות תיאוריה, הופך הדיון בעבירות לקינה טרנסצנדנטית נטולת שיקום. אצל שתייהן הוא בורא נרטיב, הגוזר את הפרטי מתוך הכללי, תמיד, בהכרח, על מנת לייצר עוול מתמשך וחסר נחמה. הכללי כופה עצמו לחלוטין על הפרטי, באמצעות רתימה שלו ל'ערכי החברה'. הפרטי, מצידו, מתפקד כהדגמה מוחשית של זוועה גדולה ממנו, שההקשר היחיד בתוכו היא מתאפשרת הוא 'גברים'. כך מתאפשרים גם משגים כמו זה של אזולאי: "אם נכון שכל אשה שביעית עברה או תעבור פגיעה מינית בחייה, פירוש הדבר שמספר דומה של גברים פגעו או יפגעו מינית בנשים".¹⁹ אבל לא כך עובדת 'הקצאת המשאבים', המאפשרת גם את 'הסדרתי', 'הקבוצתי' ותצורות אונס נוספות.

גם הצדקנות סותמת הפיות והדקדקנית של 'ככה לא מתנהגות נשים', וגם פטאליות ה'ככה זה', שאינה נותנת לעובדות לבלבל אותה, מכסות על פרקטיקות כמו ההסתגרות בחולשה ויצירת שיח מגונן ומצדיק בשבילה, ניתוק הדיבור מהקשריו האקטיביים, ואבטחה סביבתית שנועדה להפיק נאנסת תקנית (לא קנטרנית מדי אך גם לא מחלימה). קשה לדובב נשים שותקות. אבל משימה קשה לא פחות היא להחזיר נשים מדברות אל מצב השתיקה. באי ההבדלה הכרוני בין מדברות לאילמות (אצל קמיר לטובת הסביר, ואצל אזולאי לטובת הנראָה) משיבות השתיים את בעלות הקובלנה אל מצבן הגולמי כקורבנות-עד שגופן המחולל הוא משמעותן הבלעדית.

כאן נמצאת גם האדישות העצומה, כשהיא מוסווית ב'אקטים של דאגה', הסוואה המשתכללת באמצעות שיח ותרני, סלחני, סבלני, שאינו מפציר בנשים לאייש את אזרחותן, אלא מיידע אותן באשר לתנאיה. הפרופיילינג הערכי של נאנסות, או ההסתפקות בנוסחת 'דיווח' כתורה-שבעל-פה עממית, אינם מאפשרים רק את קשר ההשתקה, אלא משאירים את הנאנסות בשתיקתן, שתיקה שלעולם לא תזכה לארטיקולציה במסגרת נרטיב מעבד, והעיקר: הם משאירים בשטח דווקא את האנשים.

ליאורה בן יצחק

חמישה שירים

אני מחפשת דברים

אני מחפשת דברים ששכחתי.
 אני יודעת
 אם אני מוצאת אותם או שהם מוצאים אותי.

אין היד מצמיחה סדר צבעוני על נר חלק
 שוזרת נכון, כמו תשבץ.
 ואין לבאך יש תו כניסה חפשי לנשמת,
 השואבת אותו פנימה.
 וכשהוא מטשטש את היקום באותות נבואיים,
 שר דרכי
 ממקום שלא תועים
 הקים בשבילי
 עכשו.

סימנים

בילדותי לא הבנתי מה מסתתר מתחת לאספלט,
 חריצים העמיקו בכפות רגלי.
 ולא הבנתי –
 כיצד ביתנו מתפרק על אדמה נחה.
 הרפלקסולוגית, קוראת את חיי
 מהתחלה ועד הסוף,
 אינה רואה את הילדה שבי, מצירת חשך

על בית שרוט,
שם לא בוכים,
ולא מדברים "אהבה".

כמה אשר נמלא המרחק
כשאתה לוחש בי סימנים,
פניך מקיפים אותי
תמיד מאותו הצד.

הומור מקברי

אני הולכת ישר, אבל הצל צולע,
רגל ימין חורקת.
רואה עצמי מוכרת את גופי,
תמורת שלשים אלף שקל?
ובשביל מה? "מכשיר הפלא" אינו פלא עבורי.
איני מתעקשת לרוקן את היים עם כפית.
או להפריח חלומות על כדור פורח,
רק את היש מבקשת לשמר.
ספר שירה חדש אינו מונח עדין.
ומה נותר? לכתב שירים.
הצ'לו רוקד שוב מתוך אצבעות
אביב טרם זמנו מתסיס צפרים.

המוזה לא מתה

כשחזרתי מבית החולים,
נפלתי.
הבהלה הקיאה רגעים חסרים
ודם בראש הפתוח.
לא ידעתי כמה נמוך אפשר להגיע כשהשליטה עוזבת.
אני מרגישה טוב עכשו.
אותיות מתקשרות למלים וטעמן שונה,

ספוג "כימו",
המוזה לא מתה.
היא מתעוררת לחיים עם כל שערה הנופלת מראשי.
גונה משתנה,
כשהיא משתקפת מהנפש.
בכל זאת,
אני נרדמת עם משקפי ראייה, שמא יאבדו החלומות.

פרספקטיבה

לא ידעתי כמה רגישות צלעות השיר
עד שהלמתי במקום הכואב, והוא נפתח
כמו תמונותיה של דודתי המתה.
איני חסינה לכולם.
יפי מעשיר את הריק בזמן שבור,
שבא והולך.
איני יכולה להשתחרר מגוף, החוזר תמיד בזמן עבר.
מאורר חורק רוח
קליאו לייז שרה , Dreaming , Drifting נושקת לפצעי הלא נראים.
האם אני מאשרת היום פחות או יותר בנסיון לשרד?

ויסלבה שימבורסקה

מזמור

הו, מה פרוץ גבול מדינות האדם!
 מה רבו העננים השטים מעליהן בלי להעניש,
 כמה חולות מדבר נודדים מארץ לארץ,
 כמה חלוקי אבן הרים מדרדרים אל חבלי ארץ לא להם
 בנתור מתגרה!

האם חוכה עלי לפרט כאן כיצד עפה כל צפור וצפור,
 או איך בדיוק היא נוחתת לרגע על מחסום גבול נטוש?
 יהא זה אפלו אנקור – וכבר זנבו מעבר לגבול,
 הגם שמקורו הזעיר עודנו כאן, ובנוסף לכך – כמה הוא מתרוצץ!

מהרמשים שלא יספרו מרב אסתפק בנמלה,
 זו שבין נעל שמאל ונעל ימין של שומר הגבול
 לא חשה צורך להשיב על השאלה: מנין ולאן?

אח, לראות ערבוביה זו בלה לפרטיה, במבט אחד,
 על פני היבשות כלן.
 כלום לא שיח הליגוסטרום מכריח מהגדה שמנגד,
 דרך הנהר, את העלה המאה אלה?
 ומי אם לא התמנון, ארך הזרועות ברב הצפתו,
 מחלל את התחום המקדש של המים הטריטוריאליים?

האם אפשר בכלל לדבר על סדר כלשהו,
 אם אפלו את הכוכבים לא נתן לפרש
 באפן שיהיה ידוע איזה מהם מאיר למי?

ועוד ההתפשטות הזאת, הראויה לגנאי, של הערפיל!

וְהִתְמַרְוֹת הָאֶבֶק עַל פְּנֵי הָעֶרְבָה כְּלֶה,
כְּמוֹ לֹא נִחְצְתָה כְּלָל לְשִׁתִּים!
וְהַקּוֹלוֹת שְׁנוּשָׁאִים גְּלִי הָאֶתֶר הַנְּכֹנְנִים לְעֶזֶר:
צַפְצוּפֵי הַקְּרִיאוֹת, הַבְּעִבּוּעִים רַבֵּי הָעֶרֶד!

הָאֲנוּשִׁי, הוּא לְבָדוֹ, יָכֹל לִהְיוֹת זֶר בְּאֶמֶת.
הַשְּׂאֵר הֵנוּ יְעָרוֹת מְעַרְבִים, חֲתֻרְנוֹת שֶׁל חֲפְרָפוֹת וְהָרוּחַ.

מפולנית דוד וינפלד

רחלי דור רפפורט

פיקולו

בני ציפר התקשר אלי. לא, לא, הוא התעקש, קחי את הנייד שלי, ותתקשרי אם תרצי לשאול משהו. כאילו מה, כאילו אני חשובה. הוא דיבר והרגשת את החיוך בקול שלו, לא חיוך של נבזות, אלא חיוך של חיבה. רוב השיחה שתקתי, היה רגע שהוא אמר הלו? הלו? אני כאן, אמרתי בקול לא שלי, חשבתי שאני כאן אבל בעצם הייתי במקום של כלום. בני ציפר דיבר אלי ואני הלכתי קדימה ואחורה, ונעמדתי, והוא עדיין דיבר, וצחק שאמרתי לו מילות מבוכה. בן זוגי מתבלבל בין בני ציפר לבני גנץ, סגן הרמטכ"ל. בני גנץ התקשר אלייך? הוא צועק לי מהמחשב, וואלה!

פעם הייתי קהל בפסטיבל שירי ילדים. אמא שלי התקשרה לכל הדודות והדודים להגיד להם שאני בטלוויזיה. ציפי שביט חייכה אלינו, לרגע, לפני שעלתה לשיר. ישבנו על מדרגות עץ, הריח והקור היו אלקטרוניים. הייתי בת עשר, וחברה שלי הופיעה בפסטיבל עם ילדת פלא. איך קראו לה, יש לי בראש איך היא נראתה, אבל אני לא מצליחה לזכור את שמה. ישבתי באולפני הרצליה וחייכתי למצלמה ענקית שזזה, כי אמא אמרה שרגע אחד אולי יראו גם אותי. אחרי השידור אמא התקשרה שוב לכולם. ראיתם, היא וידאה, ראיתם את הבת שלי. בחדר שלו, הבן שלי מנגן בגיטרה חשמלית וחולם שהוא מטאליקה. כל החדר שלו מלא בפוסטרים של מטאליקה, ומחר הוא יילך להופעה שלהם, ויעמוד במעגל של כסף או זהב. הם זקנים, אני מתגרה בו, הם יותר זקנים ממני. שְׁחָרְרִי, הוא אומר, וסוגר לי את הדלת. יום אחד הוא סגר לי את הדלת בפנים בדיוק כשהגעתי אליה. חלקיק קטן של אוויר עמד ביני ובין הדלת והרוח סטרה לי. כשהיה קטן, היה יונק וכולע את כולי, עכשיו הוא משחרר אותי, האוויר שנותר בינינו הוא האהבה.

כשהייתי חילת היה כתוב בחדר המבצעים, הדברים הגדולים באמת נעשים בחשאי. שכטר נהרג לאט, איש לא ידע איך טעו, קלר נגרר אחרי מכונית בלכנון, ועוזו נכנס בקו מתח גבוה. בשקט, הלכתי אחרי הארונות שלהם. בחדר שלי

בכיתי בחשאי, איש לא שמע. הדברים הגדולים המשיכו להיעשות. קראנו להם קו מז'ינו, וקראנו להם מבצעים מיוחדים, ופעם אחת טסו להביא יהודים מחוץ בסודן. אף אחד לא דיבר על זה, היתה הזנקה והיו רצים למטוסים. באפטר הייתי מציירת בפחם, ובשבתות בבסיס הייתי הולכת וסופרת חרקים ושיחים במדבר. היה גבר שאהבתי וחשבתי שננהל חיים בין פריז לתל אביב. הוא יקרא שירה צרפתית ונוזמן לערבי גאלה בינלאומיים. איש לא ידע כמה מרגלים יסתובבו בינינו. היה לו שפם שחור כמו להוא, האיש שלנו בדמשק. אני הייתי אמורה להיות אחרת לגמרי, לדבר בקול שקט ורך, ורק מלים חכמות שאיש לא יערער עליהן. בסוף הוא הוריד את השפם וידיו התנפחו מחדר כושר. השירה שהוא קרא התגלתה כשקר. יאללה, יאללה.

אני אוהבת את הקול של לאה גולדברג בקלטת השחוקה משימוש, מכורה שלי, ארץ נוי אביונה. בשיעור של אפרת מישורי שמענו הקלטה אינסטרומנטלית עם קולה של לאה, ולא ידעתי מה יפה יותר ממה. אחר כך, בכנס המחלקה לספרות, קראתי שירים שכתבתי. בין אלה ובין מכורה שלי לא היה דבר. חוץ ממני, כל הקהל ידע ושתק. כשהייתי קטנה נכנסתי לקרקס בחינם, דוד שלי היה אמרגן והביא קרקסים לארץ. היינו יושבים בשורה הראשונה, ריח חציר ושכבי עץ היה גודש את רצפת האוהל. הכרוז דיבר בשפות שלא הבנתי, אבל היה לו אף אדום והוא נצץ כל ההופעה. מיד בטריק הראשון היה הדוב החום משתיץ על השורה הראשונה ועלי, והקהל צחק. ראיתי את העיניים של הדוב, נראה היה לי שהוא מצטער. עוד מעט שוקעת השמש ואני מכינה ארוחה. הבת שלי מסתובבת בג'ינס ותחתונים שחייבים להיראות. הפנים שלה הם שלי וגם ההליכה, קשה לראות אותה כהיא ואותי כאני, אבל אני לומדת. יוסי בנאי אמר שיש תקופה אחת בשנה שהארץ מדויקת. זה קורה באביב יום אחד, בשעת בין ערביים, יש רגע אחד, שאז הוא אוהב את הארץ. אני חושבת שהרגע הזה הוא עכשיו. עכשיו הוא עבר.

בצ'ק־אין, בשדה התעופה, עמד טל ברודי. תוך שנייה הוא נעלם. לפני שלוש שנים, בחזרה מטוסקנה, ראיתי את לוני הרציקוביץ במחלקת עסקים. היתה אז תוכנית בכיף, קראו לה הרצועה והיה שם כלב שצעק, לוני, תמכור את מכבי! את הכ' של תמכור הוא ביטא כמו ח' לא כמו ק'. עברתי לידו במעבר וחייכתי מעבר לרצוני. בטיסה ישב לידי גבר איטלקי מבוגר ודיבר איטלקית. איזראל פיקולו פיקולו, הוא אמר. הוא ידע עלי יותר משהניח. הייתי עובדת סוציאלית ואנשים סיפרו לי דברים אימים. נשים נאנסו וגברים היכו, ילדים ותינוקות בכו, שלא אשאר אותם לבד. פעם נסעתי עם ילד לבקר את אבא שלו בכלא מעשיהו,

עמדנו בין השערים וחיכינו שהסוהרים יפתחו את השער הבא. שער נסגר ושער נפתח ובסוף הגיע אבא קטן ואבוד יותר מבנו. הייתי צריכה לחוס על שניהם אבל לא יכולתי. הצער נע מן האב אל הבן, וחזרה. המנהלת שלי אמרה שאנו צריכים לפעמים לבחור בין נבלה לבין טריפה. אני חשבתי על זה במושגים של חסד. בתקופת הפיגועים הייתי בביקור-בית ואמא אחת אמרה לְבִנָּה, לך, תעלה על קו חמש, ותתפוצץ. יש דברים שעובדת סוציאלית מספרת רק לעצמה. בבדיון, כמו באמנות, הכל אפשרי. פעם כתבתי סיפור קצר על חיים צינוביץ, חשבתי שזה סיפור נכון אבל פחדתי שצינוביץ יכעס, ולא הלכתי עם זה הלאה. כתבתי גם על כלבה שחושבת כמו אשה, ועל זונה שמתנהגת כמו כלבה. אני מנסה לברוא עולם אחר, ובסוף נגררת אל עצמי. ככה קטנה אני. בני ציפר לא יודע כלום.

עדי תשרי

פירוש דומה לי

מענין מה תחשב אם תקרא אותי
 עיניך נאחזות במלותי
 אצבעותיך נוגעות בנפשי ומה הלאה
 תרגיש גוף זר פועם בחזך
 משתחל בין מחשבותיך
 זוחל על לשונך
 האם עיניך יחפשו
 פרוש דומה לי

אביב

קח אותי בשנתי. הנח עלי את השרביט ועשה
 את הקסם שבקשת להקסים.
 העינים שאתה רואה עכשו נעולות, הוריקו.
 עשב פרח במקומות חשוכים מעשב.
 הי, אתה שומע אותי? הנה אני
 מתגלגלת בטבעת כמו אוגר מאמן
 מזיעה את כל מה שרציתי לומר לך, תחת השמיכה
 הטבעת מסתובבת חסרת מנוחה.
 הלילה הזה אני קוראת לך מבעד למסגרת
 מנגבת את כל המחשבות שנתקעו
 בין האזיק הזהב לבשר הרטוב
 משפשפת את המלים על הברזל עד הניצוץ
 קח אותי בשנתי. את המציאות שיעיר השעון לא
 אצליח למכר עוד לעצמי.
 העינים שאתה רואה עכשו נעולות, האדימו.
 כלניות פרחו בעשב כמו אש.

נועם שדות

מים

זריתי על עצמי מים
 כמו אליעזר עבדו של אברהם
 שבקש מים לגמליו
 למצא את אהובת לבו
 של יצחק
 כך אני בקשתי
 לבדק המשגע אני או לא
 ואם לא
 האם אהובתי תמצא
 לי מבין הבריאות
 ואם כן היכן היא נמצאת
 בארץ הקדש
 או בארץ חרן.

ולבסוף כוס מים נתנה
 לי אשה מבין המשגעות
 מארץ חרן
 ומיד התאהבתי
 עד שהבאתי אותה אתי לארץ הקדש
 שם אברהם וקטורה
 קדשו אותנו בכרית הנשואין
 ויצחק כבר לא היה
 וגם לא יעקב
 רק אנחנו
 בשגעון האינסופי
 והמים שסמלו לנו רק טוב.

מחמוד דרוויש

ביום שכזה

ביום שְׁכֹזָה, בצד הַנְּסִתָּר
 שֶׁל הַכְּנִסְיָה, בְּהוֹד מְשָׁלֵם הַנְּקֻבוֹת,
 בְּשִׁנָּה מְעַבְרָת, בְּמַפְגֵּשׁ הַיֶּרֶק הַנְּצָחִי
 בְּכַחַל הַכֶּהָה בְּבִקְרֵי הַזֶּה, לְעֵת
 פְּגִישַׁת הַצּוֹרֵחַ בְּתִכּוֹן, וְהַחוּשֵׁי בְּמִסְטִי,
 תַּחַת סִּכָּה שׁוֹפְעֵת, בְּצֵל דְּרוֹר
 הַמּוֹתֵחַ אֶת דְּמוֹת הַמְּשֻׁמְעוֹת, בְּמָקוֹם הַזֶּה
 הַרְגִּשׁוּ/

אֶפְגֵּשׁ אֶת אַחֲרִיתִי וְרֵאשִׁיתִי
 וְאֵמַר: חַיִּיכֶם! קַחוּנִי וְהִשְׁאִירוּ
 אֶת לֵב הָאֵמֶת טָרִי לְכַנּוֹת הַתֵּן הַרְעֵבוֹת,
 אֵמַר: אֵינִי אֶזְרַח
 אוּ פְּלִיט
 אֲנִי רוֹצֵה דָבָר אֶחָד וְתוֹ לֹא,
 דָּבָר אֶחָד:
 מוֹת פְּשוּט וְשֵׁלֹו
 בְּיוֹם כְּמוֹ זֶה,
 בְּצִדָּן הַנְּסִתָּר שֶׁל הַחֲבָצְלוֹת,
 שְׁאוּלֵי יִפְצֵה אוֹתִי בְּהַרְבֵּה אוּ בְּמַעַט
 עַל חַיִּים שְׁמַנִּיתִי
 בְּדַקּוֹת
 אוּ בְּהִסְתַּלְקוֹת
 אֲנִי רוֹצֵה מוֹת בְּגֵן
 לֹא יוֹתֵר, לֹא פָחוֹת.

מערבית גיא רון-גלבע

ג'יימס בולדווין

ערימת הסלעים

מעברו השני של הכביש, מול ביתם, במגרש ריק בין שני בתים, עמדה ערימת הסלעים. היה זה מקום מוזר למצוא בו אוסף עצום כזה של סלעים טבעיים בולט מתוך הקרקע; ומישהו, ככל הנראה דודה פלורנס, סיפר להם פעם שהסלעים נמצאים שם ואי-אפשר להזיז אותם, משום שבלעדיהם קרונות הרכבת התחתית שמתחת לאדמה יתפרקו ויתעופפו לכל עבר, ויהרגו את כל האנשים. הדבר, שנגע באיזו תעלומה טבעית, הקשורה לפני השטח של כדור הארץ ולליבתו, היה הסבר מסקרן מכדי שיפקפקו בו, ויותר מכך, שיווה לערימת הסלעים חשיבות כה מסתורית, עד שרוי הרגיש כי זו זכותו, שלא לומר חובתו, לשחק שם.

ילדים אחרים נראו שם מדי אחר צהריים אחרי הלימודים ולכל אורכם של ימי שבת וראשון. הם נלחמו על ערימת הסלעים. האיצו זה בזה, צועדים בעוז, מסוכנים וחסרי זהירות, נתלו בגבהים, ולעתים אף נעלמו במורד צדה האחר של הערימה בתוך ענק אבק של בלבול וצרחות ורגליים הפוכות, חובטות באוויר. "פלא שהם לא הורגים את עצמם", אמרה אַמם, מתבוננת לעתים ממדרגות החירום. "ילדים, אתם תישארו מחוץ לשמה, שמעתם אותי?" אף על פי שאמרה "ילדים", היתה מביטה ברוי, שישב על מדרגות החירום לצדו של ג'ון. "האל הטוב יודע", המשיכה, "שאני לא רוצה שתחזרו לבית בכל יום שהאל נותן לנו מדממים כמו חזירים". רוי נע בחוסר סבלנות והמשיך לנעוץ מבט אל הרחוב, כאילו במבטו ישיג בצורה כלשהי כנפיים. ג'ון לא אמר דבר. לא באמת דיברו אליו: הוא פחד מערימת הסלעים ומהילדים ששיחקו שם.

בכל שבת בבוקר ישבו ג'ון ורוי על מדרגות החירום והביטו ברחוב האסור מתחתם. לעתים התיישבה אַמם בחדר מאחוריהם, ותפרה, או הלבישה את אחותם הצעירה, או הניקה את פול, התינוק. השמש נפלה באדישות אצילית עליהם ועל מדרגות החירום. מתחתם שוטטו להם נשים וגברים, בנות ובנים, חוטאים כולם. לעתים חלף אחד מחברי הכנסייה, הבחין בהם ונופף לשלום. אז, באותו רגע שבו נופפו בחזרה בנימוס, חשו מאוימים. הם הביטו בקדוש, בין שהיה גבר ובין

שהיתה אשה, עד שהוא, או היא, נעלמו מהעין. הופעתו של אחד הנגאלים גרמה להם לשקול, גם אם בדרך חלולה משהו, את זדוניותו של הרחוב, את זדוניותם החבויה שלהם-עצמם, בעצם יושבם היכן שישבו; וגם לחשוב על אביהם, שחזר הביתה מוקדם בשבתות, כך שבמהרה יופיע מעבר לפינה וייכנס אל המסדרון החשוך מתחתם.

אך עד שהגיע וקטע את חירותם, ישבו מביטים ועורגים מעל הרחוב. בקצהו הקרוב ביותר של הרחוב היה הגשר שנפרש מעל נהר ההארלם והוביל לעיר אחת שנקראה הברונקס; שם התגוררה דודה פלורנס. למרות זאת, כשהבחינו בה מתקרבת, היא לא הגיעה דרך הגשר, אלא מהכיוון ההפוך, מקצהו הנגדי של הרחוב. היא הסבירה את הדבר, הסבר שהיה קלוש בעיניהם, בכך שלקחה את הרכבת התחתית כדי לא ללכת ברגל, ושכל מקרה, אין היא מתגוררת בצד הזה של הברונקס. הם ידעו שהברונקס נמצאת מעברו השני של הנהר, ומעולם לא האמינו לסיפור הזה, אך באמצעם את היחס של אביהם כלפיה, הניחו שהיא בדיוק יצאה ממקום טמא כלשהו של חוטאים, שלא העזה לנקוב בשמו, מקום כמו, למשל, בית הקולנוע.

במהלך הקיץ שחו ילדים בנהר, צללו אליו מרציף העץ או התבוססו בגדה העמוסה אשפה. פעם אחת טבע בנהר ילד בשם ריצ'רד. אמו לא ידעה איפה הוא, ואפילו הגיעה לביתם, לשאול אם הוא אצלם. ואז, בערב, בשש, הם שמעו מהרחוב אשה צורחת ומייללת, והם רצו לחלונות והביטו החוצה. במורד הרחוב הופיעה האשה, אמו של ריצ'רד, צורחת, פניה זועקות לשמים ודמעות זורמות במורדם. אשה הלכה לצדה, מנסה להרגיע אותה ולהחזיק אותה. מאחוריהן הלך גבר, אביו של ריצ'רד, גופתו של ריצ'רד בזרועותיו. שני שוטרים לבנים הלכו בתעלת הניקוז, ונראה שלא ידעו מה עליהם לעשות. ריצ'רד ואביו של ריצ'רד היו רטובים, וגופתו של ריצ'רד נחה לאורך זרועותיו של אביו כמו צרור מחותל. זעקותיה של האשה מילאו את הרחוב, מכוניות האטו והאנשים במכוניות נעצו מבטים, אנשים פתחו את החלונות והביטו החוצה ונחפזו לצאת כדי לעמוד בתעלת הניקוז ולצפות. ואז נעלמה התהלכה הקטנה אל תוך הבית שניצב לצד ערימת הסלעים. ואז, "אלוהים! אלוהים! אלוהים!", זעקה אליזבת, אָמם, וטרקה את החלון.

באחת השבתות, שעה לפני שאביו אמור היה לחזור הביתה, נפצע רוי על ערימת הסלעים והובל צורה במעלה המדרגות. ג'ון והוא ישבו על מדרגות החירום ואָמם הלכה למטבח כדי ללגום תה עם האחות מק'קנדלס. רוי הלך והשתעמם, ולבסוף התיישב לצדו של ג'ון בדומיה חסרת מנות, וג'ון החל לצייר

בספר הלימוד שלו פרסומת מהעיתון לקטֶר חשמלי חדש. כמה מחבריו של רוי עברו מתחת למדרגות החירום וקראו לו. רוי החל להתנועע בעצבנות, לצעוק אליהם מבעד לסורגים. ואז נפלה דממה. ג'ון הביט מעלה. רוי הביט בו.

“אני יורד למטה”, הוא אמר.

“יותר עדיף לך שתהיה איפה שאתה, בוי. אתה יודע שאמא לא רוצה שתהיה למטה”.

“אני תיכף חוזר. היא אפילו לא תדע שהלכתי, אלא אם תרוץ ותגיד לה”.

“אני לא חייב להגיד לה. מה יעצור אותה מלבוא לפה להסתכל דרך החלון?”

“היא מדברת”, אמר רוי. הוא נכנס אל תוך הבית.

“אבל אבא הולך להגיע עוד מעט!”

“אני יחזור לפני זה. מה אתה כל הזמן כל-כך פוחד?” הוא כבר היה בתוך הבית ועכשיו פנה, שעון על אדן החלון, נשבע בקוצר רוח, “אני יחזור תוך חמש דקות”.

ג'ון הביט בו בחמיצות בעוד זה פותח בזהירות את מנעול הדלת ונעלם. בתוך רגע כבר ראה אותו על המדרכה עם חבריו. הוא לא העז ללכת להגיד לאמו שרוי עזב את מדרגות החירום, כי למעשה הבטיח שלא יעשה זאת. הוא התחיל לצעוק, תזכור, אתה אמרת חמש דקות! אך אחד מחבריו של רוי הביט למעלה אל מדרגות החירום. ג'ון השפיל מבט אל ספר הלימוד שלו: הוא השתקע מחדש בעניין הזה של הקטר.

כששב ונשא את מבטו לא ידע כמה זמן חלף, אבל מלחמת כנופיות כבר התנהלה על ערימת הסלעים. עשרות ילדים נלחמו זה בזה תחת השמש הקופחת: מקרטעים ברגליהם על הסלעים ונלחמים בידיהם, גולשים בנעליים שחוקות על האבן החלקלקה, ממלאים את האוויר הבוהק בקללות ובקריאות צוהלות. הם מילאו את האוויר גם בכלי-נשק שהתעופפו: אבנים, מקלות, קופסאות שימורים, אשפה, כל דבר שניתן היה להרים כדי להשליך. ג'ון התבונן כמי שמביט מן הצד בפליאה – עד שנזכר שרוי עדיין למטה, ושהוא אחד הילדים על ערימת הסלעים. ואז הוא פחד. הוא לא יכול לראות את אחיו בין הדמויות בשמש, והוא נעמד, נשען מעבר למעקה מדרגות החירום. ואז רוי הופיע מצדם השני של הסלעים. ג'ון הבחין שחולצתו היתה קרועה. הוא צחק. טיפס עד שניצב בפסגתה של ערימת הסלעים. ואז דבר-מה, קופסת שימורים ריקה, התעופפה באוויר ופגעה במצחו, בדיוק מעל העין. צד אחד בפניו של רוי התמלא בדם, והוא התמוטט והתגלגל למטה ופניו לסלעים. לרגע לא היתה כל תנועה, לא

היה כל צליל, השמש כמו נעצרה על הרחוב ועל המדרכה ועל הילדים שנעצרו בתנועתם. מישהו צרח או צעק, ילדים התחילו לברוח בריצה במורד הרחוב לעבר הגשר. הדמות שנפלה, לאחר שהחזירה את נשימתה וחשה בדמה־שלה, התחילה לצעוק. ג'ון זעק, "אמא! אמא!" ורץ פנימה.

"אל תעצבן, אל תעצבן", התנשפה האחות מק'קנדלס בעודם ממהרים במורד המדרגות הצרות, המתנודדות, החשוכות, "אל תעצבן. לא נולד הילד שלא חוטף איזה משהו מדי פעם. אלוהים!" הם מיהרו אל השמש. גבר הרים את רוי, ועכשיו צעד לקראתם. ילד או שניים ישבו בדממה על השרפרפים שלהם; ילדים התקבצו בשני קצותיו של הרחוב וצפו במתרחש. "הוא לא נפצע קשה", אמר הגבר, "הוא לא היה עושה כזה רעש אם היה נפצע קשה באמת".

אליזבת, עודה רועדת, ניגשה לקחת את רוי, אך האחות מק'קנדלס, גדולה יותר, רגועה יותר, לקחה אותו מידי האיש וזרקה אותו על כתפה, כפי שהיתה נוהגת בשק של כותנה. "אלוהים יברך אותך", אמרה לגבר, "אלוהים יברך אותך, בני". רוי עדיין צרח. אליזבת עמדה מאחורי האחות מק'קנדלס ובהתה בפניו המדממות.

"זה רק שריטה", הגבר המשיך, "רק פתחו לו קצת את העור, זה הכל". הם חצו את המדרכה והתקדמו לכיוון הבית. ג'ון, שלא פחד כעת מהילדים שנעצרו מבט, הסתכל לעבר הפינה, לראות אם אביו כבר שם.

למעלה הם השקיטו את בכיו של רוי. הם שטפו את הדם ומצאו מעל הגבה השמאלית את הצלקת השטחית המשוננת. "אלוהים הרחום", מילמלה אליזבת, "עוד אינך אחד, וזה היה העין שלו". והיא הביטה בדאגה לעבר השעון. "כמה שזה נכון", אמרה האחות מק'קנדלס, עסוקה בתחבושות וביוד.

"מתי הוא ירד למטה?" שאלה אמו לבסוף.

האחות מק'קנדלס ישבה עכשיו ונופפה על פניה במניפה בכיסא־נוח, למראשות הספה שבה שכב רוי, חבוש ודומם. היא עצרה לרגע כדי לשלח בג'ון מבט נוקב. ג'ון עמד ליד החלון, מחזיק את הפרסומת מהעיתון ואת הציור שצייר.

"היינו במדרגות־חירום", הוא אמר. "כמה ילדים שהוא הכיר קראו לו".

"מת?"

"הוא אמר שהוא יחזור תוך חמש דקות".

"למה לא אמרת לי שהוא למטה?"

הוא הביט בידי האוחזות במחברתו, ולא השיב.

"ילד", אמרה האחות מק'קנדלס, "אתה שומע שהאמא שלך מדברת

איתך?"

הוא הביט אל אמו. הוא חזר:

"הוא אמר שהוא יחזור תוך חמש דקות".

"הוא אמר שהוא יחזור תוך חמש דקות", אמרה האחות מק'קנדלס בלעג, "לא נראה לי כמו תשובה נכונה. אתה הגבר בבית, אתה אמור להשגיח על האחים והאחיות הקטנות שלך – אתה לא אמור לתת להם להתרוצץ וכמעט ליהרג. אבל אני מצפה", היא הוסיפה, מתרוממת מהכיסא, שומטת את מניפת הקרטון, "שאבא שלך יכריח אותך להגיד את האמת. אמא שלך יותר מדי רכה איתך".

הוא לא הביט בה אלא במניפה שנחה במושב האדום הכהה, השקוע, עליו ישבה. מניפה כזו הופיעה בפרסומת למשחה מבושמת לעיצוב השיער, שהציגה אשה חומה ואת התינוק שלה, בוהקי שיער שניהם, מחייכים בשמחה זה אל זה. "מותק", אמרה האחות מק'קנדלס, "אני צריכה לזוז. אולי אני יקפוץ יותר מאוחר הערב. אני מאמינה שלא תגיעי לדרשה של המתמהמהים¹ הערב?"

"אני מאמינה שלא", אמרה אליזבת. היא נעמדה. היא והאחות מק'קנדלס נשקו זו על לחיה של זו. "אבל אל תשכחי לזכור אותי בתפילות שלך".

"אני יעשה את זה בטוח". היא השתתחה, ידה על ידית הדלת, השפילה מבטה אל רוי וצחקה. "גבר קטן ומסכן", אמרה, "אני מאמינה שעכשיו הוא היה שמח לשבת על המדרגות-חירום".

אליזבת צחקה יחד איתה. "זה בטוח יהיה לקח בשבילו. את לא חושבת", היא שאלה בעצבנות, עדיין מחייכת, "שהצלקת הזאת הולכת להישאר לו?"

"אלוהים, לא", אמרה האחות מק'קנדלס, "זה שום דבר רק שריטה. אבל שתדעי לך, האחות גריימס, שאת יותר גרועה מילד קטן. עוד כמה שבועות לא תוכלי אפילו לראות שום צלקת. לא, את תמשיכי עם העבודות-בית שלך, מותק, ותודי לאל שלא יצא יותר גרוע". היא פתחה את הדלת. הן שמעו קול צעדים במדרגות. "אני מניחה שזה הכומר", אמרה האחות מק'קנדלס בשלווה, "אני בטוחה שהוא הולך לעשות מהומה".

"אולי זה פלורנס", אמרה אליזבת. "לפעמים היא באה לפה בשעה הזאת". הן עמדו בפתח הדלת, לוטשות מבטן בעת שהצעדים הגיעו למישורת שמתחת, והחלו לטפס שוב אל הקומה שלהן. "לא", אמרה אליזבת לבסוף, "זה לא ההליכה

1 Tarry Service – הדרשה של המתמהמהים, אלה הממתינים לרוח הקודש, נערכת בשבת בערב ומטרתה להכין את הכנסייה לקראת יום ראשון הקדוש. (המתרגם)

שלה. זה גבריאֵל”.

”טוב, אז אני ילך ליי”, אמרה האחות מק'קנדלס, ”וקצת יכין אותו לקראת זה”. היא לחצה על ידה של אליזבת בעודה מדברת ויצאה אל המסדרון, מותרה מאחוריה את הדלת פתוחה מעט. אליזבת פנתה באיטיות חזרה אל תוך החדר. רוי לא פקח את עיניו ולא זע, אך היא ידעה שהוא איננו ישן. הוא קיווה לדחות כל מגע עם אביו עד לרגע האחרון. ג'ון הניח את העיתון שלו ואת המחברת שלו על השולחן ונעמד, שעון אל השולחן, נועץ בה מבט.

”זה לא היה אשמתי”, הוא אמר. ”לא יכולתי לעצור אותו שלא ירד למטה”.

”לא”, היא אמרה, ”אין לך על מה לדאוג. אתה רק תגיד לאבא שלך את האמת”.

הוא הישיר אליה מבט, והיא פנתה אל החלון ונעצה את עיניה ברחוב. מה אמרה האחות מק'קנדלס? מחדר השינה שלה שמעה את יללתה הדקה של דליה, ופנתה בזעף אל עבר החדר ואל עבר הדלת שנותרה פתוחה. היא ידעה שג'ון מתבונן בה. דליה המשיכה ליילל, והיא חשבה בכעס, הילדה הזאת נהיית כבר גדולה מדי בשביל זה, אבל חששה שדליה תעיר את פול ומיהרה אל חדר השינה. היא ניסתה להרגיע את דליה שתחזור לישון. אז שמעה את הדלת הקדמית נפתחת ונטרקת ברעש רם מדי – דליה נשאה את קולה בכבי ואלוזבת הרימה באנחה מרוגזת את הילדה לחיקה. הילדה שלה ושל גבריאֵל, הילדים שלה ושל גבריאֵל, רוי, דליה, פול. רק ג'ון היה זר, בן-בליישם, עדות חיה שלא תימחה לימי החטא של אמו.

”מה קרה?” גבריאֵל דרש. הוא עמד, עצום-מידות, במרכז החדר, תיק האוכל השחור שלו מתנדנד בידו, נועץ מבט בספה עליה שכב רוי. ג'ון עמד לפניו, ועיניה הנדהמות דימו שעמד ממש תחתיו, תחת אגרופו, תחת הנעל הכבדה שלו. הילד בהה בגבר באימה מרותקת – בילדותה בדרום ראתה ארנבות עומדות כך, משותקות אל מול הכלב שנבח ונבח. היא מיהרה אל הספה וחלפה על פני גבריאֵל, מרגישה את משקלה של דליה בזרועותיה כמשקלו של שריון, התייצבה בין רוי לגבריאֵל ואמרה:

”אין כבר מה להתעצבן, גבריאֵל. הילד הזה התגנב במדרגות שלא הסתכלתי ועשה לעצמו איזה פצע קטן. הוא בסדר עכשיו”.

כמו על מנת לאשר את דבריה, פקח רוי את עיניו והביט בריצינות אל אביו. גבריאֵל שמת ברעש את קופסת האוכל שלו וכרע לפני הספה.
”איך אתה מרגיש, בני? תספר לאבא שלך מה קרה?”

רוי פתח את פיו כדי לדבר ואז נתקף בהלה והחל לבכות. אביו אחז בו בכתפו.

"אתה לא רוצה לבכות. אתה הגבר הקטן של אבא. תספר לאבא שלך מה קרה".

"הוא ירד למטה", אמרה אליזבת, "איפה שלא היה לו מה לחפש, והתחיל ללכת מכות עם הילדים הרעים האלה שמשחקים על הערימת-סלעים הזאת. זה מה שקרה, ונס שזה לא היה משהו יותר גרוע".

הוא הביט למעלה, אליה. "את לא יכולה לתת לילד הזה לענות לי ב'צמו'?"

היא התעלמה והמשיכה, עדינה יותר: "הוא נחתך במצח, אבל אין על מה לדאוג".

"קראת לרופא? איך את יודעת שאין על מה לדאוג על זה?"

"יש לך כסף לזרוק על רופאים? אני לא קראתי לרופא. שום דבר לא קרה עם העיניים שלי שאני לא יכולה להגיד אם הוא נפצע קשה או לא. יש לו יותר את הפחד, יותר מכל דבר אחר, ואתה צריך להתפלל לאלוהים שזה רק ילמד אותו לקח".

"עכשיו יש לך הרבה מה להגיד", הוא אמר, "אבל תיכף לי יהיה מה להגיד עוד רגע. אני ירצה לדעת מתי כל זה קרה, מה עשית עם העיניים שלך אז". הוא הפנה את גבו אל רוי, ששכב בשקט והניח את עיניו הדומעות פקוחות לרווחה ואת גופו החזיק נוקשה: כעת, למגעו של אביו, נזכר בגובה, בסלע המשונן, המחליק תחת רגליו, בשמש, השמש המתפוצצת מעליו, בקפיצה שלו לתוך החשיכה וכדם המלוח שלו, וכאשר אביו נגע במצחו, נרתע והתחיל לצרוח. "תישאר במקום, תישאר במקום", הימהם אביו, רועד, "תישאר במקום. אל תבכה. אבא לא הולך להכאיב לך, הוא רק רוצה לראות את התחבושת הזאת, לראות מה הם עשו לגבר הקטן שלו". אך רוי המשיך לצרוח ולא הסכים להישאר במקומו, וגבריאל לא העז להרים את התחבושת מחשש שיכאיב לו יותר. הוא הביט באליזבת בזעם: "את לא יכולה להניח את הילדה הזאת ולעזור לי עם הבחור הזה? ג'ון, קח את אחותך התינוקת מאמא שלך – אל תיראו כאילו לאף אחד מכם אין שום שכל ישר".

ג'ון לקח את דליה והתיישב איתה בכסא-נוח. אמו התכופפה לעבר רוי והחזיקה אותו, בעוד אביו, בזהירות – ובעוד רוי צורח – הרים את התחבושת ונעץ את מבטו בפצע. יבבותיו של רוי החלו לדעוך. גבריאל סידר מחדש את התחבושת. "אתה רואה", אמרה אליזבת לבסוף, "הוא ממש לא קרוב להיות מת,

אפילו לא בכיוון".

"בטח זה לא אשמתך שהוא לא מת". הוא ואליוזבת בחנו זה את זה לרגע בשקט. "הוא היה קרוב מאוד לאבד עין. בטח, העיניים שלו לא גדולים כמו העיניים שלך, אז אפשר להבין שאת חושבת שזה לא כל-כך משנה". לשמע דבריו האחרונים פניה התקשחו. הוא חייך. "אלוהים הרחום", הוא אמר, "את חושבת שאי-פעם תצליחי ללמוד לעשות משהו טוב? איפה היית שכל זה קרה? מי נתן לו לרדת למטה?"

"אף-חד לא נתן לו לרדת למטה, הוא פשוט הלך. יש לו ראש כמו לאבא שלו, הוא חייב לשבור אותו לפני שהוא ידע איך להגיד איתו תודה ולהשתחוות. אני הייתי במטבח".

"איפה היה ג'וני?"

"הוא היה פה בפנים"

"איפה?"

"הוא היה על המדרגות-הכרום".

"הוא לא ידע שרוי למטה?"

"אני מאמינה".

"מה ז'תומרת, את מאמינה? אין לו את העיניים הגדולים שלך סתם, לא?" הוא הביט לעבר ג'ון. "בחור, אתה ראית את אחיך יורד למטה במדרגות?" "גבריאל, אין מה לנסות להאשים את ג'וני. אתה יודע טוב מאוד שיש לך בעצמך בעיות לחנך את רוי איך להתנהג, אז בטח שהוא לא יקשיב לאח שלו. בקושי לי הוא מקשיב".

"איך לא אמרת לאמא שלך שרוי ירד למטה?"

ג'ון בהה בשמיכה שכיסתה את דליה ולא אמר דבר.

"בחור, אתה שומע אותי? אתה רוצה שאני יוציא עליך חגורה?"

"לא, אתה לא", היא אמרה. "אתה לא הולך להוציא שום חגורה על הילד הזה, לא היום אתה לא. אין מי להאשים על זה שרוי שוכב שמה עכשיו חוץ ממך – חוץ ממך שרק עשית ממנו פינוקים ככה שהוא חושב שהוא יכול לעשות בערך הכל ולצאת מזה. אני כאן להגיד לך שזה לא דרך לגדל שום ילד. אם אתה לא תתפלל לאלוהים שיעזור לך לעשות יותר טוב ממה שעשית, אתה הולך לבכות כל החיים שלך שאלוהים לא לקח את הנשמה שלו כבר היום". היא רעדה. היא נעה לכיוונו של ג'ון, עיניה לטושות, לא-רואות, ולקחה את דליה מבין זרועותיו. היא הביטה חזרה בגבריאל, שכבר התרומם ונעמד קרוב לספה, נועץ בה מבט. היא זיהתה בפניו לא רק זעם – הזעם לברו לא היה מפתיע אותה

– אלא גם שנאה כה עמוקה, כה מנוכרת ולא־אישית, עד שלא ניתן היה עוד לתלות אותה במשהו. עיניו הוכו, לא זעות, עיוורות מרוב זדון – כפי שהרגישה במשיכת הארץ תחת רגליה, הרגישה בערגתו להיות עֵד לאובדנה. כמו היתה זו מחווה של פיוס, שבה וניענעה את הילדה בזרועותיה. ונוכח זאת עיניו השתנו, הוא הביט באליוזבת, אִם ילדיו, עזר כנגדו שניתן לו על ידי ריבונו של עולם. או־אז עיניה התעננו. היא ננערה לעזוב את החדר. כף רגלה פגעה בתיק האוכל שנח על הרצפה.

”ג'ון”, היא אמרה, ”תהיה ילד טוב ותרים את התיק־אוכל של אבא שלך”. היא שמעה מאחוריה את תנועותיו המזדחלות לאחר שקם מהכיסא־נוח, את היגררותו הצורמת של תיק האוכל כשהרים אותו, בעודו מרכיך את ראשו הכהה לחרטום נעלו הכבדה של אביו.

מאנגלית יואב רוזן

שרה כוי

כשאת ישנה

אל תפחדי מכלום, אני שוב שומרת עליך.
 עומדת מעליך ומנסה לעצור את הרגש הגואה.
 אני לך חברה ואת לי יותר. יותר.
 את לי תנועה עדינה, מבפנים החוצה, ומעלה.
 ככה, את תנועה לי.
 וכשאני נפתחת, ובסחרור הרמוני עולה השמימה
 זאת את בי, הלהבה המניעה.
 את בי, נפש מלאה אויר
 וכל מה שלוחם בי, קם ומתיצב להגנתך.
 כמו ילדה פרועת שער, עם כתר של מקדונלדס על הראש
 אני מנופפת בחרב ניר
 והאויבים כלם נמלטים בסחרור מסעיר.
 שמי הולך לפני, כמו לחש כבד.
 אני נלחמת למענך ופני המשלהבות מקרנות על מסך ענק.
 פני ואהבה אליך. הן האהבה

גנבת

דוקא מרב שאני אוהב אותך
 אצעק לך: "גנבת! גנבת!"
 וארדף כמו סער.
 אמצא גביע של כסף באמתחת חמה
 טבק ישן וירי אמך
 סבוכים כרוכים סביב אוצרי.

"שְׁלִי!!!" אֶצְעֵק.
שְׁלִי אֶת בְּגָבִיעַ.
נִשְׁאַרְתְּ אִתִּי.
כְּלוֹאָה בִּי.
"גִּנְבַת" אֶמְרֵתִי וְלֹא אֶחְדָּל.
גִּנְבַת גִּנְבַת לְדַעַת כָּל הַחֹלִים.
וְאֲנִי כְּמוֹ נֶחֱשׁ רְפוּאָה סְבִיב אֶמְתַּחֲתֶךָ.

עופר גורדין

פרפרים

בְּיָמַי אֱלֹהֵי נִזְכָּרְתִּי בְּאֶבְרֹן שְׁמֹלְתְךָ
אֶז

בְּיַעַר הַקָּרְן הַקִּיָּמָה לְיִשְׂרָאֵל.

מֵהַ יָּפִים הָיוּ הַפְּרָחִים שֶׁהִדְפְּסוּ עָלַיָּה
וְהִסְלָעִים

סִלְעֵי הַגִּיר שְׁאִימוּ לְרוֹצֵץ אֶת גְּלָגְלֹתְךָ.

בְּיָמַי הָהֵם יִכְלְתִּי לַחֲנֹק אוֹתְךָ מֵרַב אֲהַבָּה
וּבְכָאֵמֶת

אֲהַבְתִּי הֵיטֵה נֹשֶׁקֶת לְפָרְפוּרֶיךָ

שֶׁעָפּוּ לָהֶם פְּתָאוֹם בְּאֵי רָצוֹן לְהִלְכֵךְ.

פְּרָפְרִים אֲדָמִים מֵעַל

אוּ בְמִהַפֵּךְ, מֵרֶבֶד הַכְּלָנִיּוֹת שֶׁנִּפְרַשׁ תַּחְתֵּינוּ.

אֲנִי שׁוֹמֵר תְּמוּנָה שְׁלֹךְ בְּאֶרְנָךְ

לְיָמַי

בְּהֵם אֲרָצָה לְהַרְגֵךְ אוֹתְךָ שׁוֹב.

קונצרט פתיחת העונה

לְעֵמֶתֶת יְרִידֵי הַתְּזֻמָּרֶת אֲנִי אוֹמֵרֶת

הָיוּ בְרוּכִים, פְּעָלְכֶם רַב עֲרַךְ הוּא

וּלְגַבִּי סוּגִית הָאֲבוּבָן

(כַּעֲת אֲנִי רִשְׁמִית יוֹתֵר)

אֲצַטְרַךְ לְשֶׁקֶל שׁוֹב הַעֲסָקְתוּ אָדָם זֶה

נחֲשֹׁף בְּמַעְרְמָיו וְהִידִיעָה בְּעֵתוֹן
 עֲשֵׂתָהּ לָהּ כְּנַפִּים;
 אֵינָנו זָרִים זֶה לָזֶה אֶךְ
 הַמְקַרֵּה נוֹשֵׁף בְּעָרְפָּנוּ;
 מֵה רוּחַ רָעָה נִכְנָסָה בּוֹ
 רָגַע לִפְנֵי קוֹנְצֶרְט פְּתִיחַת הָעוֹנָה
 כְּשֶׁהִסְתָּו בַּפֶּתַח
 וַיִּדְרִי הַתְּזוּמֶרֶת לְבוֹשִׁים בְּמִיטָב בְּגָדֵיהֶם
 מְרִיבָה כֹּה טַפְשִׁית עַל מְקוֹם חֲנִיָּה

איש הולך עם רובה

אִישׁ הוֹלֵךְ עִם רוֹבֵבָה
 מִמַּחֲזוֹ בּוֹקֵעַת סִימְפוֹנִיָּה
 עוֹד מְעַט יִחְשְׁכוּ עֵינָיו מִן הַמְּרָאוֹת
 הַנָּרִי קָרְאוֹן הוּא בְּעַל הָאוֹלָם לְהִזְעִיקוֹ מֵהָר
 הַקָּהֵל שׁוֹחֵר וְהַצֵּלָן יוֹרֵה לְלֹא אֲבָחָנָה
 אֶתְמוֹל הִיא קָנְתָה מִגַּפִּים חֲדָשִׁים
 כְּעֵת הוּא בִּבְיָ וְהִיא עִם הַתְּכַנְיָה בְּיָד
 כִּבּוּ אֶת הָאוֹרוֹת הָרוֹפֵא מִבְּקֵשׁ לְתַרְגֵּל בַּחֲשָׁךְ
 הַפָּרֵק הָרֵאשׁוֹן אֲטִי אֶךְ לֹא אֲטִי מְדִי
 בְּתֵא הַמְּכַבְּדִים אִישׁ מִבְּגָד וּמִלֵּא חֲשִׁיבוֹת
 מִיִּשְׁהוּ מִהֲנַהֲלַת הָעִיר מִבְּקֵשׁ אֶת נַפְשָׁהּ
 הִיא בָּאָה בְּגִלְל בְּרַהֲמָס אֲבָל הֵם מִשְׁתַּגְּעִים
 רְגֵלֶיהָ בְּשׁוֹרֵה הָרֵאשׁוֹנָה
 לְאִישׁ אֲסוּר לְצֵאת מִן הָאוֹלָם
 בְּכָל הַקְּרִיָּה שְׁלוֹ הוּא לֹא רָאָה דָּבָר כְּזֶה
 קָצִין הַמְּשֻׁטָּרָה וְעֵינָיו בְּשׁוֹכְבוֹת אֵלֶיהָ
 מְדִי יוֹם אֶת מְמִיתָה אֶת עֲצֻמָּךְ בְּהִשְׂרָאת מְלַחֵין אַחֵר
 אֵיךְ אֶתָּה מְעַז חֲפָה שֶׁהַנָּרִי יָבוֹא

פתיח פתאח

האדם הטוב ביותר

הטלפון מצלצל ונופל
האדם הטוב ביותר מתאבד
מי מתקשר ליוכבד באמצע הלילה?
מה הוא אומר?

למה את לא מצירת דב?
למה את ישנה?
קומי, יוכבד! צאי לרחוב –
האדם הטוב ביותר מחכה לך שם

האדם הטוב ביותר
האדם הטוב ביותר
הטלפון מצלצל ונופל
אבל יום אחד הוא לא יענה
יוכבד, צאי עירמה למרפסת –
ליער ולרחוב, תעשי טובה
הצידים והלפלים מתו –
את והאפרקסת
נשארתי לבד

יש לך תריסר עפרונות בקלמר
קחי שחר וצהב זוהר
צירי לנו דב שאוהב אדם
ואדם שעוד לא נגמר
יום אחד הוא לא יתעורר
אולי, כפר מחר

הַטְּלָפוֹן מְצַלְצֵל וְנוֹפֵל
 מִי מְדַבֵּר? – הַשֵּׁטֶן, הַנְּסִיד הַקֶּטָן
 הָאָדָם הַטוֹב בְּיוֹתֵר
 הָאָדָם הַטוֹב בְּיוֹתֵר
 אַתָּה בְּלִתִּי-נֶסֶבֶל כְּשֶׁאַתָּה חֶרְמָן

אוֹר מְסִתּוֹרֵי מְמַלֵּא אֶת הַחֹדֶר
 כְּאִלוֹ בַּחוּץ נַחְתָּה חֲלָלִית
 בַּחֹדֶר יוֹכְבֵד אוֹכְלֵת סֶרֶט
 שׁוֹקֵלֵת מְלִים

שְׁלֵשָׁה צִיּוּרִים הִיא צִיּוּרָה לְתַפְאֶרֶת
 בְּשָׁנֵי צְבָעִים:
 הַדָּב, הָאָדָם וְאוֹלֵי צֶלֶב קָרֶס –
 שְׁלֵשָׁה דְבִים
 מִי מִתְקַשֵּׁר לְיוֹכְבֵד בְּאֲמֻצֵּעַ הַלַּיְלָה,
 יוֹשֵׁב לָהּ עַל הַפְּנִים?

מִי מְדַבֵּר וְכוֹפֶה עָלֶיהָ
 לֵב מְצִיר כְּפָנֵי מִתְאַגְרֵף?
 הַטְּלָפוֹן מְצַלְצֵל וְנוֹפֵל
 הָאָדָם הַטוֹב בְּיוֹתֵר מִתְאַבֵּד
 יוֹכְבֵד יוֹצֵאת עִרְמָה הַחוּצָה
 לְהִתְאוֹרֵר

וּלְפִתַּע בְּמִקוֹם הַשֵּׁטֶן
 עוֹמֵד לְפָנֶיהָ גָּבֵר עֵיף
 וְהִיעַר הַמִּתְמַלֵּא בְּשַׁחַר אָדָם
 שׁוֹמֵעַ אוֹתוֹ צוֹחֵק

לממש זכויות: חופש אקדמי והפוליטיקה של החרם

התזה לפיה החופש האקדמי הוא חופש מותנה מניחה מבנים מוסדיים, המאפשרים חופש אקדמי, ומגינים על מימושו התדיר. אבל אם התנאים המוסדיים מאפשרים חופש אקדמי, מה מאפשר את התנאים המוסדיים? אנו רואים בתמיכתם היציבה של המוסדות דבר נתון במרבית הוויכוחים האקדמיים. ובכל זאת, כדי להבין את כל מה שמאפשר חופש אקדמי, עלינו לדעת אילו תנאים פוגעים באפשרות לממש את זכות החופש האקדמי. אם ישנם תנאים שבלעדיהם לא ייתכן כלל מימוש הזכות, הרי יש להבין את התנאים האלה בבחינת רכיבים של הזכות עצמה. באופן זה החופש האקדמי קשור בזכות להשכלה.

על פי רוב אנו לוקים בהבנת הוויכוחים על החרם, בחושבנו כאילו יש בו איום על החופש האקדמי. ואולם, אם נביא בחשבון הבנה מלאה יותר של מה שמאיים על החופש האקדמי, יהיה עלינו להסיק מכך שהבידוד, התת-מימון וההחרבה של האוניברסיטאות הפלסטיניות בתנאי כיבוש ומצור, פוגעים אל-נכון בזכות להשכלה, שהיא, לטענתי, קדם-הנחה של חופש אקדמי, וחלק מהגדרתו. כמובן, אנו מזהים את החופש האקדמי עם הזכות הנתונה לסגל המרצים לאמץ השקפות מגוונות, ובצדק אנו טוענים כי דעות ביקורתיות כלפי מדינת ישראל, או המדיניות שלה, ראוי שיובעו מתוך חירות באקדמיה בישראל, בארצות הברית, או במקום אחר, ללא עונש. אבל ודאי חשוב באותה מידה לראות הפרה של החופש האקדמי בבידוד, בתת-מימון ובהחרבה של האוניברסיטאות הפלסטיניות, תשתית ההשכלה, שבלעדיה לא ייתכן כלל מימוש של חופש אקדמי.

שמה נתפתה לומר כי אוניברסיטה מתפקדת, בת חורין להשתתף בחילופים אקדמיים, בעלת תשתית מספיקה כדי לחנך סטודנטים ולקיים סגל, היא תנאי מוקדם לחופש אקדמי ולכן איננה החופש האקדמי עצמו. אך אני אטען כי עלינו להגדיר מחדש את החופש האקדמי באופן שתנאיו החומריים הם רכיב

הכרחי בהגדרתו. אם נעשה כן, תיראה הסוגיה הפוליטית בדבר החופש האקדמי בישראל/פלסטין בדרך אחרת מאוד.

למעשה, אנו רגילים לזהות סוגיות הנוגעות לחופש האקדמי בדרך מסוימת: בשם החופש האקדמי אנו מתנגדים להתקפות למיניהן על החופש האקדמי, שבאמצעותן מאיימים על המחזיקים בדעות פוליטיות שנויות במחלוקת, ואנו מתנגדים לפיקוח לסוגיו על תכניות הלימודים, פיקוח אותו מפעילים מקורות מימון (ציבוריים או פרטיים). כך שהעניין כאן איננו לפסוק בשאלה אם החופש האקדמי מתנגש עם הפוליטיקה של החרם, אלא לשאול אם מטרות החרם מפנות את תשומת הלב אל הרס התשתית, שאין הדעת סובלתו, באוניברסיטאות הפלסטיניות, הרס המחריב גם את החופש האקדמי. שאלתי היא אם תפישת החופש האקדמי שלנו רחבה די הצורך להבין את שני סוגי ההפרות האלה: הפרה אחת מתרחשת, כשמוסד קבוע שם גבולות לתכניות הלימודים, או לדברי הסגל שלו – מטעמים פוליטיים; הפרה אחרת מתרחשת כשתנאי התשתית נהרסים והופכים את מימוש הזכות לחופש אקדמי (וכן זכויות אחרות, ובכללן זכות ההתאגדות) לבלתי אפשרי.

כוונתי לומר שחֲרָמוֹת הם בחלקם דרך להתנגד לצמצום החופש האקדמי; חרמות מסמנים אי-נכונות לתמוך באותם מוסדות המשתתפים בהרס מחייתן של אוכלוסיות, או נמנעים מלהתנגד התנגדות פעילה להרס זה. כוונה זו של החרם אינה ניכרת לעינינו, כשאנו מחזיקים בתפישת זכויות מופשטת לגמרי, ומניחים כי אם רק יוסרו צורות מפורשות של צנזורה ואיסור, יבואו הזכויות לידי מימוש. דבר זה נכון רק אם מתקיימים התנאים המוסדיים למימוש הזכויות. אנו זקוקים אפוא להבחנה: זכויות יכולות להיות אסורות במימוש, או יכולות שלא להיות בנות-מימוש מחמת העדר תשתיות שימושיות ויציבות או הרס שלהן. מה שדרוש לנו הוא מושג של חופש אקדמי שיחזיק את שתי הדרכים האלה לשלילת זכות: הפרת זכויות קיימות ועיקול מִנֵּע (preemptive foreclosure) של מימוש זכויות.

שני הממדים של החופש האקדמי

כיצד משפיע ניסוח כזה על הדרך שבה אנו חושבים על סנקציות, חרמות ומשיכת השקעות (divestment)? האם ניסוח כזה אומר לנו אם עלינו להיות בעד החרם או להיות נגדו? אני אטען כי אף על פי שכמה אנשים טענו בכירור כי חרמות מעמידים מערכת עקרונית אחת (עקרונות מוסריים, כלכליים או פוליטיים),

לעומת עקרונות החופש האקדמי, הם נשארים מוגבלים לגרסת החופש האקדמי המניחה כי כבר נתקבעו זכויות חיוביות. כשתנאי התשתית של אוניברסיטה, ובכללם בידודה וחורבנה הכלכלי, הופכים דבר כמו "חופש החילופים" לבלתי אפשרי, או שהם חושפים את מימוש החופש הזה לכישלון שיטתי, אנו מכוונים למעשה אל ממד שני של החופש האקדמי, כלומר המצב שבו מחסורים מסוימים מונעים ומסכלים את מימוש הזכויות עצמן. ואכן, נראה לי כי רבים מהטיעונים בדבר משיכת השקעות וסנקציות אינם תופשים, משום שבין שני הממדים האלה של החופש האקדמי קיים מתח, ורבים מהוויכוחים משתמשים בצד אחד של החופש האקדמי כדי לטעון נגד הצד האחר, ואינם רואים כי שני הממדים קשורים במהותם זה בזה.

שניים מהמאפיינים הבולטים בוויכוחים הנוכחיים על החופש האקדמי ועל הפוליטיקה של ההחרמה מצביעים על התפישה החד-צדדית העקשנית של החופש האקדמי בתור זכות מופשטת. בנוגע לחופש האקדמי יש בנו דאגה פעילה משום שזכויות מסוימות, קבועות ויציבות במשוער, מבוטלות בעקבות התערבות לא-ראויה במחקר ובהוראה האקדמיים מצד מקורות מימון ממלכתיים או פרטיים. אנו גם דואגים שמא אין מכבדים זכויות הנחשבות כשייכות ליחיד. במקרים כאלה יש ברקע הנחה לפיה המוסדות האקדמיים מתפקדים, זוכים למימון הולם, יש בהם כיתות לימוד, זמני פגישות, ספרים ודיונים. במלים אחרות, אנו מניחים שהתנאים המוסדיים למימוש החופש האקדמי – מלאים, ויתרה מזו, שאותם תנאים מוסדיים נבדלים מבחינה אנליטית ממימוש הזכויות עצמו. באופן דומה, כשאנו מדברים על החרמה בבחינת עיקרון פוליטי, אנו מדמים כי מן המוחרמים נשללות זכויות החופש האקדמי שלהם, כי חרמות משמעותם, בדרך כלל, מניעת מימון וצורות נידות וחילופים אינטלקטואליים. שני דברים אלה במיוחד שייכים לתחום החופש האקדמי, וההתנגדות למניעת מימון נובעת בדיוק מכך שאובדן מימון משתק אופני חילופים אקדמיים. בטיעון האחרון אנו רואים אפוא את הקשר בין מימון לבין מימוש זכויות, ובכל זאת, הם נחשבים לנבדלים ביסודם זה מזה.

בפוליטיקה של החרם, שצצה בתגובה לכיבוש המתמשך של הגדה המערבית, והמצור הצבאי והכלכלי על עזה, אנו נתקלים בעוד טיעון הנוגע פחות לחופש האקדמי ויותר לצורות של אפליה. קריאה לחרם, למשיכת השקעות, או לסנקציות נגד מדינת ישראל מתפרשת כאקט של אפליה. הדבר נכון ביתר-שאת כשהחרמות מכוונות נגד יחידים, משום שלמראית-עין החרם מכוון נגד יחידים על בסיס אזרחותם או שייכותם הלאומית. ואולם, מאמצים שנעשו בזמן האחרון

לנסח פוליטיקת חרם חדשה מתגברים על ההמשגה הזאת בכך שהם מתמקדים במוסדות תרבות ובמוסדות פוליטיים, הנמנעים מהתנגדות לכיבוש. הימנעות זו, ולא חברות בקבוצה או אזרחות לאומית, נעשית יסוד מוסד לחרם. כמו כן נשמע הטיעון, לפיו החרמות על מוסדות ישראליים מוצדקים מפני שמזה זמן רב מוסדות ישראליים מחרימים בפועל מוסדות השכלה פלסטיניים. טענה זו פירושה שהשליטה הישראלית על המחסומים ועל הכלכלה הפלסטינית בכלל הובילה להידרדרות ולהרס של המוסדות להשכלה גבוהה בפלסטין. טענה זו משתמשת במלה "חרם" לציון אמברגו כלכלי ואף מצור כלכלי וצבאי. העניין איננו רק שיחידים אינם יכולים לממש את החופש האקדמי, אלא שמוסדות אקדמיים אינם יכולים לתפקד או שמוסדות אקדמיים הופכים למעשה למטרות צבאיות.¹

טענתי הראשונה היא שרוב הוויכוחים על החופש האקדמי אינם מניחים רק כי יש לאוניברסיטאות תשתיות ממומנות ומתפקדות, ובכללן בניינים וכיתות, אלא גם שלסטונדטים ולסגל יש (א) אפשרות להגיע לכיתה בלי עיכוב ו(ב) אמצעים חומריים כדי ללמוד. הנחות אלה עומדות ברקע רוב הוויכוחים, למשל בשאלה אם יש לאסור על ארגונים מממנים להתערב בעניינים אקדמיים של ממש, או אם מוסדות לימוד בתמיכת המדינה מוגנים מפני מאמצי המדינה לפקח על תכניות הלימודים או על הנאמר בקמפוס. טענתי היא שכל עוד תפקודה הכלכלי של האוניברסיטה נשאר בגדר הנחה אופרטיבית בשיח של החופש האקדמי, אין מקום להפוך את התשתית לתימה מפורשת, שהיא חלק מהחופש האקדמי. ועד שנבין כי מימוש הזכויות לחופש אקדמי לא ייתכן כלל בלי תנאים מוסדיים המאפשרים את המימוש הזה מלכתחילה, נגביל את מושג החופש האקדמי שלנו למימוש זכויות מופשטות, וכך לא נבין כהלכה את תופעת החופש האקדמי עצמו. יתרה מזו, ברגע שנשיג מחדש את החופש האקדמי, כך שיכלול את הזכות לאוניברסיטה מתפקדת – ואת הזכויות שאוניברסיטה מתפקדת מאפשרת – נראה כי אין שום זכות להחזיק בזכות לחופש אקדמי בלי תשתית מעשית, בלי מוסד נגיש בעלות סבירה ובלי התנאים החומריים הדרושים כדי להשאיר את האוניברסיטה פתוחה.

אני אטען שהוויכוחים על חרם, משיכת השקעות וסנקציות לובשים צורה אחרת ברגע שהחופש האקדמי נתפש מחדש בדרך זו. אנו סבורים כמוכן שסוגיה חשובה הנוגעת לחופש האקדמי היא אם חברה ישראלית במוסד חינוכי רשאית לנסוע ולפרסם במקום שהיא חפצה בו, או אם חבר ישראלי במוסד חינוכי יספוג ביקורת או יאבד קביעות עקב הבעת דעות פוליטיות מפורשות נגד הכיבוש. אף

שאלה בבירור דוגמאות לחופש אקדמי הטעונות עיון, שתיהן מניחות כי החופש האקדמי נוגע אך ורק למימוש זכויות מופשטות מצד יחידים; את ביטול החופש האקדמי המתרחש מתוך החרבת אוניברסיטאות באמצעים כלכליים או צבאיים אי אפשר להמשיג במסגרת זאת. אך האם מצב כזה אינו מהותי במידה שווה לכל תפישה בעלת ערך של החופש האקדמי?

ההיפך מתלות – גם נטישה

החופש האקדמי אינו רק שמו של החופש שאנו מממשים כשאנו מלמדים וכותבים, אלא גם שמה של כל הבעיה הסבוכה הזאת: אנו תלויים בתשתית ממומנת כדי לממש את החופש האקדמי, בה בשעה שהחופש האקדמי זקוק להגנה מפני חדירתם של אותם מקורות מימון אל תחום ההוראה, הכתיבה והלמדנות. קשר זה של תלות ואי-תלות, אין להתגבר עליו; הוא מציין את בעיית החופש האקדמי בבחינת משהו הכולל תפישות של זכויות פרט וזכויות קבוצה, אך גם חורג מהן, שכן מימוש החופש האקדמי תלוי בפתרון הבעיה כיצד לקיים חקירה פתוחה בתנאים של אילוצים מוסדיים, משפטיים וכלכליים.² במלים אחרות, האם תמיכות מוסדיות יכולות לשמש כתנאים, ואפילו כאילוצים מאפשרים, בלי להתערב בחופש האקדמי? האם הן יכולות לתמוך בחופש האקדמי בלי לשלוט בו ומתוך כך להרוס אותו? והאם אנו, המרצים, יכולים להישען על תנאי היסוד החומרניים האלה בלי שתנוצל התלות הזאת, מצב המוביל להרס החופש האקדמי?

אך מה בדבר המצב שאין בו שום תלות במימון ממלכתי או פרטי דווקא משום שננטשה האוניברסיטה ללא מימון כזה, או משום שהיא מחזיקה מעמד למרות העדר מימון? כאן ההפך מתלות איננו אי-תלות, כפי שמניח השיח על החופש האקדמי, ברובו; ההפך מתלות הוא נטישה או חשיפה לתנאים לא-יציבים. הבעיה אפוא איננה כיצד לנהל את התלות, אלא כיצד להתקיים בנטישה או במחסור. ההשקפה המקובלת בדבר החופש האקדמי מניחה כי יש מימון ושתנאי התשתית למימוש החופש האקדמי – מובטחים. הבעיה היחידה היא כיצד לוודא שמקורות המימון לא יתערבו בעניינים האקדמיים. ואולם, אם מביאים בחשבון את המצבים שבהם התשתית התומכת לגמרי בלתי מספיקה או לגמרי בלתי מתפקדת, בעיית החופש האקדמי נראית בבירור אחרת. אם, בעקבות חנה ארנדט, יש לזכות משמעות רק אם יש לי הכוח לממש אותה, אזי אי אפשר לחשוב על הזכות לחופש אקדמי בנפרד ממימושה וממה שיוצר

ומקיים את הכוח לממש את הזכות הזאת.

כוונתי בהרהורים האלה היא להעלות את השאלה מה קורה כאשר הבעיה אינה קשורה בכך שמקורות המימון בהם אנו תלויים אינם מגינים על אי-התלות של המחקר וההוראה שלנו. השאלה היא: מה קורה כאשר אין מקורות מימון, או כשמקורות המימון נמצאים בסכנה קיצונית, ותנאי התשתית למימוש זכויות נעשים בלתי אפשריים? אין כאן התערבות בתחום החופש שאמנם ראוי להגנה מפני התערבויות כאלה. מדובר בהחרבת התנאים שרק בהם אפשר לכוון את תחום החופש האקדמי. כשהתמיכה המוסדית והכלכלית בלתי מספיקה, אי אפשר לממש את הזכות לחופש אקדמי. מימוש החופש האקדמי כזכות הוא במידה מסוימת מימושו של כוח המובטח באמצעים כלכליים ובמובן זה הוא כוח כלכלי. במובן זה חשוב להבדיל בין ביטול זכויות בידי מקורות ציבוריים או פרטיים הצריכים להגן על האוטונומיה של החיים האקדמיים לבין עיקול מנע על הזכות לחופש אקדמי באמצעות שלילת הכוח האפקטיבי לממש את הזכות הזאת מן הסטודנטים ומן המרצים.

רבים מהטיעונים המבקשים לחשוב על החופש האקדמי לפי האסטרטגיות המגוונות האלה, עניינם במה שכיניתי קודם מימוש זכויות שוללות, ולא בתנאי התשתית והחוץ המעקלים את המימוש הזה. בעוד רוב הוויכוחים על החרם מבקשים לפסוק בשאלה אם חרמות, אסטרטגיות למשיכת השקעות וסנקציות מפלים אומות על בסיס אזרחות ושייכות לאומית, אני חושבת שאנו מתחילים לראות תצורות חדשות של חרם ומשיכת השקעות, המפריכות ביעילות את הטענה הזאת. בסופו של דבר, רבים מאיתנו תוהים אם החרבת מערכת האוניברסיטאות בגדה המערבית ובאופן הברוטלי ביותר בעזה איננה גם היא סוגיה הנוגעת לחופש האקדמי, כבמקומות אחרים בעולם, שם הביאו מלחמה, רעב או הזנחה ממשלתית לידי חורבן של מבנים אוניברסיטאיים. לפיכך, נראה כי חובה לזכור את החרבת התשתית, אם איננו שואלים רק שמא זכויות קיימות – בטלות, אלא גם אם בכלל ניתנים לזכויות התנאים הדרושים למימושן.

חופש התנועה

אף שבדרך כלל אין רואים בכך סוגיה הנוגעת לחופש האקדמי, בלי ספק ראוי לציין כי יותר מ-400 סטודנטים באוניברסיטת ביר זית נאסרו בעיקר בגלל דעות פוליטיות או השתייכות לארגונים פוליטיים.³ למותר לציין כי מן הסטודנטים שנאסרו, לא נשלל רק החופש להחזיק בדעות פוליטיות שאולי

אינן מקובלות על המדינה הכובשת, אלא נשללת מהם גם השכלה. שלילת ההשכלה מתרחשת באמצעות הגבלת יכולתם להגיע לכיתה, והגבלה זו נגרמת גם כתוצאה מעיכובים במחסומים העשויים להימשך שעות מספר. מאז 2006 (השנה שבה הוטל הסגר על רצועת עזה אחרי ניצחון החמאס בבחירות) נשללה מאלפי פלסטינים בעלי דרכון זר הזכות לבקר, בביר-זית, לעבוד או ללמוד בה. באוניברסיטת א-נג'אח 9,100 סטודנטים תלויים במחסומים פתוחים כדי להגיע לכיתה, וכמה סטודנטים נאלצים לעבוד אף חמישה מחסומים. בלי ספק ראוי לציין כי 64 אחוזים מהסטודנטים האלה מדרווחים על הטרדה גופנית במחסום עצמו. מאז 2004 לא הורשו סטודנטים מעזה לנסוע ללמוד בגדה המערבית, ובחברון נדחו בקשותיהם של יותר מ-1,100 סטודנטים ללמוד בחו"ל. יותר מ-80 אחוזים מהסטודנטים בחברון דיווחו על קושי להגיע לקמפוס. ישראל אסרה במפורש על תושבי עזה שהתקבלו למוסדות להשכלה גבוהה בישראל להיכנס לתחומה כדי ללמוד.

כל הנתונים הסטטיסטיים האלה נוגעים לזכות לניידות ובמקרים מסוימים לזכות להתאגדות פוליטית, אך גם בבירור להטלת "עונש קולקטיבי", האסורה במפורש על פי החוק הבינלאומי. יותר מכל בולטת רמת העוני המסכלת בפועל את הנגישות להשכלה רציפה. בביר זית לבדה, מאז 2006, 3,000 סטודנטים לא יכלו לשלם שכר לימוד. ואילו בעזה, שם התנאים חמורים, יותר מ-70 אחוזים מכלל האוכלוסיה חיה מתחת לקו העוני, ויותר ממחציתה מובטלת.⁴ ביר זית הפסידה יותר מ-1.2 מיליון דולר אחרי הטלת הסגר ב-2006, ולאוניברסיטה האסלאמית בעזה אין אפשרות להשיג חומרים לשיקום המבנה ההרוס שלה.

מצד אחד, ברור שאמברגו, מאסר, מצור, גבולות סגורים או גבולות פתוחים לסירוגין (תלוי אם מדובר בגדה המערבית או בעזה), הגבלות תנועה חוקיות – כל אלה הם אמצעים כלכליים וצבאיים המסכלים ומשתקים את פעילותם של מוסדות אקדמיים, ואף את מימוש החופש האקדמי. מצד אחר, הטענה שחרמות עושים שימוש לא הוגן בכוח כלכלי כדי לפגוע בחופש אקדמי נשענת על ההנחה שצריך להשתמש בכוח כלכלי כדי להראות שהכוח הכלכלי הוא ממד בלתי משתנה של חופש אקדמי. אם טוענים שהחופש האקדמי תלוי בהפרדת הכוח הכלכלי והפעילות האקדמית, או אז איננו מבינים שה"הפרדה", שטיעון זה מכוון אליה, מניחה שהתמיכה החומרית הקיימת היא הולמת ומתמשכת. במלים אחרות, הכוח הכלכלי והחיים האקדמיים צריכים להיות נפרדים כל עוד הכוח הכלכלי תומך בחיים האקדמיים. אך במקום שהחיים האקדמיים עצמם עומדים בסכנת שיתוק

או הרס בידי הארגון הצבאי של החיים הכלכליים, ההנחה האופרטיבית שביסוד הוויכוחים על החופש האקדמי מתבררת כמוגבלת ודורשת ניסוח מחדש.

איך משפיעים על חיי האוניברסיטה

חרמות מניחים שגם הכוח הממלכתי וגם הכוח הכלכלי משפיעים על החיים האוניברסיטאיים וחיוניים לשעתוק החיים המוסדיים של האוניברסיטה. חשוב יותר, שיעתוק החיים המוסדיים של האוניברסיטה חיוני לשיעתוק המדינה; סיכול פעולתו של האחד הוא דרך להביע התנגדות פוליטית לאחר. לולא הקשר ביניהם, היה ניטל עוקצו של החרם. על פני השטח דומה שאין עוד תוקף להבחנה המוחלטת בין התנאים הכלכליים שהאוניברסיטה מתנהלת על פיהם לבין הפעילות האקדמית שהיא גרעין שליחותה של האוניברסיטה. כך גם בכל שבייתה המבקשת לעצור את פעולותיה הרגילות של האוניברסיטה. נראה אפוא שאסטרטגיית החרם לכל הפחות מנצלת את הקשר בין הממד הכלכלי לממד האקדמי של האוניברסיטה ומציבה את שניהם בהקשר פוליטי רחב יותר; האסטרטגיה מעוררת לעתים קרובות התנגדות מטעמי חופש אקדמי כשנראה שהיא מחברת בין התחום האקדמי, הכלכלי והפוליטי. אך האם ההתערבות מצד כוחות כלכליים ופוליטיים, שהחופש האקדמי מתנגד לה, שקולה להתערבות שמקבלים עליהם מתכנני החרם, המבקשים להשתמש בכוח כלכלי כדי להבליט את מעורבותה הפוליטית של האוניברסיטה בפרקטיקות או במוסדות בעייתיים? רק אם הקשר שקושר החרם בין שני התחומים האלה זהה לקשר שהחופש האקדמי מבקש לנתק, אנו נתונים בבעיה של ממש. אם הם זהים, הרינו רשאים בהחלט להסיק שהחרם האקדמי הוא למעשה ביטול החופש האקדמי; אם לא, עלינו להיות מסוגלים להבחין ביניהם ואז להעריך אם מדובר למעשה בביטול החופש האקדמי.

עומר ברגותי טוען שאמנם חרמות עשויים לכטל את החופש האקדמי, אך החופש האקדמי אינו הטוב הציבורי היחיד העומד על הפרק בתנאי כיבוש.⁵ הוא מציין שערכים כמו שוויון וצדק עשויים לגבור על החופש האקדמי. גם אם ייתכן בהחלט שהוא צודק, החשש שלי הוא שאפילו כאן אנו מקבלים גרסה של חופש אקדמי המאפשרת להפריד בינו לבין הזכות להשכלה, וזו שגיאה משמעותית. כדי להבין מדוע, עלינו לחזור אל השאלה מדוע החופש האקדמי אינו שקול לחופש הביטוי או לכל זכות להיכנס לחוזה העשויה להתקיים במסגרת ההנחה של כלכלת שוק חופשי. אפשר לומר שחרם כלכלי הוא בדיוק הניסיון

להשתמש בכספים (במובן של עיכובם) כדי להשפיע על המתרחש באקדמיה, אך אין זה נכון לגמרי, שכן החרם אינו מנסה להכתיב דעות אקדמיות או לשנות את תכניות הלימודים. שלא כלחצים אחרים מצד המדינה או מצד תאגידים, לחצים המבקשים לפעמים לקנות שינויים בתכניות הלימודים או להשתמש בשליטת המדינה במימון הציבורי כדי לקדם או לדחות בקשות קביעות שנויות במחלוקת פוליטית, החרם אינו מבקש להשפיע על דיונים או החלטות פנים-אוניברסיטאיים. למעשה נראה כי בחרם יש משום אדישות מחושבת לשאלה אם יש או אין ליחידים דעות פוליטיות מסוימות, כי נהוג לראות ביחידים בעיקר שלוחות של מוסדות, ובמוסדות – שלוחות תרבותיות של המדינה. חבר סגל יחיד נחשב לחלק ממוסד, הנחשב לחלק ממדינה, והקשר המוסדי הזה הוא החשוב ביותר, אך גם הקשה ביותר להבנה. חרמות המתרכזים במוסדות נוטים לחשוב כי למוסדות, ולא ליחידים, יש הכוח לפנות אל המדינה, למשוך את תמיכתם שבשתיקה מפעולות המדינה, ובכללן פעולות צבאיות.

הפאניקה של החרם

יש גרסאות שונות לחרם, ולא תמיד הן עולות בקנה אחד. למעשה פעולות רבות נקראות "חרם" ואינן חרמות, ופעולות אחרות נקראות "משיכת השקעות", אף שאינן באמת כאלה. ראו לדוגמה הצהרה פומבית בגנות ההתקשרות של פסטיבל הסרטים בטורונטו עם העיר תל אביב, בעקבות קמפיין ל"מיתוג ישראל", שביקש ליצור תדמית ציבורית חיובית ולא-מזיקה למדינה, ולהניח בצד את התמונות המציגות את ההתקפה הישראלית על עזה, או המדווחות על ההאשמות בפשעי מלחמה שנעשו שם. הצהרה הפומבית, שחתמו עליה מאות אמנים ואנשי רוח, לא קראה לחרם על פסטיבל טורונטו. היא קראה רק לביקורת ציבורית על ההתקשרות המסוימת הזאת. ובכל זאת בג'רוזלם פוסט ובהארץ (9.6.2009) יצאו נגד המכתב הפומבי בבחינת ביטוי של "חרם". זו רק דוגמא אחת לגבולות השמע הציבורי המתגלים בסוגיות כגון אלה. המונח "חרם" משמש כטקטיקת הפחדה רטורית המעוררת פרנויה ("הם נגדנו" או "הם רוצים להשמיד אותנו"), וכך מערבת אופן התנגדות לא-אליים באופן התנגדות אליים, בין שגרסת החרם (ויש כמה גרסאות) מבקשת או לא להתנגד (א) לאלים המפורשת של הכיבוש או (ב) לכיבוש עצמו על גילויי האלימות המובלעים והמפורשים שבו או (ג) למוסד הציונות בהיותו שלטון קולוניאלי ושעבוד או גירוש לא חוקי של בני העם הפלסטיני.

באופן דומה ואף הפוך, היו שמיהרו להסיק מסקנות במה שמכונה פרשת משיכת ההשקעות בהמפשייר קולג' בשנה שעברה.⁶ המפשייר קולג' החליט למשוך את השקעותיו מחברות מסוימות המעורבות בייצור ציוד לחימה מפני שהדבר עומד בסתירה למדיניותו הוותיקה בעניין השקעה אחראית מבחינה חברתית. הם כבר משכו את השקעותיהם מחברות מחוץ לישראל מאותן סיבות, ובמקרה דנן הם משכו את השקעותיהם מכמה חברות בישראל, אך לא מכל החברות הישראליות. מסקנה סבירה תהיה שהם יישמו את המדיניות שלהם יישום כולל בלי להתחשב במדינה שהחברה פועלת בה. קבוצת סטודנטים טענה אז בהתלהבות שהמפשייר קולג' תומך בחרם, במשיכת השקעות ובסנקציות נגד ישראל, אך בפועל קרה דבר אחר: יישום מדיניות השקעה אחראית מבחינה חברתית בלי קשר למעמדה הלאומי של החברה הנדונה. יישום מדיניות המשפיעה על ישראל כשם שהיא משפיעה על כל מדינה אחרת שיש בה תעשיות כאלה, סירב להוציא מן הכלל את ישראל או חברות ישראליות. הוא לא סימן את המדינה הזאת וגם לא קיבל את מעמדה החרגי – ואת זה כנראה היה קשה להבין, שכן קבוצות סטודנטים למען חרם, משיכת השקעות וסנקציות הזדרזו לראות בהחלטה חרם, והנהלת הקולג' חלקה בגלוי על המינוח הזה. אחר כך האשימו אותה שחזרה בה מהחלטה, אך התנאים לאי-הבנה כבר התקיימו. האם נוצר הבלבול בחלקו משום שאיננו בטוחים לגמרי מה ראוי להיחשב לאסטרטגיה של משיכת השקעות? אם יאמר מוסד כלשהו כי לא ימשוך את השקעותיו מחברה המפרה בכירור את מדיניותו האחראית מבחינה חברתית, מפני שהיא פועלת במדינה מסוימת, ישים בכך גבולות לאומיים ליישום המדיניות. ואם לא יישם את מדיניותו האחראית מבחינה חברתית, אלא כלפי מדינה מסוימת, גם אז נוכל לומר שגבולות לאומיים מסוימים נכפים על יישום המדיניות. באותה נקודה לא תיקבע עוד המדיניות לפי התנהלותן האחראית מבחינה חברתית של חברות אלא לפי הפוליטיקה הרחבה יותר של מדינות פוליטיות.

אף אחד משני המקרים שהזכרתי (טורונטו, המפשייר) לא עסק ממש בחרם, לפי כל הגדרה מקובלת. ובכל זאת, את המקרה הראשון ביקרו על היותו חרם, ואת השני הקדימו להלל על היותו חרם או (Boycott, Divestment) BDS, הנוטריקון של המטונימיה הפוליטית הנוכחית. כיצד נתרץ אפוא אי-הבנות חפוזות כאלה? בדוגמה של פסטיבל טורונטו עלינו להבחין בין ביקורת ציבורית לבין חרם (אי אפשר למשל לומר שכל ביקורת ציבורית היא למעשה חרם, בייחוד אם רוצים לומר שביקורת ציבורית היא החלופה לחרם). במקרה השני עלינו לראות שיש כמה דרכים לניהול משיכת השקעות, והדרך

המסוימת הזאת לא התמקדה בחברות ישראליות דווקא; למעשה המפשייר קולג' מעולם לא חדל להשקיע בחברות ישראליות אחדות ומעולם לא אמר שימשוך את השקעותיו מכולן; הוא מוסיף להשקיע באותן חברות שלפי השקפתו לא הפרו את כלליו בעניין השקעה אחראית מבחינה חברתית.

כמובן, דברים עשויים להשתנות. באיזו נקודה משיכת השקעות סלקטיבית, המתמקדת בחברות מסוג מסוים, בהתאם למדיניות קיימת בעניין השקעה אחראית מבחינה חברתית, נעשית שקולה לחרם לאומי? דבר אחד הוא לומר שיש חברות המייצרות כלי נשק או בונות חומות – כמו אלביט, שנורווגיה מחרימה אותה – ואין ראוי להשקיע בהן. ואולם, אם מרחיבים את הניתוח לחברות אחרות ואחר כך לשחקנים ממלכתיים, באיזו נקודה מתרחב החרם גם לחברות וגם למדינות המעורבות באופן פעיל בייצור מסוג זה? כמובן, דבר אחד הוא להתמקד בחברות ואף בשחקנים הממלכתיים התורמים באופן פעיל לכיבוש, ודבר אחר הוא להתמקד באותם חברות, מוסדות ושחקנים ממלכתיים, הנמנעים מהתנגדות לכיבוש, ואשר חוסר המעש שלהם בנידון הוא בגדר שותפות לכיבוש. רוב מאמצי החרם נגד אוניברסיטאות בישראל לובשים צורה זו.

משיכת השקעות

באופן דומה, באשר למשיכת השקעות, באיזו נקודה מתפרש יישומה הסלקטיבי של מדיניות השקעה אחראית מבחינה חברתית כ"משיכת השקעות"? אם מושכים השקעות מחברות מסוימות, כי הן מייצרות ציוד צבאי, בהתעלם ממקום מושבן, המדיניות אינה מכוונת נגד המדינה, אלא רק נגד חברות המייצרות מוצרים מסוג מסוים. אבל אם אי אפשר להבחין בין אותה חברה לבין המדינה שבה משתמשים במוצרים הצבאיים בגלל חוזים מחייבים או כוח אדם משותף, ואם משתמשים במוצרים האלה להפרדת אוכלוסיות על בסיס שיוך אתני או דתי, או אם משתמשים במוצרים הצבאיים להפרות חוזרות ונשנות של החוק הבינלאומי, מתווספים קריטריונים חדשים למשיכת השקעות אחראית, ובמקום לבדוק כל מקרה לגופו, מתבקש ניתוח שיטתי יותר שיראה שאסטרטגיה יעילה למשיכת השקעות תצטרך להתמקד בחברות התורמות לכיבוש באופן פעיל, אך גם במוסדות מדינה ותרבות הנמנעים מלהציב התנגדות פעילה למצב הבלתי צודק הזה.⁷

אם מתוך כך תתגבש מדיניות שתחליט לא להשקיע באותה מדינה, היא תישען על הטענה לפיה כל השקעה במדינה תהיה בלתי אחראית מבחינה

חברתית. אני יכולה לראות כיצד משיכת השקעות הולכת וגדלה עשויה להפוך לאורך זמן למשיכת השקעות כללית ממדינה מסוימת, אך הדבר ייתכן רק כשיהיה אפשר להראות שאין להבחין עור בין חברות המעורבות בפעולות בלתי אחראיות מבחינה חברתית לבין מדינה שפעולותיה הכלליות בלתי אחראיות, או למצב הבלתי צודק שהאיץ את מהלך ביטול ההשקעות מלכתחילה; ומוכן שהקשר המערכתי הזה צריך להיראות משכנע בעיני אלה שקובעים ומיישמים את מדיניות ההשקעות.

כמובן, כפי שאנו יודעים, ברגע שהמדינה עצמה – בכללותה – הופכת מושא לחרם, למשיכת השקעות ולסנקציות, עולה הסוגיה אם פעולות כאלה מפלות חברות, מוסדות ויחידים על בסיס זהות לאומית או שייכות לאומית, או שמא הן מתמקדות בחברות, במוסדות וביחידים מסוימים, בשל תמיכתם בפרקטיקות אלימות או בלתי צודקות של המדינה. ודאי יש כאן יותר מאשר בחירה בין שני צדדים של מטבע. למעשה יש מקום לערוך הבחנות חזקות בין חרם המתמקד באזרחות לבין חרם המתמקד בצורה מדויקת יותר ומבודלת במוסדות המעורבים באופן פעיל בשיעתוק תנאים בלתי צודקים ופלייליים, או נמנעים מלחוות דעה על אותם תנאים. כשהדוגמא היא ישראל, עולה כצפוי הטעון שאסטרטגיית החרם הלא מבודלת, המתמקדת באזרחות, אינה רק מפלה אלא מסמנת את המדינה היהודית. בעיני אחדים זהו סימן לאנטישמיות המפורשת או הסמויה שבה. כמה אנשי סגל מבריטניה, שקידמו את הגרסה הלא-מבודלת של החרם, טענו כי אין לקבל מאמרים של ישראלים לכתבי עת, אין להשיב לדואר אלקטרוני מעמיתים ישראלים, וכמה מעמיתיהם גם יישמו את גרסת החרם הזאת – אותה אכנה מיקרו-פוליטיקה מוטעית וצדקנית.⁸ אחרים ביקשו להשלים עם העובדה שישראלים מסוימים נוקטים התנגדות פעילה לכיבוש, וקיבלו עליהם את המשימה להבחין בין יהודים צדיקים ללא-צדיקים, ואפילו סיפקו רשימות וטענו שהצדיקים העומדים במבחן המוסר הפרטי שלהם אולי זכאים לפטור מהחרם. הכנת הרשימות היתה כחומר בערה בידי מי שחשדו באופייה האנטישמי של התנועה. היא הזכירה רשימות מבעיתות מימי מלחמת העולם השנייה, ועוררה חלחלה מוסרית בכל הקשת הפוליטית.⁹ מעניין שכמה מאותם אנשים שהתחלחו מגרסת מנצ'סטר לחרם מצדדים עתה בגרסה אחרת. למעשה, אפילו ניב גורדון, שסבר בתחילה כי גרסת מנצ'סטר לחרם מפלה לרעה ישראלים פרוגרסיביים, מצא גישה חדשה לחרם, אשר פתחה לפתע את הנושא לעיון רציני יותר.¹⁰

ההתערבות של נעמי קליין

הסופרת נעמי קליין, בגילוי דעת שלה על החרם, הבהירה כי הוא אינו מכוון נגד אזרחים ישראלים, אלא נגד מוסדות. היא מתנגדת למה שהיא מכנה הטקטיקה ה"טיפשית" שעיקרה להימנע מלקבל מאמרים של ישראלים לכתבי עת, ומבקשת להחליף את צדקנותם המוסרית של חסידי מנצ'סטר בניתוח פוליטי באופיו. היא מבהירה בראיון ש"אין זה חרם על ישראלים. זהו חרם על העמדת הפנים שהכל תקין". עוד היא מעירה: "נכון שישנם כמה אנשי אקדמיה שלא יסכימו לקבל מאמר של ישראלי לכתב עת. אלה בודדים שמקבלים החלטות טיפשיות. לא לזה קראה ועדת החרם. ההחלטה אינה להחרים את ישראל אלא להתנגד ליחסים רשמיים עם מוסדות ישראליים". יתרה מזו, אין היא מתנגדת למדינה הישראלית כשלעצמה אלא למצב הכיבוש. ואף שהיא מבקשת להיעזר בחרם על דרום אפריקה כדי לפתח אסטרטגיות, אין היא טוענת שישראל זהה לדרום אפריקה. בסרבה לעשות עסקים עם ארגונים ומוסדות, הסבורים כי העסקים כרגיל, ואפשר להפריד בין מוסדות תרבות ישראלים, למשל, לבין הכיבוש, קליין עצמה מפרידה בין מדינת ישראל למוסדות ישראליים. להבנת, הטעם לנקיטת חרם כלכלי ותרבותי הוא הפעלת לחץ על מוסדות ישראליים להתנגד למדיניותה הספציפית של מדינת ישראל. קליין איננה מערערת כלל על הלגיטימיות של המדינה הישראלית, ומשום כך יש שיאמרו כי עמדתה חלשה מדי. בעיני אחרים תהיה עמדתה חזקה מדי, בגלל ההתמקדות בכיבוש. בשביל מי שמבססים את התנגדותם על ערעור הלגיטימיות של המדינה, ומבססים את הפוליטיקה שלהם על אירועי 1948, גירוש הפלסטינים וכינון ריבונות יהודית במקום דו־לאומיות, יהיה החרם מוגבל מדי בהיקפו וביעדיו. ההנחה של אלה המקווים להפריד את ישראל מן הסכסוך (מטרתם של הארגונים *Brand Israel* ו־*Israel Beyond the Conflict*), היא שניתן להפריד בין משהו המכונה חיים ותרבות ישראליים לבין הכיבוש, עמדה שחסידי BDS, ובכללם עומר ברגותי וארגון PACBI (Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel) – מתנגדים לה. חשוב לזכור את כל זה בנסותנו לנווט בזירה זו. כיוון שהחרם אינו לובש צורה אחת, כמעט אין לו "מושא" יחיד.

קליין מסכימה לעבוד עם אותם ארגונים ומוסדות הנוקטים עמדה נחרצת נגד הכיבוש ומבטאים את התנגדותם זו, אך מסרבת לעבוד עם אלה שאינם נוהגים כך ואשר לדעתה מנרמלים את החיים בישראל בתוך הכיבוש. עד כמה שקליין מבקשת להבחין בין אזרחים למוסדות, כמה מבעלי בריתה הישראליים

סבורים בכירור כי יש להרחיב את החרם גם ליחידים, בהיותם נציגים של אוניברסיטאות ושל מוסדות תרבות. את הסיסמה "החרומו אותי!" השמיעו ענת מטר,¹¹ פילוסופית ישראלית, ויעל לרר, מו"לית אנדלוס, בזמן האחרון גם ניב גורדון.

ישראלים בעד חרם

ברור שהקריאה "הַחַרְיֵמוּ אוֹתִי" אינה קריאה להפלות את היחיד על בסיס אזרחות לאומית, אלא לשבש את היחסים המנורמלים עם המוסדות הישראליים שכל אחד מזוהה עמם.¹²

יעל לרר לא סירבה, מן הסתם, לקבל את ספרה של נעמי קליין לאנדלוס, וניב גורדון מקבץ עכשיו מאמרים על תנועת החרם ואינו מצפה שאנשים ידחו את בקשתו לפרסם בספר על בסיס אזרחותו הישראלית. מעניין שעמדתו בעד החרם איפשרה לרימא חמאמי מביר זית להצטרף אליו בעריכת הקובץ. כוונתה של גרסת החרם הסלקטיבית הזאת היא ללחוץ על מוסדות לנקוט עמדה נגד הכיבוש ולעבוד רק עם אותם ארגונים המתנגדים התנגדות פעילה למצב זה. מה שמונח על הכף הוא יחסם של ארגונים, ובכללם מוסדות להשכלה גבוהה בתוך ישראל, לנורמליזציה של הכיבוש ושל אכזריותו. החרם פונה אפוא לארגונים כאלה בתביעה לנקוט עמדה ציבורית ולגלות אחריות חברתית באמצעות גינוי הכיבוש.

אף על פי שארגון PACBI תמך בביקורה של קליין בישראל כדי לדון בדיוק בגרסה זו של החרם, הוא בוחר בשיטה אחרת. חשוב לציין שוועדת BDS הלאומית¹³ מתרכזת בעיקר בסנקציות ובלחצים כלכליים לנוכח כישלון האו"ם והקהילה הבינלאומית בכלל ליישם את החלטותיהם וממצאיהם. ועדת BDS נוסדה ב-2005, והוא זוכה לתמיכתם של יותר מ-170 ארגונים בפלסטין. אין היא קובעת מהי הדרך הנכונה להטיל חרם וסנקציות, אך היא מתארת את פעולתה כפוליטיקה של "אנטי-נורמליזציה", המבקשת להכריח מגוון רחב של מוסדות פוליטיים ושל מדינות לחדול מהסכמה לכיבוש. כמו כן ראוי לציין שזהו בלי ספק האופן הלא-אלים העיקרי של התנגדות פוליטית לכיבוש. מבחינת ועדת BDS הלאומית ומבחינת קליין, לא מבנה היסוד של מדינת ישראל עומד לדיון אלא הכיבוש, שלילת זכויות אדם בסיסיות, הפרת החוק הבינלאומי ואכזריותם של תנאי הכיבוש. כמוכך, כדי שיהיה תוקף להבחנה הזאת, עלינו לקבוע את ראשית הכיבוש ל-1967 ולא ל-1948, טענה שבלי ספק עורונה שנויה במחלוקת, ובדיוק לא המסגרת שקליין מדברת עליה.

במצב הזה מן הדין להעיר שלוש הערות נפרדות. ראשית, קיימת תנועת חרם הצומחת מתוך התפוצות, שחבריה מנסים לבחון איזה קשר עליהם לקיים עם הכיבוש הישראלי, ואיזוהי הדרך הטובה ביותר לתבוע ממוסדות אחריות ביחס לנורמליזציה של חיי התרבות בישראל, נורמליזציה המסיטה את תשומת הלב מן הכיבוש או משרתת את אישרור אופיו המובן-מאליו. שנית, אסטרטגיה זו שונה מאסטרטגיית BDS שפיתחו קבוצות פלסטיניות, המתמקדת בהפרות נשנות של החוק הבינלאומי ומבקשת לגייס את כוחן הכלכלי של מדינות ושל מוסדות אחרים כדי ללחוץ על מדינת ישראל לציית לתקנות הבינלאומיות ולהחלטות האו"ם. ושלישית, שתי האסטרטגיות האלה שונות מן השאלה אם אוניברסיטאות נושאות באחריות ציבורית וכלכלית שלא לסייע לביטול החוק הבינלאומי בהשקעותיהן ולא לתרום לייצור ציוד לחימה והפרדה המשמש לכפיית מצב פוליטי בלתי צודק על אוכלוסיה כלשהי. השאלה כיצד אוניברסיטאות מנסחות ומיישמות מדיניות השקעות אחראית מבחינה חברתית קשורה בעניין נפרד: אילו ערכים האוניברסיטאות מבקשות לקדם, וכיצד מדיניות ההשקעות שלהן תומכת באותם ערכים מקיפים יותר, או מערערת אותם? ואין הכוונה כאן לחופש האקדמי של הסגל אלא לאחריותן החברתית של האוניברסיטאות. כל שלוש ההערות האלה נבדלות מדאגה אחת נוספת, הקשורה בהגנה על האוניברסיטאות הפלסטיניות. עומד ברגותי ואחרים טוענים כי ישראל "מחרמה" כל הזמן את האוניברסיטאות הפלסטיניות, אך למעשה פירוש הטענה הוא שמצב הכיבוש כפה על האוניברסיטאות הפלסטיניות תנאים הרסניים מבחינה חברתית וכלכלית. בנייני האוניברסיטה האסלאמית נהרסו בהתקפה על עזה, בלי חרטה מצד בכירים ישראלים שכינו את המקום "בית ספר להרג", ואחר כך לא הביאו שום הוכחה לכך ששימש לייצור נשק. המוני סטודנטים מעוכבים במחסומים, ותשתיות מדולדלות עד היסוד מספקות משכורות עלובות למרצים. במובן זה, תנאי התשתית למימוש החופש האקדמי נפגעו או נהרסו. אמנם אין מצב זה דומה לזה של מדינה או תאגיד האומרים למי מאיתנו מה ללמד או דואגים לסיים את חוזה ההעסקה שלנו, כי הבענו בפומבי עמדה פוליטית מסוימת, ובכל זאת יש כאן השפעה של כוח כלכלי המגביל את הפעילות והחופש האקדמיים. המדינה אינה נוקטת התערבות פעילה, אף שהיא משתמשת בכוחה הכלכלי כך שהשליחות האקדמית מוצגת ככלי ריק. האם נכנה את המקרה הראשון בלבד הפרה של החופש האקדמי? או האם המקרה השני נחשב עיקול מנע של החופש האקדמי, התקפה מסוג אחר? לבסוף, עומד ברגותי טוען כי החופש האקדמי הוא ערך אחד בלבד וכי יש טובין מוסריים וחברתיים אחרים שיש לשקול מולם. אם חרמות מבטלים

את החופש האקדמי, הרי זה רק משום שלערכים פוליטיים רחבים יותר ניתנת חשיבות רבה יותר, ומימושם תלוי באסטרטגיה זו. ענת מטר מציינת שלחופש האקדמי יש היסטוריה מפוקפקת. היא כותבת:

כאשר מונף דגל החופש האקדמי, בדרך כלל המדכא, ולא המדוכא, הוא המניף אותו. איזהו החופש האקדמי המעניין את הקהילה האקדמית בישראל? מתי, למשל, הביעה דאגה למצב החופש האקדמי בשטחים הכבושים? (הארץ, 27.8.2009)

ביקורת הזכויות המופשטות

עומר ברגותי כותב דברים דומים:

הטענה מוטה מאוד כי היא מעמידה את החופש האקדמי הישראלי מעל לכל חופש אחר. הם מתעלמים לחלוטין מכך שכאשר ישראל שוללת מהפלסטינים את זכויותיהם הבסיסיות – את כל החירויות שלנו, ובכללן החופש האקדמי – היא גם פוגעת פגיעה עמוקה בחופש האקדמי שלנו. זה לא נחשב, כנראה. לא שמענו אותם קולות ליברליים כשישראל סגרה אוניברסיטאות פלסטיניות בזמן האינתיפאדה הראשונה – אוניברסיטת ביר זית נסגרה לארבע שנים [רצופות], למשל. לא שמענו קול זעקה מאותם ליברלים שצועקים עכשיו "חופש אקדמי". האם החופש האקדמי הוא פריווילגיה ללבנים בלבד? האם אנחנו הדרומיים ראויים לחופש אקדמי? האם גם אנחנו בני אדם או לא? אז אותם אנשים שצועקים "חופש אקדמי" הם או צבועים או גזענים, צר לי לומר. הם צבועים כי אכפת להם רק מחופש אקדמי לישראלים שהם, מבחינתם, לבנים, אירופים, יהודים, בני תרבות, ולא לנו הפלסטינים, הדרומיים והשחומים – זה ברמה התיאורטית. בעיקרון, החרם האקדמי של PACBI קורא לו, ושכל השותפים שלנו מאמצים אותו, הוא מוסדי; לכן הוא אינו פוגע בזכויות ובפריבילגיות של אקדמאים ישראלים לצאת ולהשתתף בכנסים וכולי, כל עוד אלה אינם תוצאה של קשר מוסדי. אנחנו קוראים לניתוק כל הקשרים המוסדיים, לא להפסקת ביקורים של אקדמאים יחידים או אמנים או אנשי תרבות שבאים להשתתף באירועים – הם יכולים לעשות זאת והם יעשו זאת וזה לא ייפסק – כך שזה באמת צבוע ומטעה מאוד לקרוא לחרם האקדמי סוג של פגיעה בחופש האקדמי. (*The Electronic Intifada*, 6.1.2009)

אני רוצה להגיב על הביקורות המוצדקות האלה על החופש האקדמי בסיכום שעל פי כל תפישה הולמת ואחראית של חופש אקדמי, החרבת האוניברסיטאות הפלסטיניות צריכה להיחשב לחורבן החופש האקדמי. ומובן שכך הדבר אם אנו מסכימים שחופש אקדמי דורש תשתית יציבה כדי שיהיה אפשר בכלל לממשו כזכות. במלים אחרות, את החופש האקדמי אפשר למנוע או לסכל באמצעות

תנאים שוללים המעקלים את האפשרות למימוש הזכות; אפשר גם לבטלו במסגרת מוסדות קיימים ויציבים. אך משום שהחופש האקדמי תלוי ביסודו ובהגדרתו בתנאי תלות מוסדית וכלכלית, שלילתו אפשרית בכל אחד מהאופנים האלה. כשמדובר במשיכת השקעות ואולי גם בחרמות, אנו רואים שתי תביעות לחופש אקדמי הפועלות זו נגד זו.

לסיכום, אני מקווה שהראיתי שתי דרכים שבהן הכוח הכלכלי הוא תנאי מוקדם למימוש החופש האקדמי. אנו מבינים בלי ספק שבמסגרות הנוכחיות החופש האקדמי אמור להגן מפני התערבותם של מקורות המימון, הממלכתיים או הפרטיים, שהמוסדות האקדמיים תלויים בהם ביסודם. אמת ויציב, אך החופש האקדמי אינו זכות מופשטת אלא מאבק מתמיד לביסוס אי־תלות אקדמית בתוך תלות כלכלית ופוליטית כאחת. ואולם, בתנאי הפרטה מתבססים משטרי ערך המערערים על הערכים האלה בתוך האקדמיה, בייחוד אותם ערכים שאי אפשר להצדיקם במהירות, או אף לעולם, לפי רציונל השוק. זכויות המחקר נבדלות מאחריותם של המוסדות. ובכל זאת, רעיון ההשקעה האחראית מבחינת חברתית קושר שוב את הרציונל הכלכלי אל שאלות ערכיות שאי אפשר לצמצמן למונחי השוק.

צורה זו של חתירה תחת מוסדות השכלה או תקיפתם הישירה אינה בדיוק זהה לחרם, אך ההאשמה נועדה לחשוף את התנאים הכלכליים המספנים את עצם האפשרות ללמד ולחקור, והם הפעולה והתוצאה של התנאים הפוליטיים של הכיבוש. אי אפשר לדבר על זכויות לחילופי תרבות בשעה שחוקים וחומות המגבילים את הניידות הופכים את הסוגיות האלה למופשטות. אי אפשר לדבר על חופש הביטוי כשאפיקי פרסום אינם זמינים. אין זה רק עניין של התנאים החומריים הדרושים לביטוי זכויות, כאילו מדובר בשני דברים נפרדים, אלא של הזכות לתנאים חומריים, לחיים מוסדיים, להשכלה.¹⁴ האם אפשר לחשוב על החופש האקדמי בנפרד מהזכות להשכלה? אני סבורה שלא, בייחוד אם אנו מחזיקים בתפישת זכויות שחובה לממשן, ולכן עליהן להפוך למימושו של כוח מסוים כדי להיות זכויות. דרושה לנו ביקורת הזכויות המופשטות – לא פחות – כדי להבין את הדרכים שבהן מתערערת עצם פעולתו של מוסד עקב המצור הכלכלי שהוא הכיבוש.

מצד אחד, יש להפריד את ההיבט הכלכלי מן ההיבט האקדמי (אי אפשר שהוא ישלוט בערכים האקדמיים, וגם לא בתכניות הלימודים ובמחקר); מצד אחר, אין אקדמיה מחוץ לכלכלת ההשכלה הגבוהה. אם החופש האקדמי רלוונטי רק למצב שיש בו מימון הולם, אזי הדוקטרינה אינה חלה על המצבים החמורים

ביותר בהשכלה הגבוהה, ולא זו בלבד אלא שהיא מובילה לאי-הכנה של מושג המפתח המנחה את פעולתה: "חופש".

אם החופש האקדמי הוא זכות מותנית, כפי שניסיתי לטעון, עלינו להיות מסוגלים להבין את "תנאיו", כדי להכיר את המצבים שבהם אפשר לתבוע את מימושו וכן את גבולות התביעה הזאת. אנו אומרים, למשל, שסביבה עוינת שמה גבול לחופש האקדמי בכיתה. אנו אומרים שגם פעולות מפלות, העשויות לכלול התנהגות מילולית, שמות גבול לחופש האקדמי. אלה גבולות לחופש שאנו מבינים את הצדקתם, והם קובעים את החופש האקדמי בכחינת זכות מותנית במוסדות אקדמיים. דרך אחת לומר זאת היא שהחופש האקדמי הוא בגדר טוב בתנאים האלה כשאנו מתנגש עם טובין נעלים יותר. פירוש הדבר שהטובין הנעלים יותר הם תנאים מוקדמים למימוש החופש האקדמי. אם התנאים המוקדמים האלה אינם מתמלאים – אם אין בנמצא סביבת לימודים לא-עוינת ולא-מפלה – מימוש החופש האקדמי אינו אפשרי. האם נוכל להוסיף ולטעון (א) שתנאים כלכליים מסוימים מסכלים את מימוש החופש האקדמי, אך גם (ב) שתנאים כלכליים הולמים נחוצים למימוש הזכות הזאת? בכך נוסף ונתווה את התנאים שבהם ניתן בראשונה לממש זכויות כאלה. צעד זה פירושו להסכים לכך שתנאים כלכליים הם תנאי מוקדם למימוש זכויות, ולפיכך זכויות מסוימות להתקיימות כלכלית קודמות לזכויות לחופש אקדמי ומגדירות אותן. התנאי המוקדם אינו נפרד לגמרי ממימוש הזכויות, כי "מימוש" הזכות הוא גילום הכוח המאפשר אותה, מתוך התנאי המוקדם, ובמובן זה הוא עצם מימושו.

עלינו לחשוב מחדש על המחויבות הפוליטית המבססת את התלות הכלכלית שהיא החלק הראשון בהגדרתנו לחופש האקדמי. החופש האקדמי הוא שמו של פרדוקס: אנו תלויים מן היסוד בדבר שאנו דורשים להיות בלתי תלויים בו. אך מה קורה כשאנו תלויים לחלוטין, כשתנאי התלות אינם קיימים עוד? מה משתנה בניסוח החופש האקדמי כשהתלות הכלכלית קורסת, כשהתמיכה מופסקת או כשהאוניברסיטאות נחרבות עקב תנאי מצור והגבלה כפויה? האם עדיין נבקש שלא להיות תלויים באותם כוחות כלכליים שנטשו אותנו? הניסוח המסורתי המניח מימון הולם אינו יכול להתמודד עם מקרים כאלה. אנו יכולים לראות שעצם האפשרות לממש זכות דורשת שיהיה בידנו הכוח הכלכלי הרציף לעשות זאת: מימוש הזכות הוא מימוש הכוח. ללא כוח זה אין כלל מימוש לזכות, ובוודאי אין עוד חירויות הניתנות למימוש או להגנה.

אשר לפוליטיקה של החרם, נראה לי שהתנגדות לתנאי התשתית ההרוסים של החיים כוללת התנגדות לתשתית ההרוסה של האוניברסיטה, הכוללת לא

רק את בנייניה, אלא גם דרכי גישה ויכולת לנוע בחופשיות בדרכים האלה, ובכלל זה חילופים אקדמיים למיניהם, שחוק או מחסום אינם מסכלים, וכן גישה לארכיונים ולמוסדות מחקר. במלים אחרות, מוסדות זקוקים לתיחזוק, ודרכי מינהל-עצמי המעוגנות בחוק וביכולת כלכלית. באופן זה החופש האקדמי כרוך בתנאי הישרדותם של המוסדות להשכלה גבוהה הנחשבים לרכיב אינטגרלי במחייתם של הפלסטינים. להחרים הרי זה לומר שלא ייתכנו שום יחסים עם מוסדות ישראליים שאינם מתנגדים התנגדות פעילה להרס מחייתם של הפלסטינים. בדרך זו החרם מאשר את זכות החופש האקדמי, ומזכיר לנו שאין אקדמיה בלי חיים ומחיה בני קיימא. אי אפשר – ואסור לנו – להתחייב לאחד בלי האחר.

גם בשעה שמחוץ לישראל מביטים בהגבלות המזעזעות על חוקרים ישראליים וזרים בתוך גבולות ישראל, חובה עלינו לוודא שמאמצינו להגן על החופש האקדמי של יחידים לא יתמכו בסופו של דבר בגרסה של החופש האקדמי החוזרת ונופלת אל מלכודות האינדיווידואליזם. אנו רק "נראים" כמלומדים יחידים על יסוד ההנחה שיש מוסדות רציפים המאשררים את מעמדנו היחידני. כשהמוסדות האלה אינם מאושררים עוד, לא ייתכן כלל חופש אקדמי, ופירוש הדבר שזכויות אינן מבוטלות אלא מושעות, אפילו מעוקלות. יותר מכל חשוב אפוא להרחיב את המאבק למען החופש האקדמי מעבר לגבולות אלו ואחרים, על יסוד הבנה ברורה שהזכות להשכלה היא רכיב של החופש האקדמי, ושהמאבק למען החופש האקדמי דורש שותפים. למעשה, ייתכן כי באופן פרדוקסלי ברית כזאת אינה אפשרית בימינו אלא באמצעות אסטרטגיית חרם רחבת היקף.

מאנגלית שירן בק

- 1 ראו לעניין זה את הפצצת איגוד המרצים הפלסטיני בעזה ב-16 בינואר 2009, והפצצת שני בניינים בני חמש קומות באוניברסיטה האסלאמית של עזה, ב-29 בדצמבר 2008.
- 2 ראו את חילופי הדברים ביני לבין רוברט פוסט על החופש האקדמי: *Critical Inquiry* 35:4, 2009, pp. 749-797.
- 3 הנתון הזה ושאר הנתונים שבפסקה זו נסמכים על האתר [right2edu](http://right2edu.org), המופעל על-ידי קמפיין הזכות להשכלה (Right to Education Campaign) שבאוניברסיטת ביר זית.
- 4 <http://www.icrc.org/web/eng/siteeng0.nsf/htmlall/palestine-report-260609>
- 5 עומר ברגותי כותב: "החופש לייצר ולהחליף ידע ורעיונות נחשב למקודש בלי קשר לתנאים השוררים. הטיעון הזה לוקה בשני פגמים יסודיים. הוא מוטה מיסודו – רק החופש האקדמי של ישראלים הוא בעל ערך. העובדה שמן הפלסטינים נשללות זכויות בסיסיות, וגם החופש האקדמי, עקב הכיבוש הצבאי של ישראל נעלמת מעיני מי שמדקלם אותו. כמו כן הצבת החופש האקדמי כערך מעל כל שאר החירויות מנוגדת לעצם הבסיס של זכויות האדם. הזכות לחיים

- והחופש משעבוד ומשלטון קולוניאלי, למשל, ודאי עולים בחשיבותם על החופש האקדמי. ואם הוא תורם בדרך כשלהי לדיכוי הזכויות היסודיות יותר, דינו לסגת. אם המאבק להשגת הזכויות האלה מצריך ריסון מסוים של החופש האקדמי, יהי כן". (אתר PACBI)
- 6 <http://jta.org/news/article/2009/02/15/1002973/hampshire-college-divests-from-firms>
 המפשייר קולג' הבהיר את עמדתו במכתב שפורסם באתר האינטרנט שלו: "ישראל, יחסי הגומלין שלה עם הפלסטינים או נוכחותה בגדה המערבית לא היו מבחן למניית בקרן זו. יתר על כן, המפשייר קולג' מחזיק היום השקעות בקרנות שבהן מאות רבות של חברות העושות עסקים בישראל ולפחות שלוש חברות ישראליות ממש: אמדוקס, טבע וצ'ק פוינט. אל לשום קולג' או אוניברסיטה להשתמש בהמפשייר כתקדים למשיכת השקעות מישראל, שכן המפשייר סירב למשוך את השקעותיו מישראל. כל מי שטוען אחרת מסלף במכוון את החלטתנו ואין לו שום זכות לרבר בשם הקולג'". <http://www.hampshire.edu/news/11321.htm>
- 7 עמירה הס העירה על החלטת נורווגיה למשוך את השקעתה באלביט: "אלביט ייצרה את הציוד המדובר במיוחד למכשול ההפרדה... המועצה מרחיבה הוראה זו לחברות אחרות השותפות בבניית המכשול ונמצאות בתיק ההשקעות הנורווגי. כך היא מתכתבת בעקיפין עם פעילי שמאל נורווגים ומתנגדי כיבוש פלסטינים וישראלים, ומנמקת את מה שנראה להם כפגיעה בקווים האתיים המנחים של הקרן, האוסרים על השקעה בחברות ה'תורמות להפרה רצינית או שיטתית של זכויות אדם', וכסתירה בוטה לרצון או היומרה לקדם את שני העמים לקראת הסדר צודק" (הארץ, 9 בספטמבר 2009). היא ממשיכה את הניתוח ושואלת: אם נורווגיה מוכנה להתחייב לרף כזה, מדוע הם מגבילים את עצמם לחברה האחת הזאת? והרי חברות אחרות עושות עסקים דומים עם ישראל ועם אתרי סכסוך צבאי אחרים. היא מספקת רשימה של מטרות ראויים.
- 8 <http://www.buzzle.com/editorials/7-15-2002-22427.asp>
- 9 ראו גם את הטיועון הפילוסופי של ג'ון פייק נגד החרמת ישראל. שם הדגם הרלוונטי הוא גרסת מנצ'סטר לחרם מ-2002:
http://www.engageonline.org.uk/journal/index.php?journal_id=5&article_id=25
 10 Neve Gordon, LA Times, August 20, 2009.
- 11 ענת מטר, הארץ, 27 באוגוסט, 2009; אך ראו גם "Words and Deeds in the Middle East," letter to *The Guardian*, January 17, 2009, מכתב שחתמו עליו עשרות אינטלקטואלים ישראלים.
- 12 כך מצהיר במפורש הארגון Boycott! Supporting the Palestinian BDS Call from Within מי שמבקש שחרימו אותו הוא שחקן מוסדי. <http://boycottisrael.info/content/boycott-declaration-cairo-supporting>
- 13 בוועדת BDS הלאומית או BNC (BDS National Committee) חברות 170 קבוצות, ובהן: Council of National and Islamic Forces in Palestine (all major political parties); General Union of Palestinian Workers; Palestinian General Federation of Trade Unions; General Union of Palestinian Women; Palestinian NGO Network (PNGO); Federation of Independent Trade Unions; Palestine Right of Return Coalition; Union of Palestinian Farmers; Occupied Palestine and Golan Heights Apartheid Wall Campaign (STW);-Initiative (OPGAI); Grassroots Palestinian Anti Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel (PACBI); National Committee to Commemorate the Nakba; Civic Coalition for the Defense of Palestinian Rights in Jerusalem (CCDPRJ); Coalition for Jerusalem; Union of Palestinian Charitable Organizations; Palestinian Economic Monitor; Union of Palestine Refugee Camps–Youth Activity Centers
- 14 ראו מאמרי "Israel/Palestine and the Paradox of Academic Freedom," *Radical Philosophy* 135, 2006.26

פייר פאולו פאזוליני – 35 שנים להירצחו



תמונה מתוך הסרט "סאלו - או 120 הימים של סדום"

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).¹

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.²

"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.³ ילדות ללא התיילדות; נהפוך הוא: כעוצמה בדרגה הגבוהה ביותר. חן ויפי נפש של איש אציל, כתב פגי, בנוגע לכרוכיניו של בומרשה (בקליו);⁴ 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,⁵ מדבר על רצח המשורר (“אלימות השוליים”) וחושף,
בנוסף 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"פרחה" 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 עורף: "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."⁶

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.⁸ 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 פורייה 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 הזוהר, 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"¹⁰.



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 ושוודר 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 בשערוריה

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.¹¹

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 תרגם 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 "דה־טריטוריאליזציה", "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.

תום שובל

“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 וקלטון, 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 קלטון); 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 לצינצי'טה, 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 בְּמִסְרָת
 אָנִי בָּא מִן הַהִרְסוֹת, מֵהַכְּנָסוֹת
 מִקְשׁוּטֵי הַמְזַבְּחוֹת, מִן הַכְּפָרִים
 הַנְּטוּשִׁים בְּאַפְנֵינִים, אוֹ לְמַרְגְּלוֹת הָאֲלָפִים,
 שֵׁם חַיּוֹ אָחִי.
 אָנִי מְסֻבֵּב בְּדֶרֶךְ טוֹסְקוֹלָנָה כְּמוֹ מְטָרֶף
 אוֹ מְבִיט בְּדַמְדוּמִים, בְּבִקְרִים
 עַל רוֹמָא, עַל צִוְצִירִיָּה, עַל הָעוֹלָם
 כְּאֵלּוֹ הַמְעֻשִׂים הָרֵאשׁוֹנִים שְׁאַחֲרֵי-הַהִיסְטוֹרִיָּה,
 לָהֶם אָנִי מְסִיעֵ, הוֹדוֹת לִיתְרוֹן הַגִּיל,
 בְּגִבּוֹל הַקִּיצוֹן שֶׁל עֵדֶן קָבוֹר
 כְּלֶשְׁהוּ. מְפֻלְצָתִי מִי שְׁנוֹלֵד
 מִקְרִבָּהּ שֶׁל אִשָּׁה מֵתָה.
 וְאֲנִי, עֶבֶר מְבַגֵּר, אֲנִידֵד לִי
 מוֹדְרָנִי מְפֻלְצָתִי מוֹדְרָנִי
 לְחַפֵּשׂ אַחֲרֵים שְׂכָבְרֵי 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.

אלן באדין

קדושה זקוקה לכנסייה והופכת אותה לכהונה; נצרות וקומוניזם

בלי ספק איש לא הבליט את עכשוויותה המתמדת של הפרוזה של פאולוס טוב יותר מאחד מגדולי המשוררים בני זמננו, פייר פאולו פאזוליני, ואמנם שני משותיו הפרטיים העמידו אותו, מחמת המסמן בלבד, בלב הסוגיה.

פאזוליני, שבשבילו הצטלבו שאלת הנצרות ושאלת הקומוניזם, או לחילופין שאלת הקדושה ושאלת המיליטנט, רצה לעשות סרט על פאולוס בהעתקה אל העולם של ימינו. הסרט לא יצא לפועל, אבל התסריט המפורט בידנו.¹

מטרתו של פאזוליני היתה להפוך את פאולוס לבן-זמננו בלי לשנות דבר ממאמריו. הוא רצה לשחזר בצורה הישירה ביותר, התקיפה ביותר, את ההכרה באקטואליות המלאה של פאולוס. הוא ביקש לומר לצופה מפורשות שפאולוס מסוגל לַדְמוּת כי הוא כאן, היום, בינינו, בכל ישותו הגשמית; שהוא פונה אל החברה שלנו, שהוא בוכה, מאיים ומוחל בשבילנו, תוקף ומחבק ברוך. רוצה לומר: פאולוס הוא בן-זמננו הברוי משום שתוכנה האוניברסלי של הטפתו, על מכשוליה ועל כישלונותיה, עודנו ממשי לחלוטין.

בשביל פאזוליני, פאולוס ביקש להרוס בדרך המהפכה דגם של חברה המושתתת על אי-שוויון חברתי, על אימפריאליזם ועל עבדות. קיים אצלו הרצון הקדוש להרס. מובן שבסרט המתוכנן, פאולוס נכשל, והכישלון הזה פנימי אף יותר משהוא ציבורי. ואולם, הוא מבטא את האמת של העולם, והוא עושה זאת בלי שיצטרך לשנות דבר, באותה לשון שבה דיבר לפני אלפיים שנה כמעט.

בתְּזָה של פאזוליני שלושה חלקים:

1. פאולוס הוא בן-זמננו משום שהמקרה הפתאומי, האירוע, המפגש הטהור, הם תמיד מקור הקדושה. ודמות הקדוש נחוצה לנו היום, גם אם תוכני המפגש

1 | התסריט – San Paolo – ראה אור בכמה שפות, כספר, כולל בצרפתית, רק אחרי מותו של פאזוליני.

המכוון עשויים להשתנות.

2. אם נעתיק את פאולוס ואת כל מאמריו אל המאה שלנו, נראה שהם מוצאים בה חברה ממשית פושעת ומושחתת בדיוק כמו החברה באימפריה הרומית, אם גם חסינה וגמישה ממנה לאין שיעור.

3. מאמריו של פאולוס תקפים מעבר לזמן.

התמאטיקה המרכזית נמצאת בקשר שבין אקטואליות לקדושה. כשעולם ההיסטוריה נוטה לברוח אל המסתורין, אל ההפשטה, אל החקירה הטהורה, העולם השמימי (עולם הקדושה) יורד בתוך־אירוע [événeementiellement] אל בני האדם ונעשה מוחש, פועל.

הסרט הוא הדרך שעושה קדושה בתוך אקטואליות. כיצד מתרחשת ההעתקה?

רומא היא ניו יורק, בירת האימפריאליזם האמריקאי. ירושלים הכבושה בידי הרומאים, מוקד תרבותי וכן מוקד הקונפורמיות האינטלקטואלית, היא פריס תחת המגף הגרמני. את הקהילה הנוצרית הקטנה בחיתוליה מייצגים חברי הרזיסטאנס, ואילו הפרושים הם תומכי פטאן.

פאולוס הוא צרפתי, בן המעמד הבורגני הבינוני, משתף־פעולה, הרודף את חברי המחתרת.

דמשק היא ברצלונה בספרד של פרנקו. הפשיסט פאולוס יוצא בשליחות אל תומכי פרנקו. על דרך ברצלונה, בעת שהוא חוצה את דרום־מערב צרפת, באה לו ההארה. הוא עובר אל מחנה הרזיסטאנס האנטי־פאשיסטי.

אחר כך אנו עוקבים אחר מסע ההטפה שלו בעד הרזיסטנס, באיטליה, בספרד, בגרמניה. את אתונה, אתונה של הסופיסטים, שסירבו לשמוע את פאולוס, מייצגת רומא של היום, האינטלקטואלים והמבקרים האיטלקים הקטנוניים שאותם פאזוליני תיעב. לבסוף, מגיע פאולוס לניו יורק, ושם הוא נבגד, נעצר ומוצא להורג בתנאים עלובים.

ההיבט המרכזי במסלול הזה הופך בהדרגה לבגידה, הנובעת מכך שמה שפאולוס יוצר (הכנסייה, הארגון, המפלגה) פועל נגד הקדושה הפנימית שבו. פאזוליני נשען כאן על מסורת עיקרית, הרואה בפאולוס לא תיאורטיקן של האירוע דווקא, אלא היוצר הבלתי־נלאה של הכנסייה. איש־מנגנון, בקיצור, מיליטנט של האינטרנציונל השלישי. בשביל פאזוליני – המתכונן באמצעות פאולוס בקומוניזם – המפלגה, בדרישותיה הנוקשות למיליטנטיות, הופכת אט אט את הקדושה לכהונה. כיצד יכולה הקדושה האותנטית (שפאזוליני מזהה אותה אל נכון בפאולוס) לעמוד במבחן של היסטוריה חמקמקה ומונומנטלית

כאחת, שבה היא היוצא מן הכלל ולא פעולה? היא יכולה לעשות זאת רק מתוך שהיא עצמה מתקשה ונעשית סמכותית ומאורגנת. ואולם, הקשיות הזאת, האמורה לשמור אותה מפני כל השחתה בידי ההיסטוריה, מתבררת כהשחתה מהותית בפני עצמה, השחתת הקדוש בידי הכוהן. זוהי התנועה ההכרחית כמעט של בגידה פנימית. והבגידה הפנימית הזאת נלכדת בבגידה חיצונית, כך שפאולוס מוסגר לידי אויביו. הבוגר הוא לוקס, המוצג כשליח השטן, הכותב את "מעשי השליחים" בסגנון חנפני ונמלץ במטרה לבטל את הקדושה. כך מפרש פאזוליני את "מעשי השליחים": מדובר בכתיבת חייו של פאולוס כאילו לא היה מעולם אלא כוהן. "מעשי השליחים", ובאופן כללי יותר תדמיתו הרשמית של פאולוס, מציגים לנו את הקדוש המחוק בידי הכוהן. זהו סילוף, שכן פאולוס הנו קדוש. אבל הסרט מאפשר לנו להבין את האמת שבתרמית הזאת: אצל פאולוס, הדיאלקטיקה האימננטית של הקדושה ושל האקטואליות בונה דמות סובייקטיבית של כוהן. פאולוס מת גם מתוך שפְּהֶתָה בו הקדושה.

קדושה, השקועה באקטואליות כבמקרה האימפריה הרומית – או בה־במידה הקפיטליזם בן זמננו – אינה יכולה להגן על עצמה, אלא באמצעות יצירתה של כנסייה, על כל החומרה המתחייבת מכך. ואולם, הכנסייה הזאת הופכת את הקדושה לכהונה.

הדבר המפתיע ביותר בכל זה הוא שהטקסטים של פאולוס משתבצים, כמות שהם, בטבעיות בלתי נתפשת כמעט, בסיטואציות שבהן פאזוליני מציג אותם: המלחמה, הפאשיזם, הקפיטליזם האמריקאי, הוויכוחים הקטנוניים של האינטליגנציה האיטלקית... כשמעמידים במבחן האמנות את הערך האוניברסלי, הן של גרעין מחשבתו הן של האל־זמניות של הפרוזה שלו, פאולוס יוצא מנצח באופן מוזר.

מצרפתית שירן בק

‘להיות שפל וחזק, אח לכלבים’

“אקטונה”, זיזיק, אגמבן והתת-פרולטריון המודרני

אין ארוחת-ערב או צהרים או ספוק בעולם
שישוו להליכה אינסופית עד לרחובות העניים,
שם צריך להיות שפל וחזק, אח לכלבים.

פאזוליני. “שורות מן הצוואה”

כל מי שמכיר, ולו במעט, את יצירתו של המשורר, הקולנוען והאינטלקטואל האיטלקי, פייר פאולו פאזוליני (1922-1975), יודע כי הקשר שלו למנושלים, מהתת-פרולטריון של רומא עד לפלאחים האפריקאים – קשר שנמשך כל חייו – היה תמיד הזרז האמיתי למעורבות הפוליטית שלו. אף אינטלקטואל איטלקי (שמאלי) לא חתר בעיקשות כזו להבין ולהביא ללב המודעות הציבורית את קיומם של עולמות שאול בלתי מופרים, המיושבים בסובייקטים בזויים של היקום הגיאופוליטי המערבי שלנו, אשר חייהם הסמויים מתרחשים הרחק ממבטנו, מחוץ למה שאנו רגילים לזהות כציוויליזציה. במובן זה, נכון לומר שהביקורת של פאזוליני, במיוחד משנות הששים ואילך, היא בעלת משמעות יוצאת דופן בנסיבות הגלובליות הנוכחיות. אף כי נהגתה בשנות המלחמה הקרה, היא מבוססת במהותה על דאגה דחופה לאוניברסליזציה של החווייה הליברל-דמוקרטית ושל הקפיטליזם המאוחר. במלים אחרות, המנודים של פאזוליני הם המנודים של י מ י נ ו .

בכל זאת, דבר אחד הוא להצהיר שפאזוליני היה “משורר העניים”, ודבר אחר הוא לחקור את הממד הפוליטי של הקשר שלו. אף על פי שלא היתה סיבה להטיל ספק באותנטיות של מחויבותו, מבקרים גילו לא פעם ספק ביחס לכוח הפוליטי של הקשר הלוהט הזה. מאמר זה הוא ניסיון לבחון את הרלוונטיות האידיאולוגית של גישתו של פאזוליני לתת-הפרולטריון, באמצעות התמקדות בסרטו העלילתי הראשון “אקטונה” (1961).

כדי לבסס את טענתו, אתייחס לכמה נקודות-מבט תיאורטיות על הפוליטיזציה של התת-פרולטריון, אותן פיתחו הוגים בני ימינו, ג'ורג'יו אגמבן וסלאבוי ז'יז'ק. מצד אחד, המושג הומו סאקר של אגמבן הוא אולי המשמעותי ביותר מבחינה פוליטית, מתוך מכלול חקירתו הפילוסופית רחבת ההיקף, ואפשר לכלול אותו באופן פורה בתוך הערכה ביקורתית של התעקשותו הנודעת של פאזוליני על "קדושתו של התת-פרולטריון". מצד שני, נראה כי התובנה של ז'יז'ק ביחס לתפקיד הפוליטי הבסיסי של הממשי הלאקאניאני בתור סימפטום של נקודת התנפצות של כל רשת סוציו-סמלית, נותנת מפתח תיאורטי חיוני לפיצוח מלוא הפוטנציאל האידיאולוגי של המעורבות הנסערת של פאזוליני בקומוניזם האיטלקי ובמרקסיזם בכלל.

לכן, מנקודת מבט מתודולוגית, מאמר זה תומך נחרצות במרכזיות התיאוריה בהקשר הכללי של לימודי תרבות זמננו, ובמיוחד בתחום של לימודי קולנוע. ליתר דיוק, האסטרטגיה שבבסיס פנייתי הרחבה לתיאוריה במאמר זה טמונה בפיתוח ראיית "אקטונה" כסרט הקורא תיגר מפורש על ההנחה הפוסט-מודרנית האופיינית, לפיה אין לקשור ניתוח של תוצרי תרבות (כולל נרטיבים של סרטים) עם פוליטיקה רדיקלית. מזווית זו, מטרתם של הפיתוחים הביקורתיים, על פי כתביהם של אגמבן וז'יז'ק, בחלקו הראשון של המאמר – פיתוחים הסוטים לכאורה מן העיקר – היא למסור את הספקנות העמוקה שלי ביחס למגמות הדה-פוליטיזציה המקובלות היום בלימודי התרבות. כפי שיתברר במשך החקירה, הסיבה היסודית שבעטיה יכולות התיאוריות של אגמבן ושל ז'יז'ק להפרות את ניתוח הייצוג של התת-פרולטריון אצל פאזוליני היא ששניהם דוחים את הגישות הפוסט מודרניות הרבות לסובייקטיביות, גישות דה-פוליטיות באורח רדיקלי (רוחניות ניו-אייג'ית, אינטר-סובייקטיביות האבְּרָמְסית, דקונסטרוקציה, קוגניטיביזם, וכיוצא בזה). לעומתן, התיאוריות של אגמבן ושל ז'יז'ק גורסות כי אין להפריד את ביקורת התרבות מן הספּרה הפוליטית, שכן את שתיהן מניע באופן אינטימי הצורך לפנות, במלותיו של ז'יז'ק, אל "השאלה הבערת של איך להגדיר מחדש פרויקט פוליטי שמאלי, אנטי-קפיטליסטי בעידן הקפיטליזם הגלובלי ומוצר הלואי האידיאולוגי שלו, רב-תרבותיות ליברלית דמוקרטית" (Žižek, 2000a, 4) ליתר דיוק, אגמבן וז'יז'ק מתאימים במיוחד לדיון הביקורתי שלי משום שגישתם לסובייקטיביות מאפשרת את שיקום המושג הפוליטי של אוניברסליות. אתמקד ב"אקטונה" במטרה לנתח את תפישתו המעמדית של פאזוליני בבואו אל הסובייקטיביות באמצעות אותה התייחסות לאוניברסליות.

אל לאקאן ובחזרה: זיהוי האוניברסלי עם נקודת ההזרה

הגדרתו של תומאס האמר למושג denizens כמגדיר תושבים משוללי זכויות יסוד אזרחיות (Hammar, 1990), מאפשרת לנו לשרטט תיאור יעיל מבחינה פוליטית של הסובייקט הברדוי והלא-ברדוי, האהוב על פאזוליני. על פי פאזוליני, המצב האנטי-חברתי של אי-השתתפות, מצב שאיפיין למשל את התת-פרולטריון של רומא בשנות החמישים, היה מצב הולם וצריך היה לשמרו ולקדמו, משום שהניח אופוזיציה רדיקלית נגד הסדר הממוסד של החברה האיטלקית הבורגנית. במלים אחרות, מחאתו יסודה בהגנה המתמשכת על – ובהזדהות עם – אותן קבוצות חברתיות שטרם עברו קואופטציה לתוך סדר סוציו-סמלי מסוים, המוגדר באופן פוליטי על-ידי אידיאולוגיה ליברלית-דמוקרטית, ובאופן כלכלי, על-ידי הקפיטליזם.

כפי שאנסה להדגים בחלקו השני של מאמר זה, "אקטונה", סרטו הראשון של פאזוליני, הוא יצירה מכרעת בהקשר זה, באשר הוא מציע ייצוג חזק במיוחד של הברית המתמשכת בין היוצר האיטלקי לתת-פרולטריון, המוצג כגוף זר הנתון בסכנה בלב המודרניזציה של איטליה בעידן הקפיטליזם המאוחר. בדומה לרומנים המוקדמים יותר שלו, (הבחורים של החיים וחיים אלימים, 1959), "אקטונה" מהווה דוגמא ברורה להצהרת האהבה הנחרצת וחסרת ההיסוס של פאזוליני לתת-קבוצות של הבורגאטה, שכונות העוני של רומא, אותן תיאר באמצעות אימוץ אמפאתי של החווייה החברתית, הלשונית והפסיכולוגית שלהן.

אני מבקש להדגיש כאן כיצד אקט זה של הזדהות מימטית עם המנודים, אקט שנותר תופעה ייחודית בנוף של חיי הרוח האיטלקיים – האליטיסטיים באופן מסורתי – מייצג היטב, ככל הנראה, את מה שז'יז'ק זיהה כמחווה הפוליטית השמאלית פֶּרֶ אֶקְסֶלְנְס:

המחווה הפוליטית השמאלית *par excellence* (בניגוד לסימטת הימין "לכל אחד/ אחת מקומו או מקומה") היא, לפיכך, לבחון את הסדר האוניברסלי הקונקרטי הקיים בשם הסימפטום שלו, בשם החלק, אשר חרף היותו אינהרנטי לסדר האוניברסלי הקיים, אין לו "מקום ראוי" בתוכו (למשל, מהגרים בלתי חוקיים או מחוסרי דיור בחברות שלנו). הליך זה של הזדהות עם הסימפטום הוא הצד האחר של המהלך הביקורתי-אידיאולוגי הסטנדרטי של הכרה בתוכן מסוים שמאחורי מושג אוניברסלי מופשט כלשהו, קרי הוקעה של הכללות אוניברסליות נייטרליות כשקריות ("ה'אדם' של זכויות האדם הוא למעשה הגבר הלבן בעל הקניין..."): הקביעה מלאת הפאתוס (וההזדהות עם) הנקודה האינהרנטית של ההדרה/

הוצאה מהכלל, עם ה'בזוי' של הסדר הקונקרטי הקיים, כנקודה היחידה של אוניברסליות אמיתית (Žižek, 2000a, 224).

הגדרה זו של "אוניברסליות אמיתית" נדונה שוב אצל ז'יז'ק במאמרו "מאבק מעמדי או פוסט מודרניזם? כן, בבקשה!", בו הרחיק את עצמו מעמדתה של התיאורטיקנית הפוליטית ג'ודית באטלר:

אני תופש את קיום הצל של מי שנידונו לנהל חיי רפאים מחוץ לתחומי הסדר הגלובלי, מטושטשים ברקע, משוללי אֶזְכּוֹר, שקועים במאסה חסרת צורה של "אוכלוסיה", אפילו בלי מקום מובחן ייחודי משלהם, בצורה קצת שונה מבאטלר. אני מתפתה לטעון שקיום הצל הזה הוא המקום בה"א הידיעה של האוניברסליות הפוליטית: בפוליטיקה, הטענה לאוניברסליות באה לידי ביטוי כאשר סוכן כזה, משולל מקום, הנמצא בחוץ, מעמיד את עצמו כגילום ישיר של האוניברסליות, מול כל מי שיש להם מקום בסדר הגלובלי (Žižek, 2000b, 313).

לאור טענות רדיקליות אלה על המיקום הסוציו-פוליטי המדויק של האוניברסלי, אני טוען שהראייה המוחשית ביותר לעמדה השמאלית של פאזוליני, ראשיתו הקולנועית, נמצאת בהזדהותו השערורייתית – מפתה לומר הפונדמנטליסטית – עם ה'אחר' המכונן של הסדר הבורגני ההגמוני. במקום להסתפק במאבק לשיפור חברתי-כלכלי ותרבותי במצבם של הסובייקטים המקופחים (התת-פרולטריון) והמרחב החברתי הזנוח (שכונות העוני של רומא), עשה פאזוליני צעד הרבה יותר רדיקלי, באמצעות מה שז'יז'ק כינה "זיהוי האוניברסליות עם נקודת ההדרה" (שם, 2000a, 224). הכוח הפוליטי של זיהוי זה מונח באתגר הבלתי מתפשר שהציב מול ההגמוניה הליברל-דמוקרטית בקפיטליזם המאוחר: אין הוא אומר לתת-פרולטריון 'אני אלהם למען זכויותך להכרה מצד ההיררכיה הקיימת' (שמאל ליברלי), אלא: 'אתם, העקורים והמנוצלים, אתם אֶמֶת המידה האוניברסלית לקידמה, בעצם היותכם מוֹנְדְרִים'. אני טוען שרק הפרספקטיבה השנייה באמת מערערת את אושיות ההגמוניה של הקפיטליזם המאוחר.

מתוך מחשבה זו, אפשר לתפוש את כל עשייתו האמנותית והאינטלקטואלית של פאזוליני כהגנה בלתי מתפשרת על הכבוד האוניברסלי של המין האנושי בכך שהעניק את הבכורה למנושלים, למנוצלים, למוקצים. במלים אחרות, מה שתקף בעיניו באופן אוניברסלי אינו האידיאלים הניטרליים של ההשכלה, אותם ירשה אירופה הליברלית, ושדרכם חייבים הכל להסכין עם הסדר החברתי,

אלא – בהיפוך רב משמעות – מה שתקף הוא הקיום הקונקרטי של הסובייקט ה'מופרש', הסובייקט הסותר את הסדר החברתי בעצם היותו מנושל מזכויותיו של הסדר, ובכך חושף את חולשת יסודותיו המופשטים. מה שהמעמד האיטלקי השליט ראה כסכנה שיש להרחיקה, היה בדיוק הזדהות היתר ה"פנאטית" של פאזוליני עם שארית "מבישה" זו של המודרניזציה הקפיטליסטית המאוחרת. כידוע, היאחזותו של פאזוליני בעמדת קצה זו הפכה אותו, בעיקר מאז שנות הששים, למטרה לרדיפה מתמדת² (Betti, 1978). הממסד לא יכול היה לעכל את ההאשמה האנטי־ליברלית ביסודה של פאזוליני כלפי המבנה הגזעני במהותו של השיטה:

הדבר הבלתי נסבל והנתעב ביותר, אפילו אצל הבורגנים החפים ביותר, הוא אי היכולת להכיר בחוויות חיים שונות משלהם, הכרה שפירושה לחשוב על כל החוויות כאנלוגיות באופן מהותי לזו שלהם. [...] אותם סופרים בורגנים – לא משנה כמה מוסריים ומהוגנים הינם – אשר אינם מסוגלים להכיר בהבדל הפסיכולוגי הקיצוני בינם לבין זולתם, עושים את הצעד הראשון לעבר צורות של אפליה שבמהותן הן גזעניות; במובן זה אין הם חופשיים, אלא שייכים באופן בלתי נמנע למעמד שלהם: באופן יסודי, אין הבדל בינם לבין ראש המשטרה או תליין במחנה ריכוז (Pasolini, 1995, 89-90).

כאן ראוי לציין: ההוקעה הרדיקלית של פאזוליני את הסדר הבורגני קשורה באופן בלתי נפרד למה שראה כמחווה הפוליטית היחידה המסוגלת לפרוץ סדר זה ולפתוח חזון אלטרנטיבי אותנטי: אימוץ מלא של ה"אחר" של ההגמוניה הקפיטליסטית בתור המדוכא האוניברסלי, סביבו בנויה הפוזיטיביות השקרית של הגמוניה כזו. זוהי נקודה לאקאניאנית מובהקת: התפישה לפיה אקט חתרני אמיתי דורש הזדהות־יתר עם המדוכא/הממד הסימפטומטי. כפי שז'יז'ק מזכיר לנו שוב ושוב, הפסיכואנליזה הלאקאניאנית מציעה תיאוריה המתארת את האופן שבו כינון שדה סוציו־סמלי נתון נקבע באמצעות הדרה ראשונית, כך שנחסם מן היסוד קיומו של עודף פתולוגי אנטגוניסטי. ליתר דיוק, רק באמצעות דיכוי של אנטגוניזם יסודי זה יכול שדה המציאות החברתית להפציע כשדה הקרב הריק של המאבק על הגמוניה (ראו: Žižek, 2000b, 110-111). לכן, כדי לקרוא תיגר רדיקלי על רשת סוציו־סמלית נתונה, דרוש אימוץ מלא של נקודת ההדרה המודחקת שלה.

תפישה זו של זיהוי האוניברסליות עם הסימפטום פורייה ביותר אם אנו רוצים לקלוט את האופי המשחרר של הקולנוע של פאזוליני ושל יצירתו בכלל. מה שמבקרים דחו לעתים קרובות כאי־רציונאליות עמוקה שלו³ – אותה משיכה

פתולוגית לגמרי אל העניים – נטענת במשמעות שונה לחלוטין אם מתבוננים בה דרך העדשה של תיאוריות ההסמלה שלאקאן פיתח בשלב השני בקריירה שלו, החל משנות החמישים המאוחרות. בעיקרון, אנו עוסקים פה במה שנקרא "לאקאן של הממשי", המתיחס ל"ממשי" בתור [...] הגבול הבלתי אפשרי/האי-היסטורי של תהליך ההסמלה, בלשונו של ז'יז'ק, זה החושף את הקונטינגנטיות האולטימטיבית, את השבריריות (ומכאן את הניתנות-לשינוי) של כל מערך סמלי, המתיימר להיות אופק א-פריורי של תהליך ההסמלה. (Žižek, 2002a, 221)

לכן, באופן פרדוקסלי, אלה שביכו את האופי השערורייתי של טענותיו האינטלקטואליות של פאזוליני, צדקו לגמרי: פאזוליני היה שערורייתי במובן זה ש"רצונו לחולל שערוריות" היווה אקט לאקאניאני צרוף, שכלל אימוץ מלא של הגבול הבלתי אפשרי של השדה הסוציו-סמלי, אימוץ בידי הסובייקט אשר היווצרותו-מחדש מפריעה באורח רדיקלי לתפקוד החלק של השדה עצמו. הסקנדל היסודי בעמדתו של פאזוליני מקורו בדיוק באוניברסליזציה של התת-פרולטריון, נוכח אמונתו שלפיה "מרכיבי הפסיכולוגיה של הבזוי, העני, התת-פרולטר, הם לעולם טהורים ומהותיים במובן כלשהו, והם קיימים מחוץ לתודעה ההיסטורית, ובאופן ספציפי עוד יותר, מחוץ לתודעה הבורגנית" (Pasolini, 2001, 2846). לא הגנתו על המודרים והמקופחים הפריעה כל-כך לבני זמנו (ובכללם אנשי שמאל רבים), אלא נחרצותו לראות בהם את בני האדם האוניברסליים. מכל מקום, הרחק מתפקיד הרומנטיקן הנדוש, המגן על שלמות התרבויות ה"פרימיטיביות", או הפוסטמודרניסט המדבר למען ריבוי נרטיבים וצורות שיח של אחרות, פאזוליני התערב מתוך העמדה של העיקרון המבנה את המדוכאים כדי לתקוף את השדה ההגמוני בבסיסו.⁴ הסולידריות המזעזעת שלו היתה, במלים אחרות, פוליטית במהותה.

כדי להגביר את הרדיקליות של הטיעון ולתפוש את מלוא השלכותיו הפוליטיות, עלינו לזקק את הגישה הלאקאניאנית: עלינו להכיר בכך שנקודת ההדרה של כל שדה סמלי מתלכדת עם אוניברסליות רק באותה במידה שאוניברסליות היא ריק תהומי, אותו ריק שלאקאן מגדירו שוב ושוב כגרעין הבלתי-חדיר של הממשי. חשוב יותר, הישרדותה או קריסתה של תצורה סמלית נתונה מוכרעות בדיוק בריק של הממשי, שכן הדיכוי או הביטוי של התוכן הטראומתי, הבלתי ניתן להסמלה, הם הקובעים את מצב (האי)-היתכנות הסמלית. הרדיקליות של הפעולה אצל פאזוליני מצויה ביצירת התמטי, הדינו במילוי הממשי של לאקאן בתוכן אנתרופולוגי: בזהותה, קודם כל, את התת-פרולטריון של רומא ואחר כך את התת-פרולטריון הטרגס-לאומי המודרני

עם אוניברסליות בתור אותה שארית של הסדר החברתי-סמלי אשר אינה זוכה להכרה. זו הסיבה שבגללה הסובייקט הבזוי של פאזוליני אינו רק מודר, אלא גם משוחרר לחלוטין מן המושג המסורתי של תודעה מעמדית, אותה רואה המחבר כתוצאה של היקבעות-יתר בלתי נמנעת של ההיגיון הליברל-דמוקרטי. במקום לשחק את המשחק האינסופי, הקונטינגנטי, סימונה-מחדש של הסיבה הליברל-דמוקרטית – שכבר אז נשלטה כמעט לגמרי בידי אידיאולוגיית הקפיטליזם המאוחר – נטל על עצמו פאזוליני את הסיכון הבלתי אפשרי ועם זאת לגמרי פוליטי, של כפיית שבר רדיקלי על סביבה זו, ובכך פתח מרחב לתצורה היסטורית חדשה.

בנקודה מסוימת ב"ציפורי שיר, ציפורי טרף" (1966), הנתפש לעתים קרובות כיצירת המופת הקולנועית שלו, מציע פאזוליני הגדרה תמציתית, מאופקת, ובכל זאת מפורשת למדי של האסטרטגיה שלו. למרבית ההפתעה, אנו נעשים מודעים לעובדה שהרחובות בהם מהלכים שני הגיבורים, בני התת-פרולטריון, נקראים על שמם של אלמונים גמורים, בעלי שמות מאלפים כמו "מובטל" או "ברח מהבית בגיל 12". הנקודה המכרעת כאן היא שהתת-פרולטריון הופך לסוכן פוליטי אמיתי ברגע שנוכחותו בלב הרשת הסמלית (שמות רחובות) מרוקנת מכל תוכן אידיאולוגי ישיר ומוקפאת בתוך השדה הבלתי אפשרי של נומינליזם טהור בתור מוות (סמלי). שדה ההסמלה התפוס בידי המושג 'תת-פרולטריון' חופף לתהום של ההגדרה הלשונית שאינה מדברת אלא את ריקותה, את האי-מילוליות ואת ההעדר שלה-עצמה, את הגבול הבלתי אפשרי של הסימון עצמו. זו הסיבה שבגללה, אצל פאזוליני, ייצוגם הקולנועי של המנודים החברתיים, המתקיימים באופן היסטורי (בדרך כלל, העניים מיוצגים באמצעות תקריבים ממושכים, אנטי-נטורליסטיים), חדור תמיד במה שהוא עצמו הגדיר כ'אסתטיציזם המתאבל' שלו (Pasolini, 1976, 154), שאינו חושף, בסופו של דבר, אלא את החפיפה בין הסובייקטים המודרים היסטורית לבין הממד האי-היסטורי, הטוען אותם כפוטנציאל פוליטי אמיתי. התת-פרולטריון של פאזוליני, בתפקידו כְּעיקרון המבנה, המנושל, של הסדר הליברל-דמוקרטי, הוא בדיוק שמו של סובייקט תהומות זה.

מן התת-פרולטריון להומו סאקר

יורשיהם הסבירים ביותר של ה(אנטי-)גיבורים של פאזוליני הם, ככל הנראה, סובייקטים חברתיים היבריריים כמו המהגר והפליט. בתגובתו על מאמרה של

חנה ארנדט מ-1943, "אנו הפליטים", כותב אגמבן (2000, 15) כי ארנדט "הופכת על פניו את מצבו של הפליט חסר המדינה – מצב אותו חיתה בעצמה – כדי לייצגו כפרדיגמה של תודעה היסטורית חדשה". מעניין במיוחד, במאמרה של ארנדט, תיאורו של הפליט כמי שאיבד את כל זכויותיו, ולמרות זאת מסרב להיטמע בתרבות לאומית חדשה. בעיקרון, "התודעה ההיסטורית החדשה", שבה אנו עוסקים פה מוגדרת באמצעות סירובו של הסובייקט לאמץ זהות קבועה, ממוסדת. התובנה המכרעת של אגמבן היא ההכרה באפשרות שנצטרך לנטוש את הדרכים המסורתיות בהן זוהה הסובייקט של הפוליטי (אזרח, עם ריבוני, פועל וכדומה) כדי "לבנות מחדש את הפילוסופיה הפוליטית שלנו, החל בדמות האחת והיחידה של הפליט" (2000, 16). בדרך המזכירה את הרדיקליות הבלתי מתפשרת של פאזוליני, מסיט אגמבן את הקואורדינטות של המאבק אל השדה המודרן באופן יסודי, ומזהה את הסובייקט הפוליטי האוניברסלי עם דמותו ההיברידית של הפליט: "כל כמה שהפליט, דמות שולית בעליל, מערער את השילוש הקדוש של מדינה-אומה-טריטוריה, הוא ראוי להיתפש כדמות מרכזית בהיסטוריה הפוליטית שלנו" (2000, 22). ניסיון זה להפוך את דמותו של הסובייקט העקור לאוניברסלי פותח עוד יותר בקטע הבא, המפתיע בקרבתו לקריאה של ז'יז'ק את הממשי הלאקאניאני כגבול של כל תהליך הסמלה:

יש לראות את הפליט כמות שהוא, כלומר, לא פחות ממושג-גבול המביא את העקרונות של מדינת האומה לידי משבר רדיקלי, ובה בעת מפנה דרך לחידוש של קטגוריות שאי אפשר עוד להשעותן (Agamben, 2000, 23).⁵

הפוליטיזציה של הפליטים כפי שתוארה, מתקשרת בקלות לאזהרתו של אגמבן מפני הסכנות הטמונות בפוליטיקת הזהות. באורח טיפוסי, עמדתו ביחס לסוגיה נראית עומדת ותלויה בין פסימיות חסרת תקנה לאוטופיה, כפי שמעיד הציטוט הבא מתוך הקהילה הבאה:

הבורגנות הזעירה של כדור הארץ היא, כנראה, הצורה שבה מתקדמת האנושות לקראת הרס עצמה. ואולם, עניין זה פירושו גם שהבורגנות הזעירה מייצגת הזדמנות חסרת תקדים בהיסטוריה של האנושות, הזדמנות שאין להחמיצה בשום פנים ואופן. שכן, אילו – במקום להמשיך ולחפש זהות הולמת בתוך אינדוידואליות, שממילא כבר אינה הולמת ואין בה היגיון – אילו הצליחו בני אדם להשתייך לעיוות הזה כמות שהוא, בעשותם את ההיות-כך ההולם לא לזהות ולקניין אישי, אלא לסינגולאריות בלא זהות, סינגולאריות פשוטה וחשופה לחלוטין [...], כי אז היו נכנסים בפעם הראשונה לקהילה ללא הנחות מוקדמות וללא סובייקטים (Agamben, 1993, 65).

גישתו של ז'יז'ק משלימה את זו של אגמבן לגבי הבנת התפקיד הפוליטי שממלא המפגש הטראומתי, המנכר, עם הממשי של אחרות אותנטית. שאם לא כן, כיצד נוכל להבין את המעבר של אגמבן מזהות וקניין אישי ל”סינגולאריות נטולת זהות, סינגולאריות פשוטה וחשופה לחלוטין?” על פי קריאתו הפסיכואנליטית של ז'יז'ק, בממד של הפעולה עצמה שולט תמיד דחף המוות, שאינו מסמן אלא את הצורך של סובייקט הפעולה לחוות את השבר הסמלי של הכלכלה הסובייקטיבית שלו עצמו. בדיוק בשל המשקל הניתן לטראומה הסמלית, קוראת הביקורת של ז'יז'ק תיגר רדיקלי על עצם יסודותיה של הדמוקרטיה הליברלית, בעוד התערבותו האחרונה של אגמבן בשדה הפילוסופיה הפוליטית נראית כמווסתת בהתמדה בידי חזון משיחי, מנותק, פוטנציאלית, מהבעייתיות של היבור-מחדש (רה-ארטיקולציה) של הסדר החברתי-סמלי הקיים. באחד מחיבוריו העיר ז'יז'ק על הקריאה של ג'ודית באטלר את המושג הומו סאקר של אגמבן. הוא הרגיש עד כמה מושג משמעותי זה –

[...] אסור שידולל עד כדי מרכיב אחד של פרויקט דמוקרטי-רדיקלי, אשר מטרתו לשאת ולתת מחדש, או להגדיר מחדש, את גבולות ההכללה וההדרה, כך שהשדה הסמלי ייפתח יותר ויותר לקולות שהתצורה ההגמונית של השיח הציבורי מדירה. אימוץ שגוי זה של אגמבן הוא רק אחד מתוך סדרת מקרים, המדגימים נטייה של האקדמיה האמריקאית ה’רדיקלית’ (המקרה של פוקו טיפוסו עוד יותר מאשר זה של אגמבן): הגרסה האירופאית האינטלקטואלית הנכונה – ובכלל זה הדגש על סיגורו של כל מיזם דמוקרטי משחרר – נכתבת לתוך גרסה הפוכה של הרחבה הדרגתית וחלקית של המרחב הדמוקרטי (Žižek, 2002b, 98-100).

אני מאמין שאפשר לשלב באופן פורה את תיזת האוניברסליזציה של התת-פרולטריון של פאזוליני עם גישותיהם הביקורתיות של ז'יז'ק ואגמבן כאחד. לכן אדון כאן בפוטנציאל הפוליטי הנלווה לשתיהן. באופן מהותי, כפי שאנסה להראות, באמצעות התמקדות במושג הומו סאקר של אגמבן, הדחף ”להזדהות עם נקודת ההדרה” פירושו, בשביל שני ההוגים, להניח באופן מלא ”דרגת-אפס בלתי ניתנת להסמלה” (Žižek, 2002b, 99), ממד אוטופי המביא להזרת הסובייקט מן הזהות שבנה לעצמו, וחושף סתירה פנימית של הטוטליות החברתית. באופן דומה, תיזת הקדושה של התת-פרולטריון של פאזוליני מעמידה בסימן שאלה גם את ’מלאות הריק’ הלאקאניאנית, המתפקדת כממשי (בלתי-)אפשרי של הסדר הסמלי, וגם את המרחב האוטופי המאוכלס בקהילה שיש לחשוב אותה כפוטנציאליות מוחלטת. אני מאמין כי מה שנותר משמעותי לגמרי, במיוחד מול המגמה הנוכחית בפוליטיקה הפוסטמודרנית, אם אפשר להחליף את המושג של

מהותנות מעמדית בפוליטיזציה חיוורת של מה שוונדי בראון (Brown, 1995, 61) הגדירה ברוב כישרון כ"מנטרה הרב־תרבותית" (גזע, מגדר, מיניות וכד'), היא התקשותו של פאזוליני על אוניברסליות כמושג שאינו ניתן להפרדה ממעמד חברתי ספציפי ברגע היסטורי ספציפי.

אקטונה כהומו סאקר או: תהפוכות החיים העירומים

מה שבולט בסדרת ארוכה של "סתירות" אצל פאזוליני הוא החיבור הפרדוקסלי לכאורה של המוטיבים של עליבות וקדושה, חיבור העובר דרך כל יצירתו. ההיבט הדינמי של אוקסימורון זה ניתן להבנה באמצעות המושג הידוע של אגמבן, הומו סאקר. כפי שאגמבן מזכיר לנו (Agamben, 2003, 3), היוונים הקדמונים נהגו להנגיד *zoe*, עובדת חיים ביולוגית משותפת לכל היצורים החיים (חיים חשופים), ל-*bio*, המציין "צורות או דרכי חיים אופייניות לפרט או לקבוצה מסוימת." אגמבן מבחין כי הבעייתיות של המושג 'אדם', אשר נטבע בהצהרת זכויות האדם של 1789 היא שאינו מותיר כל מרחב אוטונומי למושג *zoe*, אותו הוא ממוסס לחלוטין בתוך הסדר המשפטי והפוליטי. ברגע שה'אדם' נולד, נעלמים החיים העירומים אל תוך מושג ה-*bio*, כמצב של השתייכות לזהות לאומית: "במלים אחרות, זכויות ניתנות לאדם רק במידה שבה הוא, או היא, מהווים הנחת יסוד מתפוגגת (ולמעשה, הנחת יסוד, שלעולם אל לה להתגלות ככזו) של האזרח" (Agamben, 2000, 21). התוצאה הברורה של הדחקה זו של "האדם הטהור" היא שהמורדניות, לפחות מאז 1789, זיהתה באופן עקבי את הסטאטוס של האדם נטול האזרחות עם המושג הומו סאקר באותו מובן שהיה למונח הזה בחוק הרומי של העת העתיקה – נידון למוות (שם, 22). מהגדרה חיונית זו של הומו סאקר כגרסה המעוותת, המנוכרת, בת ימינו, של "האדם הטהור", מפתח אגמבן את הביקורת מאירת העיניים של הקפיטליזם המאוחר, וזו מאפשרת לנו לפתח את ההקבלה לפאזוליני.

בהמשך לנקודת המוצא של מרקס וג'י דבור, מבחין אגמבן בכך שהאוניברסליזציה הנוכחית של הקפיטליזם, בחסותה הקדושה של הֶסְפֶּקְטוּלְרִיזַצְיָה (והעיקור) של החיים, כפתה על הקפיטליזם להתייזב מול מצבו המשברי הקבוע כאמת הסופית על הדוקטרינה שלו. התוצאה המיידית היא שאותה אי יציבות,

... המהווה את המנוע הפנימי של הקפיטליזם בשלב הנוכחי ... תובעת לא רק

שבני אדם מן העולם השלישי יהפכו עניים יותר ויותר, אלא גם שאחוז הולך וגדל של אזרחים בחברות המתועשות יהפכו לשוליים ולמחוסרי עבודה (Agamben, 2000, 132).

כדיוק מתיאור זה של כוח הנישול הגדל של ההון, מפציע המונח הומו סאקר כבעל משמעות פוליטית לגבי אגמבן. ההקשר של אין-אונות מוחלטת, אליו מתייחס המושג, הריק שאליו הוא מוגבל, בשבילו אינו אלא מרחב האחד והיחיד שממנו יש לסמן מחדש את הפוליטי:

פוליטיקה היא מה שמתייחס לאי התפקוד המהותי של המין האנושי, לאבטלה הרדיקלית של קהילות אנושיות. הפוליטיקה קיימת משום שאנשים הם ישויות ארגוס [argos-beings] בלתי ניתנות להגדרה באמצעות פעולה אמיתית כלשהי – כלומר, יצורים בעלי פוטנציאליות טהורה שאינה ניתנת למיצוי באמצעות היות או מקצוע כלשהם (Agamben, 2000, 141).

כפי שצפינו קודם, כנראה שהגרסה הקרובה ביותר של פאזוליני להומו סאקר כ"אדם הטהור", "הנועד למוות", בשל הסיבה הפשוטה שאינו משתייך לקהילת התרבות, הוא אקטונה, הקבצן המובהק (פירוש השם אקטונה באיטלקית הוא קבצן). מובן שבשום אופן אין זהו ה"הומו סאקר" היחיד של פאזוליני: כל יצירתו עומדת בסימנה של נוכחות אנושית בזויה, עקורה לגמרי, שאי אפשר להתעלם ממנה.

בהתרשמות ראשונית הסרט אינו נראה פוליטי. אקטונה הוא סרסור מפרוררי רומא, הנאבק נואשות לשרוד, אחרי שהאשה שלו, היצאנית מדלנה, מושלכת לכלא. תחילה הוא חוזר אל גרושתו אֶשְׁנָצָה כדי לקבל תמיכה; אחרי שזו דוחה אותו, הוא גולש לייאוש גמור, עד שהוא נתקל, במקרה, בסטלה, נערה הכובשת מיד את ליבו בַּתּוּם ובגילוי הלב שלה. למרות משיכתו אליה, אקטונה מתכנן להפוך אותה ליצאנית, ממלאת-מקום למדלנה. אלא שבסופו של דבר, אהבה וחרטה מציפות אותו והוא מחליט להרחיק אותה מן הרחוב. כדי לפרנס את סטלה, גומר אקטונה אומר לחפש עבודה, לראשונה בחייו. ובכל זאת, די לו ביומו הראשון כפועל-כפיים כדי לחזור בו ולעזוב את העבודה. בינתיים, מדלנה, עדיין בכלא, שומעת על נערתו החדשה של אקטונה, ומגישה נגדו תלונה במשטרה, כדי לנקום בו על בגידתו. בסופו של דבר, ללא עבודה ועם אשה שעליו לפרנס, מחליט אקטונה לפנות לגניבה, כמו רבים מחבריו בשכונות העוני של רומא. במשימתו הראשונה, עם פְּלִילָה וקֶרְתָּג'ינָה, הוא מנסה לגנוב בשר ממשאית חונה. אבל המשטרה, שפקחה עין על תנועותיו, דרוכה להתערב

בזירת הגניבה. כשעוצרים אותו, הוא מנסה לברוח על אופנוע מזדמן, אבל מת בהתנגשות עם מכונית, בסמוך למקום הגניבה.

הקריאה הברורה ביותר של הסרט משקפת באופן כמעט מילולי את הפוליטיזציה של התת־פרולטריון שתוארה קודם: אקטונה הוא השארית האומללה של החברה האיטלקית המשגשגת בשנות הששים, ופאזוליני מעניק לו ממד אוניברסלי, קדוש, כדי לחשוף את הנגע הבסיסי של הקפיטליזם. ובכל זאת, די במבט קרוב יותר על התיאור הקולנועי השערורייתי של הקדוש ומחלל הקדושה, כדי להבין שהוא רחוק מעמדה פוליטית מובנת־מאליה, וכי למעשה הוא קשור בתפישה תיאורטית ספציפית בנושא הסובייקטיביות. הטיפול של פאזוליני באקטונה מאלץ את הצופה להתמקד בחוויה הפסיכולוגית המיוחדת לדמות במידה כזו, שרק באמצעות התבוננות בהתפתחות העצמית של אקטונה אנו זוכים בתובנה לגבי המשמעות האותנטית של הזדהותו של פאזוליני עם התת־פרולטריון.

פירושה של נקודת ראות זו הוא היפוך מפתיע של הקריאה המטריאליסטית המובנת־מאליה של הסרט: אקטונה לא רק מתוֹך באמצעות המבנה החברתי־פוליטי; הוא גם מתוֹך את המציאות כשלעצמה, הוא מתפקד כעין תודעה־עצמית הגליאנית, שהתפתחותיה הפנימיות מסייעות לנו להבין את האמת על אודות אירועים היסטוריים. לדעתי, הדו־משמעות הנהדרת של הסרט נובעת מהמשחק בין ההשתמעויות המטריאליסטיות והאידיאליסטיות שלו. מצד אחד, אפשר לומר שאת הסובייקטיביות של אקטונה מגדירות נסיבות חברתיות, הגורמות להפרדתו: הוא מנודה, סרסור, גנב, ובסופו של דבר הוא מת משום שהחברה האיטלקית מחרימה אותו ומונעת ממנו אלטרנטיבה בת קיימא. המפלט היחיד של אקטונה מקיומו המרושש בשכונת העוני ברומא הוא למכור את כוח־עבודתו כפועל כפיים – הדרגה הנחותה ביותר במכונת הייצור. ובאמת, כאשר הוא טועם את טעמו של הניצול המעמדי, הוא מחליט לחזור מיד אל הקיום האנרכי הנואש שלו, תוך רמיזה היפרבולית על משת"פיות בין הקפיטליזם לפאשיזם הנאצי (‘Ma che siamo a Buchenwald qua?’ “מה זה פה, אנחנו בכוכוואלד?”).

מכל מקום, פרשנות כזאת מתפשרת בכירור עם התצורה הפורמלית המוענת במודע לנרטיב, בייחוד באמצעות עליונותו של הרגיסטר הלירי־אינטרוספקטיבי על פני הרגיסטר הסוציולוגי. די להבחין בפאתוס המימטי המייחד את עיונו הממוקד של פאזוליני בדמות הראשית, עיון המועצם באמצעות המוזיקה הדתית המלווה את “דרך הצלב” שלה, כדי להבין שאקטונה, מעבר לאיפיון לוקאצ’י סתמי של הטיפוסי, נתפש כאופן ספרותי כמתייחס אל הנצח: כסובייקט

אוניברסלי, דמויי־ישו, המייצג את האנושות כולה.

כדי להבהיר היבט יסודי זה של הסרט, כדאי לציין שאקטונה מנוכר אפילו לחבריו התת־פרולטרים: החרדה הרעבתנית שלו ניצבת בניגוד לאדישות האטביסטית הקדמונית המושלת ביקום המסוגר של שכונות העוני של רומא, או לצורך העניין, של חבורת הסרסורים הנפוליטניים המלוכדת, שכוח השפעתה על אנשים ואירועים זדוני ומכריע.⁶ לפיכך השאלה הקריטית שעלינו לשאול היא מה מאפיין את העצמי האוניברסלי של אקטונה, או ליתר דיוק: מה עלינו להבין מהדגש שמעניק פאזוליני לתהליך האינדיווידואציה של העצמי?

מקרוב יותר, יכולנו לטעון כי ייחודו של אקטונה טמון בגישה מעין־מזוכיסטית, או ליתר דיוק בנחישותו להתייצב אל מול מה שז'ורז' באטאיי מכנה (Bataille, 1988, 6-9) האי־היתכנות / אי־מספיקות בלב החווייה. התיאורטיזציה של הסובייקטיביות של ז'יז'ק קרובה מאוד במובן זה לבאטאיי, בהניחה, דרך לאקאן, את נוכחותה של "שארית" בלתי חדירה, גרעין קשה המתנגד להסמלה: "השארית המתנגדת ל'סובייקטיבציה' מגלמת את העדר האפשרות שהיא עצמה הינה הסובייקט: במלים אחרות, הסובייקט מתייחס ישירות לאי ההיתכנות של־עצמו; גבולו הוא התנאי הפוזיטיבי שלו" (Žižek, 1992, 209). טענתו הפוליטית העמוקה של פאזוליני מתבססת על הסתת מושג ה"שארית" באופן אנלוגי לזה של הסימפטום, מהתת־פרולטריון כגוף חברתי, לאקטונה כסובייקט/גוף של התת־פרולטריון. זה העניין המכריע אצל הבמאי. על פי ז'יז'ק, רק מתוך הסטה זו של הסובייקטיביות עשויה לצמוח הבנה משמעותית של המטריאליזם:

מטריאליזם אמיתי אינו בנוי מפעולה פשוטה של צמצום החוויה הנפשית הפנימית עד כדי אפקט של התהליך המתרחש ב"מציאות החיצונית" – מה שצריך לעשות, בנוסף לכך, הוא לבודד גרעין טראומתי חומרי/ שארית חומרית בלב חיי הנפש (118, 2000b, Žižek)

קריאה זו של מטריאליזם כגרעין שאינו בר־קידוד, המצוי במרכז חייו של הסובייקט, יעיל ביותר גם כדי לגאול את מה שאני רואה כרעיון מניע בשיטה הדיאלקטית של אדורנו. הגנתו של אדורנו על האובייקטיביות מניחה בדיוק את קיומה של "אחרות" קשה, שאינה ניתנת להכללה, כיעד האמיתי של החשיבה. למעשה, על פי אדורנו, רק באמצעות היכולת להגיע אל הגרעין הקשה בתוך האובייקט, מגשימה המחשבה את מלוא הפוטנציאל שלה. לכן, גם אצל אדורנו וגם אצל ז'יז'ק, הדגש העיקרי הוא על המפגש הטראומתי של הסובייקט עם הגרעין הבלתי חדיר של האובייקט, המגדיר, קודם כל, את אובדן העקביות של

הסובייקט, וכתוצאה מכך – את הטרנספורמציה הרדיקלית שלו. במושג זה יש לראות את הכוח המניע של הפרויקט השאפתני ביותר של אדורנו – חיבורו דיאלקטיקה שלילית, בו הוא משקיע מאמץ תיאורטי ניכר כדי להראות כי "קוגניציה, שיש לה סיכוי להניב פרי, תשליך את עצמה לרגלי האובייקטים האבודים ביסודם. הסחרור הנוצר הוא *index very* (Adorno, 2000, 33). הרבה יותר משמקובל לחשוב, הדיאלקטיקה של אדורנו, כמו גם קריאתו את הגל, מרוכזת בהכרה שהסחרחורת הטראומתית, הנובעת מהזדהות-יתר נועזת של הסובייקט עם הגרעין הקשה של האובייקט, היא הדרך היחידה לפרוץ את הכישוף של התודעה המחופצנת.⁷

על היות נידון למוות...

סצינת הפתיחה של "אקטונה" מאפשרת לנו לזהות מיד את הכוח התיאורטי של ייצוג הסובייקטיביות אצל פאזוליני. אנחנו מושלכים לתוך שיחה, לכאורה מבודחת, בין אקטונה לחבריו המובטלים בבורגאטה. למרות חילופי העקיצות הקלילים הטיפוסיים, בדיאלקט של רומא, הסוגיה העיקרית היא רצינית: מוות. פולביו חזר זה עתה מעבודתו החדשה ואֶל־פֶּרְדִּינו, בישיבה נינוחה ליד שולחן בית הקפה, פונה אליו בסרקאזם: "עוד לא מָתָּ? מוזר, אמרו לי שעבודה הורגת את הבן-אדם!" פולביו, מחוץ לִפְרִיִים, משיב: "לפחות זה מוות הגון", ומיד מוסיף: "כולכם נראים כאילו יצאתם כרגע מחדר המתים!" בשלב זה מתפרץ אקטונה ומוסיף את הערתו-שלו על המוות. בתוקפנות המיוסרת שלו, הוא טוען כי הטביעה בנהר של חברם בֶּרְפּוֹרְנָה נגרמה בגלל תשישות ולא בגלל בעיית עיכול. ואולם ג'ורג'ו, המסתמך על בקיאות רפואית, מסביר בשלווה כי שחייה בקיבה מלאה גורמת לכשל במערכת העיכול, וזה מוביל, בסופו של דבר, לטביעה. בנקודה זו מציע אקטונה התערבות נחרצת: אם יקנו לו ארוחה, יצלול לתוך הנהר, כשקיבתו מלאה, ויוכיח להם את טעותם. העניין אכן מתרחש בסצינה הבאה.

החלק המשמעותי בפתיחה זו, ששיאו בצלילה המופלאה של אקטונה אחרי קפיצה מראש גשר גבוה, הוא בדיוק טבעו של האתגר האבסורדי של הדמות. בעוד התפישה של פולביו לגבי המוות היא של גאולה באמצעות עבודה (פולביו הוא רוכל פרחים הגון), ואת תפישתו של ג'ורג'ו מנטרל ידע מדעי, אקטונה הוא היחיד המעז לקחת את האתגר הגדול שאותו מציב רעיון המוות לשימורו של האגו. ליתר דיוק, הוא אשר באופן מטפורי, באמצעות הטמעת הארוחה

העלולה להיות קטלנית, רומז על הפנמת המוות, ובכך הופך אותו לחלק בלתי נפרד מהסובייקטיביות שלו.⁸ מנגד יכולנו כמובן לטעון שייאשוו הוא הדוחק את אקטונה להתערבות: אחרי הכל, זהו טריק להשגתה של ארוחת חינם! מכל מקום, הבחירות הסגנוניות הנודעות של פאזוליני בסצינת הצלילה (אידיאליזציה איקונית של אקטונה באמצעות תקריבים ממושכים וצילומים מזווית נמוכה, מלאכי השיש לצידו על הגשר, סמליות הקדושה וכו'), מעניקות, ללא ספק, תהודה מיתית לעימות של הדמות עם המוות.

במלים אחרות, באמצעות החדרת המוות לתוך העצמי של אקטונה, מאשש פאזוליני מן ההתחלה את מה שאלברטו מוראביה כינה אחר כך "דחף המוות הבלתי-מודע של אקטונה", דחף שלדעתי הוא התימה המרכזית של הסרט (Pasolini, 1961; וראו גם: 1986, 28-29). עם התקדמות הנרטיב, גוברת שכיחותו של דחף המוות אצל אקטונה. לא רק שהוא מתפתה שוב ושוב להתאבד (בתחנת המשטרה הוא מנסה לקפוץ מהחלון; אחר כך, בהיותו שיכור, הוא מאיים להשליך עצמו מהגשר; הוא שב ונשען על המוות כמוצא יחיד מסבלותיו); אין הוא יכול להפסיק לפנטז על סופו הבלתי נמנע: ראשית, כשהוא עֵד, כאחוז כישוף, להלוויה מסתורית בבורגאטה הריקה; אחרי כן, לאחר יום העבודה הראשון שלו, הוא חולם על עצמו משתתף בהלווייתו שלו.

בהתחשב בנוכחותו המחלחלת בנרטיב, פנייתו של פאזוליני אל דחף המוות יכולה להתפרש על פי הכפילות המטריאליסטית-אידיאליסטית שזיהינו קודם: גם כדחייה של דיכוי חברתי (החברה הבורגנית היא הגורמת למוות-פרולטריון ולהיעלמות הבורגטה, [Pasolini, 1998, 1460]), וגם, ברובד עמוק יותר, כציווי מטפורי, במושגים לאקאניאניים: להכיר בְּהעדר המכונן, המזין אינדיווידואציה. אני סבור כי הקריאה השנייה פורייה הרבה יותר, ואף משלימה את הראשונה. פאזוליני מציג, ככל הנראה, תהליך של סובייקטיבציה, היכול להתממש רק כאשר הסובייקט מסכין עם גרעין השלילה (negativity) המכונן שלו. עקירת האנטגוניזם הבסיסי – אותו מייצג דחף המוות – מן הסובייקטיביות היא, במילתיו של ז'יז'ק, "בדיוק מקורו של הפיתוי הטוטליטרי: רצח המונים והשואות הגדולות ביותר בוצעו תמיד בשם האדם כיצור הרמוני, בשמו של 'אדם חדש' הנטול מתח אנטגוניסטי" (Žižek, 1992, 5).

לפיכך, הסירוב האינטימי של אקטונה ליציבות סובייקטיבית הוא גורם מפתח נרטיבי. בסופו של דבר, סירוב זה מניח ערך אוניברסלי של אחדות-עצמית, המחזיר אותנו לטיעון של אגמבן ביחס לכורח לקרוע לגזרים את מראית העין הפנטזמטית של זהות-עצמית, וכפי שמתברר מהקטע הבא, גם לביקורת

של ז'יז'ק על מושג "ההסבה [אינטרפלציה] הסובייקטיבית" של אלטוסר:

הסובייקט, הרחוק מלהיות תוצר של הסבה, מפציע אם – ורק במידה – שההסבה נכשלת בשוליה. לא רק שהסובייקט אף פעם אינו מזהה את עצמו בקריאה המסכה: התנגדותו להסבה (לזהות הסמלית הניתנת לו באמצעות אינטרפלציה) היא-היא הסובייקט (Žižek, 2000b, 115).

לכן מדגיש פאזוליני במשל שלו על אקטונה את מרכזיות הפעולה השלילית של אי-ההזדהות עם הרשת הסימבולית, מחווה "הגליאנית", אותה מציב ז'יז'ק בלב ההתנהגות הפוליטית. על פי ז'יז'ק, ביקורתו של הגל על הטרנסצנדנטליזם של קאנט מושגת באמצעות העברת המבוי הסתום הלא-מושגי של קאנט (הנאוומנון או האידיאה האפריורית) ממיקום חיצוני/טרנסצנדנטי למיקום פנימי, ומכאן הרעיון של "אימננטיות מוחלטת". אצל קאנט, הנאוומנון הבלתי-ניתן-לביטוי הוא חיצוני למסך העשן של הקונטינגנטי, בעוד אצל הגל הוא אינהרנטי לו, חלק מעצם טבעו. באשר קאנט קובע שהמאבק לידע דורש תנועה טרנסצנדנטית, משיב הגל כי אין דבר שהוא חיצוני לאימננטיות, ושהמפגש עם המבוי הסתום הלא-מושגי מעבר לרציונאליות (שלילה מוחלטת) הוא צעד יסודי לקראת השגה של יחס רציונאלי אמיתי למציאות החיצונית (ידע מוחלט).

חשוב להדגיש כאן שקריאתו של ז'יז'ק את הגל מבכרת ללא תנאי את הפוטנציאל המשבש של השלילה על פני סינתזה ופיוס (פאן-לוגיזם), ומכאן עקביותה הגמורה עם הפירוש שהצענו לסובייקטיביות ב"אקטונה"⁹. על פי ז'יז'ק, התנועה הסינתטית הסופית של השילוש ההגליאני (תיזה-אנטיזה-סינתזה) מפנימה את ההעדר אשר כונן מלכתחילה גם את התזה וגם את האנטיזה, יותר מאשר היא מאשרת את מושג הזהות כשלם נטול-סתירות, כיישוב חיובי של ניגודים (Žižek, 1993, 122-124). במלים אחרות, בסרבו לקרוא את דיונו של הגל בסוגיית השלילה כאמצעי בדרך לזהות פוזיטיבית, שוב נראה ז'יז'ק קרוב לאדורנו, שחרף ביקורתו התכופה על הרחף של הגל לזהות (Adorno, 2000, 158-161) מבקש להציל אצלו שיטה דיאלקטית, המבוססת על ראשוניות האחר שאי אפשר להכילו, זה החומק משליטתה של התבונה האינסטרומנטלית (Adorno, 1993). בנקודה זו נוכל להציג את הטיעון לפיו לתנועה המשולשת של הגל יש ייצוג מטאפורי במאבקו של אקטונה לסובייקטיבציה. כפי שראינו, מתחילה, אי-היתכנות היא התנאי לעצמי של אקטונה: מצד אחד, אין הוא יכול למצוא זהות יציבה בתוך המרחב החברתי-כלכלי העקור שלו (שכונות העוני). מצד שני, הוא מסרב להיכנס לתוך המרחב ההגמוני (החברה הבורגנית). אקטונה

מגלם שלילה, גם כאיש התת־פרולטריון וגם כחבר לעתיד במעמד הפועלים. את המשמעות של עמדת פאזוליני – לא רק כלפי התת־פרולטריון, אלא גם, וכאן התובנה היותר־גדולה, ביחס להשתתפות פוליטית באשר היא – קובעים הצעדים שגיבורו מבצע בניסיון לפתור את המתח בין שני הקטבים (השליליים). במקום להניח את המושג ההומניסטי של הֶלִימה עצמית באמצעות הזדהות חברתית, וכך אולי לאשר פוזיטיביות (תת־פרולטרית אל מול הסדר הבורגני, פאזוליני מסיק, באמצעות סינתזה, כי שלילה (העדר) היא היסוד המכונן של סובייקטיביות חופשית (זהות): אקטונה בוחר בחירות, מתוך החירות לבחור במוות (Pasolini, 1995, 269). שלב זה בתהליך הסובייקטיביזציה מקבל ביטוי ויזואלי מרשים, קודם כל בחלומו של אקטונה, ולבסוף במוותו הממשי.

...ולחלום על זה!

אחרי היום הראשון בעבודה, שב אקטונה הביתה סחוט, חצי־מת (לאחר שהיה מעורב גם בתגרה עם תת־פרולטרים אחרים), אבל נחוש לדבוק בחובתו כמפרנס מתחטא, המבקש להגן על סטלה מפני הזנות. בשנתו הוא חולם חלום, המהווה, לדעתי, את הרגע הפיוטי ביותר בסרט, ומבחינה תיאורטית את הרגע העמוק ביותר. בעיקרו של דבר, חולם אקטונה כי הוא משתתף בהלווייתו שלו. תחילה הוא יעד למוותם של הסרסורים הנפוליטנים. כאן אנחנו יכולים לקרוא את קריסת זהותו הקודמת. קריאה זו מתחזקת כאשר חבריו מרומא קוראים לו בשמו האמיתי (ויטוריו, כאילו נולד אינדיבידואל חדש מעפרו של אקטונה הישן), ומספרים לו את החדשות על דבר מותו. בשלב זה אנחנו רואים אותו כשהוא הולך בעקבות רכב הקבורה עד שערי בית הקברות. כאשר כל האחרים נכנסים פנימה, מורה לו השומר להישאר בחוץ. לבדו, נסער, הוא מתבונן סביב ומחליט לטפס על חומת בית העלמין. כשהוא נמצא כבר בפנים, הוא פוגש בזקן המתכווץ לחפור קבר פֶּצֶל. אקטונה מבין כי הבור נועד לקברו־שלו, הוא שואל את הזקן, ביראת כבוד, אם יוכל לזוז כמה מטרים הצידה, לחלק שטוף השמש של בית הקברות. כשהזקן מסכים להתחיל מחדש בעבודה, חולפת המצלמה על פני נוף הגבעות הכפרי, הטובל בשמש, והחלום נמוג.

זוהי כמובן הנקודה שבה מסייעת קריאתו של ז'יז'ק את לאקאן. על פי לאקאן, הסובייקט מווסת את יחסיו עם הגרעין הלא רציונאלי, הלא דיסקורסיבי, של הממשי, באמצעות פנטזיה, הֶבְנִייה מדומה המאפשרת לסובייקט לשמור על מרחק מן המפגש הנפיץ עם הממשי.¹⁰ העיקר בנייתו הלאקאניאני הוא, כמובן,

שאין מאחורי הפנטזיה דבר זולת הריק המבנה את הסובייקטיביות פֶּכְזוּ, ריק שהינו, באופן משמעותי יותר, גם תוכן האמת של הסדר הסמלי.

ובכן, מהו חלומו של אקטונה אם לא ייצוג ויזואלי רב עוצמה של "חציית הפנטזיה" (*la traversée du fantasme*) הלאקאניאנית? עצם העמדה שממלא החלום בנרטיב (אחרי יום העבודה הראשון של אקטונה) נראית כאישור לפירוש כזה, שכן באמצעות החלום אנחנו עדים למחיקה הרדיקלית של הרשתות הסמליות שהסובייקט קורא עליהן תיגר: החלום לא רק מפוץ את זהותו הישנה של אקטונה (סרסור), אלא מבטל למעשה את ניסיונו לייצב לעצמו זהות חדשה, וכתוצאה מכך – את עמדתו בחברה. לכן אין זה מפתיע שתיכף אחרי החלום עוזב אקטונה את עבודתו כדי לשוב ולגנוב.

אפשר לכודד את התוכן הטראומתי של החלום בתוך מה שמהווה, באופן סמלי, את החלק החושף ביותר של "נרטיב בתוך נרטיב" זה: הרגע בו מסרב אקטונה למלא את הוראת השומר ומטפס על חומת בית הקברות. בנוסף לסמל של עלייתו השמימה (שני ילדים עירומים, דמויי-מלאכים, נראים ממש מחוץ לבית הקברות), נראית האפיזודה כשאלה על הכלכלה הנפשית של הסובייקט. קריאה פרוידיאנית ישירה למדי תספר לנו כי השומר הוא האגו של אקטונה, והוראתו היא בכירור הגנה-עצמית, אזהרה מפני הסכנות הגלומות בהתייצבות נוכח דחף המוות. ואולם, אנו זקוקים ללאקאן כדי להסביר את הסגת הגבול של אקטונה. החלטתו לגבור על חומת ההפרדה בין האגו לבין האֵיד (או במושגים לאקאניאניים – בין הסדר הסמלי לממשי), אינו אלא האקט הלאקאניאני הצרוף: האקט המשבש את השדה הסמלי באמצעות אילוצו של הסובייקט להסכין עם מה ש"בתוכו יותר מאשר עצמו" (Lacan, 1998, 263–276). מה שנמצא בתוך הכלכלה הסובייקטיבית שלו, ובכל זאת נשאר גרעין קשה, בלתי חדיר.

רעיון זה, לקיים אינטימיות עם הממשי בתור דחף מוות, כלומר הכרה במשמעות, הפוליטית מיסודה, של הממד הלא-מושגי של הממשות, הוא קריטי, אם אנחנו מבקשים לקלוט את שיעור הקומה האינטלקטואלי של פאזוליני. ובאמת, זוהי הליכה של אוסף המסות שלו אמפיריציזם כופר" (*Empirismo eretico*) המוות, בשביל פאזוליני, הוא הרעיון הסותר את הכל, המושג החתרני המובק ובה בעת, "הדבר היחיד המעניק כבוד אמיתי לאדם". את הגישה הקריטית למוות הוא מפתח כהצעה, ביחס להגדרה הבאה של החירות:

"חירות". אחרי שהקדשתי לכך הרבה מחשבה, הבנתי כי מלה מסתורית זו, פירושה מצוי, ככלות הכל, אך ורק בקונטציה העמוקה ביתר שלה... "חירות לבחור במוות". זוהי, ללא ספק, שערוריה, שכן חובה לחיות: בנקודה זו מסכימים גם הקתולים

החיים קדושים בהיותם מתנת אלוהים) וגם הקומוניסטים (צריך לחיות שכן זוהי חובה כלפי החברה). גם הטבע מסכים: וכדי לעזור לנו להתקשר באהבה לחיים, הוא מעניק לנו את "יצר השימור". ואולם, שלא כמו הקתולים והקומוניסטים, הטבע אמביוולנטי: וכדי להוכיח את האמביוולנטיות שלו, הוא נותן לנו גם את היצר ההפוך, יצר המוות. קונפליקט זה, שאינו סותר – כפי שהדעת הרציונאלית והדיאלקטית שלנו היתה רוצה – אלא אופוזיציוני, ובתור שכזה, לא־פרוגרסיבי, אינו מסוגל לבצע סינתיזה אופטימית, קונפליקט זה מתרחש במעמקי נפשנו: במעמקים שאינם ניתנים לשיעור, כידוע לנו. אבל ל'מחברים' יש אחריות לבטא קונפליקט זה במפורש. הם מחוספסים דיים וחסרי טאקט כדי לחשוף איכשהו, כי הם "מבקשים את נפשם למות", או כאשר הם מבקשים להפיר את יצר השימור: או ביתר פשטות, מסרבים לקבל את השימור כשלעצמו. לכן, חירות היא התקפה של הרס־עצמי נגד השימור. החירות יכולה לבוא לידי ביטוי רק באמצעות מות־קדושים, נטול משמעות או הרה־משמעות. וכל הקדושים המתים מקדשים את עצמם באמצעות התליין הריאקציוני. (Pasolini, 1995, 269).

כמו שעולה מתוך קטע זה, תפישתו של פאזוליני לגבי הפוטנציאל האנטגוניסטי של החירות, מעמידה בסימן שאלה את הסובייקטיביות כמקומה של השלילה הרדיקלית. כמו במקרה של אקטונה, מות קדושים, או התמסרות לרחף המוות, פירושה חשיפת הפוזיטיביות השקרית של הסובייקט באמצעות אימוץ של התחנית השלילית שלו, באמצעות הזדהות עם ההעדר היסודי שלו.

לפיכך אין זה מפתיע שאחרי החלום, אקטונה מתנכר יותר ויותר לניסיונו הקודם להשתלב בחברה הרחבה באמצעות עבודה. במקום זאת, הוא בוחר לגנוב. יחד עם צמד בטלנים (בלילה וקרתג'ינה), הוא מארגן מסע למרכז רומא. בשלב זה נטען הממד המרחבי במשמעות: התנועה מהשוליים למרכז מצביעה על זיהום היקום הבורגני, אותו מדגישים גם חילופי הדברים בין הגיבורים על אודות רגליו המסריחות של קרתג'ינה. ובכל זאת, משמעותית עוד יותר העובדה שתנועה זו, חתרנית בפוטנציה, מנוטרת כל העת, ובסופו של דבר מנוטרלת באמצעות המבט הפנאופטי של המשטרה (אחרי ההלשנה של מדלנה, מפוסק מדי פעם הנרטיב באמצעות תקריבים קיצוניים של עיני שוטר). ההתערבות המהירה של המשטרה, ברגע שבו מצליחה השלישייה לבצע את הגניבה הראשונה, יכולה להתפרש כהדגמה המושלמת למושג הפוקויאני של היבור הכוח באמצעות "נראות מתמדת" (Foucault, 1977, 201). אבל תגובתו של אקטונה על מעצרו – סימפטומטית. בעוד חבריו אינם מגלים כל התנגדות – אחרי הכל, זהו אירוע שגרת־יביתיים – אקטונה מזנק במפתיע על אופנוע הניצב שם ומנסה לברוח. אזי אנחנו שומעים את רעשי התאונה, הזעקות, וברקע את מנגינת הנושא

מ"מתיאוס פאסיון" של באך. הכל רצים לזירת התאונה, ומספיקים עוד לשמוע את מילותיו האחרונות של אקטונה: "אה, עכשיו אני בסדר..." בתמצית: העצמי של אקטונה מסרב להיות מוגדר באמצעות המבט ההגמוני. כאשר בוחר אקטונה במוות, הוא מתמסר לגמרי לריק של החירות, ופעולה זו מפרה את הטוטליות החברתית-סמלית, וחוסכת ממנו את ההזדהות הכפויה איתה.

לפי הפירוש שלנו, המשמעות הפוליטית של מוות שני וסופי זה,¹¹ ההישג הסופי של הנטייה האובדנית של הגיבור, מקופלת כולה בפוזיטיביות הפרדוקסלית של מילותיו האחרונות של אקטונה. מלים אלה לא רק מתייחסות להשתחררותו מחיים של אומללות גמורה, אלא – וחשוב יותר – הן מאשרות את חריתת השליה כמודעות עצמית. מותו של אקטונה משמר אפוא ערך חיובי בשני מובנים: הוא מסמן את הקץ לייסוריו וברובד עמוק יותר, הוא טוען שהמאבק לשחרור חייב לעבור דרך עקירה רדיקלית של העצמי.

למרות הרמיזה הראשונה, הדנטסקית, לעלייתו השמימה,¹² אקטונה מת כמו ישו של הגל: אין מאחורי מותו שום ברכה על-חושית, שום ישועה טרנסצנדנטית, אלא אוניברסליזציה של האנושות באמצעות מיסלוק השליה (sublation of Žižek, 1993) [negativity (Hegel, 1977, 779-785)]. כפי שמציין ז'יז'ק (50), מותו של ישו הופך את ההיגיון הפועל בתוך הנשגב הקנטיאני: מה שאנו מקבלים הוא תמצית אלוהית זוהרת דרך "פיסה עלובה וקטנה של ממשות, בת זוגה [...] של הרוחניות הטהורה". אל לנו להמעט מערך העובדה שאצל הגל, מותו של ישו מציין את מות האלוהים כמהות מופשטת, כחיצוניות צרופה. בהסכינו עם מותו-שלו, ישו של הגל דוחה את השלמות הטרנסצנדנטית של אביו האלוהי. הקורבן 'דמוי-ישו' של אקטונה משמעותי דווקא משום שהוא מקבל את השליה כעצמות אימננטית, בשונה מהדוגמה הנוצרית של התעלות וסובלימציה (Pasolini, 1995, 252).

במובן זה, השוט האחרון של הסרט – סמלי: כישלוננו התמוה של בלילה לשחזר את ההצטלבות חייב להיקרא כצופן קתולי עקור ממקומו, המצביע על הצבת קרושתו של התת-פרולטריון בתוך האימננטיות ולא בפתרון טרנסצנדנטי. ושוב, יש לציין את הפוליטיזציה של קריאה כזו של השליה. אקטונה, תת-פרולטר, הוא הסובייקט ההיסטורי האוניברסלי, משום שהוא מאמץ אנטגוניזם כשסע מכונן ותהומי, החוצה את הסובייקטיבי ואת החברתי. רק בסצינה זו יכול פאזוליני לראותו כמשיח: עצם נוכחותו כישות אנטגוניסטית אוניברסלית משיבה על כנה דיאלקטיקה אמיתית נגד הפוזיטיביות של הסדר ההגמוני.

סיכום

לאחר שהעמדנו בסימן שאלה את טיבו האידיאולוגי של היחס של פאזוליני לתת-פרולטריון, אנו יכולים להעריך את משמעותו הפוליטית. הגישה הלאקאניאנית שנקטנו להבנת הקשר של פאזוליני עם המעמדות המקופחים בתור נקודת הדרה אינהרנטית ליקום הקפיטליסטי חשפה את האסטרטגיה המיוחדת שבבסיס השמאליות שלו. בשבילו, מהות הזיהוי של האוניברסליות עם נקודת ההדרה, פירושה אימוץ הגרעין המדוכא שסביבו בנוי המרחב החברתי-סמלי. הזדהות-יתר שערורייתית ומזעזעת זו עם האחר המדוכא של היקום הסמלי, היא אשר – בלשונו של ז'יז'ק – חושפת את הכישלון האולטימטיבי הגלום ב”פונקציה האידיאולוגית של מתן מרחב נייטרלי, חובק-כל שבו אנטגוניזם חברתי נמחק, ובו כל אנשי החברה יכולים לזהות את עצמם” (Žižek, 2000b, 113). בהקשר האיטלקי של שנות הששים, 'הימר' פאזוליני על התת-פרולטריון משום שהאמין כי זוהי נקודת-השבר האנתרופולוגית (הסימפטום) היכולה לגרום לקצור באידיאולוגיה הקפיטליסטית. הוא 'הימר' על התת-פרולטריון בדיוק משום שזה טרם נוטרל, ולא עבר דה-טריטוריאליזציה בתוך התנועה הגורפת של הקפיטליזם המאוחר, ולכן היה מסוגל, בעצם נוכחותו 'שאינה ניתנת לעיכול' לשקם מושג אמיתי של אנטגוניזם חברתי. הופעתו של אנטגוניזם חברתי, או במושגים פוליטיים הולמים יותר, מלחמת המעמדות, תלויה לפיכך בנחישות לזהות אוניברסליות עם הממד החברתי המודר באורח רדיקלי מן השדה ההגמוני. זוהי בדיוק העמדה שעליה הגן פאזוליני משך כל חייו, ובגללה תקפו אותו שוב ושוב, גם הממסד וגם חבריו האינטלקטואלים בשמאל. מכל מקום, זו עדיין איננה עמדתו הסופית של פאזוליני.

ב”אקטונה” הוא מוסיף תפנית יסודית לטענתו העיקרית באמצעות הסתת המוקד מן הממשות החיצונית לשאלת הסובייקטיביות, לספירה של חיי הנפש. נוכח המטריאליזם הוולגרי, והרלטיביזם ההיסטורי, מתמקד סרטו בסובייקט שאינו מוגדר לגמרי בידי הנסיבות האובייקטיביות החיצוניות של קיומו. להפך, ”אקטונה” מספר לנו שהסובייקט הינו, ממילא, החיצוניות שלו עצמו, במובן זה ש(אי-)ההיתכנות של הזהות מובטחת באמצעות ההפעלה/הדיכוי של הגרעין הקשה של חומר בלתי חדיר, המצוי בליבה של כל תצורת סובייקט. לכן משורטטת דמותו של אקטונה בתור הסובייקט האוניברסלי, בדיוק מפני שהוא מקבל לגמרי את הפיצול הרדיקלי החוצה את השדה של הסובייקט, את המתח האנטגוניסטי המאפשר לו לפרוץ את האידיאולוגיה. ה”קרושה” של

אקטונה אינה מצביעה על מצב של מלאות פוזיטיבית מחוץ לחוזה החברתי, המצב האידיאלי של הפרא האציל המודרני, אלא דווקא על השבר שאינו ניתן להסמלה, המכונן גם את הסובייקטיביות וגם את הרשת החברתית-סמלית (במושגים לאקאניאנים: את הסובייקט החצוי ואת האחר הגדול).

לכן ברור שההזדהות של פאזוליני עם התת-פרולטריון מטרימה עמדת סובייקט, המבוססת על אפשרות אמיתית להגדיר מחדש, באופן רדיקלי, את תוכן השדה של הסובייקט. בסופו של דבר, זהו רעיון הסובייקטיביות שקידם ז'יז'ק בפרשנותו להגל: לא הסובייקט הקאנטיאני שיישות חיצונית לא-מושגית מעוררת אותו, אלא הסובייקט המוחלט, המניח אותה מהות אפלה, טראומתית, המכוננת את עצמיותו, סובייקט המוכן להתנגש איתה כדי לפתוח חזון חדש, רדיקלי, מתוך מודעות לאנטגוניזם הלא פתור הנוצר כאן.¹³ בשביל ז'יז'ק, הפעולה הפוליטית הצרופה, מקורה תמיד בתהום האנטגוניסטית של הסובייקט, הנקודה שבה מצב קונטינגנטי חופף את הפתיחות המסחררת של קבלת החלטות:

פעולה נמצאת תמיד בתוך הקשר קונקרטי – אין פירוש הדבר שהיא מוכתבת באופן מלא בידי ההקשר. פעולה מערבת סיכון רדיקלי, מה שדרידה, בעקבות קירקגור, מכנה טירוף ההחלטה: זהו צעד אל תוך המרחב הפתוח, ללא ערבויות, כאשר לתוצאה הסופית – מדוע? משום שפעולה בפ' רבתי משנה רטרואקטיבית את הקואורדינטות שבתוכם היא פועלת. (152, 2002b, Žižek)

קריאתי את "אקטונה" של פאזוליני, כמו גם את הגנתו על התת-פרולטריון, גורסת כי בדיוק בתוך המרחב של המפגש (בלתי-)אפשרי עם מה שמשליך את הסובייקט החוצה, מתרחש המאבק האמיתי לשינוי היסטורי. הניתוח שלי מראה כי הזדהותו של המחבר עם המעמד החברתי המודרן משתקפת באופן מלא בסובייקטיביות חסרת המרכז של אקטונה, בדחף שלו לעבר האחר שאינו ניתן להסמלה.

רעיון המפגש הטראומתי עם האחר המודרן הוא רעיון מכריע בשיח התרבות של פאזוליני. אין להעלות על הדעת את תפישת התרבות שלו בלי להתייחס לדיאלקטיקה מעמדית. בהיותו אחד האינטלקטואלים רבי ההשפעה ביותר באיטליה לאחר המלחמה, חתר פאזוליני באופן קבוע, באופן גראמשיאני אמיתי, להדגים כיצד לתרבות, תמיד, ובאופן שאינו ניתן להתרה, יש חוב לפוליטיקה המעמדית. בהקשר זה, התייחסויותי לז'יז'ק ולאגמבן נובעות בדיוק מתשוקתם לרה-פוליטיזציה רדיקלית של לימודי התרבות העכשוויים. גם אצל ז'יז'ק וגם אצל אגמבן מצויות תזכורות ברורות לכך שהמשימה המונחת לפני

ה"אינטלקטואלים" של אתמול ו"מבקרי התרבות" של היום, בהכרח מערבת התאמה-מחדש של הרחף האוטופי האינהרנטי למה שלאקאן קרא subjective destitution, סובייקטיביות נטולת עצמות [סובסטאנץ], מסגרת מרוקנת מכל תוכן פתולוגי. בהניחנו גרעין בלתי-אפשרי/מודחק של סובייקטיביות, הממד של "שם צריך להיות שפל וחזק, אח לכלבים", מניח במהותו אמונה בהיבור-מחדש של הסדר החברתי-סמלי שלנו, מנקודת המבט של הסובייקטים המודרים.

מאנגלית דפנה כרמלי

- 1 פאזוליני השתמש בכיטוי זה במסתו 'Il metodo di lavoro' (ראו פאזוליני, 1958) להגדרת הקשר שלו לתת-פרולטריון ברומא.
- 2 ז'יז'ק כותב: "הפחד מפני זוהדות 'עודפת' הוא, לפיכך, מאפיין יסודי של האידיאולוגיה הקפיטליסטית המאוחרת: האויב הוא 'פנאט' המזדהה יתר על המידה' במקום לשמור על מרחק נאות ביחד לריבוי המפוזר [dispersed pluralities] של עמדות-סובייקטיות." (Žižek, 1993, 216).
- 3 ראו את הגנתו של פאזוליני על השימוש שעשה במושג "איראציונליות" (Pasolini, 1960; Magrelli, 1977, 80).
- 4 יתר על כן, אפשר למצוא אצל פאזוליני הגדרות חוזרות, טאוטולוגיות לכאורה, כמו "המציאות מדברת רק אל עצמה", או "אי אפשר להימלט מהמציאות, משום שהמציאות מדברת רק אל עצמה ואנו לכודים בתוך מעגליה" (Pasolini, 1995, 238, 246), טאוטולוגיות הנראות נאמנות למדי למושג הלאקאניאני של הגרעין הממשי כיסוד הלא-דיסקורסיבי, האנטגוניסטי, שאינו ניתן לשיעור, בכל תהליך של הסמלה/סובייקטיבציה.
- 5 בחושבנו על סרטיו של פאזוליני משנות הששים המאוחרות, אפשר לטעון כי הפוטנציאל הפוליטי של הקולנוע נמצא ביכולתו לעורר את הנוכחות הטראומטית של הממשי, בצורת מושג/דימוי-גבול סימפטומתי, בו טמון הכוח להפך ולחשוף שדה סמלי נתון.
- 6 סלווטורה הוא הבוס של הסרורים הנפוליטניים. בתחילת הסרט הוא מגיע לרומא כדי לנקום את נקמת חברו ועמיתו צ'קו, שהוסגר בידי מדלנה, הנמצאת כעת תחת חסותו של אקטונה. מדלנה מופה ללא רחם. הניגוד בין האגו המוגזם של הסרורים הנפוליטניים לייאושו של אקטונה ניכר בבהירות בסצינת המסעדה, שם קורס אקטונה בסופו של דבר, בהזיית שכרות.
- 7 בתיאוריה אסתטית (Adorno, 1984, 80), משתמש אדורנו במושג "מימיזיס" כדי לחדר עוד יותר את משמעות האקט של הזדהות-יתר.
- 8 יש לציין כאן כי המטאפורה "החיים כעיקול-הטמעה", השבה וחזרת אצל פאזוליני, מחזקת את תפישתו את המציאות כתהליך של שינוי אינסופי ולא כמבנה סטטי. מצב דומה מתרחש ב"הגבינה" (1963). סרטו השלישי, בו מת סטראצ'י, התת-פרולטר, על הצלב, בשל בעיית עיכול. התייחסויות מטאפוריות לפעולה האכילה מרכזיות גם בסרטים כמו "הבשורה על פי מתי" (1964), "ציפורי שיר, ציפורי טרף" (1966), "דיר חזירים" (1969) ו"סאלו, או 120 הימים של סדום" (1975). המטאפורה הפאזוליניאנית לחיים כתהליך אינסופי של עיקול-הטמעה-התחדשות, מסוכסכת בצורה משכנעת באבחנה אוטוביוגרפית מ-1960:

אני אוהב את החיים באלימות כזו ובאינטנסיביות כזו ששום טוב לא יכול לצמוח מכך. אני מדבר על הצד הפיסי של החיים: השמש, העשב, העלומים. זוהי התמכרות נוראה מקוקאין. הם אינם עולים דבר, וזמינים בכמויות בלתי מוגבלות. אני טורף אותם ברעבתנות... איך זה ייגמר, אני לא יודע. (in Accrocca, 1960, 205)

- באשר ליחסו של פזוליני לסטרוקטורליזם, ראו את ההכרזה הבאה: "כל כמה שאני מעריץ מישוהו כמו לוי-שטראוס, אני חולק על הסטרוקטורליסטים הצרפתים. למעשה, הסיכום של מאמרי אמור היה לנטוש לחלוטין את המילה 'מבנה' ולהשתמש, במקומו, במלה 'תהליך', שמשמעותה 'ערך'." (Stack, 1970, 152).
- 9 ראו למשל את קריאתו של ז'יז'ק בדיון המפורסם של הגל על טרור מהפכני בפנומנולוגיה של הרוח, ואת פרשנותו לעלייתו של ישו כ-*skandalon* המבטא את השלילה ולא את השלום וההרמוניה (Žižek, 2000a, 90-98). טענתו של ז'יז'ק, לפיה הגל הגיע לבגרות "כאשר הפך מודע לגמרי לכך שדרכו היחידה לטוטליות קונקרטיה מלאה היא שבכל בחירה ישירה בין שלילה מופשטת לשלם קונקרטי, על הסובייקט לבחור שלילה מופשטת", משתלבת היטב עם אימוץ השלילה האנטגוניסטית של פאזוליני, לא רק ב"אקטונה" אלא גם בייצוג הקולנועי הידוע ביותר של ישו "זועם" ("הבשורה על פי מתי") ובשימוש החוזר במושגים כמו "מיתוס" ו"ברבריות" (ראו Gerard, 1981).
- 10 זה מה שגם ז'יז'ק זיהה כסוד המנגנון המתזמר של היחסים בין הסובייקט המודרני לסחורה (Žižek, 1992, 11-53).
- 11 ראו את הפרק הרביעי ב-*The Sublime Object of Ideology* שכותרתו: "אתה מת רק פעמיים" (Žižek, 1992, 131-149). כאן מפתח ז'יז'ק את תיאוריית החזרה ההיסטורית של הגל כדי לבחון את הקשר בין יצר המוות לסדר הסמלי.
- 12 אני מתייחס כאן לציטוט מתוך הקומדיה האלוהית של דאנטה

... l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del ciel, perché mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie;..."

מֵלֶאךָ הָאֵל נָטַל אוֹתִי, וְהוּא מֵהַתִּפֶּת
צָרַח: "הוּ, אַתָּה בְּשָׁמַיִם, לָמָּה תִּנְשָׁלֵנִי?
לְעֵצְמְךָ לְקַחַת אֶת הַנֶּצְחִי בּוֹ
בְּגִלְלֵי דְמָעָה קְטָנָה אַחַת שֶׁסִּלְקַת מִמֶּנִּי..."

- 13 כפי שראינו, שאלת האחריות, סמויה ככל שהינה, מכרעת להתפתחות המודעות של אקטונה, כשאהבתו לסטלה גואלת אותה מזונות, מסטטוס של סחורה.

רשימת מקורות

- Accrocca, Elio (1960) *Ritratti su misura di scrittori italiani*. Venice: Sodalizio del libro.
- Adorno, Theodor W. (1984) *Aesthetic Theory*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Adorno, Theodor W. (1993) *Hegel: Three Studies*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- Adorno, Theodor W. (2000) *Negative Dialectics*. London and New York: Routledge.
- Agamben, Giorgio (1993) *The Coming Community*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio (2000) *Means Without Ends: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bataille, Georges (1988) *The Inner Experience*. Albany: State University of New York Press.

- Betti, Laura (ed.) (1978) *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*. Milan: Garzanti.
- Brown, Wendy (1995) *States of Injury*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Foucault, Michel (1977) *Discipline and Punish*. New York: Pantheon.
- Gerard, Fabien S. (1981) *Pasolini, ou le mythe de la barbarie*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Hammar, Thomas (1990) *Democracy and the Nation State: Aliens, Denizens, and Citizens in a World of International Migration*. Brookfield, VT: Gower
- Hegel, G.W.F. (1977) *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Clarendon Press.
- Lacan, Jacques (1966) 'Du "Trieb" de Freud au désir du psychanalyste', pp. 851-4 in J. Lacan *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, Jacques (1998) *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London and New York: W.W. Norton.
- Magrelli, Enrico (1977) *Con Pier Paolo Pasolini*. Rome: Bulzoni.
- Moravia, Alberto (1961) 'Immagini al posto d'onore', *L'Espresso* 1 October.
- Pasolini, Pier Paolo (1958) 'Il metodo di lavoro', *Città aperta* April—May 1958. Reprinted in the appendix to the 1979 edition of the novel *Ragazzi di vita*, pp. 209-13. Turin: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (1960) 'Un pizzico d'irrazionalità', *Il Mondo Nuovo*: 18 December.
- Pasolini, Pier Paolo (1976) *Lettere luterane*. Turin: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (1984) *Selected Poems*, trans. Norman MacAfee and Luciano Martinengo, with a Foreword by Enzo Siciliano. London: Calder.
- Pasolini, Pier Paolo (1986) *Lettere 1940-1954*. Turin: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (1995) *Empirismo eretico*. Milan: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (1998) *Romanzi e racconti*, 2 vols. Milan: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2001) *Pasolini per il cinema*, 2 vols. Milan: Mondadori.
- Stack, Oswald (1970) *Pasolini on Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press.
- Žižek, Slavoj (1992) *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj (1993) *Tarrying with the Negative*. Durham, NC: Duke University Press.
- Žižek, Slavoj (2000a) *The Ticklish Subject*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj (2000b) 'Class Struggle or Postmodernism? Yes, Please!', in J. Butler, E. Laclau and S. Žižek *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj (ed.) (2002a) *Revolution at the Gates*. London and New York: Verso.
- Žižek, Slavoj (2002b) *Welcome to the Desert of the Real!* London and New York: Verso.

רולאן בארט

נגד "סאלו"

"סאלו" לא מוצא חן בעיני הפאשיסטים. מצד שני, כיוון שבעיני אחדים מאיתנו הפך סאד למעין מורשת יקרת־ערך, קמה צעקה גדולה: "אין שום קשר בין סאד לפאשיזם!" ואילו היתר, שאינם פאשיסטים ואינם סאדי־אנים, מחזיקים במשנה קבועה ונוחה לפיה סאד "משעמם". סרטו של פאזוליני איננו עשוי איפוא לגייס את תמיכתו של איש. ובכל זאת, בלי ספק, הוא נוגע בנו איפשהו. איפה? מה שנוגע ב"סאלו", מה שפועל פעולה, הוא המובן המילולי. פאזוליני צילם את הסצנות שלו ככתבן וכל שונן, כפי שתואר (לא אמרתי: "כתב") אותן סאד; הן ניחנות אפוא ביופיים העצוב, הקר, המדויק, של לוחות גדולים מתוך אנציקלופדיה. להאכיל מישהו צואה? לנקר עין? לשים מחטים במנה? את הכל אתה רואה: את הצלחת, את החרא, את השירבוט, את חפיסת המחטים (שנקנתה בחנות UPIIM בסאלו), את גרגר הפולֶנְטָה; כמו שאומרים, דבר איננו נחסך ממך (סיסתו של המובן המילולי). ברמה כזאת של קפדנות, לא העולם שמתאר פאזוליני נחשף, בסופו של דבר, אלא המבט שלנו: המבט שלנו מעורטל, זוהי פעולתו של המובן המילולי. בסרטו של פאזוליני (דבר זה ייחד אותו, לדעתי) אין שום סמליות: מצד אחד יש כאן אנלוגיה גסה (פאשיזם, סאדיזם), מצד אחר המובן המילולי מפורט, עיקש, מוצג לראווה, מלוטש כמו ציור פרימיטיבי; האלגוריה והמובן המילולי, אך לעולם לא הסמל, המטאפורה, הפירוש (אותה שפה, רק אדיבה, גם ב"תיאורמה").

בכל זאת המובן המילולי פועל בדרך מוזרה, לא צפויה. אפשר היה לחשוב שהמובן המילולי מועיל לאמת, למציאות. כלל וכלל לא: המובן המילולי מסלף את מושאי התודעה ששומה עלינו לנקוט עמדה בעניינם. מתוך שהוא נשאר נאמן ללשון הסצינות הסאדיאניות, פאזוליני בא אפוא לידי סילוף המושא־סאד והמושא־פאשיזם: על כן צודקים הסאדיאנים והפוליטיקאים כשהם מתרעמים או מוקיעים.

הסאדיאנים (קוראיו המוקסמים של הטקסט של סאד) לא יכירו לעולם

את סאד בסרטו של פאזוליני. הסיבה לכך כללית: סאד בשום אופן איננו ניתן לפיגוראציה. כשם שאין שום דיוקן של סאד (רק דיוקן בדוי), כך שום תמונה של העולם הסאדיאני איננה אפשרית: זהו עולם שמתוך החלטה מחויבת של הסופר סאד נתון כולו למרות הכתיבה בלבד. ואם כך הדבר, זה כנראה משום שיש התאמה מיוחדת בין הכתיבה לפנטזיה: שתיהן מנוקבות; פנטזיה איננה חלום, אין היא מצייתת לקשירות, ולו העקומה, שיש בסיפור; וכתיבה איננה ציור, אין היא מצייתת לחומריות העצם: את הפנטזיה אפשר רק לכתוב, לא לתאר. לכן סאד לא יעבוד לעולם בקולנוע, ומנקודת מבט סאדיאנית (מנקודת המבט של הטקסט הסאדיאני), פאזוליני לא יכול אלא לטעות – ולטעות בעקשנות (לדבוק במובן המילולי הרי זה להתעקש).

מנקודת מבט פוליטית, גם סאד טעה. הפאשיזם הוא סכנה רצינית וערמומית מכדי שיטפלו בה באמצעות אנלוגיה פשוטה: האדונים הפאשיסטים "פשוט מאוד" תופסים את מקומם של הליברטינים. הפאשיזם הוא מושא מגביל: הוא מחייב אותנו למחשבה מדויקת, אנליטית, פוליטית; הדבר היחיד שהאמנות מסוגלת לעשות, אם היא מתעסקת בו, הוא להפוך אותו לאמין, להוכיח כיצד הוא קורה, לא להראות למה הוא דומה: בקיצור, אינני רואה דרך אחרת לטפל בו אלא כדרך ברכט. זאת ועוד: יש משום אחריות בהצגת הפאשיזם הזה כסטייה; מי לא יאמר בתחושת הקלה נוכח הליברטינים של "סאלו": "אני לא כמוהם, אני לא פאשיסט, כי אני לא אוהב חרא!"

בקיצור, פאזוליני עשה פעמיים את מה שאסור היה לעשות. מנקודת מבט ערכית, הסרט מפסיד משני הכיוונים, שכן כל מה שהופך את הפאשיזם ללא־ממשי הוא רע; וכל מה שהופך את סאד לממשי הוא רע.

ואף על פי כן, אם בכל זאת...? אם בכל זאת, ברמת הרגש, יש סאד בפאשיזם (דבר נרוש), ויתרה מזו, יש פאשיזם בסאד? פאשיזם אין משמעו הפאשיזם. יש להבדיל בין "פאשיזם השיטה" ובין "פאשיזם המהות". עד כמה שהשיטה דורשת ניתוח מדויק, הבחנה שקולה, שתפקידם לאסור עלינו לכנות כל דיכוי שהוא בשם פאשיזם, הרי המהות יכולה להימצא בכל מקום; שכן למעשה אין היא אלא אחד האופנים שבהם התכונה הפוליטית צובעת את דחף המוות, דחף שלעולם אין לראותו, לפי פרויד, אלא אם הוא צבוע בפנטסמגוריה כלשהי. את המהות הזאת "סאלו" מעורר, מתוך אנלוגיה פוליטית, הפועלת כאן פעולה של חתימה בלבד.

סרטו של פאזוליני הוא כישלון בתור פיגוראציה (של סאד או של השיטה הפאשיסטית), אך בעל ערך בתור הכרה עמומה, כבושה בקושי בכל אחד מאיתנו,

אך בוודאי מעיקה: היא מעיקה על כולנו, כי מחמת הנאיביות המאפיינת את פאזוליני היא המונעת כל אדם שהוא מלטהר את שמו. לכן אני תוהה אם בתום שרשרת ארוכה של טעויות, "סאלו" של פאזוליני איננו אחרי ככלות הכל מושא סאדיאני מובהק: לחלוטין לא שמיש. למעשה איש, כך נראה, אינו יכול לעשות בו שימוש חוזר.

1976

מצרפתית שירן בק

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; אימבציילים, 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 שרר 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 בקנאקס (בפרובינציה של אודינה), 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 לֶסְסֶטְרִי 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, ובאמצעותה 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-לא-הותאמה לתנועות שפתיו. גם ישו ב"הבשורה על פי מתי" מדבר איטלקית, לפחות בגרסה ה'מקורית', אף שאַנְרִיקָה אֵיֶרְאֶזוֹקִי, 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 "האחרת" 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, הַמְצָב
הִכִּי מִחֶלֶט. יֵשׁ לִי הִיסְטוֹרְיָה אֲלָא
שְׁאֲנִי שֶׁלָּהּ. זֶה מָה שֶׁמְאַיֵּר אוֹתִי:

אֲבָל בְּשִׁבִיל מָה 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 סבת), 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 ונעורי. 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
– בְּמַחְשָׁבָה, בְּצִלְלִית שֶׁל פְּעֻלָּה –
אֲנִי יוֹדֵעַ כְּמָה אֲנִי קָשׁוּר אֵלָיו, בְּחָם

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

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

68' והשמאל החדש

[...]
גֶּשֶׁם וְרוּחַ, פָּרַח לְכֵן כָּל־שֶׁהוּ
וְהָעָם שָׁר מְנַגֵּינָה
בְּמָקוֹם שֶׁהֵזִין גֹּעַ מְרַב דְּכֹאזֵן.
לְעֵשֶׂר הִיָּה קֶצֶב מְהִיר וְקוֹפְצָנִי וְיָקָר מְשֻׁלוֹ,
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 לָכֵם (אֲנִי מֵאֲמִין שֶׁכֶּךָ עוֹד מְדַבְּרִים בְּזִרְגּוֹן
הָאוֹנִיבֵרְסִיטָאוֹת) בַּתַּחַת. אֲנִי לֹא, חֲבֵרִים.¹⁵

ובהמשך:

כְּאִשֶׁר אֶתְמוֹל בּוֹאֵלָה ג'וֹלְיָה הַתְּקוּטָטָתָם
עִם הַשׁוֹטְרִים
אֲנִי הִזְדֵּהִיתִי עִם הַשׁוֹטְרִים!
מִשׁוּם שֶׁהַשׁוֹטְרִים הֵם בְּנֵי עֲנִיִּים.
הֵם בָּאִים מֵהַשׁוֹלָיִם, חֲקָלְאִיִּים אוֹ עִירוֹנִיִּים.
אֲשֶׁר לִי, אֲנִי יוֹדֵעַ טוֹב מְאֹד
אִיךָ הֵם הָיוּ יְלָדִים וְנַעֲרִים,
אֶלֶף הֶלִירָטוֹת הִקְרָוֹת, גַּם הָאֵב עוֹדְנֵנוּ נֶעֶר,
בְּגִלְלֵ הָעֵנִי, שְׁאִינוּ מְעַנִּיק סְמֻכּוֹת.
הָאֵם קְשׁוּחָה כְּמוֹ סֶבֶל, אוֹ עֲדִינָה,
בְּגִלְלֵ אִיזוֹ מַחְלָה, כְּמוֹ צְפוֹר קְטַנָּה;
הָאֲחִים הֲרֵבִים; [...]
וְגַם הֵבִיטוּ אִיךָ הִלְבִּישׁוּ אוֹתָם, כְּמוֹ לִיצְנִים,
עִם הָאֲרִיג הַגָּס הַזֶּה שֶׁמְסַרִּיחַ מִלְכָּלוֹךְ.
צְרִיפִים וְעַם. רַע מְכָל, כְּמוֹכֵן,
הוּא הַמְצָב הַנְּפִשִׁי הַמְרָדָד
(בְּשִׁבִיל אֲרַבְעִים אֶלֶף לִירָטוֹת לְחֻדָּשׁ):

כָּבֵד בְּלִי חֵיוֹן,
 כָּבֵד בְּלִי חֲבֵרוֹת בְּעוֹלָם,
 מְפָרְדִים,
 מְנַדִים (בְּנֵדוּי 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.
 פֵּעַת, הַרְצוֹן הַזֶּה נִרְאֶה לִי סוּף סוּף בְּכֹל בְּהִירוֹתוֹ.
 וּמְכִינֵן שְׁזָהוּ בְּפִשְׁטוֹת מִכְתָּב, גַּם אִם עֵכָשׁוּ
 הוּא חֶלֶק מִפְּלִחָן שְׁבוּ מְשׁוֹרְרִים לֹא־רִצְיָנִים כּוֹתְבִים שִׁירִים
 אִמֵר שֶׁהַרְצוֹן הַזֶּה הוּא הַרְצוֹן לְמוֹסְדוֹת.
 הַפּוֹעֲלִים לְצַדִי, וְהַפּוֹעֲלוֹת, אוֹלֵי בְּפִעֵם הַרְאִשׁוֹנָה
 בְּחִיָּהֵן שׁוֹת לְגַבְרִים, בְּשִׁבְתָּהּ הַקְטָנָה הַזֹּאת,
 הֵיוּ נוֹכְחִיּוֹת בְּשִׁרְיוֹת שֶׁל הַרְצוֹן הַזֶּה.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 הזוהר" 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 התוכנה 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 מפיך 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, ב־בזמן 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 ישו 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".

אחד מהם

נשבע בשנאה, כבר כמעט בורגנית (במודליזם)
הסחטני, בלאמיות המלבינה מזעם
נוירוטי) שר לי את הפזמון הישן
שלמד מהרדיו שלו, ממלכו –

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

הטראומה, מלפני עשרים, עשרים וחמש שנה,
יצאה לה היום כבר מהאפנה בעולם,
כאן אתם שומרים אותה, חפשתם את האזור
השולי הזה, כדי לשמר אותה, מוסד
ממוצא שמיימי! כך, מעל גבעה
סורית, מכערת כמו אלה הנותרות

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

כמה געגוע אל האחר המדומה. כמה סלידה מהאחר הממשי. זו האבחנה שאני מבקש להסביר באמצעותה את הרחייה 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'ינֵס כָּחַל, צָבַע נְבִלָּה / וּגְוִפּוֹת לְבָנוֹת, דְּבִיקוֹת / מְלֻכְלָכוֹת, צוֹעֵדִים לְאַרְךְ 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: נזקקתי 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 האוכלוסיה". 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. Eugen Weber, *Peasants Into Frenchmen*, Stanford 1976, pp. 89-91
- 11 Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Einaudi, (1957) 1981, pp. 68-69
 על דמותו של תומאזו בייסי 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 משהו. 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.

פייר פאולו פאזוליני

מבחר תרגומים

לאפיפיוור

כְּמָה יָמִים לְפָנַי שְׁמַתָּ, הַמּוֹת
 הַנִּיחַ אֶת עֵינָיו עַל בֶּן גִּילָד;
 בֶּן עֶשְׂרִים הָיִיתָ סְטוּדֵנְט, הוּא שְׂכִיר־יוֹם,
 אֶתָּה אֶצִּיל, עֶשִׂיר, הוּא פֶּרַח פְּלֶבָאִי;
 אֲבָל אוֹתָם יָמִים הִזְהִיבוּ לְשִׁנְיָכֶם
 אֶת רוּמָא הָעֵתִיקָה שֶׁהִפְכָּה לְחִדְשָׁה כָּל־כֶּךָ.
 רְאִיתִי אֶת שְׂרִידָיו, דּוּזְקָטוּ הַמְּסַכֵּן.
 בְּלִילוֹת נָדָד שְׂכוֹר בֵּין הַשּׁוֹקִים
 וְחֲשֻׁמְלִית שְׂבָאָה מִסֵּן פֶּאוּלוֹ דְרֶסָה אוֹתוֹ
 וְגִרְרָה אוֹתוֹ קֶצֶת עַל הַפְּסִים בֵּין עֵצֵי הַדֶּלֶב,
 מִשֶּׁךְ כְּמָה שְׁעוֹת נִשְׁאָר שָׁם, תַּחַת הַגְּלָגָלִים:
 אֲנָשִׁים הַתְּקַבְּצוּ סְבִיבוֹ כְּדֵי לְהַבִּיט בּוֹ
 בְּדַמְמָה; הִיָּה מְאֹחֵר; הֵם הָיוּ רַק עוֹבְרֵי אֶרֶץ.
 אַחַד הַגְּבָרִים הָהֵם, הַקְּיָמִים רַק מִשׁוֹם שְׂאֵתָה קִיָּם,
 שׁוֹטֵר זָקֵן, טִנְפַת מְפִיזִיית
 צָעַק עַל מִי שֶׁהִתְקַרְבוּ מְדִי: "צָאוּ לִי מִהֶבְיָצִים"
 אַחֵר כֶּךָ הַגִּיעָה מְכוּנִית מְאִיזָה בֵּית חוֹלִים כְּדֵי לְהַעֲמִיסוֹ;
 הָאֲנָשִׁים הֶלְכוּ מִשָּׁם, הוֹתִירוּ כְּמָה קֶרְעִים פֶּה וְשָׁם,
 וּבְעֵלֶת הַבֵּר הַלִּילִי, קֶצֶת לְמִטָּה מִשָּׁם,
 הַכִּירָה אוֹתוֹ, אֲמָרָה לְמִישָׁהוּ שֶׁרַק הַגִּיעַ
 שְׁדוּזְקָטוּ הֶלֶךְ תַּחַת הַגְּלָגָלִים שֶׁל הַחֲשֻׁמְלִית, נִגְמַר.
 כְּמָה יָמִים אַחֵר כֶּךָ גְּמַרְתָּ אֶתָּה: דּוּזְקָטוּ הִיָּה אַחַד
 מִהַעֲדָר הָאֲנוּשֵׁי וְהַגְּדוֹל שְׁלָדָה, מְרוּמָא
 שְׁתִּינְ עֲלוּב, בְּלִי מִשְׁפָּחָה וּבְלִי מִטָּה.

שוטט בלילה, התפרנס מיידע־ממה.
אתה לא ידעת שום דבר על זה, כמו שלא ידעת שום דבר
על רכבות נוצרים אחרים כמוהו.
אולי אני מתחצף כשאני שואל את עצמי מאיזו סבה
אנשים כמו דזוקטו אינם ראויים לאהבתך.
ישנם מקומות מבישים בהם אמהות ותינוקות
חיים בתוך אבק עתיק, בתוך ביץ מעדן אחר.
ממש לא הרחק מאיפה שאתה בעצמך חיית
אל מול הכפה היפה של סן פֵיטרו.
מקום אחד מאלה – ג'לוסומינו...
תל שתעלה חוצה אותו באמצע ומתחת
בין חפירה אחת ושורת בנינים חדשים
ערמה של מבני עליבות, לא בתים, דיירי חזירים.
די היה במחנה אחת שלך, במלה אחת שלך.
כדי שלבניך אלה יהיה בית.
אבל לא עשית שום מחנה ולא אמרת שום מלה.
והרי לא בקשו ממך לחזן את מרקס! גל
אדיר שנשבר דרך אלה שנות חיים
מפריד אותך ממנו, מהדת שלו:
אבל בדת שלך לא מדברים על חמלה?
רכבות בני אדם תחת כהנתך
לעיניך, חיו בארוות ובדירי חזירים.
זאת ידעת: לחטא אין משמעו לעשות הרע;
לחטא משמעו לא לעשות את הטוב.
כמה טוב יכלת לעשות! ולא עשית;
לא היה חוטא גדול ממך.

לדגל האדום

למי שמכיר רק את הצבע שלך
דגל אדם,
אתה פשוט חייב להתקיים, משום שהוא
קיים:

מי שְׁהִיָּה מְכֹסָה בְּקָרוֹם, מְכֹסָה
 בְּפִצְעִים,
 הַפּוֹעֵל הוֹפֵךְ לְקַבְּצוֹן,
 הַנְּפוּלִיטְנִי לְקַלְבְּרוֹזִי, הַקְּלַבְּרוֹזִי
 לְאַפְרִיקָאִי,
 הָאֲנֵאלֶפְבֵּית לְבוּפְלוֹ אוֹ לְכֶלֶב.
 מִי שְׂכַמְעֵט לֹא הִכִּיר אֶת הַצֶּבַע שֶׁלָּךְ
 דָּגַל אָדָם,
 יוֹתֵר לֹא יָדַע אוֹתְךָ, גַּם לֹא
 בְּחוּשָׁיו:
 אֶתְּהָ הַמֵּתֶפֶאֶר כָּבֵר בְּתֵהֱלוֹת בּוֹרְגָנוּיֹת
 וּפּוֹעֲלִיּוֹת,
 שָׁב לֵהיִוֵּת סְמֵרְטוּט, וְהֶעֱנִי בְיוֹתֵר
 מִנּוֹפֵף בְּךָ

לאומה שלי

לֹא עִם עֶרְכִּי, לֹא עִם בְּלִקְנִי, לֹא עִם עֵתִיק,
 אֶלָּא אִמָּה חַיָּה, אִמָּה אִירוֹפִית;
 מַה אַתָּ? אֶרֶץ שֶׁל יְלָדִים, רַעֲבִים, מְשַׁחֲתִים,
 מוֹשְׁלִים-שְׂכִירִים עַל חֻקְלָאִים, זְנוּבוֹת מְשַׁלְּמִים,
 פְּרַקְלִיטוֹנִים מְשׁוּחֵי בְרִילִינְטִין וְרַגְלִים מְלַכְלָכוֹת,
 פְּקִידִים לִיבְרָלִים, שְׁטֵינְקָרִים, כְּמוֹ דוֹדִים מִתְחַסְּדִים,
 קְסֵרְקֵטִין, סְמִינַר כְּמָרִים, חוֹף יָם רִיק, בַּיִת זּוֹנוֹת!
 מִילִיוֹנֵי זְעִיר-בוֹרְגָנִים כְּמוֹ מִילִיוֹנֵי חֲזִירִים
 רוֹעִים בְּחֵרִיצוֹת תַּחַת אַרְמוֹנוֹתֵיהֶם הַקְּטָנִים וְהַמוֹגָנִים,
 בֵּין בָּתִּים קוֹלוֹנִיאָלִיִּים מְקַרְצָפִים כְּמַעַט כְּמוֹ כְּנִסְיוֹת
 בְּדִיוֹק מְשׁוּם שֶׁהִתְקַיְמָתָ, עֵכָשׁוּ אֵינְךָ קִיְמָתָ,
 בְּדִיוֹק מְשׁוּם שֶׁהִיִּת מוֹדַעַת, אֶת לֹא-מוֹדַעַת.
 וְרַק מְשׁוּם שֶׁאַתָּ קְתוּלִית, אֵינְךָ מְסַגֶּלֶת לְחֶשֶׁב
 שֶׁהָרַע שֶׁלָּךְ כְּלוֹ רַע: אֲשַׁמְתוּ שֶׁל כָּל רַע.
 חֲפָשִׂי שׁוֹקַע הָעוֹלָם בְּיָם הַיְפָה שֶׁלָּךְ.

מאיטלקית יצחק לאור

ישראל

.1

חוץ ים. פִּנְסִים לְכַנִּים, מְנַתְצִים
 מְרַצְפוֹת יִשְׁנוֹת, אֶפְרוֹת מְלַחוֹת טְרוֹפִית.
 מְדַרְגוֹת, לְעֵבֶר הַחֹל
 הַשָּׁחַר; עִם נִירוֹת, אֲשֶׁפָּה.
 שֶׁקֶט כְּמוֹ בְּעָרֵי הַצֶּפוֹן.
 הִנֵּה בַחֲוָרִים בְּגִ'ינֵס כְּחַל, צְבַע נִבְלָה
 וְגוֹפִיּוֹת לְכַנּוֹת, דְּבִיקוֹת
 מְלַכְלָכוֹת, צוֹעֲדִים לְאֶרֶץ הַמַּעֲקָה
 – כְּמוֹ אֲלֶג'יָרָאִים נְדוּנִים לְמוֹת.
 מִיִּשְׁהוּ רְחוֹק יוֹתֵר בְּצַל הַחֶם
 מוֹל מַעֲקָה אַחֵר. וְרַעַשׁ הַיָּם,
 הַמְּשַׁגֵּעַ... מֵאַחֲרֵי רַחֲבָה
 שֶׁל מְדַרְכָּה מְקַלְפֶּת (לְעֵבֶר הַמְּזוּחַ),
 בַּחֲוָרִים, יוֹתֵר צְעִירִים; פְּלוֹנְסָאוֹת; תְּבוֹת
 עֵץ; שְׁמִיכָה פְּרוּשָׁה עַל הַחֹל הַשָּׁחַר.
 נִשְׁכָּבִים שָׁם; אַחַר כֵּךְ שְׁנִים קָמִים;
 כּוֹבְשִׁים אֶת הַמְּדַרְכָּה מְמוֹל,
 לְאֶרֶץ אוֹרוֹת הַבְּרִים, מְרַפְּסוֹת עֵץ רְקוּבוֹת
 (זְכָרוֹן מְכַלְכוֹתָא... מְנִירוֹבֵי...)
 (מוֹסִיקַת רְקוּדִים, רַחֲוֶקָה,
 בְּתוֹךְ בַּר שֶׁל מְלוֹן, מְמַנּוּ מְגִיעַ
 רַק זוּם-זוּם עֵמֶק, וְקִינּוֹת
 לוֹהֶטוֹת שֶׁל מְשַׁפְּטִים מוֹזִיקָלִיִּים מִן הַמְּזֻרָח).
 נִכְנָסִים לְחַנוּת, פְּתוּחָה לְרוּחָה...
 כְּמָה שִׁיּוֹתֵר עֲנִיָּה, מְלֵאָה יוֹתֵר בְּאוֹר,
 בְּלִי שׁוּם מְתָכֶת, זְכוּכִית... שׁוֹב יוֹצְאִים
 שׁוֹב יוֹרְדִים. אוֹכְלִים, בְּשֶׁקֶט,
 מוֹל הַיָּם הַלֵּא נְרָאָה,
 אֶת מָה שֶׁקָּנּוּ. זֶה

שְׁשָׁרוּעַ עַל הַשְּׂמִיכָה לֹא זָז; מַעֲשֵׂן,
יָדוּ בְּחִיקוֹ. אַף אֶחָד
לֹא מִסְתַּכֵּל עַל מִי שֶׁמִּסְתַּכֵּל עֲלֵיהֶם (כְּמוֹ הַצּוֹעֲנִים
הַנֶּאֱבָרִים בַּחֲלוּמָם).

.2

מְלוֹן קֶטְנָטֵן רוֹעֵשׂ (הַעֲתָק
עֶלּוּב שֶׁל גִּזְלִי, תוֹכֵל לְמַצֵּא כְּזֶה
בְּפָרוּרֵי בְּנוֹנוּטוֹ אוֹ אֲוִלִּינוּ):¹
דְּוֹקָא כָּאן אֲנִי חוֹשֵׁב בְּאַמֶּת וּבִתְמִים עַל מָחָר
כְּמוֹ עַל יוֹמָם שֶׁל פִּיטְרוֹ הַקְּדוֹשׁ וּפְאוּלוֹ
– וְשִׁמְכָאן שְׂמִי – גִּזְלִי –
הֵם בְּפָרֵי הָאֲחֵרוֹן שֶׁל הָעֲנָף הָאֲחֵרוֹן
שֶׁל עֵץ גְּדוֹל כְּמוֹ הַמְּאוֹת: אֲבָל כָּאן
הֵם בְּפָרֵי הַרְּאוּשׁוֹן בְּעֲנָף הַרְּאוּשׁוֹן
וּבֵין הָאֲנִי הַהוּא לְבֵין הָאֲנִי הַזֶּה,
יִשְׁנֶה מִפֶּת הַעֲתִיד, שֶׁל הַכְּנִסְיָה,
הַצְּלָחָה שֶׁלֹּא צְלָחָה, דוּ קִיּוֹם
בְּלִתֵּי קִיּוֹם: וְכִמוֹ כֹּל דְּבָר שֶׁצָּרִיךְ לְהִיּוֹת,
זָר בְּאִפְּן זֹנְעֵתִי: אֲנִי מִבִּיט לְמִטָּה
מְעַרְבָּה, אֵיזָה מְקוֹם אֲבִסוּרֵדִי – חוֹפִים אֶהוּבִים! –
שֶׁל הַזֶּרַע אֲשֶׁר אַחַר כֵּךְ צָמַח – כְּמוֹ שֶׁצָּרִיךְ –
תוֹךְ שְׁנוּי, לֶךְ תִּדַע אֵיזָה, שֶׁל הַפְּרִסְפֶּקְטִיבוֹת הַבְּרִבְרִיּוֹת
הַקְּדוֹשׁוֹת שֶׁל הָעָם...

.....

עֲלֵעַל אַחֲרוֹן, אִם כֵּן, מַעֲלִינָה רַבָּה
(רַבִּים מְאֹד הַשָּׁנִים, הַחֲדָשִׁים, הַיָּמִים,
שֶׁל עֲדָנָנו הָאֲנוּשִׁי
רַבִּים הֵם הַחַיִּים, בְּגֵאלִיוֹת, בְּקִסְטִילִיוֹת

1 עיירות בדרום איטליה, באזור נאפולי

בְּאֵירֵלְנָדוֹת, בְּאֵזוֹרִים הַעֲתִיקִים שֶׁל הַדְּרוֹם, אֲזַקִּים
 אֵין סֵפֶר בְּמִשְׁךְ אֲלֵפִים שְׁנַיִם עֲנִיּוֹת... עֲלֵעַל
 אַחֲרוֹן בִּיעַר עַד, שָׁם
 שְׁאֲנֵי תְּפֹס בִּידוֹ...
 נוֹשֶׁבֶת רוּחַ מִרְעִידָה
 כְּמוֹ קִנֵּי מִתְכֶּת, עַד בְּלֵי סוּף.

.....

מִמֶּנּוּ לֹא פִּגְשֵׁתִי
 אֶלָּא רִיחַ מִדְּבֹא שֶׁל חֲטוּי
 בַּחֲדָרוֹן, בְּזָה
 שְׁאֶפְשֶׁר לְגוֹר בּוֹ בְּעֵירוֹת שֶׁל דְּרוֹם אֵיטָלְיָה,
 מְשַׁכְּבוֹן שֶׁל מִזְרָן רְזָה וְנִקְשָׁה,
 כִּיּוֹר שֶׁהַמַּיִם לֹא מִתְרוֹקְנִים מִמֶּנּוּ.

.3

... וְקִפְקָא הָיָה מִדְּמָה אֶת הַמְּדַרְגוֹת הַלְלוֹ
 הַמּוֹלִיכוֹת לְמַלּוֹן, לְהַדּוֹם
 שֶׁל פִּסְנָתָר, טְלוֹיזְיָה: בְּתוֹךְ
 תּוֹכֵן שֶׁל כָּל הַמוֹשְׁבּוֹת,
 פְּרָצוּפָה, עִם דָּם שֶׁל בְּנֵי אָדָם כְּמוֹ שֶׁל עֲגָלִים,
 מְדַרְוֹנוֹת וּמְדַרְוֹנוֹת לֹא מִיִּשְׁבִּים, שְׂדוֹת
 מוּבָרִים עַד מוֹת – וְעַכְשָׁו אֲדָמָה פְּנוּיָה –
 מַעֲוֹלָם לֹא הֵיטָה הַחֲרוֹת מְעַרְבֶּכֶת כָּל-כֶּךָ בְּמוֹת.
 יוֹתָר לֹא עֲשִׂיתֶם
 אַחִים – אַחִים בְּכוֹרִים לְכָאֵב –
 הַרְעַ הַטְּבִיעַ בְּכֶם אֶת חוֹתֶם גְּדֻלְתּוֹ,
 וְנִמְלִטְתֶּם לְכָאֵן, בְּאַתֶּם
 לְהַתְּכִינֶם כָּאֵן, כְּמוֹ
 הַמְּבַקְשִׁים לְמוֹת וְלֹא לְמוֹת,
 נִעְרָמִים לְכֶם כְּמוֹ כְּבִשִׁים קְטַנּוֹת
 הַמְּאֲמִינּוֹת בְּחֶם הָאֲחִיוֹת אִמְךָ.
 הַטְּרָאוּמָה, מִלְּפָנֵי עֲשָׂרִים, עֲשָׂרִים-יּוֹחֵמֵשׁ שָׁנָה,

יִצְאָה לָהּ הַיּוֹם כְּבָר מֵהָאֶפְנֶה בְּעוֹלָם,
 כָּאֵן אַתֶּם שׁוֹמְרִים אוֹתָהּ, חֲפֹשְׁתֶּם אֶת הָאָזוּר
 הַשּׁוֹלֵי הַזֶּה, כְּדִי לְשַׁמֵּר אוֹתָהּ, מוֹסֵד
 מִמוּצָא שְׁמִימִי! כִּי, מַעַל גְּבֻעָה
 סוּרִית, מְכַעֶרֶת כְּמוֹ אֱלֹה הַנּוֹתְרוֹת
 עִרְמוֹת מֵהִיסְטוֹרִיָּה, לֹא יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר
 פֶּסֶת טְבַע עוֹרֶת, אַתֶּם שׁוֹמְרִים אֶת אוֹיֵר
 הָעוֹלָם מִשְׁנוֹת הָאֲרָבָעִים. וְאֲנִי
 שְׁמִשְׁרֵתִים אוֹתִי חֲדָרִנִּים מֵהֶסְסִים,
 מִתְּסַבְּכִים (שֶׁעַר חֶלֶק עַל הָעֶרְף, צוֹאֲרוֹנִים גָּסִים, כְּאֵלוֹ אֵי אֶפְשֶׁר
 שִׁישׁ לְצַעֲרִים מִן הָעֵם) אֲנִי רוֹאֵה בְּהַזְיָה
 שְׁעָה מִבְּעִיתָהּ בְּהִיסְטוֹרִיָּה שְׁלֹכְכֶם:
 אֲנִי קוֹרֵא לָהּ הַגְּעֻגוּעַ לְאִירוּפָּה.

.4

אֲנִי מִסְתַּוְּבֵב בְּקִבּוּץ, וְהַשְׁמֵשׁ
 וְהַדְּמָמָה הֵם שֶׁל יוֹם רֵאשׁוֹן.
 אֶחָד בָּחַר לְהַתְּבוֹדֵד בְּמִסְתָּרָיו,
 כְּמוֹ פוֹנֵה עֶרְף לְעוֹלָם, נִרְגָּז,
 בְּחִבְרַת יְדִידִים סְפוּרִים, אַחַר
 שׁוֹתֵה בִירָה עַל חוֹף הַיָּם, בְּכָר
 מוּצָף בְּאֲדוֹוֹת הָאֶגֶם הַגּוֹאֵה.
 אֶךְ הַשְׁמֵשׁ, הַדְּמָמָה, מוֹשְׁלִים
 כְּמוֹ בְּכַל פְּנֵה בְּאִירוּפָּה
 וּבְחִרְרָה וּבְאֲשֶׁר שֶׁל הַכֹּל
 אֶל מוֹל הַשְׁמֵשׁ הַזֶּה, מוֹל הַדְּמָמָה הַגְּדוֹלָה הַזֶּה
 יֵשׁ מְחַלְטוֹת נְזִירִית כְּמַעַט.
 הוֹ, מַה רָב הַרְגָּע, מַה רְבָה הַזְּכוּת לְנוֹחַ,
 מַה רְבָה הַשְׁלֹוֹה הַשְּׂכַחְנִית שֶׁל אֲנָשִׁים אֲלִמוּנִים,
 הַנוֹשְׂאִים בְּלִבָּם שְׁנָאָה שֶׁל פּוֹלְשִׁים – פּוֹלְשִׁים
 מוֹזְרִים, יְלָדוּתִיִּים, לֹא-מְזִיקִים, טְהוֹרִים:

הנצבים מול עוונם כמו מול
חפץ זר, שלא צפו לו
בקצר נשימתם לרצות את האל.
והאויבים, אשמים בחמלה חסרת-שכל
על אדמתם – התת-מודע
הדף אותם ממחוזות האהבה למחוזות
השנאה, שב ומחזירם אל גורל
של עלילות חסרות תוחלת –
משקיפים ממעל ושונאים, בשנאה מזקקת,
מלאכים על גבי הריהם הרחוקים-מגשית.
ממתינים להם, כפי שהגברים
ממתינים לכלותיהם.
חזרו, הו חזרו לאירופה שלכם.
מכח העברה עצומה ממני אליכם
אני חש את הגעגועים שלכם,
שאתם אינכם חשים בהם ולי הם מכאיבים,
מהפכים את כל קשרי עם המציאות.
אירופה כבר אינה שלי! ורשה,
פראג, רומא הן שם, נעקרו לעד
מחיי, ממשיכות חיים
שאירופה פעם הייתי בנם וגבורם
וכעת הם נעלמים ממני אט-אט
בין צבעיהם של ימי המערב
שנהפכו לזרים בעיני!

.5

85 קילומטרים יש בין טבריה לים.
נטיעות חדשות של זיתים, אפלים במובן
העזינות של מי שיש בו אשם או פחד.
ילדי הערכים, בן הם,
צוחקים, צוחקים בטרופ
בטפשות מכלה,
כמו העניים שלנו;

גורים של העם הרעב,
 חיות קטנות עם עינים אנושיות יפהפיות;
 שחרות כעלבונות, נמלאות חיוך,
 מאחורי גדר ריסי הזפת
 הם פרחים, כמו היה ספר.
 החיוך הסתמי, של זה אשר נולד רק ליעוד אחר.
 הילדות הקטנות צוחקות רק משום שאלה צוחקים –
 מנידות את הראש במנתק מן החזה,
 עוברות אינסטינקטיבית מחיוך לרקוד.
 והנה, מעבר לזיתים הישראליים,
 מלכלכים באבק העמל, בתי
 העץ והפח, משכנות העני המאשרים.
 אבל במרכז האזור,
 כמו מנזר בנדיקטיני בצ'וצ'ריה,
 מחנה רבוי של קבוץ.
 עלומים אמללים, שם, לא צוחקים.

....

בעודי שעון על חפת המכונית
 מסמן רשום טירוני, חסר כנות
 חוקר את אתרי האל,
 בא, מאחורי צמד גמלים,
 בתוך רעש הקלקסון של מכוניות
 המיתוסים השליטים, צעיר ערבי,
 בג'ינס כחל ובגופיה לבנה,
 ידיו על מתנניו מתוחות
 על האבנט – עם אבזם גדול
 תחת הטבור, אביר
 במכנסים קצרים, כאלו כבדים מבין
 – בחור מרבע קוארטיצ'ולו.
 עם שני כסף. יש לו פרצוף
 דומה לפרצוף של היהודים אצלנו.
 אבל לאלה שאצלנו, איי, לא רק שאין
 אף פעם רגז, ולא שנאה, אלא אפלו

לא אַפְשָׁרוֹת לְכַעַס, לְשִׁנְאָה.
 וּבֹו דְוָקָא הֵיִתְהָ. כְּזֹו כְּמוֹ שֶׁל גָּבֵר.
 בְּטַחֲוֹנֵו הַקִּיּוּמִי
 נוֹזֵף, מְתוֹק, אַכְזָרִיּוֹת הַגְּזֹע,
 לְנוּ, הֵיִהוּדִים, מוֹטָב לומר הַיִּשְׂרָאֵלִים,
 נְעֻדְרִי מִיתוּסִים,
 לוֹפְתִים חֲזָק אֶת הַנְּשָׁק בִּידִים, רוֹצִים
 שְׁכֹסוּפוֹ שֶׁל דְּבַר אֱלִימוֹת הַתְּבוּנָה
 תּוֹכֵל לְהַפִּיר אֶת הָעֲנֹוה שֶׁל הַכַּעַס וְשֶׁל הַשִּׁנְאָה.

.6

מְכָאן, לְהַצְהִיר עַל מִשְׁמַעוֹת
 הַפּוֹלָלֵת אֶת כָּל הַהִיסְטוֹרִיָה, גַּם,
 כְּמוֹכֵן, זֹו הֵיִוִתֵר יָפָה (... בְּאוּ, מְאָה שֶׁל
 צִלְבָנִים, בְּלוֹנְדִינִים – אֲנִי הֵיִיִתִי אוֹמֵר לֹוּמְבֹאֲרָדִים,
 קְלִטִים, הֵיִיִתִי אוֹמֵר – מוֹטָב אֵלוּ
 שְׁהִיטְלֵר הֵיָה מְאָהֵב בְּהֵם עַד כְּדִי הַשְׁפָּלָה
 פְּרוּסִים אוֹ אַנְגֵּלִים – אוֹ הַדְּנִים
 שְׁדִרְרִיר מְצֵלֵם – אוֹ הַשְּׁוֹרִים
 הַלְבָנִים מְסַפּוֹרִי הַצְּפוֹן שֶׁל בְּרַגְמָן –
 בְּאוּ הַצִּלְבָנִים הַמְסַכְּנִים הַלְלוּ, קְרוֹבִים
 שֶׁל סְאֵלִימְבָנָה,² אַבָּא הַזְקֵן מִן הַפּוּ,
 מְהֶאֱפִינִים, פְּנִיּוֹ מְעוֹתוֹת קֶצֶת
 מִמְעַט הַשֶּׁמֶשׁ עַל גְּדַת הַנְּהָר וּמְאֲדִימוֹת
 מֵאֵשׁ הָאֵח, אוֹ יִין הַבֵּית,
 בְּאוּ – וְהֵנָה כְּאֵן הַבְּלוֹנְדִינִי הַזֶּה
 מְבִי בְּאֵרִי, אוֹ מִן הַחֲלָשִׁים הַעֲקָמִים שֶׁל טְאָרְאָנְטוּ:
 בְּאֵמֶת מְנַשְׁלִים מְמוֹלְדֵת, אוֹ
 יְסוֹרִים אַחֲרִים, כְּמוֹ זֶה שְׁאִיִן לוֹ דְּבַר מְשֻׁלוּ...)
 קוֹרְאִים לָהֶם, לְעֵלוֹבִים, דְּרוּזִים, עֲרָבִים לֹא עֲרָבִים,

2 סאלימבנה מפארמה – נולד ב־9 באוקטובר 1221 לאביו הצלבן, ומת בסביבות 1290. נזיר פּרנציסקני שרשומותיו מהוות מקור חשוב להיסטוריה של איטליה במאה השלוש-עשרה.

תושבים של כפרי סיד, חרחורי תבוסה,
כמו בני דודם מבקעת הגאריליאנו³
או טימאוו⁴. תרמילים אנושיים של היסטוריה
מלאים בחיים שאין להם סוף.

.7

בינתים... "הצעירים שלנו הם
כמו פרי הצבר
קוצנים מבחוח, מתוקים מבפנים,
אומרים על בניהם האדונים מברעם,
ארבעה מחסנים, סילו, מרפאה,
המגורים כמו אלה של דכאו;
והשלוה של כפר במרכז אירופה
מתמזג בדו־משמעות בשלוה הקולוניאלית;
אומרים לי, שההקשר שלהם
החרדה של הבחורים הללו, עצבנות
עתיקה מצירת בפנים. כמו
היו שלי! ובעצם – הם בני,
היחידים שהייתי יכל לקרא לעצמי אב,
פרחי הצבר העלובים, שלא צוחקים.
Fersen, איטלקים, Razon, צרפתים:
שתפים בנסוי הזה
של הבן בקומונה, מחוץ לקן
התסביכים והאהבה המפחידה, אמהית
אבהית. חוזרים בזמן בהצהבה אכזרית, אני יודע,
כמו אלה של התצלומים מ-44',
ואפלו עוד יותר עתיק: עוסקים במסירות
במה שהגורל האנושי, חסר זמן
חוזר במשך אלפי שנים, כלכלבים, אבא
ואלהים קשוח, שנותן מיתוסים.

3 אגן הנהר המפריד בין חבל לאציו לחבל קמפניה בדרום איטליה.

4 נהר שמוצאו בהרי קרוואטיה, זורם בין אזורי הגבול פריאולי וטריאסטה באיטליה לבין סלובניה.

.8

יום בתל אביב: עוכרי־ארח אחים,
 לְכוּדִים בְּגוֹרְלָם; וּבְנֵיהֶם, עֲדִין
 רְחוּקִים מִן הַגּוֹרֵל הַזֶּה, נִהְנִים
 מֵהַחֲרוּת שְׁמוֹלֵיד הַמְּרַחֵק הַזֶּה
 – וּמֵהַתְּנַשְׂאוֹת – שֶׁהָרִי הָעֵתִיד
 שֶׁלָּהֶם כָּלוּ עוֹד אֶפְשָׁרִי.
 אֶפּוֹפִים בְּהֵלָה זוֹ – שְׂאִינָה בְּקֶרְבָּם
 אֲלֵא רַק אֹרֶה זֹרֵחַ עֲלֵיהֶם
 כְּמוֹ זֶה שֶׁל שְׁמֵשׁ הַיָּם הַמְּסַנֶּוֹרֵת
 וְצָרָה עַל הָעִיר שֶׁהֵם חַיִּים בָּהּ –
 הֵם מְטַפְּחִים אֶת מַעֲשֵׂי יוֹמָם. וְדַפֵּק
 הַחַיִּים אֵינּוּ הוֹלֵם בְּקֶרְבָּם,
 כְּמוֹ אֲצִלְנוּ הָאֲבוֹת־שְׂאִינָם־אֲבוֹת, וּמִנְבֵּא
 אֶת הָאֲדִישׁוֹת שֶׁתִּהְיֶה חַיֵּיהֶם
 אֲבָל הֵם יְהוּדִים. מֵהֵיכָן הַמְּנַהֲגִים הָאֵלֶּה,
 כְּמוֹ בָּנִים שֶׁל בּוֹרְגָנִים אֲרִיִּים,
 שֶׁל הַצְּאֲצָאִים הַגְּדוֹלִים, הַטְּפָשִׁים, שֶׁל הַמְּעַרְבִּי?
 מֵהֵיכָן חֹסֵר הַפּוֹאֲטִיּוֹת הַזֹּז?
 הָאֵם לֹא בָּאוּ הֵנָּה כְּדֵי לְהַהֲרֹג?
 הָאֵם אֵינָם יוֹדְעִים? מֵהֵיכָן הַמְּבֹטִים
 הָאֵלֶּה שֶׁל יְלָדִים־אֲבוֹת, שֶׁלְּמוֹלָם אֲבוֹתֵיהֶם
 אֵינָם אֲלֵא בְּהַמּוֹת עֲלוֹבוֹת, מְצַחֲנוֹת,
 בְּחֻצְרוֹת מַחְנוֹת הַהֶשְׁמָדָה,
 בְּרַכְבוֹת הַמִּשָּׂא שֶׁכָּבֵר מְלָאוּ גּוֹפּוֹת?
 מֵתוֹלְעֵי הַרְקָב הַנֶּאֱצָלוֹת הָאֵלֶּה הֵם נוֹלְדוֹ:
 וּבָהּ בְּעֵת הֵם מְטִיחִים בָּהֶם אֶת הַמּוֹת,
 שֶׁהוּא הַחַיִּים שֶׁלָּהֶם? הֵם רוֹצִים
 בְּנֻצְחוֹנָם, אֲבָל, אוֹלִי, אֵין הֵם מְנַצְחִים?
 הֵם מְטִילִים, מֵתִקְבְּצִים, יָפִים,
 בְּרַחוּבוֹת עָרֵיהֶם,
 כְּמוֹ בְּפִיאָצָה דֵּל פּוֹפּוֹלוֹ אוּ בְּמוֹנְמֶרְטֵר,

המוֹנִים, חֲלָקֵי פָּנִים, בְּמַדֵּי צָבָא;
וְהַגּוֹרֵל הָאֲחֵר שֶׁהֵם מְדַמִּים לְעֶצְמָם
שׁוֹטֵף אֶת עֵינֵיהֶם הַקֶּדְמוֹנִיּוֹת בְּאוֹר
הַמוֹחַק אֶת הַכָּאֵב; וְהֵם דּוֹמִים
לְכָל הַנְּעָרִים בְּעוֹלָם.
הִיהוּדֵי מְתוֹךְ תְּרַבּוֹת וּבְחִירָה, עֵכָשׁוּ,
מְבִיט בָּהֶם מְאֹכְזָב: אִם זֶה הַהוֹיָה,
אֲוִילִית הִיא אֲכֻזָּבְתוֹ, אֲךְ אִם לֹאוּ,
מֵה רַבָּה הָאֲהָבָה לְאַבוֹתֵיהֶם שֶׁמֵּתוּ בְּכַנִּיעָה.

(1963)

את השירים 4 ו-8 תירגם מאיטלקית מירון רפפורט
את האחרים יצחק לאור

השחר הדרומי

.1

כְּמוֹ בְּצַעֲיָף צֶהָב, רְקוּמָה בְּאַבְקָה
 דְּחוּסָה, עֲשׂוּיָה יוֹן, יְרוּשָׁלַיִם – עֵמֶק
 חֶבְרוֹן – פְּגוּמִים שֶׁל בֶּן שִׁיבֵשׁ וְהַתְּבַקֵּעַ
 הַתְּקַשׁוּ עַל שְׁכָבוֹת אַחֲרוֹת – צוּאָה לְבָנָה
 כְּמוֹ סֶכֶר, מְנַקֶּדֶת מְדְרוֹנוֹת וּכְפָרִים,
 מֵעַל מְדְרוֹנוֹת וּכְפָרִים קָלִים כְּעֶצְמוֹת –
 גִּיא בֶן הַיְנוּם וְהַנַּחַל הַקָּטָן וְהַחֶרֶב שֶׁלוֹ
 (בְּאַפֶּק תְּהוּם קָרָא הָעֲשׂוּיָה גְּאֹזָה,
 מְכַתְּמַת בְּדָם שֶׁהִצְהִיב קְלוֹת)
 הַסִּימָנִים הַהֲזוּיִים שֶׁל הַקְּבָרִים
 הַפְּתוּחִים – מְקַדְּשִׁים בְּסַגְנוֹן לִיבְרִטִי
 עֲצִי זֵית מְפֻלְצָתִיִּים שְׁעֵתִיקוֹתָם מְפִיסֵת...

כֶּךְ הוֹכִילוּ אוֹתִי פְּנִימָה, אוֹחֵז בְּיָדִי,
 שְׁטָן חֲמוּר סֶכֶר, עֲשׂוּי טִיט יָם-תִּיכוֹנִי,
 כְּאֵלוֹ שֵׁם מְצַאֲתִי אֶת הַשְּׁלוֹהַ
 שֶׁהִטְרוּף הָאֲרוּטִי מְבַקֵּשׁ
 לְמַעַן הַגִּיהֶנֶם שְׁלוֹ,
 כְּאֵלוֹ שָׁב הַקִּיץ
 לְמַעַי הַסִּיד שֶׁל עָרֵי הַחוּף
 סֶקֶס בִּירוּשָׁלַיִם, דָּת בִּירוּשָׁלַיִם,
 תְּאֹזָה בִירוּשָׁלַיִם, חֲמֵלָה בִירוּשָׁלַיִם,
 עִיר קְרֵתְנִית עֵתִיקָה תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ.
 בִּירָה נוֹרְמָנִית בַּחֲמָסִין שֶׁל הָעֶצֶר.....

.2

תְּסִיסָה שֶׁל נְבֻטִי כְּאֵב
 שׁוֹב פּוֹרְחַת בְּמֶרְכְּזִים הָעֵתִיקִים מְחוֹלְלֵי הַסֶּבֶל.
 לְצַדִּי, לֹא מִזְהָה,

דוֹן אַנְדְּרִיָּאָה, פְּרִי דְחִיסִיּוֹת
 מִתְקוּפוֹת אַחֲרוֹת: בְּרִצָּף
 שֶׁל הָעוֹלָם הָרְשָׁמִי. הַשָּׂרֵב מִטִּיל עָלָיו
 מִיֵּן תְּחוּשֶׁת אֵימָה, וּכְשֶׁזוֹ הוֹפְכֶת לְקוֹסְמִית,
 הִיא מְכַסֶּה עַל נְגָעִים חֲשׂוּכֵי מְרַפָּא
 שֶׁל אֶ-סוֹצִיָּאלִיּוֹת:
 דוֹן אַנְדְּרִיָּאָה הָאֲמֵלֵל, הוּא וְאֵימָתוֹ
 הַמְּגִיחָה מִמְּסַכֶּת הַכֹּמֵר שֶׁלוֹ,
 רְפוּי עֲצָמִי, הֶגֶם שֶׁכָּלוּ
 עֶסוֹק בְּנִפְשׁוֹ שֶׁלוֹ
 (אֲפֹשֶׁר אֶת כְּלָה לְהִסְתִּיר, אֲךָ לֹא אֶת הָעֵינַיִם).

הַחֶסֶד שֶׁעָשָׂה הַבֵּן הַבְּכוֹר לְאִם הָעַנְיָה כְּשֶׁהִיָּה לְכֹמֵר.
 רְפוּיֵן הַחֲלָצוֹת הָאִירוֹפִיּוֹת עַל הַכְּרָסִים
 הַיִּם-תִּיכוֹנִיּוֹת שֶׁל בַּחוּרִים, צֵל עָכוּר עַל שְׁפֹתֵיהֶם.
 בְּדֵי הַכֶּתֶנָה הַמְדַפְּסִים שֶׁל צִלְיָנִים סַחְטָנִים,
 מְסַכְנִים, מְסַכְנִים, נוֹשָׂאִים בְּלִבָּם אֶת יֶשׁוּ הָאֲוִילֵי שְׁלֵהֶם.

.3

לֹא הִיָּה שֵׁם סַחַר אַחַר אֵלָא סַחַר בְּסֶקֶס.
 לֹא הִיָּתָה יְרוּשָׁלַיִם, אֵלָא בָּאֲרִי, אֵלָא קְטָאֲנִיָּה.
 לְכָל קוֹמָה בְּמֵלוֹן הִיָּתָה פְּנִינָה מְשֻׁלָּה,
 חֵית טָרֶף מִתּוֹקָה יִשׁוּבָה עַל שְׂרָפְרָף בְּמַסְדְּרוֹן.
 לְכָל סְמִטָה מִתַּחַת לְקִשְׁתוֹת הָאֶסְפָּסוּף הַמְשֻׁפָּם
 הִיָּה עֶדֶר חֵיוֹת טָרֶף מְשֻׁלָּה,
 לְבוּשִׁים בְּבִגְדִים אִירוֹפִיִּים, יוֹשְׁבִים עַל כְּסָאוֹת קֶשׁ קְטָנִים,
 בְּבִתֵי הַקֶּפֶה הַשְּׂמֹנְנִיִּים הַשְּׁטוּפִים בְּאוֹר הַמְזֻרָח.

.....

אֲךָ תְּמִיד חֶסֶד לִי, בְּאֵמֶת חֶסֶד, דְּבֵר-מָה.

בְּשִׁפְלוֹת רוּחַ, קִיֻּצִית עַד אֲבָדָן הַחוּשִׁים,
 כְּמוֹ צִ'לִי צִ'פְּלִין עַל גַּלְגְּלִיּוֹת, צָעֵד דוֹן אַנְדְּרִיָּאָה לְצַדִּי, מְתַנְּיוֹ
 עֲבִים וְהַסְרָבוֹל הַיָּקָר שֶׁלוֹ,
 שֶׁל אָדָם שֶׁמְעוֹלָם לֹא הָעֲנִיק אֶסְתֵּטִיקָה כְּלִשְׁהֵי לְחִיּוֹ;

הַעֲדָרוֹ הַמְחַלֵּט שֶׁל נְרָקִיסוֹס הַתְּגַלֵּם בְּכֹבֵעַ הַשַּׁעַם
 שֶׁחָבַשׁ לְרֵאשׁוֹ הַנְּזִירִי,
 אָה, כַּמָּה קָל הָיָה לְחוֹשׁ אֶת יְלָדוֹתָו בְּמַחֲזוֹ וְנָטוּ, הָאֵם,
 אִשָּׁה מִמְעַמָּד נְחוּת וַיִּשְׁרָה עַד אֵימָה: יֵשׁוּ
 כְּמִשָּׂא שֶׁל אֶהְבָּה, בְּמִכְנִיזִים הָעָנּוּ
 שֶׁל הַשָּׂגֵב הָאֶכְרִי... אָרִי
 קֶלְטִי, מַעֲרָבִי, מִכְּפָר קָטָן בְּמַחֲזוֹ וְנָטוּ –
 לְצַדִּי, בֶּן בְּלִי עִיר, שְׂרָצָה לְהַתְּגִיר – נִשָּׂא אֶת הַחוֹתְמִים.
 בַּחוּר גְּדֹל מְמַדִּים וְחָסֵר חֵן בְּצוּרָה מְכַמֵּרֶת לֵב
 שָׁחוּם הָיָה, וְקוֹלוֹ בְּכִינִי וְאִמָּהִי,
 שֶׁם מִבְּטָחוֹ בְּדוֹגְמוֹת הַנוֹצְרִיּוֹת...

סָקֵס בִּירוּשָׁלַיִם, אֲנִשֵּׁי כְּמוֹרָה בִּירוּשָׁלַיִם,
 יַחְדָּו, תַּחַת שְׂמֵשׁ גְּלָמִית וּמִשְׁחַתֶּת שֶׁל הַתַּת פְּרוֹלִטְרִיּוֹן,
 מוֹעָקָה בִּירוּשָׁלַיִם, שָׁלוֹם בִּירוּשָׁלַיִם,
 בִּירָה עֵתִיקָה עֲלוּבָה וְשִׁמְחָה מְעַל נְתִיב הַיִּסּוּרִים.

מאיטלקית אלון אלטרס

.4

הַלְכָתִי בְּסִבִּיבוֹת הַמָּלוֹן – הָיָה עָרֵב –
 וְאַרְבָּעָה אוֹ חֲמִשָּׁה נְעָרִים הוֹפִיעוּ
 בְּעוֹר הַנֶּמֶר שֶׁל הַשְּׂדוֹת, בְּלִי
 סֵלַע אָחָד, בּוֹר, מְעַט יָרֵק
 שְׁאֵפֶשֶׁר בָּם לְהִסְתַּתֵּר מִיְרֵי מִקְרִי: הָרִי
 יִשְׂרָאֵל הָיְתָה שָׁם, בְּאוֹתוֹ עוֹר נֶמֶר,
 עֲטוּיֵת בְּתֵי מְלֵט וְחוֹמוֹת
 שְׂוָא, כְּמוֹ כָּל שְׂכֹנֵת עֵנִי.
 הַשְּׂגִתִּי אוֹתָם, בְּנִקְדָּה הָאֲבִסּוֹרֵדִית הַהִיא,
 רְחוֹק מִהָרְחוֹב שֶׁל הַמָּלוֹן,
 שֶׁל הַגְּבוּל. זֶה הָיְתָה יְדִידוֹת אַחַת מִנֵּי רַבּוֹת
 אַחַת מְאֹלוֹ הַנִּמְשָׁכוֹת עָרֵב אָחָד
 וּמְעַנּוֹת אַחַר כֵּךְ כָּל הַחַיִּים. הֵם,

המְנַשְׁלִים, וְיֹתֵר מִזֶּה, בְּנִים
(שְׁמֵהֶם מְנַשְׁלִים יֵשׁ לָהֶם יָדַע
שֶׁל רֵעַ – הַגְּנֵבָה, הַשָּׂד, הַשְּׁקָר –
וּמֵהֵלִידִים – הָאִידֵאלִיזִם הַתְּמִים
שֶׁל תְּחוּשַׁת הַקְּדוּשָׁה בְּעוֹלָם),
הֵם, תִּכְפֹּף נֹצֵת בָּהֶם אוֹר עֵתִיק שֶׁל אֶהְבָּה
– כְּמוֹ הַפֶּרֶת טוֹבָה – בְּעֵמֶק הָעֵינִים.
וּבְדַבְּרָם, בְּדַבְּרָם עַד
רִדַּת הַלֵּילָה (אֶחָד כֶּכָר חִבֵּק אוֹתִי
אָמַר שֶׁהוּא שׁוֹנֵא אוֹתִי עֲכָשׁוּ, עֲכָשׁוּ לֹא,
אֶהֱבֵ אוֹתִי, אֶהֱבֵ אוֹתִי), יָדַעְתִּי עֲלֵיהֶם כֹּל דְּבָר
כֹּל דְּבָר הִכִּי פֶשׁוּט. הֵם הָיוּ הָאֵלִים
אוֹ בְּנֵי הָאֵלִים, שִׁירוֹ בְּמִסְתוּרִיּוֹת
מִשְׁנֵאָה שֶׁיִּכְלָה לְדַחֵף אוֹתָם מִטָּה מְגַבְעוֹת הַחֲמֹר
כְּמוֹ חֲתָנִים צְמֵאֵי דָם, עַל פּוֹלְשֵׁי הַקְּבוּץ
בַּחֲצֵי הַשָּׁנִי שֶׁל יְרוּשָׁלַיִם...
הַבְּלוּיִים הַלָּלוּ, הַהוֹלְכִים לִישׁוֹן, עֲכָשׁוּ,
בַּחוּץ, בְּקִצָּה הַזֶּה שֶׁל שְׁכוֹנַת הָעֵנִי.
עִם אֲחֵיהֶם הַגְּדוֹלִים, חֵילִים
חֲמוּשִׁים בְּרוֹבָה יִשְׁוֹן וּבִשְׁנֵי שַׁפְּמִים
נִשְׁבָּעִים לְמוֹת הַעֲתִיק שֶׁל שְׂכִירֵי חֶרֶב.
אֵלוֹ הֵם הַיִּרְדְּנִים, אֵימַת יִשְׂרָאֵל
אֵלוֹ הַמְּבַכִּים לְפָנַי
אֵת הַכָּאֵב הַעֲתִיק שֶׁל הַפְּלִיטִים. אֶחָד מֵהֶם
נִשְׁבָּע בְּשֵׁנֵאָה, כְּמַעַט בּוֹרְגָנִית כֶּכָר (בְּמוֹרְלִיזִם
הַסַּחְטָנִי, בְּלֵאמִיּוֹת הַמְּלַבִּינָה מְזַעֵם
נוֹירוֹטִי) שֶׁר לִי אֵת הַפְּזֻמוֹן הַיִּשְׁוֹן
שֶׁלְמַד מֵהַרְדִּיּוֹ שֶׁלוֹ, מִמְּלֹכוֹ –
אֶחָד, בְּסַחְבוֹתָיו, מְקַשֵּׁב בְּהַסְכָּמָה
בְּעוֹדוֹ, כְּמוֹ גּוֹר כְּלָבִים, נִצְמַד אֵלַי
אֵינּוּ חָשׁ דְּבָר בְּשָׂדָה שְׁבַגְבוּל
בְּמַדְבָּר הַיִּרְדְּנִי, בְּעוֹלָם
אֶלֶּא רְגַשׁ אֲמַלֵּל שֶׁל אֶהְבָּה.

מאיטלקית י.ל.

לאֵלן גִּינזְבֵּרְג, נִיּוּ יוֹרֵק

מִיֵּלָאֲנוּ, 18.10.67

גינזברג מלאך יקר, אמש הקשבתי לך אומר את כל מה שעלה בדעתך על ניו יורק וסן פרנסיסקו, ועל הפרחים שלהן. אני אמרתי לך משהו על איטליה (פרחים רק אצל מוכרי הפרחים). הבורגנות שלך היא בורגנות של מטורפים, הבורגנות שלי היא של אידיויטים. אתה מתמרד נגד הטירוף באמצעות טירוף (נותן פרחים לשוטרים), אבל כיצד אפשר להתמרד נגד אידיויטיות? וכו' וכו', אלו היו פטפוטינו. שלך היו הרבה הרבה יותר יפים ואמרתי לך גם מדוע: משום שאתה מתמרד נגד אבות בורגנים רוצחים, הם נאלצים להישאר בתוך עולמם שלהם... המעמדי (כן, באיטליה אנחנו מתבטאים כך), ולכן אתה מוכרח להמציא, לגמרי מחדש – יום אחר יום, מלה במלה – את שפתך המהפכנית. כל האנשים באמריקה שלך מוכרחים, כדי להתנסות, להיות ממציאי מלים! לנו יש כבר למעשה (גם אלה שעכשו הם בני שש־עשרה) השפה המהפכנית שלנו, יפה ומוכנה וכוללת גם את האתיקה שלה. אפילו הסינים מדברים כמו עובדי מדינה. אפילו אני – כפי שאתה רואה. אני לא מצליח לערב את הפרוזה עם השירה (כמו שאתה עושה) – ואני לא מצליח לשכוח אף פעם, גם לא ברגע זה, כי יש לי חובות בלשניות.

מי צייד אותנו – צעירים וזקנים – בשפה הרשמית של המחאה? המרקסיזם, הווריד הפואטי היחיד והזיכרון היחיד של הרזיסטאנס, הקם לתחייה מחדש במחשבות על וייטנאם ועל בוליביה. מדוע אני מקונן לי על השפה הרשמית הזאת של המחאה, שמעמד הפועלים, באמצעות האידיאולוגים (הבורגנים) שלו, סיפק לי? כיוון שזו שפה שאף פעם לא התעלמה מרעיון השלטון, ולכן היא תמיד פרקטיקה ורציונאל. אבל כלום הפרקטיקה והרציונאל אינם אותם אלים שהפכו את אבותינו הבורגנים למטורפים ולאידויטים? ואגנר וניטשה המסכנים! הם לקחו את כל האשמה על עצמם, שלא לדבר על פאונד! בשבילי הוא היה אשמה... פונקציה... הפונקציה שניתנה להם בידי חברת האבות המטורפים והאידיויטים, מגדלי המעשיות והרציונאליות – כדי לשמור על השלטון ולהרוס את עצמם. שום דבר לא גורם לרגש אשמה עמוק וחסר מרפא יותר משמירה על

שלטון. האם קשה להאמין שאלו המחזיקים בשלטון, רוצים גם למות? לכן כל אחד – מרמבו האלוהי עד קוואפי המתוך, ממצ'אדו הנשגב עד אפולינר העדין – כל המשוררים שנאבקו נגד עולם המעשיות והרציונאליות, לא עשו שום דבר אחר זולת הכנתה של הקרקע, כמו נביאיו של אל המלחמה, שהחברה מעלה אותו בדמיונה: אל מחסל. היטלר הוא erce מסרט קומי... בעוד שבאמריקה – שם משורריך מעלים בדמיונם היטלר שני, שישלים אולי את מה שלא הצליח בפעם הראשונה: התאבדות העולם – אם האי־אלימות היא הנשק לכיבוש השלטון, יהיה זה הרבה יותר גרוע בפעם השנייה. ובאחת, לוותר, באותה מיסטיות מופלאה של דמוקרטיית "השמאל החדש", לוותר לא רק על "האלימות הקדושה", אלא גם על הרעיון של תפיסת השלטון מצד הצודק, פירושו להניח את השלטון בידיהם של הפאשיסטים המחזיקים בו תמיד ובכל מקום. אם אלו הן השאלות, לא הייתי יודע כיצד לענות עליהן. ואתה? אני מנשק אותך בחיבה על זקנך העבה,

שלך,

פייר פאולו פאזוליני

תירגם י.ל.

אידיאולוגיה ופואטיקה

ראיתי חיים שלמים עוברים. היה לי עתיד, המתחיל להיות עבר. איני מאמין שאפשר לעשות משהו במובן פוליטי. מה שנותר הוא להאמין בשורה של יחסים עם כמות גדלה והולכת של יחידים. איני מאמין עוד בעבודה שמלכתחילה היא עבודה ארצית, חברתית, מאורגנת. ואף על פי שאיני מאמין, אני ממשיך לפעול, להתנהל בצורה חברתית, כאילו הייתי אדם מאמין; אם יש בעיה חיה, ממשית, אמיתית, מאבק של איגוד מקצועי, מאבק של אגודות ציבוריות, מאבק נגד הבלים וטמטומים – הפסטיבלים – כִּי־אז אני משתתף, תורם את חלקי, כמו שתמיד עשיתי, בהתאם לאידיאולוגיה מסוימת, בהתאם לעמדה פוליטית מסוימת. את אלה אני עושה, גם אם זוהי הקרבה, וגם אם, למען האמת, שוב איני מאמין בתוצאה. זוהי צורה של מתח, ממנה נולד תמיד משהו אשר לעולם חורג מן המטרות שלנו, משהו מאוד מינורי. משיגים את שאפשר להשיג מבחינה אנושית, ברגע נתון, הסדרים קטנים שלעולם אינם סופיים, ושמהם אפשר לעולם לסגת. הנה, נאבקנו כל־כך הרבה על מנת להגיע להישגים מסוימים, ועתה עם ממשלת אנדראוטי חזרנו כולנו לאחור. אם כך, לדעתי, מוכרחים להיות מאוד מציאותיים. כל עוד אתה צעיר, או כל עוד אתה במיטב שנותיך, אפשר גם להאמין, ונכון להאמין. משום כך יהיה זה אוילי אם אומר שאני עדיין מאמין: עם זאת אני נוהג כאילו אני מאמין. הבה נאמר: זו העמדה הסטואית, הקדם־נוצרית. וכיוון שהייעוד שלי הוא ספרותי, אמנותי, יותר משהוא אידיאולוגי־פוליטי, ומשום כך גם אני מכונה מחבר, אני מאמין מאוד בקונקרטיות של הדברים. במקרה הגרוע, התחושה הזאת של הדברים מתאפָה, ונוצרת זהות עם סוג של פרגמטיזם, אשר באופן רציונאלי איני יכול אלא לדון אותו לכף חובה, משום שאני יודע שהפרגמטיזם והאמפיריציזם מסוכנים, כיוון שהם גולשים, עלולים לגלוש, למיתוס של הפעולה הלא־רציונאלית, שהיא בסופו של דבר הבסיס לפאשיזם. הפרגמטיזם נעשה למעין מיתוס של פעולה, טקסיות של הדבר־לעצמו, הפרקטיקה כמיתוס. הפאשיזם באיטליה נבנה על המיתוס הזה של הפעולה, צורה של אי־רציונאליות.

השמאל המתבסס על פילוסופיה, על דיאלקטיקה, כלומר על הרציונאליות

בשיאה, על תיאוריה כמו זו של מרקס ולנין, הוא קודם כל מחשבה ואחר כך פעולה; הפעולה היא אינטגרציה של המחשבה. לעומת זאת, הרובד העמוק של התיאוריות הלא-רציונאליות, הפאשיסטיות, העניק את הבכורה לפעולה, המחשבה היתה חלום, רגש, צורה ד'אנונציאנית כללית, רטורית, ואלה דחפו לפעולה הקודמת למחשבה.

הסכנה הזאת של קדימות הפעולה למחשבה התממשה באחרונה גם בתנועות החוץ-פרלמנטריות של השמאל, על תגובותיו המיידיות, על הניאור-טרוריזם שלו בספרות, עם ההטפה לאיזו כוליות, המשרתת את הפעולה, לתועלת הפרקטית המיידית, דחייה כעובדה כמעט-פיזית. זו גישה צרפתית או איטלקית טיפוסית, והיא דורשת תשומת-לב מרבית משום שבאופן אובייקטיבי תמיד תיתכן חדירה של אלמנטים מתסיסים [לתנועה]. מהרגע שבו 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. עד לפני עשור, בסביבה האינטלקטואלית, היה זה בלתי אפשרי לא להבחין בכך מיד; לעומת זאת, היום, הפרובוקטור ההיפותטי יכול לנוע בקלות משום שיש משהו אמיתי הקושר בינו ובין השמאלן; יש סוג מסוים של פילוסופיה, של דרך חיים, של הוויה, גם של לבוש, בקיצור – אופן קיום. בתוך תת התרבות העקרונית של העולם הזה, הטלוויזיוני וכו', הטעויות הללו אפשריות.

אם לחזור אל תחילת הדיון, אני מכיר היטב את הסכנות של הפרגמטיזם, של הפעולה כשלעצמה: גם כתיבת שיר היא פעולה, גם עשיית סרט היא עובדה קונקרטי; אבל זה הדבר הממשי היחיד שאני מאמין בו, הוויתור היחיד לפעולה. בעוד אני מאמין בדברים האחרים, אני מאמין בקונקרטיות של היחסים הנוצרים בין מי שעושה ומי שקוטף, ביחסים בין יחיד ליחיד, בין מרפרר לנמען, כמו שאומרים בסמיוטיקה. ביחסים כאלה אני מאמין גם היום. אבל להאמין בכך פירושו להאמין במשהו שעומד להסתיים, כיוון שבשלב זה היחסים כבר אינם יחסים בין יחיד ליחיד, אלא בין יחיד להמון. הקולנוע, לדוגמא, על פי הגדרתו, תמיד היה כזה, ויהיה כזה עוד יותר. אבל כעת ישנו עדיין אותו רגע בקולנוע שבו היחסים האישיים עודם אפשריים. את הסרט שאני עושה, אתה רואה. עדיין קיים מרחב בין יחידים; התגובות באולם המלא, או הריק, מעצבות תגובות מסוימות, ובכל זאת נשאר דרגה של חופש, שבאמצעותה היחיד קו טף את העבודה שלי כיחיד. בטלוויזיה הדבר הזה כבר כמעט אינו אפשרי. הסכנה היא שכל התרבות תהפוך להיות תרבות המונים, ומשום כך, כל דבר, ולו גם האישי

ביותר, יהפוך לתרבות המונים, צורה אנתרופולוגית של ההווייה. היום, אם יש עדיין מרחב של תרבות הומניסטית, הרי זה משום שאולי יש עדיין מי ששרדו. ואכן, הצעירים מסוגלים פחות ופחות לנהל שיח מסוג זה; הם בלתי-ביקורתיים ביחס לצורה, הם אינם חשים כלל את בעיית הצורה, משום שהושחתו כבר באמצעות שורה ארוכה של צורות איומות, ומשום כך איבדו את החוש של היפה, של האסתטי, של מה שהושג, של מה שהושלם. הם איבדו לחלוטין את הצד הצורני של הדברים, ומן העבר השני הם הושחתו לעומק באמצעות הפילוסופיות הפרגמטיות, לפיהן החשוב חייב להיות המועיל, לא היפה. המועיל במובן המידי ולא במובן המתוך בתרבות. ברור שאפשר גם לכפוף יצירת אמנות לתפישה אתית של תועלת, אבל זו תהיה תועלת מתוכנת, הרבה יותר קשה ומורכבת.

כשאני מגדיר את הסרט כעובדה קונקרטית, כפעולה, איני מתכוון להתייחס אל הסרט כאל פעולה פוליטית, כמו החברים באותן קבוצות, שהיו רוצים להתכוון לסרט כאל פעולה מיידית. כוונתי היא לפעולה במובן רחב יותר. בשבילי האפיון העקרונות של הסרטים שאני עושה הוא העברה אל המסך של משהו "ממשי", שהצופה כבר אינו מורגל בו. הטלוויזיה יצרה כזה קידוד של "הלא ממשי", עד שלעתים נדמה כי אותו ז'אנר של המערבון המסחרי השגרתי מפעיל מודלים פחות בנאליים מהסטרייטיפים שהטלוויזיה מציגה. המודל האנושי שהטלוויזיה מציגה הוא יותר ויותר זעיר-בורגני, צבוע, קונפורמיסטי. השאיפה שלי בעשיית סרטים היא לעשות סרטים, שהם פוליטיים רק במידה שהם "ממשיים" בעומק הכוונות שלהם, בבחירת הדמויות, במה שהם אומרים ובמה שהם עושים. מכאן הסירוב שלי לסרט שהוא "פוליטיקה מתוסרטת". הדבר הפחות הדרגתי, שהתרחש בשנים האחרונות, הוא בדיוק ההופעה של סרטים פוליטיים אופנתיים, הסרטים האלה של פוליטיקה מסופרת, סרטים של חצאי אמיתות, של ריאליזם-אידיאליזם מנחם ושקרי.

אופנה זו משקיטה את המצפון, ובמקום לעורר מחלוקת – מרדימה אותה. כשמצופה אין ספקות, ובהתאם לאידיאולוגיה שלו הוא יודע מיד באיזה צד של הסרט הוא נמצא, פירוש הדבר שהכל כשורה: אבל זהו זיוף. בסרטים שלי אני נמנע מזיוף. איני עושה שום דבר מנחם, איני מבקש לייפות את המציאות, ולא להופכה לסחורה קלה יותר לעיכול: אני בוחר שחקנים ממשיים, ודי בנוכחותם הפיזית כדי להעניק את תחושת המציאות. לא בחרתי את הדמויות של "דקמרון" במקרה, אלא על מנת לתת דוגמאות של ממשות. דמות ב"דקמרון" היא בדיוק ההפך מן הדמויות שרואים בתכניות הטלוויזיה או בסרטים ה"מנחמים". כל

זה כדי להישאר רק ברמת הרעיון הפיגורטיבי. מ"דקמרון" ואילך זהו הדבר העיקרי, גופניות זו של הדמויות, גופניות הכופה את עצמה, בעוד ב"אקטונה" נכחה תיזה אידיאולוגית שהחזיקה עד ל"ציפורי שיר, ציפורי טרף". כעת אני מעדיף לנוע בעבר, בדיוק משום שאני סבור כי כוח ההתנגדות היחיד להווה הוא העבר: זהו ניסוח שערורייתי, אבל כל הערכים שעליהם עוצבנו, על הזוועה שבהם, על הצדדים השליליים שבהם, הם הערכים היכולים להביא את ההווה לידי משבר. לפיכך אני אוהב את השיחזורים הללו של העבר, של פסיכולוגיות שבתקופתנו שוב אינן מציאותיות, כיוון שהדמויות של "דקמרון" עודן קיימות, אבל הן נדירות, הן שרידים. לאחר מהפכה טכנולוגית פתאומית ואלימה בשנות השישים, ולאחר המהפכה המדומה של 1968, זו שהציגה את עצמה כמרקסיסטית, בעוד למעשה לא היתה אלא מין ביקורת עצמית של הבורגנות (הבורגנות שהשתמשה בצעירים על מנת להיפרע מהמיתוסים שהעיקו עליה), השיבה אל הסדר דוֹלָה מן העבר בדיוק את היסודות השליליים ביותר שלו. היום, בני עשרים עד עשרים-וחמש מגיחים מהתנסות, זו של 1968-1970, שהעמידה אותם בניגוד טוטאלי לעולם האבות. הקרע הזה יצר מין גטו של צעירים, גטו שבתוכו מצאו את עצמם הצעירים מוקפים חומה, אותה בנו בעצמם נגד האבות. במונחים אלה, ברור כיצד ההיסטוריה, הנעה קדימה, לפחות על פי הרגלי התרבות שלנו, רק באופן דיאלקטי, ברגע שבו יחסים אלה נקטעים, מופרים, מגלים כי זו הולכת לאחור. מהרגע שבו הצעירים "התפרדו", הם יצרו מול דור האבות לוגיקה דואליסטית. במקום לוגיקה משולשת, כלומר תיזה, אנטיטזה וסינתזה, הם יצרו תזה ואנטיטזה, והם מקובעים באנטיטזה שלהם, בלי להתקדם. ואנחנו יודעים שכשההיסטוריה אינה מתקדמת, היא עלולה ללכת לאחור. כך מופיעים בקרב הצעירים, באלימות רבה, סימני היכר היסטוריים מסוימים, אתנולוגיים, שדור האבות התגבר עליהם; בקרב הצעירים הופיע סוג של קונפורמיזם, צורות מסוימות של הססנות אינטלקטואלית, שדור האבות למעשה התגבר עליהן. ברגע זה, אב טרי הוא, מבחינה היסטורית מסוימת, יותר מתקדם מילדיו, גם אם הם ציוחים ומפגינים. למעשה, אצל הבנים פורחים-מחדש כל אותם מאפיינים קרתניים, קונפורמיסטיים, צדקניים שדורות קודמים ספגו ואת חלקם אף הותירו מאחור. כל זאת, בדיוק בגלל המחסום המפלצתי שבנו בינם לבין הדור הקודם להם. בכך, בעיני, מדובר, אם נרצה לראות את הבורגנות בצורה אנתרופומורפית, במעין לידה של מַלְך. הרעיון של יצירת מחסום דורי מהסוג הזה משרת את המַלְך במהלכו לייצר עוד צרכנים, כמות עצומה של צרכנים.

במה שנוגע לסרטים שלי, מנקודת המבט של הסובייקט, כלומר מבפנים, כפי שהם נראים לי, עלי לומר שהסרטים האחרונים, כלומר סרטי "הטרילוגיה של החיים", הם התנסות מדהימה ומקסימה בשבילי. ואיש מהמבקרים – אם איני טועה – לא הצליח להבין את המשמעות שיש להם בשבילי – בלי קשר לתוצאות – הניסיון הזה, כניסה זו אל המסתורי שבנבכי העשייה האמנותית, התנועה הזאת באונתולוגיה של הנרטיב, בעשייתו של קולנוע – קולנוע כמו שהיינו רואים כנערים, בלי כל הנפילה אל המסחריות או אל האדישות הצינית; והנה, מה שבשבילי, עלי לומר, היתה האידיאה, האידיאה היפה ביותר שהיתה לי, הרצון הזה לספר מתוך תענוג, כדי ליצור מיתוסים, נרטיבים, מחוץ לאידיאולוגיה, בדיוק משום שהבנתי כי עשיית סרט אידיאולוגי קלה יותר מעשיית סרט שלכאורה הוא נטול אידיאולוגיה. לכאורה, משום שלכל סרט יש אידיאולוגיה משלו, לפני הכל, פנימית לו, כלומר פואטיקה, ואחר כך כלפי חוץ, כלומר פחות או יותר האידיאולוגיה המשתמעת. והרבה יותר קשה לעשות סוג זה של סרטים, שבהם האידיאולוגיה עקיפה, חבויה, משתמעת, מלעשות סרט פלקאטי, אידיאולוגי באופן גלוי. לפחות לי יותר קל; אני שהייתי תמיד במאי אידיאולוגי, במאי שבכל סרט הציב בעיה, היתה ההתנסות המרתקת ביותר – לעשות סרטים שבהם לכאורה אין אידיאולוגיה, בהם הכל נטמע בהוויה. אבל נדמה לי שלאיש מהמבקרים לא היה די דמיון כדי להבין זאת. ומשום כך אני ממשיך בדרך זו, גם אם הכל שואלים אותי "מתי תחזור לעשות סרטים כמו פעם?". הם לא הבינו, שאם הם מצפים ממני לשערוריה, כי אז זוהי השערוריה.

פִּילְמֶקְרִיטִיקָה, מס. 232, מארס 1973

מאיטלקית אורי ש. כהן

הטלוויזיה היא השלטון עצמו

הרבה מבכים את האי-נוחות הנובעת מהעדר חיים חברתיים ותרבותיים מאורגנים מחוץ ל"מרכז הרע" בפריפריות ה"טובות" (הנראות כמו מגורים חסרי ירק, חסרי שירותים, חסרי עצמאות ויחסים אנושיים ממשיים). זהו בכי רטורי. אילו היה קיים מה שמבכים אותו כנעדר מן הפריפריה, גם הוא היה מאורגן בידי המרכז. זהו אותו מרכז, שבשנים אחדות הרס את כל התרבויות הפריפריאליות, תרבויות שבאמצעותן, עד לפני כמה שנים, הוכטחו חיים משלהן, חופשיים במהותם, גם לפריפריות היותר עניות ועלובות.

שום צנטרליזם פאשיסטי לא הצליח לעשות את מה שעשה הצנטרליזם של חברת הצריכה. הפאשיזם הציע מודל, ריאקציוני ומונומנטאלי, שנשאר בגדר "מלים מתות". התרבויות הפרטיקולריות השונות (של האיכרות, של התת-פרולטריון ושל מעמד הפועלים), המשיכו, ללא הפרעה, להיות נאמנות למודלים העתיקים שלהן: הדיכוי הוגבל להשגת הסכמתן עם המלים. היום, ההפך הוא הנכון, ההסכמה עם המודלים הכפויים בידי המרכז היא טוטאלית וחסרת תנאים. המודלים התרבותיים הממשיים מוכחשים. ההמרה הושלמה. אפשר, אם כן, לומר שה"סובלנות" של האידיאולוגיה הנהנתנית הרצויה לשלטון החדש היא הגרועה ביותר מכל סוגי הדיכוי של המין האנושי. איך התאפשר ביצועו של דיכוי כזה? באמצעות שתי מהפכות פנימיות בארגון הבורגני: מהפכת התשתית והמהפכה של מערכת המידע. הכבישים, התובלה וכו' כבר קירבו מאוד את הפריפריה למרכז, בבטלם כל מרחק פיזי. אבל המהפכה של מערכת המידע היתה עוד יותר רדיקלית והחלטית. באמצעות הטלוויזיה הביא המרכז להתבוללות של הארץ כולה, שהיתה מבחינה היסטורית בעלת הבדלים רבים ועשירה בתרבויות מקוריות. המרכז החל במיזוג הרסני של כל אותנטיות וממשות. המרכז כפה, כמו שאמרתי, את המודלים שלו: המודלים הרצויים לתיעוש החדש, שאינו מסתפק יותר ב"אדם צרכן", אלא דורש דחייה של כל האידיאולוגיות, זולת זו של הצריכה. הנהנתנות הניאו-חילונית מתעלמת בצורה עיוורת מכל ערך הומניסטי.

האידיאולוגיה הקודמת שהתקיימה ברצונו וכפיייתו של השלטון היתה,

כידוע, הדת: למעשה, הקתוליות היתה באופן פורמלי התופעה התרבותית היחידה ש"איחדה" את האיטלקים. עכשיו הקתוליות הפכה ליריבה של התופעה התרבותית החדשה ה"מאֶחֶדֶת" – הנהנתנות של ההמונים: וכריבה שלו, השלטון החדש התחיל לפני כמה שנים בחיסולה. אין למעשה שום דבר רליגיוזי במודל של "הגבר הצעיר" ו"הבחורה הצעירה" המוצע ונכפה בידי הטלוויזיה – אלו הן שתי דמויות המעריכות את החיים רק באמצעות מוצרי הצריכה שלהן (וכמובן, הם עדיין נוסעים למיסה ביום א', במכונית). האיטלקים קיבלו בהתלהבות את המודל החדש שהטלוויזיה כופה עליהם, על פי הנורמות של "תפוקה" יצירתית של הרווחה (או מוטב, הגאולה מהעוני). הם קיבלו את זה: אבל האם הם באמת מסוגלים להגשים את המודל הזה?

לא. או שהם מגשימים אותו באופן חומרי רק בחלקו, וכך הופכים לקריקטורה של המודל, או שאינם מצליחים להגשימו אפילו במידה מינימאלית, עד שהם הופכים לקורבנותיו. תסכול או אפילו חרדה נזירותית הם כבר מצבי נפש קולקטיביים. לדוגמא, עד לפני כמה שנים, כיבדו התת־פרולטרים את התרבות ולא התביישו בבערותם. אדרבא, הם התגאו במודל העממי האנאלפבתי כחלק ממסתורי המציאות. הם היו מסתכלים בזלזול חצוף מסוים על ה"ילדים הטובים של אבא שלהם", הזעיר בורגנים, ונבדלו מהם גם כאשר נאלצו לשרתם. עכשיו, להיפך, הם מתחילים להתבייש בכורותם: הם המירו את המודל התרבותי שלהם (הצעירים ביותר כבר אינם זוכרים אותו, לגמרי איבדו אותו) והמודל החדש שהם מנסים להעתיק אינו כולל את האנאלפבתיות ואת החיספוס. הנערים התת־פרולטרים – המושפלים – מוחקים מתעודות הזהות את מקצועם, כדי לכתוב במקומו את התואר "סטודנט". כמובן, מאז התחילו להתבייש בכורותם, הם התחילו גם לזלזל בתרבות (מאפיין זעיר־בורגני, שרכשו מתוך חיקוי). בו בזמן, הנער הזעיר־בורגני, כשהוא מתאים את עצמו למודל "הטלוויזיוני", הופך באופן מוזר למחוספס ובלתי מאושר. אם התת־פרולטרים התברגנו, הבורגנים הפכו לתת־פרולטרים. התרבות שהם מייצרים, בהיותה בעלת אופי טכנולוגי ופרגמטי, מונעת מ"האדם הישן" שעדיין נמצא בתוכם להתפתח. מכאן בא סוג של כיוון הכישורים המוסריים והאינטלקטואליים

האחריות של הטלוויזיה לכל זה היא עצומה. לאו דווקא כ"אמצעי טכנולוגי" אלא בהיותה מכשיר שלטוני והשלטון עצמו. היא לא רק מקום שדרכו עוברים המסרים, אלא מרכז המייצר מסרים. היא המקום, שבו הופכת לקונקרטית מנטליות, שאחרת לא היתה מוצאת לה מקום. דרך הרוח של הטלוויזיה, מתגלה באופן קונקרטי רוחו של השלטון החדש.

אין ספק (רואים את זה בתוצאות) שהטלוויזיה היא סמכותית ורכאנית במידה חסרת תקדים. העיתון הפאשיסטי והכתובות המוסולינאיות על הבניינים סתם מצחיקות: כמו המחרשה לעומת הטרקטור. הפאשיזם, אני רוצה לחזור על כך, לא הצליח אפילו לשרוט את נפשו של העם האיטלקי: הפאשיזם החדש, באמצעות התקשורת והמידע (במיוחד הטלוויזיה), לא רק שרט אותה, אלא גם קרע אותה, אנס אותה, זיהם אותה לתמיד...

קוריירה דלה סרה 21.9.1973

מאיטלקית אנה דייקסטרו

על "הטרילוגיה של החיים"

פולמוס? מחאות נגד טאבו מיני? אני יודע שלמבקרים לא כל-כך נוח עם התעקשותי לעשות סרטים שאינם עוסקים באקטואליה ושאינן הם אידיאולוגיים (לפחות לא באופן הוולגארי הרווח). אבל אני יודע איזו מחויבות לוחטת לאקטואליות ואיזו דאגה אידיאולוגית מסובכת דחפה אותי לעשות את הסרטים הללו... אילו הקדיש פליני תשומת לב לנדנוד של המבקרים, לעולם לא היה עושה את סרטו היפה "אמרקורד". ה'זמן' של היוצר אף פעם איננו זמן העיתונים. כדי להשביע את רצון עצמו, על היוצר לעבור תמיד כל גבול. גם בעיותיו התרבותיות של היוצר אינן אלו שהמבקרים מזהים על נקלה. אפילו להצגת הארוס בטרילוגיה שלי, אין הפונקציה שהם היו מבקשים להצמיד לה: כלומר, היא איננה תביעה לשחרור היחסים המיניים. לא. למעשה, אם במקרה יתרמו סרטי לצורות הנוכחיות של ה"מתירנות", אדחה אותם. בעצם, אני חושב שהמתירנות הזאת מתוכננת ומתוכנתת בידי אלו הנמצאים בשלטון: מלמעלה, ואז הן מאומצות בידי העם ומעל לכל בידי הצעירים, הנעשים נירוטים בגלל הפחד שלא יעמדו בדרישותיה של החירות הזאת, שניתנה להם.

הטרילוגיה היתה הפרויקט השאפתני ביותר שלי והיא דרשה ממני את תשומת הלב הצורנית האינטנסיבית ביותר ואת המחויבות הסגנונית ביותר. סרט פוליטי-אידיאולוגי הוא עניין קל. הרבה יותר קשה לעשות סרט טהור, המתפתה ליצור פעולה טהורה כמו זו שעשו הקלאסיקונים, להישאר מחוץ לאידיאולוגיות אבל בה-בעת להימנע מאסקיפיזם. ואולם, יותר מ"יסוד" אידיאולוגי אחד נחבא בשלושת הסרטים הללו שעשיתי. העיקרי שבהם הוא הגעגוע לעבר שאותו ביקשתי לשחזר על המסך. מנקודת ראות פנימית, מנקודת ראות שלי, עלי לומר שסרטי "הטרילוגיה של החיים", מייצגים חוויה נפלאה ומקסימה. אבל המבקרים לא היו מסוגלים להבין את משמעותה של החוויה הזאת בשבילי, בנפרד מהתוצאות. בשבילי מייצגת החוויה כניסה אל העבודה המסתורית, הפנימית ביותר של התהליך האמנותי, ניסיון של אונתולוגיה לספר סיפור, לשלבו ביחד עם הענקתו של הקולנועי לסרט הקולנוע, משהו שאפשר היה לראות בקולנוע רק בילדות. וכל זאת בלי להיכנע למסחריות ולסתמיות.

אני ממשיך ללכת בשביל הזה, למרות שהכל שואלים אותי: "מתי תחזור לעשות סרטים כמו שעשית בעבר?"

כמה באמת נחותים הם "האינטרסים הדתיים" ו"האינטרסים הפוליטיים" ביחס לאינטרסים המיניים! לאלה האחרונים יש לפחות אותה איכות של תום, של קדימות לכל התנייה חברתית, שבדרך כלל מורידה מערכם, מוזילה אותם. אבל אפילו רגשי האשמה הנוצרים בצופה הבוחר ללכת ולראות סרט, המתאר באופן חופשי יחסי מין, אפילו זה חופשי הרבה יותר מכל רגש אחר, ולו רק משום שיחסי המין הללו נוגעים בדבר שהאדם מעלה אותם תמיד, באופן כלשהו, מעל לכל השאר.

איל טמפו – 1974

מאיטלקית י.ל.

הטרילוגיה של החיים כוללת את "דקאמרון" (1971), "סיפורי קנטרברי" (1972) ואת "אלף לילה וליילה" (1974)

דחיית "הטרילוגיה של החיים"

קודם כל אני חושב שאדם, אסור לו, אף פעם, אף פעם, לפחוד מפני ניצול בידי השלטון ותרבותו. יש להתנהג כאילו אפשרות מסוכנת זו כלל לא קיימת. הכנות והכורח של מה שצריך להיאמר, אלה הדברים החשובים ביותר. כאלה אסור לבגוד בשום אופן ובוודאי לא באמצעות שתיקה דיפלומטית ובכוונה תחילה. אבל אחר כך צריך אדם, לדעתי, לתת לעצמו דין וחשבון עד כמה נוצל, אם נוצל, בידי השלטון. ואז, אם השתלט השלטון על הפנות ועל הכורח, וניצל אותם, כי אז צריך את האומץ לדחותם [את הכנות ואת הכורח]. אני דוחה את ה"טרילוגיה של החיים" שלי, אף על פי שאינני מתחרט על כך שעשיתי אותה. אינני יכול, בעצם, להכחיש את הכנות ואת הכורח שדחפו אותי להציג את הגופים ואת הסמל הבולט שלהם, הסקס. כנות וכורח מסוג זה, יש להם כמה הצדקות היסטוריות ואידיאולוגיות.

ראשית, הם חלק מהמאבק לדמוקרטיזציה של "הזכות לביטוי עצמי" ולשחרור מיני – שני מרכיבים יסודיים במתח הקידמה של שנות החמישים והששים. שנית, במשך השלב הראשון של המשבר התרבותי והאנתרופולוגי, שהחל לקראת סוף שנות הששים – אז החל לנצח אותו חוסר ממשות של התת-תרבות בתקשורת ההמונים – נראה כאילו אותם גופים "תמימים", על האלימות הארכאית, הכהה, החיונית של אברי המין שלהם, היו המבצר האחרון של הממשות.

ולבסוף, בהצגת הארוס, כפי שהוא נראה בסביבה אנושית, שעדיין לא השתלטה עליה ההיסטוריה ועדיין נוכח באופן פיזי (בנאפולי, במזרח התיכון), היה משהו שהקסים אותי באופן אישי כיוצר אינדיבידואלי וכאדם. עכשיו הכל התהפך.

ראשית, המאבק המתקדם לדמוקרטיזציה של הביטוי ולשחרור המיני נמחק באופן ברוטאלי, עד כדי אוכדן של כל משמעות, באמצעות החלטתו של שלטון הצרכנות להעניק סובלנות גדולה (וכוזבת).

שנית, אפילו "ממשותם" של הגופים התמימים נפגעה, תומרנה, שועבדה בידי שלטון הצריכה – אדרכא, אלימות כזאת כלפי גופות אנושיים הפכה

לעובדה הכי מאקרוסקופית של העידן האנושי החדש. שלישית, חיי מין פרטיים (כמו חיי המין שלי) סבלו מטראומה של סובלנות כוזבת ושל השפלה גופנית, והשמחה והכאב שהיו קיימים בעבר, בפנטזיות המיניות, הפכו לאכזבה אובדנית ולקהות חושים חסרת צורה.

מכל מקום, אל ידמו לעצמם, אלו שביקרו את "הטרילוגיה של החיים", משום שלא נהנו ממנה, או בָּזוּ לה, כי הדחייה שלי מובילה אותי לקבל את ציווייהם. הדחייה שלי מובילה אותי למשהו אחר. אני פוחד לומר זאת, כך שלפני שאני עושה כן (וזהו חובתי האמיתית) אני מחפש סיבות לעיכוב. אלו הן:

(א) עובדה ניצחת היא, שגם אילו רציתי להמשיך ולעשות סרטים דוגמת "הטרילוגיה של החיים", לא הייתי יכול לעשותם, כיוון שכעת אני שונא את הגופים ואת אברי המין שלהם. מובן שאני מדבר על הגופים הללו ועל אברי המין הללו. כלומר, הגופים של הנערים והילדים האיטלקים החדשים. אנשים יתנגדו: "אבל אתה לא הראית בעצם ב'טרילוגיה' גופים ואברי מין בני זמננו, אלא את אלו של העבר." נכון – אבל מזה כמה שנים איני יכול עוד להשלוח את עצמי. על ההווה, וההתנוונות שלו, אפשר היה לפצות לא רק באמצעות החיאה אובייקטיבית של העבר, אלא בסופו של דבר גם באמצעות האפשרות להעלות את העבר הזה מחדש בדמיון. אבל היום השפלת הגופים ואברי המין קיבלה אופי רטרואקטיבי. אם הדברים הללו, שהיו אז כאלה-וכאלה, נעשו כיום כאלו-וכאלו, פירושו הדבר שבאופן פוטנציאלי הם היו כאלו כבר בעבר – כך שאופן הקיום שלהם, אפילו אז, מוחק את הערך בהווה. הילדים והנערים של התת-פרולטריון ברומא – שאותם השלכתי על נאפולי העתיקה, ואחר כך על הארצות העניות של "העולם השלישי" – אם היום הם אשפה אנושית, פירושו הדבר שבאופן פוטנציאלי היו הם כאלה אז; כך שהם היו אימבצילים, אשר אולצו להיות נאהבים; פושעים רגילים, אשר אולצו להיות גנבים נחמדים; יצורים סתמיים, שפלים, שאולצו להיות תמימים וקדושים וכו'. התמוטטות ההווה כוללת בתוכה את התמוטטות העבר. החיים הם ערימה של חורבות חסרות משמעות ואירוניות.

(ב) בעוד כל זה התרחש, היו למבקרי, מלאי כאב או בוז, "חובות" אידיוטיות, שאותן המשיכו לכפות, כמו שאמרתי; "חובות" הקשורות במאבק לקידמה, שיפור, ליברליזציה, סובלנות, קולקטיביזם וכו'. הם לא הבחינו שההתנוונות תפסה את מקומה בדיוק באמצעות עיוותם של ערכיהם. ועכשיו נראה כאילו הם מרוצים. הם חושבים שהחברה האיטלקית ללא ספק השתפרה, שהיא נעשתה יותר דמוקרטית, יותר סובלנית, יותר מודרנית וכו'. הם לא מבחינים במפולת

הפשע המכסה את איטליה; הם מבודדים את התופעה בעמודי הפשע של העיתונים ומכחישים את חשיבות העניין. הם לא מבחינים שאין הפסקה ברצף בין אלו שהם, טכנית, פושעים, לבין אלו שאינם כאלו, ושמודל החוצפה, אי האנושיות, חוסר הרחמים זהה בכל המאסה הזאת של הנוער. הם אינם מבחינים שבאיטליה יש עוצר אמיתי – שהלילה עזוב ומפחיד כמו במאות האפלות ביותר של העבר; בכך אין הם מתנסים; הם נשארים בבית, מספקים את התודעה שלהם במודרניות, באמצעות הטלוויזיה. הם אינם מבחינים שהטלוויזיה, ואולי גרוע ממנה, חינוך החובה, הוריד את כל הנערים והילדים לסוג הגרוע ביותר של בורגנים מדרגה שנייה, בררנים, מתוסבכים, גזענים; אבל הם מתבוננים בתופעה זו כעל איזה מצב עניינים לא כל-כך נעים, שבוודאי יפתר – כאילו ניתן להשיב לאחור מוטאציה אנתרופולוגית. הם אינם רואים שהשחרור המיני רחוק מלהביא הקלה ואושר לצעירים, ושהשחרור הזה עשה אותם אומללים, סגורים, וכתוצאה מכך גם חצופים, טיפשים ותוקפנים. אבל זה משהו שהם לא רוצים לדעת, משום שלא אכפת להם בכלל מהצעירים.

ג) מחוץ לאיטליה, בארצות ה"מפותחות" – בעיקר בצרפת – המשחק הזה נגמר כבר מזמן. מזה זמן שהעם אינו קיים עוד מן הבחינה האנתרופולוגית. בשביל הבורגני הצרפתי, העם מורכב ממרוקאים, או יוונים, או פורטוגזים, או טוניסאים, ואלו, אומללים-שכמותם, אינם יכולים אלא לסגל לעצמם, מהר ככל האפשר, את מנהגיה של הבורגנות הצרפתית. וזה מה שהאינטלקטואלים – ימין או שמאל – חושבים באופן זהה.

מכל מקום, הגיע הזמן לומר לאן מוליכה אותי דחיית "הטרילוגיה של החיים". היא מוליכה אותי לתהליך של הסתגלות. אני כותב את הדפים האלו ב-15 ביוני 1975, יום הבחירות לפרלמנט. אני יודע שאפילו אם השמאל ינצח, ואני יודע שזה סביר למדי, הערך הנומינאלי של ההצבעה יהיה דבר אחד והערך הממשי שלה יהיה דבר אחר. הערך הנומינאלי [של ניצחון השמאל] יוכיח כי אכן איחודה של איטליה המודרנית, במשמעות החיובית, יצא אל הפועל; הערך הממשי [של ניצחון השמאל בבחירות] יוכיח כי איטליה – להוציא, כמובן, את הקומוניסטים המסורתיים – עברה דה-פוליטיזציה מוחלטת, גוף מת שהרפלקסים שלו הם רק מכניים. כלומר, איטליה חיה רק באמצעות תהליך של הסתגלות להידרדרות שלה, שממנה היא מנסה, נומינאלית, לשחרר את עצמה. Tout va bien – הרי אין מאסות של צעירים בעלי נטיות קרימינאליות, או מאסות של נירוטים או של קונפורמיסטים עד כדי טירוף, או לגמרי חסרי סובלנות. הלילות – בטוחים ושקטים, ים-תיכוניים נפלאים; החטיפות, מעשי השוד, ההוצאות להורג, מיליוני

התרמיות והגניבות, הן עניינים לעמודי החדשות וכו'. כולם הסתגלו לסיטואציה, אם על ידי התעלמות, או תהליך עצל, המוציא את הדרמה מהסיטואציה. אבל אני חייב להודות, שאפילו אם מישהו מבחין בסיטואציה, או אם הוא ממחיו אותה, אין זה יכול להציל אותם מהסתגלות או מקבלה. כך שאני מסתגל להידרדרות ולקבלת הבלתי מתקבל. אני מתמרן לארגן מחדש את חיי. אני מתחיל לשכוח כיצד היו הדברים קודם. הפנים האהובות של אתמול מתחילות להצהיב. אט אט, בלי אלטרנטיבות, אני עומד מול ההווה. אני מכוון מחדש את מחויבותי לקריאות גדולה יותר ["סאלו"??]

התפרסם בקוריירה דלה סרה ב-9 בנובמבר 1975, שבוע לאחר שפאזוליני נרצח.

מאיטלקית י.ל.

שורות מן הצוואה

הבְּדִירוֹת: צָרִיךְ לֵהִיֹּת חֲזָקִים מְאֹד
כְּדֵי לָאֵהֱבֵךְ אֶת הַבְּדִירוֹת; צָרִיךְ רַגְלִים טוֹבוֹת
וְהַתְּנַגְּדוֹת יוֹצֵאת מִן הַכֶּלֶל; אֵינְךָ לְהִסְתַּכֵּן
בְּהַצְטַנְנוֹת, שְׁפַעַת, אוֹ דִלְקַת גְּרוֹן; אֵינְךָ לְחַשֵּׁשׁ
מִשׁוֹדְדִים אוֹ רוֹצְחִים; אִם צוֹעֲדִים
כָּל אַחֲר־הַצְּהָרִים אוֹ אֶפְלוֹ כָּל הָעֵרֶב
יֵשׁ לְדַעַת לַעֲשׂוֹת זֹאת כְּלֹאֲחֵר יָד; אֵינְךָ לְשַׁבֵּת;
בְּעֵקֶר לֹא בַחֲרֶךְ; עִם רוּחַ מִכָּה בְּעֵשֶׁב הָרֵטֶב,
וְעִם אֲבָנִים מְצֻפּוֹת בֵּין לַח בֵּין עֲרֻמוֹת הַזֶּכֶל;
אֵינְךָ שׁוֹם נַחְמָה, בְּכֶךְ אֵינְךָ כָּל סִפְקָא,
חוּץ מִיּוֹם שְׁלֹם וְלִילָה לְפָנֶיךָ
בְּלִי חוֹבוֹת אוֹ מְגַבְלוֹת.
הַסֶּקֶס הוּא תְרוּץ. רַבִּים כְּכֹל שִׁיְהִיו הַמַּגְעִים
– וְגַם בַּחֲרֶךְ, בְּרַחוּבוֹת עֲזוּבִים לְרוּחַ,
בֵּין עֲרֻמוֹת אֲשֶׁפָה מוֹל בְּנִינִים מְרַחֲקִים,
כְּאֵלֶּה יֵשׁ הַרְבֵּה – אֵינְךָ אֶלָּא רַגְעֵי בְּדִירוֹת;
כָּל כְּמָה שֶׁהַגּוֹף הַעֲדִין חָם וְחִיוּנֵי יוֹתֵר
נִמְשָׁח בְּזֵרַע וּמְסַתְּלֵק
כֶּךְ צוֹנֵן וְגוֹסֵס גַּם הַמְדַּבֵּר הָאֵהוּב מְסַבֵּיב;
מְמַלֵּא שׁוֹב בְּאֲשֶׁר, כְּמוֹ רוּחַ פְּלֹאִית
לֹא הַחִיוּךְ הַתְּמִים אוֹ הַכְּחָנוֹת הַמְּפְרַעַת
שֶׁל זֶה אֲשֶׁר הַסֶּתְלֵק לוֹ כְּבָר; נוֹשֵׂא עִמּוֹ עֲלוּמִים
צְעִירִים כְּאֵלֶּה; וּבְכֶךְ הוּא בְּלִתִּי-אֲנוּשִׁי,
מְשׁוּם שְׁאֵינוֹ מְשֹׁאֵיר עֲקָבוֹת, אוֹ מוֹטָב: מְשֹׁאֵיר עֲקָבָה אַחַת
אוֹתָהּ עֲקָבָה לְכָל הָעוֹנוֹת.
נֶעַר בְּאֵהְבוֹתָיו הָרֵאוּשׁוֹנוֹת
אֵינּוֹ אֶלָּא פּוֹרִיּוֹת הָעוֹלָם.

זֶה הָעוֹלָם הַמְּגִיעַ עִמּוֹ; מוֹפִיעַ וְנִעְלָם,
 כְּמוֹ צוּרָה מְשִׁתְּנָה. נִשְׁאָרִים בְּלִי שְׁנוּי כָּל הַדְּבָרִים,
 תּוֹכֵל לְחַפְּשׁוֹ עַל פְּנֵי חֲצֵי עִיר, לֹא תִמְצָאֵנוּ עוֹד;
 הַמְעַשֶּׂה הַשְּׁלֵם, הַחֲזֵרָה עֲלָיו הִיא טָקְסָה. וְכִךְ
 הַבְּדִידוֹת גְּדוֹלָה עוֹד יוֹתֵר, אִם הַהֲמוֹן
 מְחַכֶּה לְתוֹרוֹ: כָּל כְּמָה שֶׁגָּדַל מִסְפֵּר הַהַעֲלָמִיּוֹת –
 הַסְתַּלְקוֹת הִיא בְּרִיחָה – וּמָה שֶׁמְּגִיעַ, מְכַבֵּיד עַל הַהוֹה
 כְּמוֹ חוֹבָה, קָרְבֵן-עוֹלָה לְתִשׁוּקַת הַמּוֹת.
 אֲזִי אַתָּה, מְזַדְקֵן, מִתְחִיל לְחוֹשׁ בְּעֵיפוֹת,
 בְּעֵקֶר בְּרָגַע שֶׁכְּמַעֲט חוֹלֶפֶת לָהּ אַרוּחַת הָעָרֵב,
 וּבִשְׂבִילָךְ שׁוֹם דְּבָר לֹא הִשְׁתַּנָּה; אֲזִי, לְהִרְרֵף עֵינַי, אֵינְךָ צוֹעֵק אוֹ מְתִיפֵחַ;
 וְהָיָה זֶה נוֹרָא, אֲלֵמְלָא זֹרֵךְ עֵיפוֹת,
 וְאוֹלֵי קֶצֶת רָעֵב. נוֹרָא, מִשׁוֹם שֶׁצָּרִיךְ לוֹמַר
 כִּי תִשׁוּקַת הַבְּדִידוֹת שְׁלֵךְ לֹא תִמְצָא סְפוּק,
 וּמָה עוֹד מְחַכֶּה לָךְ, אִם הַבְּדִידוֹת הָאֲמֵתִית, זֹרֵךְ
 שֶׁאֵינְךָ יָכֹל לְקַבֵּל, אֵינָה נִחְשָׁבֶת בְּדִידוֹת?
 אֵין אַרוּחַת-עָרֵב אוֹ צְהָרִים אוֹ סְפוּק בְּעוֹלָם
 שִׁישׁוּהָ לְהִלִּיכָהּ בְּלֹא קֶץ עַד לְרַחֲוּבוֹת הָעֲנִיִּים,
 שֶׁם צְרִיכִים לְהִיּוֹת אֲמֵלִלִים וְחֲזָקִים, אֲחִים לְכָלֵבִים.

Trasumanar e organizar, 1971

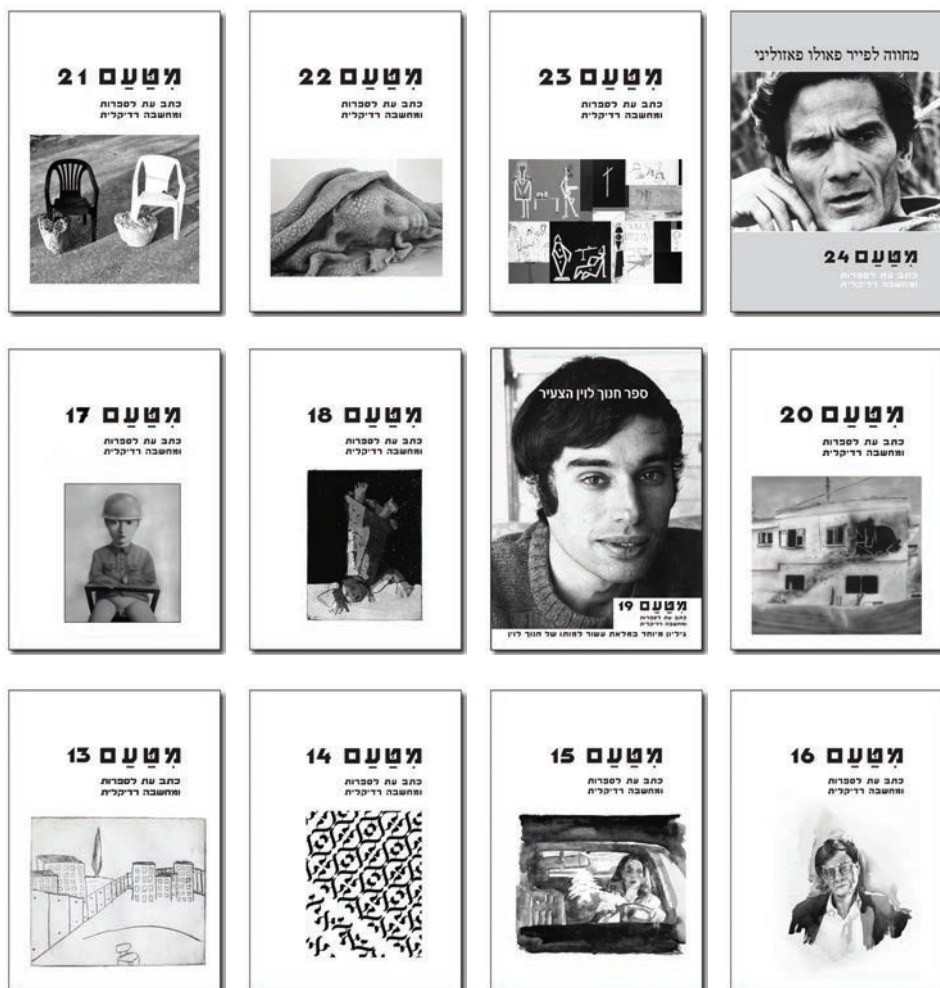
מאיטלקית י.ל.

המשתתפים בחוברת

הזמר והמלחין דוד אלהרר היה ממקימי להקת "הברירה הטבעית"; המשורר אלון אלטרס תירגם לעברית מבחר מכתבי גליליאו, גראמשי, פאזוליני ויצירות פרוזה רבות; מאמרו של הפילוסוף הצרפתי אלן באדיו לקוח מספרו פאולוס הקדוש: ייסוד האוניברסליזם (1998); מאמרה של ג'ודית באטלר רואה אור בפעם הראשונה, עוד לפני הופעתו בספר עתידי על החופש האקדמי, בהוצאת Columbia University Press; ג'יימס באלדווין (1924-1987) גדל בהארלם, ניו יורק, והיה סופר ופעיל מרכזי בתנועה לשוויון זכויות השחורים בארה"ב; ספרו של רולאן בארת על סאד מופיע בביבליוגרפיה שבסוף הסרט "סאלו" (1975), ואילו המאמר שלו, המתפרסם כאן, ראה אור בלה מונד ב־1976, ומיד לאחר מכן בגרדיאן הלונדוני, אחרי ש"סאלו" נאסר להקרנה באיטליה (ובישראל); בצרפת הותרה ההקרנה רק באולם "לה פאגוד", המרוחק ממרכזי הקולנוע של הכרך); ספר שיריה השלישי של ליאורה בן יצחק (צ'לנית, ילידת 1950, חיה בהוד השרון) עתיד לראות אור בקרוב; שירן בק תרם למיטעם תרגומים מערבית, צרפתית ואנגלית; עופר גורדין (יליד בית קשת 1952), הוא רכז המים של כפר אז"ר, שם הוא חי; שירו של מחמוד דרוויש לקוח מתוך הקובץ "אל תתנצל על מה שעשית", 2004; פרופ' פאביו ויגי מלמד בבית הספר ללימודים אירופיים בקרדיף; תרגומים של דוד וינפלד פורסמו גם במיטעם 23; גליה יהב היא אמנית, אוצרת ומבקרת אמנות; מסתו של אורי ש. כהן על הביוגרפיה של ברנר מאת אניטה שפירא ראתה אור במיטעם 23; שיריה הראשונים של שרה כוץ ראו אור בגיליון הקודם של מיטעם ועוררו הדים של ממש; ספרה של הילה להב, יחידה, יראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד; שיריה של חגית סבאג הופיעו לראשונה במיטעם 23; שירים קודמים של יונתן סואן ראו אור במיטעם 20; אנה סוירשץ'ינסקה (ורשה, 1903 – קרקוב, 1984) היתה פעילה בעת מלחמת העולם השנייה בחיי התרבות המחתרתית והשתתפה במרד ורשה (הפולני), לאותם ימים הוקדש ספרה הקמתי בריקה (1974), ששירים ממנו ראו אור בתרגומו של דוד וינפלד בחדרים 11 (1994); פייר פאולו פאזוליני נרצח ב־2 בנובמבר 1975, זמן קצר לפני שסרטו האחרון "סאלו" עלה אל האקרנים;

פתיה פתאח עובד על הדוקטורט שלו באוניברסיטה של ניו מקסיקו; ורד ריבקין מלמדת ספרות בבית ספר תיכון בתל אביב; מירון רפפורט תירגם לעברית את הרומן חיים אלימים מאת פייר פאולו פאזוליני; רחל רפפורט לומדת לתואר שני במסלול כתיבה יצירתית באוניברסיטת בן גוריון; תום שובל עובד עכשיו על סרטו העלילתי הראשון; שירה של ויסלבה שימבורסקה הופיע בספרה מספר עצום (1976); הפילוסוף הצרפתי רנה שרר הוא אחיו הצעיר של במאי הקולנוע אריק רוהמר; עדי תשרי, ילידת 1986, לומדת קולנוע במגמת תסריטאות באוניברסיטת תל אביב.

שש שנים, כל שלושה חודשים, גיליון חדש ועצמאי של **מַטֵּעַם**





רוצים להשלים גיליונות חסרים?

דברו איתנו: 050-6371242 או admin@mitaam.co.il

הבטיחו לעצמכם את קבלת **מיטעם** לביתכם בדואר.
המחיר למנוי ל-4 גיליונות - 220 ₪ (50 ₪ לגיליון + דמי משלוח)
הנחה של של יותר מ-30% ממחיר הגיליון בחנויות הספרים [79 ₪]

ניתן להזמין את החוברות גם באמצעות כרטיס אשראי
התקשרו לטלפון 050-6371242
או שלחו פקס למספר 03-6441427

למשלוח בדואר: צלמו דף זה, מלאו את פרטיכם האישיים ושלחו בדואר לפי הכתובת:
'מיטעם' - ת.ד. 24105 תל אביב 61240 דוא"ל לבריורים: admin@mitaam.co.il

טופס הזמנה

לכבוד **'מיטעם'** - ת.ד. 24105 תל אביב 61240
נא לשלוח אלי 4 גיליונות רצופים של **'מיטעם'** החל מגיליון מס' ____ .

רצ"ב המחאה על סך 200 ש"ח + 20 ש"ח דמי אריזה ומשלוח (סה"כ 220 ש"ח)
לפקודת עמותת "השכמה".

למשלמים בכרטיס אשראי:

נא לחייב את כרטיס האשראי ויזה דיינרס ישראלכרט אמריקן אקספרס
על סך של 220 ש"ח (כולל 20 ש"ח דמי משלוח)

מספר הכרטיס

בתוקף עד מס' ת.ז.

שם פרטי _____ שם משפחה _____

רח' ומס' בית _____ יישוב _____ מיקוד _____

טל' _____ טל' נייד _____ דוא"ל _____

תאריך _____ חתימה _____