

הילד הנצחי (puer aeternus) ביצירות-החלום של פליני

גבי קאבאליון*

ארכיטיפ הילד הנצחי

ארכיטיפ הילד הנצחי (puer aeternus) מתייחס לאדם הנשאר בגיל ההתבגרות מעבר לזמן הראוי; כלומר תכונות שהן נורמליות בגיל 17 או 18 מתמידות בהמשך החיים, וזאת בדרך כלל בצמידות לתלות-יתר באם.¹ במונחים של פתולוגיה, הילד הנצחי משקף סימפטום של השהיית ההתבגרות, מצב מתמשך של קיפאון מנטלי, שלפעמים מסתיים במוות פתאומי ואלים.² יונג מתאר את פחדו של הילד הנצחי מהחיים: אם חוסמים את התשוקה לחיים של היסוד הצעיר והצומח של האישיות או אם מהדקים את הרסן יתר על המידה, היסוד הזה יוצר פחד והופך לפחד בעצמו. לכאורה מקור הפחד הזה הוא באם, אבל למעשה זהו פחד מוות מפני הגבר הפנימי האינסטינקטיבי, הבלתי-מודע, המוצא את עצמו מנותק מהחיים בגלל הימנעות תמידית ממגע עם המציאות. אם האם נתפסת כמכשול אזי היא הופכת לרודף נקמן. מובן שלא מדובר באם האמיתית – אף שגם היא יכולה לפגוע קשות

* גבי קאבאליון מלמד בחוג לעבודה סוציאלית וקרימינולוגיה במכללה האקדמית אשקלון.

¹ M. L. von Franz, *The Problem of Puer Aeternus*, Toronto, 2000.

² J. Hillman, *Senex & Puer*, Putnam CT, 2005.

בילדה אם היא נוהגת בו ברכות מורבידית שבה היא מתלווה אליו לחיי הבגרות שלו ומשמרת מתוך כך מעבר לזמן הראוי את עמדותיו הילדותיות.

ליד הנצחי אופיינית אי-יכולתו להפליג למסע של הגיבור. במונחים פסיכולוגיים ה'גיבור' הוא אותה פונקציה של ה'אני' (ego) שטמונים בה היכולת והאומץ להתעמת עם המפחיד והבלתי-נודע בחיפוש המודע אחרי משמעות (logos) ובכינון יחסים (eros). הגיבור מזומן לנטוש את המוכר והשגרתו, את הנורמטיבי והבינוני, במקרים רבים בלי לדעת מה העתיד צופן בחובו. רק הגיבור הוא שנענה לקריאה הזאת.³ הוא מנתק את הכבלים הקושרים אותו לאמו, וגם אינו צועד בעקבות אביו. הוא הולך מבית אביו, מארצו, נוטש את הביטחון הקיומי. מי שיש בו נשמה נתבע להיפרד מהקיום העצלני והנינוח בחוג התודעה הקונפורמיסטית של היות אחד מני רבים, ממגבלות המוסכמות והתודעה הקולקטיבית של ההמון.⁴

הילד הנצחי הוא אנטי-גיבור שאינו מסוגל להשתלב בזמן ולא להזדקן, והוא מגלם תמונה ארכאית של הרס עצמי רווי בתשוקה להיכשל, להידרדר או להיקלע לאי-מוסריות מסוג כלשהו. הוא מתמהמה בשהותו בקונסטלציה הורית מוגזמת ומנצל אותה לתועלתו. הילד הנצחי הוא אותו מבנה תודעה ודפוס התנהגות הממאנים להירתם לעול שנוטל על עצמו האדם החכם הבשל: לוח זמנים, חובות עבודה, סדר, גבולות, לימוד, היסטוריה, המשכיות, וסיבולת, כל מה שמהווה לליבדו השפוי מקור הנעה לחקור, לחפש, לצאת למסעות, לתור, או לפרוץ את הגבולות. הוא היסוד של הנשמה חסרת המנוח שאין לה 'בית'

³ E. Shalit, *Enemy, Cripple & Beggar: Shadow in the Hero's Path*, Carmel, CA, 2008, p. 58.

⁴ Ibid., p. 59

עלי אדמות, השרוי תמידית במעבר, שלעולם בדיוק מגיע מאיזשהו מקום או הולך לאיזשהו מקום.⁵

ברמה הארכיטיפית רוח הנעורים אופיינית במיוחד לאל היווני הרמס (Hermes, Mercury). חזות הנער שלו היא הדמות הקלסית-ההלניסטית היחידה שיכלה להתאים גם לילד האלוהי.⁶ הרמס קשור לארכיטיפ של הילד בכלל ושל הילד הנצחי בפרט. הוא אנטי-גיבור המחפש הזדמנויות ואינו יכול להתחייב לשום דבר או לאיש.

הילד הנצחי בדמויות של פליני

סרטיו של פדריקו פליני מהעשורים שלאחר מלחמת העולם השנייה מכילים התייחסויות רבות לארכיטיפ זה. דמויות רבות בעולמו של פליני פועלות בהשפעת הרמס בשמרן את דפוסי ההתנהגות של הילדות. הדוגמה המובהקת ביותר, כמובן, היא זו של אאוגוסטו, בסרט "רמאים".⁷ לאאוגוסטו אין סבלנות לגדול ולנסות דברים חדשים, והוא משוכנע שהדשא של השכן ירוק יותר. לעולם הוא חסר מנוח. כפי שציינה שינודה בולן,⁸ בדרך כלל הילד ההרמסי מצליח בתחילת דרכו: הוא מקסים, ידיוותי ומרשים לטובה את זולתו. ואולם לא עולה בידו להתמיד בעבודה או ברעיון כלשהם. אאוגוסטו אולי סבור שהוא בן אלמוות ושכל הזמן שבעולם עומד לרשותו, עד שמתברר לו שהוא איחר את המועד. בעת שבני אדם בוגרים יותר מטפחים את הקריירות שלהם

⁵ J. Hillman, "Senex & Puer", p. 188.

⁶ K. Kerényi, *Hermes Guide of Souls: The Mythologem of the Masculine Source of Life*, Dallas, Texas, 1990.

⁷ רמאים (Il Bidone, Federico Fellini, 1955).

⁸ J. Shinoda Bolen, *Gods in Everyman*, New York, 1989.

ואת משפחותיהם, הוא ממשיך לתור אחר הרפתקאות, במעשי קונדס ובניסיון להסתדר בחיים ולסדר את הזולת. יום אחד הוא מגלה שהחיים עקפו אותו, שהוא מזדקן, ושאינן דרך מפלט ולא גאולה סופית. בניסיונו לצאת באומץ ליישב את חשבוננו עם חבריו, הם הורגים אותו.

בהקשר זה מעניין לציין שרק לעתים רחוקות פליני עסק בילדים גיבורים ("זיכרונות" הוא חריג בעניין זה). בכמה סצנות הם נכים ('לה סטרדה', *Il bidone*), או בוגרים יותר מהמבוגרים. לפעמים הם עובדים לפרנסתם (בתו של אאוגוסטו ב"רמאים", הילד הקטן, חברו של מורלדו ב'הבטלנים', והמוזגת היפה ב"לה דולצ'ה ויטה"). לפעמים הם חיים חיי רוח בחוויה נעלה יותר, דוגמת החזון המיסטי הפלאי ב"לה דולצ'ה ויטה". לכן היוצרות מתהפכות בסדר הביולוגי הטבעי: הילדים הם בוגרים, ואילו המבוגרים נשארים נצחיים, בוסריים וילדיים, דוגמת סבו הוולגרי של טיטה ב"זיכרונות".⁹

בכינוי האיטלקי vitellone או בניב של איזור רומניה, vidlun (שתורגם ל'בטלן') מצטרפות המילים האיטלקיות לעגל צעיר (vitello) ומשמעותו בוגר בוסרי, עצלן, נטול זהות ברורה וחסר התמצאות כלשהי על מה צריך לעשות בחיים. שם הסרט "I vitelloni" הוא תיאור מושלם של חמישה גברים צעירים ובטלנים בפרובינציה איטלקית מנומנמת, שמעשיהם, או נכון יותר – האי-מעש שלהם, מייצגים מצב חברתי מסוים.¹⁰ הם ילדים נצחיים, וכאלה הם יישארו.

⁹ זיכרונות (Amarcord, Federico Fellini, 1973); לה סטרדה (La Strada, Federico Fellini, 1954); הבטלנים (I Vitelloni, Federico Fellini, 1953); לה דולצ'ה ויטה (La Dolce Vita, Federico Fellini, 1960).

¹⁰ P. Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, 1992, p. 90.

לפי ברנסקי,¹¹ מצב ה'וויטלונה' הוא מצב מוזר של אי-בגרות, שאופייניות לו שתי גישות לחיים:

ראשית, אי-יכולתם ליטול אחריות, שמקורה בהעדפתם את עולם החלום, בסירובם להתחייב לחברה, בייחוד בענייני עבודה ומשפחה (הם בזים למוסכמות התעסוקה, מתוך גישה הקשורה הדוקות ליחסם הטפילי למשפחותיהם, העמלות לפרנסתן). הילד הנצחי נוסח הרמס יכול להיות מקסים ומשכנע מאוד בעת שהוא מחזר אחרי נערה, אבל הוא מתחמק ממחויבות (בייחוד כשנערתו הרה לו). זה מה שקורה למשל לפאוסטו ב'הבטלנים', המנסה לברוח כשמתברר לו שחברתו סנדרה הרתה לו. בסופו של דבר אביו מלקה אותו בגלל התנהגותו הבלתי-אחראית כמו שמלקים ילד, ואכן זה מה שהוא וכזה הוא יישאר לעולם. רק אז הוא וסנדרה מתפייסים, וסביר מאוד שהפיוס הזה לא יחזיק זמן רב.

שנית, אמנם הילד הנצחי משתלב היטב בקבוצת חבריו, אך הוא אינו מסוגל לעצב ולגבש לעצמו אישיות חזקה ועצמאית. כל עוד הקבוצה מגוננת עליו במצב הגולמי שהוא שרוי בו אזי ה'וויטלונה' מוגן ובטוח. התנהגותה של הקבוצה, ובייחוד נושאי השיחה שלה – הנסובים בעיקר על עניינים בנאליים או שקועים בהרהורים בלתי-מציאותיים על תעלוליהם, על סקס, על עושר ועל הרפתקאות, אינם מקיימים יחס של ממש עם עולם המציאות, ומתוך כך הם מחזקים איש ברעהו את האמונה שמה שהם עושים הוא למעשה הנורמה.¹²

¹¹ Z. Baranski, "Antithesis in Fellini's 'I Vitelloni'". In: P. Bondanella & C. Degli-Espositi (eds.), *Perspectives on Federico Fellini*, New York, 1993, pp. 70-86.

¹² Ibid., pp. 92-93.

'הילדים של אימא' (ה-vitelloni או ה-mammoni האיטלקיים), או לפעמים 'הילדים של אבא' (figli di papà), הם מתבגרים נצחיים. הם לא רק אנטי-גיבורים מוקדמים ב"לה דולצ'ה ויטה", ב"שמונה וחצי"¹³, או ב"הבטלנים" – דוגמת סנאפורז, מרצ'לו, גואידו ואאוגוסטו – אלא גם דמויות מאוחרות יותר של אנטי-גיבורים מזדקנים, דוגמת פפו ב"ג'ינג'ר ופרד" או, שוב, סנאפורז ב"עיר הנשים"¹⁴. בחוויותיהם, בתקיעות שלהם ובניתוקם מהמציאות הם מפגינים בתחילת כל משימה אותות של חולשה וחוסר-ישע. העולם ה'אופקי' – המשכיות המרחב-זמן שאותה אנו מכנים 'מציאות', שיש להניע אותה, אינה העולם שלהם. למשל ה'וויטלוני' (מורלדו הוא חריג, הפתעה של הפינאלה) אינם מסוגלים לעזוב את עירם. הם עושים צחוק מהעבודה, הם נעים ופועלים כקולקטיב. הם מאמינים בגורל: "למצוא עבודה – זה עניין של כמה ימים". יש להם שלל תירוצים להתחמקות מהעבודה, והם חולמים על ג'ובים יוקרתיים ובלתי-אפשריים, למשל כתיבת מחזות לתיאטרון. הם שקועים בתוך עצמם, בריקנותם ובחזותם החיצונית, מעוגנים בתקיעות שלהם: בשפמפמים, בפאות הלחיים שלהם ובזקנקניהם המחודדים ("האירוע הגדול ביותר בחורף זה", בלשון המספר). הם מתאווים לרחף תמידית בחלל האוויר, ממאנים לגעת באדמה. במילים אחרות, יש להם בעיה של יצירתיות: הליבידו שלהם תקוע, וחסרים להם פרגמטיזם וכושר תנועה. הם שרויים דרך קבע במצב של שעמום, סימפטום של חיים דמויי נהר סכור, ואינם יודעים איך להוציא אל הפועל את מה שטמון בהם. על פניהם נסוכה הבעה של מי שיודעים הכול על החיים, והם

¹³ שמונה וחצי (8½, Federico Fellini, 1963).

¹⁴ ג'ינג'ר ופרד (Ginger e Fred, Federico Fellini, 1985); עיר הנשים (La città delle donne, Federico Fellini, 1980).

חשים את עצמם זקנים מאוד.¹⁵ אבל הם מתגוררים בבתי הוריהם, אינם מצליחים לנטוש את הקן הנוח, ומנצלים את משפחותיהם (ההורים והאחיות העובדים לפרנסתם). ואולם, אם מותחים עליהם ביקורת בשל אי-בגרותם – הם מתקוממים. פאוסטו קורא: "מתנהגים איתי כמו עם ילד בן חמש, אבל אני בן שלושים!".

כשצופים ב'הבטלנים' או כשפוגשים את סנאפורז בשתי תקופות שונות בחייו ('שמונה וחצי' ו'עיר הנשים') – וכך נכון גם לגיבורים אחרים ביצירותיו של פליני (אוגוסטו, קקו, פיפו, והגיבור ב'שייח הלבן' בגילומו של אלברטו סורדי) – יש תחושה מוזרה שהם עדיין לא הגיעו אל החיים האמיתיים. הם עושים משהו 'בינתיים', אבל בין שמדובר בקשר עם אישה או בהתחייבות למקום עבודה, זה עדיין לא מה שהם רוצים באמת, והם מטפחים פנטזיה שבאיזשהו זמן בעתיד יופיע 'הדבר האמיתי'. אם הגישה הזאת לחיים מתמשכת, משמעותה סירוב פנימי תמידי להתחייב לרגע ההווה, למה שנמצא כאן ועכשיו. תמיד מתעורר הפחד מפני היקלעות לסיטואציה שלא תהיה דרך לחמוק ממנה (לעבוד ולהתחתן, לפי עקרון המציאות הפרוידיאנית). ככלל הם אינם אוהבים פעילויות המצריכות סבלנות ואימון ממושך. הם מסרבים ליטול על עצמם אחריות, להירתם לעול או לשאת במעמסה כלשהי.¹⁶

אאוגוסטו, הנוכל הגדול ביותר בסרט "רמאים", הוא בן 48, טיפוס פתטי שאינו יכול לפתח דפוסי התנהגותו או לשנותם: ככל שהוא הולך ומזדקן כך הוא דבק יותר באשליה שיום אחד הוא יעשה 'את זה'. הוא וחבריו לכנופיה נמשכים לזוהר של הנובו-רישים האיטלקים של תקופת אחרי המלחמה, על

¹⁵ von Franz, "Puer Aeternus", pp. 66-67.

¹⁶ Ibid., p. 9

מכוניותיהם, נשותיהם ובתיהם. הוא נמשך למשובות, למעשי קונדס ולהנאות גופניות. הוא רוצה רק "להעביר את הזמן" (tirare avanti). בגלל גישתו הילדותית הוא אינו יכול להתפתח לבוגר בשל, לעבוד כאדם נורמלי או להשתתף בחינוך בתו. חבריו מטפחים חלומות גרנדיזיים להפוך לציירים, אבל הם נשארים עבריינים מדרגה ב' כשהם מנסים לשדוד עוברי אורח או כפריים תמימים.

ה'זויטלונ' מתגרים בפועלים ותוקעים להם צילי תרועות מגונות באגרופיהם (כפי שעשה פליני עצמו בנעוריו), מפנטזים לעזוב את העיר, לצאת למילנו, לרומא, לברזיל או לאפריקה, ליהנות מ"חופש-מסעות-מסיבות". אין להם אחיזה על פני האדמה, הם מרחפים מעליה וממנה; בנפשם הם מסוגלים לקלוט הכול, אבל במציאות הם מתקשים מאוד להשיג משהו. שלא כמו פליני, שמעולם לא הגדיר את עצמו כזויטלונה, הם אינם יוצאים לעולם למסע חייהם – ראשית, לעזוב את ביתם ואת עירם, לעבור למרכז, לעיר הבירה, לעיר הנצחית, או במונחים פסיכולוגיים – לפתח את קשריהם עם העצמי (האינטגרציה לפי הפסיכולוגיה ההומניסטית או האינדיווידואציה במונחים של ק.ג. יונג). הם מבליים את זמנם כבריונים, מעוררים המולה בלילה בתעלולי משובה של סטודנטים. עם זאת, בדרך כלשהי הם כן מודעים למצבם הטרגי.

כשאלברטו רואה את הליצנים בקרנבל ואחר כך את עצמו הוא די שתוי, אבל הוא אומר את האמת: "אתם כלומניקים!". רק מורלדו עושה צעד, כי הוא מרגיש ש"עליו לעזוב". ברור שהוא למד משהו מהתנסויותיו, בייחוד אחרי פגישתו עם הנער הצעיר העובד למחייתו. ובכל זאת, כשהוא עולה על הרכבת, לא נוכל לדעת אם לבריחתו לרומא תהיה עליו השפעה מבגרת, או לפחות התחלה של צמיחה אישית.

כל אחד מהוויטלוני חווה משבר בעת שאשליותו מתנפצות מול המציאות. חייהם נעים על שטח הפנים של המציאות, וכשתגובותיהם השטחיות לבעיות רציניות כבר אינן מספיקות, הם נסוגים לנוחות המפנקת של המקלט המשפחתי שלהם דמוי הרחם. כלפי חוץ ובפני חבריהם הם מעמידים פנים כאילו דבר לא השתנה, אבל בינם לעצמם הם מודעים מעתה לאי-ההתאמה של אשליותיהם הפגועות.¹⁷

דה-פיליפו מגלם את דמותו הפתטית של בן גיל העמידה הערמומי, הנכלולי – שלעולם לא יהיה שחקן קומדיות עשיר ומפורסם או לפחות אחראי על צוות (capocomico) – המגולמת בסיניור קקו ב"אורות הווריאטה".¹⁸ בן גיל העמידה, הנכלולי מופיע גם בדמותו של פיפו ב"ג'ינג'ר ופרד", שם הוא לכוד ברשת של העצמי השקרי, של הפרסונה המעוותת. שניהם ממשיכים להיאחז בחלומות גרנדיוזיים: "כל איטליה האמנותית תבחין בהצלחותינו", אומר סיניור קקו, אבל למעשה הם אנשים קטנים חסרי פרוטה, עם עבר פלילי, עמיתיהם והקהל מקניטים אותם, והם אינם מסוגלים לכוון יחס יציב עם האישה היחידה שבאמת אוהבת אותם. בהופעת המחול הפתטית בשידור ישיר פיפו מועד ונופל בעת השידור. הוא לא היה רקדן דגול מעולם, והופעתו התמוהה, כשהוא שתוי וחסר פרוטה, היא מופע פתטי במצעד של המוזרים האחרים, דמויות חולפות בטלוויזיה המסחרית.

¹⁷ Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, p. 93.

¹⁸ אורות הווריאטה (Luci del variet'a, Federico Fellini, 1950).

הרחם והילד הנצחי

ביצירותיו של פליני מופיעים דימויי הרחם, המנהרה והמערה, שניתן לייחסם למצב הילד הנצחי הלכוד בהיבטים השליליים של רחם האם הגדולה. לפי ון וטסון,¹⁹ בסיקוונס הפתיחה של "שמונה וחצי", שהוא אחת התמונות המפורסמות ביותר בכל הפילמוגרפיה של פליני, גואידו הנחנק (האלטר-אגו של פליני) "כלוא ברחם בתוך מכוניתו בתוך פקק תנועה בתוך מנהרה. גואידו מתקפל לרגע בתנוחה עוברית בטפסו אל מחוץ למכוניתו, רמז למטאפורה של העובר ברחם אמו".²⁰ בהמשך הסרט גואידו אינו מסוגל לפתח יחס מיני בוגר ומחויבות אינטימית ולא לממש בפועל את היצירתיות שלו כבמאי של הסרט. הוא נשאר במצב לימנלי, מתרפא כביכול במים החמים של הספא.

ון וטסון אינו מציין שבסצנה האחרונה של הסרט יש סיקוונס דומה של מחנק, שבה גואידו אינו מצליח לחמוק מהצלמים ומהכתבים הרבים האורבים לו, והוא חוזר ומתקפל בתנוחה עוברית מתחת לשולחן. כאן ברור שהגיבור אינו מצליח להשתחרר מקיבעון המשיכה שלו לרחם ולא להתפתח לבוגר המסוגל להתמודד עם עקרון המציאות, לקבל החלטות ולפעול בתנועה בלתי-אורובורית (uroboric) נטולת התפתחות וצמיחה. ה'אורובורס' (ouroboros או uroboros, ביוונית) הוא נחש העולם של הרמס, לפעמים הוא אוקאנוס, נחש הים המקיף את האדמה, ולפעמים הפיתון התת-קרקעי המפותל ברחם האדמה. גואידו נשאר ילד, הוא נסוג לעוברות כמו נחש מקופל, ושוקל להתאבד.

¹⁹ W. van Watson, "Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Rethinking of the Umbilical". In: F. Burke and M. Waller (eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, Toronto, 2002, pp. 65-91.

²⁰ *ibid.*, pp. 85-96. הדגשות במקור.

ב-5 בנובמבר 1956 פליני תיאר תמונת דמיון מרגעי סף השינה:

באפלת האוויר המלוכלך איני מצליח להמריא ולהושיט ידי לשמים זרועי הכוכבים,
כי אני קשור לנחש ים גדול הדבק בי בעקשנות וללא הפרד וליים האפל המאיים.²¹

אורבוורוס במונחיו של יונג, זוהי דמות בלתי מפותחת האופיינית למצב שחר הקדם-אגו. למרות סגולות ההגנה של הרחם ותכונותיו המזינות, ההשתהות בו או החזרה אליו יכולה להיות צורה של כלא, של קבורה ושל רגרסיה פתולוגית. לא מקרה הוא שבסיקוונס הסיום הזה גואידו מבצע (או מנסה לבצע) אקט של התאבדות, כשהוא במצב עוברי, אורבוורי. אבל בשהייה ברחם יש גם פוטנציאל של לידה מחדש ושל התחדשות של ערוצי היצירה. עם זאת, האנטי-גיבור של שמונה וחצי אינו מוצא פתרון.

ניתוחה של קונטי (Conti) את סצנת הסיום הזאת אופטימי יותר:

אחרי הטרנספיגורציה של האקט היצירתי, הכול משלבים ידיהם בקרוסלה עגולה, מנדלה חיה המסמלת את הולדת האדם השלם, את התחברות האגו עם העצמי. גם גואידו, המניח את המגפון, מסתלק מתפקיד הבמאי, נוטל את ידה של לואיזה ומצטרף למעגל. בכך מגיע להשלמתו תהליך האינדיווידואציה. מתוך כך נולד הילד, כשבסופו של יום רק גואידו הקטן נשאר לרקוד באלומת האור. הילד הזה, עוד סמל של העצמי שהופחה בו מחדש רוח הנעורים, הוא נושא התקוות החדשות שיאירו את דרכו של הגבר שקיבל על עצמו לבסוף את עובדת בגרותו.²²

במונחים של קבלת החיים האישית של פליני מתאים יותר לראות ברגע הזה "חגיגת ניצחון של פליני ביצירתיות האמנותית שלו עצמו" (שם) סוג של אופטימיזם מתון, ולא צעד ממשי של הגיבור לקראת התבגרות. על פי יונג,

²¹ F. Fellini, *The Book of Dreams*, in T. *Kezich* and V. Boarini (eds.), New York, 2008.

²² I. Conti, "Fellini's '8½': A Jungian Analysis [II]". *Ikon* 82-83, 1999, pp. 123-170.

האינדיווידואציה היא פרויקט של חיים שלמים. היא אינה מתרחשת לפתע פתאום. יתר על כן, בסרטיו פליני ניסה תמיד לחמוק ממסקנות שכלתניות לגמרי ומשיפוטים מוסריים: "בסרטיי אין מה שנקרא סצנת סיום. הסיפור אינו מגיע לסיומו לעולם".²³ גיבוריו של פליני אינם מגיעים לאינדיווידואציה לעולם. לכן הפינלה הזה אינו רגע במציאות אלא משהו שמעבר למציאות, פנטזיה מלאת תקווה המנותקת ממהלך העלילה. זהו רפרנס מטא-קולנועי אופייני לסגנונו של פליני.²⁴ בעקבות קזיץ' אפשר לראות בסצנה הזאת היענות סטואית ומשחקית למתקפת החיים.²⁵ אבל לא יותר מזה.

את הסצנה הזאת אפשר לפרש גם כביטוי של תקווה, אבל זו אינה תקוותו של גואידו, הילד הנצחי, שלאורך כל הסרט אינו צועד שום צעד כדי להתקדם או להתבגר או להשיג אינדיווידואציה אינטגרטיבית פנימית. אם גואידו יחווה טרנספורמציה, הדבר יקרה רק במותו. בסצנה האחרונה הוא מקים מעגל של זירת קרקס, קארוזלה (ה-girotondo האיטלקית), ומוביל ריקוד ילדתי סביב המעגל ומשם חוצה. הוא משאיר על הבמה רק את דמות הילד במדיו שלו, הצועד באלומת אור הזרקור עד שהוא יוצא ממנה אל החשכה, כשהוא מנגן בפקולו.

הצורה המינימליסטית הזאת של התקווה אופיינית לסגנונו של פליני. בדומה לכך נמצא בסיום של "לילות כבירה",²⁶ אחרי העימות השני שלה עם איום המוות, בראותה את כל תקוותיה מתרסקות ואת אבדן כל חסכוניותה, לרבות בִּיתָה. באותו רגע של ייאוש נקרית על דרכה חבורת זמרי רחוב השרים

²³ Quoted in: Bondanella, "The Cinema of Federico Fellini", p. 95.

²⁴ Ibid., p. 178.

²⁵ T. Kezich, *Federico Fellini: His life and Work*, New York, 2006.

²⁶ לילות כבירה (Le notti di Cabiria, Federico Fellini, 1956).

בעליזות (stornelli) מרומא, והם מתלווים אליה. אמנם אחרי שכבירה נפלה קרבן לניצול האלים היא אינה חווה טרנספורמציה, אבל היא שואבת מעט עידוד המאפשר לה להישאר בחיים, בידיעה שלפחות בתאוריה אולי בעתיד תהיה אפשרות לטרנספורמציה. בסוף הסרט עולה על פניה, הממלאים את המסך, רמז של חיוך קטן.²⁷ זהו סוג של אופטימיזם מתון, ואולי קריצה פליניאנית שובבה.

ישנן סיבות רבות לכך שרוב הגיבורים של פליני אינם מתפתחים למצב תודעה חדש: אין שינוי במצבם כילדים נצחיים, הם אינם חווים טרנספורמציה עמוקה ואינם נולדים מחדש. אפילו אם הם עצמם מלגלים על התודעה הקולקטיבית, או נענים לכלליה, לביטחון של הבית, לחוקים, לתפקידים ולתקנות, הם אינם מוכנים לוותר על מסעם הפנימי ולא להתכונן להפלגה על פני הים, כפי שנדרש מגיבורים של ממש. בתרבויות רבות חציית האוקיינוס היא דרך של חניכה או של התקרבות לתהום של הבלתי-מודע. כפי שמתואר בחלומו של פליני מ-12 בנובמבר 1961,²⁸ הקפיצה לים והשחייה באפלה בין הגלים המסוכנים הם סמל לאומץ ומסר לחולם ש"יש בכוחנו להמשיך בדרכנו" כלשון החלום. חציית הים כרוכה בסכנות, ועל הימאי להסתכן בהפלגתו בעין הסערה הקטסטרופית, כיוון ש"הקפיצה לגל הגדול של החיים האמתיים משמעותה גם למות" (חלום מ-3 בנובמבר 1961).²⁹

²⁷ H. Alpert, *Fellini: A life*. New York, 1988.

²⁸ F. Fellini, "The Book of Dreams".

²⁹ Ibid.

בניגוד לכך, גיבוריו של פליני אינם צולחים את האוקיינוס. ב"והספינה שטה"³⁰, נתיב המסע שלהם אינו הופך את הנוסעים לגיבורים לעתיד, כי מטרת חצייתם את האוקיינוס אינו לגלות יבשות חדשות, או להגיע ליעד ממשי. האנייה רק צפה ובסוף צוללת לתוך האוקיינוס. הגיבורים תקועים בפרסונות שלהם (מסכות) ואינם מפליגים להרפתקה ההרואית שלהם עצמם על פני הים הפתוח, המסמל את מעמקי הבלתי-מודע. האווירה מורבידית ודקדנטית, כי מקור השראתה הוא בפולחן לדיווה האופראית המתה. הספינה ממשיכה לשוט, אבל נוסעיה אינם מגיעים למצב חדש ביבשת הפנימית שלהם. בסרט מועלות שתי הצעות לאפשרות של השגת המצב הזה: המפגש האנכי יוצא הדופן בין המלחים העובדים בליבוי האש במרתף הספינה ובין זמרי האופרה האציליים והדקדנטיים המופיעים בפניהם (ומעליהם) במפגן של יכולתם ללהטט בקולם האמנותי באולם המרתף. במצב זה נוצר מפגש יוצא דופן בין עבודת הפרך הפיזית בחלל דמוי גיהנום ובין המופע האמנותי האלוהי, המעודן, מפגש שאפשר לראות בו מטאפורה לציר החיבור בין רובדי התודעה שבנפש האדם: האדמה, הקרובה לאש, והקול האתרי הקרוב לשמים – פועלים עובדי כפיים וזמרי אופרה. הארצי והשמימי נפגשים.

מטאפורה דומה מתאימה גם לפגישה הבלתי-אמצעית בין הנוסעים האצילים האיטלקים ובין הפליטים הסרביים העניים המסתופפים על סיפון האנייה. הריקוד המתנהל על הסיפון הוא אקט של אמנות, כשגינוני הכבוד והנימוסים של החברה הגבוהה נסחפים לריקוד הצועני הפגאני, החושני, הקדמוני, המגשר מעל הפער האתני והסוציו-אקונומי. הכול רוקדים יחדיו אחרי

³⁰ והספינה שטה (E la nave va, Federico Fellini, 1983).

שמצאו שפה משותפת של סולידריות, מנתקים את החבל הפיזי המפריד בין המעמדות (מחלקות האנייה).

באותו סרט מובאת עוד הצעה לאפשרות של התפתחות במצבו הסטטי של הילד הנצחי, גם היא ברמה המטפורית. כשהזמרים משוחחים על סגולותיה של הדיווה המתה לייצר צלילים על-טבעיים הם אומרים שהיא העלתה בדמיונה קונכייה של צדף. קולה התנשא מעלה בספירלה "כמו מאיץ של אנרגיה". את התנועה הלוליניית הזאת אפשר לפרש כנתיב אפשרי לא רק לזמרים אלא לכל מי שרוצה להשתחרר מהתנועה המעגלית הסטטית או ממצב אורובורי ולהתקדם לקראת תנועה ספירלית שאולי תניב מצבי צמיחה ותודעה חדשים. במיתולוגיה ההודית מייצג את הרעיון הזה דימוי הנחש המתעורר, הקונדליני.

הסרט "Toby Dammit" הוא המחשה קצרה של מצבו הסטטי של הילד הנצחי הנמשך אל המוות ואינו מצליח לפתח את נפשו שלו ולצמוח (Toby Dammit יכול לצלצל כמו: to be damned).³¹ הגיבור שתוי תמיד והוא מתאר את עצמו כ"איש לילה. אני שונא אור". טובי חש עצמו רדוף על ידי הכוחות הנשיים של השטן. בהזיותו הוא רואה את דמותה של אישה צעירה לבנה המפתה אותו כשבידה כדור לבן. כששואלים אותו אם השטן נראה כמו תיש, עטלף או חתול שחור, הוא עונה (ובדרך אגב מתאר את הזייתו על הנערה בנמל התעופה): "לא... אני אנגלי, לא קתולי. לי השטן נראה שמח וזריז. הוא נראה כמו נערה צעירה".

³¹ הסרט הוא אחד משלושה עיבודים לסיפוריו של אדגר אלן פו. כל עיבוד בוים ע"י במאי אחר. ראו: Spirits Of The Dead (Histoires extraordinaires, Federico Fellini, Louis Malle and Roger Vadim, 1968).

טובי מכור לסמים ומשתמש באל-אס-די כדי לקיים את מצבו הנורמלי. הוא נרקיסיסט, גחמתי, ואינו אוהב את הקהל שלו. הוא אלים, בלתי צפוי ונאורוטי. "אני לא שחקן גדול. הבמאי האחרון שלי התלונן כי הייתי שתוי. היין נוסך בי עצב". למרות טבעו הילדותי והשברירי מוענק לו ברומא פרס הזאבה (lupa).

הדימוי הנשי החיובי ההפוך הוא זה של המפתה הארוטית בשחור, אישה בוגרת וידידותית המבטיחה להישאר איתו לנצח: "אישה נטלה את ידי; היא אמרה: 'אני כאן למענך'". אולי האישה הזאת מייצגת היבטים חיוביים ומגוננים של האימא הגדולה, ה"זאבה" המזינה סמלה של רומא. אבל משאלת המוות של טובי – להיבלע על ידי האם האיומה, הילדה הלבנה הקטנה – חזקה מדיי.

עם לילה הוא נוהג בפרארי החדשה שלו כשהוא בגילופין, מחפש את הדרך לרומא, העיר הנצחית, בירת העולם (בלטינית *caput mundi*) ומן הסתם – גם את המרכז או את האיזון המנטלי הפנימי שלו. הוא נוסע במבוך של רחובות ללא מוצא של ערפל ונופי גיהנום. הוא נאלץ לסטות לכביש עוקף, כי בדרך הראשית בונים גשר. הוא חש פיתוי לעלות על הגשר, לסטות מהנתיב ולהתרסק אל המים. אמנם הוא מחפש את המרכז הפנימי שלו, אבל הוא מת בעריפה אקראית. את ראשו אוספת הילדה הלבנה הדיאבולית, המייצגת את השטן או את האם-המוות. אחד המאפיינים המרכזיים בסרט הוא כישלונו של האנטי-גיבור במסעו, שמתוך פרפוריו ברשת הבלתי-מודע עושה מאמץ עליון ואחרון להרוג דרקון באמצעות הפרארי, הנשק הפאלי שלו – במילים אחרות, לסטות מהגשר, לנסות לדלג לצד אחר בלי-לאבד את הראש (*de-capitation*). את

התשוקה זו אולי אפשר לפרש כניסיון נואש להשיג מצב תודעה חדש, להשתחרר ממצב הילדות הנצחי. הסף הוא לא רק הגבול שבין החוץ והפנים, אלא גם האפשרות לעבור ממחוז אחד לאחר. אבל יותר מכול, דימויי הגשר והשער הצר רומזים על הרעיון של מעבר מסוכן, מהסוג האופייני למצבים לימינליים, לפולחני חניכה או קבורה ולמיתולוגיות. חניכה, מוות, אקסטזה מיסטית, ידע מוחלט, כל אלו שקולים למעבר מאופן הוויה אחד לאחר, ולהתרחשות של שינוי אונתולוגי בן קיימא. בהצעתן למעבר פרדוקסלי (שהרי כל מעבר הוא הפשטה של משבר ושל מעבר טרנסצנדנטי) מסורות דתיות שונות עשו שימוש שופע בסימבוליזם של הגשר המסוכן או השער הצר.

גיבור "קזנובה" של פליני,³² למרות הערכתו העצמית הגרנדיוזית, אחרי שנדד ברחבי אירופה בחיפוש אחרי פטרון ואיש חסד אציל, מסיים את חייו כספרן בודד ועלוב בין המשרתים הוולגריים, המקניטים אותו ולועגים לו: "אני סופר איטלקי מפורסם, איש ספר, פילוסוף". אבל הוא אינו מממש אפילו את גחמותיו הילדותיות ("אני רוצה את מנת המקרוני שלי!"), והוא מצטמק לכדי פגר מתנדנד וחולני מעוטר בנוצות ומאופר כמו ליצן זקן. קזנובה של פליני אינו אינדוידואל, סובייקט או סוכן של עצמו, ובוודאי לא גיבור שיצא למסע. הוא היה שקוע בפעולה תיאטרונית, "חושב לפי מערכת כפייתית של סיסמאות גנריות בלי משמעות עם רגש פגום מחמת טמפרטורה פיזיולוגית ולהט מופרז, בקיצור, גיל ההתבגרות בשלב המתנוון ביותר שלי".³³

³² קזנובה (Il Casanova di Federico Fellini, Federico Fellini, 1976).

³³ F. Fellini, "Casanova: An Interview with Aldo Tassone". In: P. Bondanella (ed.) *Federico Fellini: Essays in Criticism*, New York, 1978, pp. 27-35.

קזנובה הוא ילד נצחי. במקרה כזה, לפי הגישה היונגיאנית, דימוי האם, האישה המושלמת, מניע את החיפוש אחרי האלה-האם, ולכן הוא מוקסם שוב ושוב על ידי אישה רק כדי לגלות מאוחר יותר שהיא בת תמותה רגילה.³⁴ כל אישה, ואפילו היא זקנה או בובה מכנית (אובייקט התשוקה האחרון של קזנובה), מקסימה אותו, אבל אחרי שהוא מבלה איתה בסיטואציה אינטימית מתפוגג כל הקסם והוא מסתלק מאוכזב בדרכו לחזור ולהשליך את הדימוי האידאלי על האישה הבאה ועל הבאה אחריה, וחוזר חלילה.

פרויד השתמש במונח 'אונהיימליך' (Unheimlich) – שמשמעותו המילולית הוא להיות חסר בית – ביחס לאובייקטים דוממים המציגים חיקוי חיוור של החיים, דוגמת בובות. מצב זה מאפיין מרכזי ב'קזנובה' של פליני מלאה במריונטות או רבובטים. הסרט מעורר תחושת ניכור שמקורה במזיגה הלא-טבעית בין החי והדומם.

יש משהו פתטי בדרך שבה קזנובה מנסה לשווא להתחבר לנשמתו כמו דון ז'ואן קלסי. דומה שבדרך כלשהי הוא מודע לקללה הרובצת עליו, ורק בסוף, אחרי שהוא כבר מיצה את כל האפשרויות, מצטיירת בדמיונו הפנטזיה המעורפלת של הדרך לפתרון. תמונת הפתיחה של הסרט, שבה נראה ראשה הענקי של ונוס (Venice, ונציה) צף אל פני המים ואחר כך חוזר ושוקע למצולות הים, הוא רמז מטרם לסיפור חייו של קזנובה של פליני, האנטי-גיבור המנסה לעלות מתהומות חייו ולנכס לעצמו את הבלתי-מודע שלו, ובו בזמן את תעיותו בדרכו ואת שקיעתו בחזרה לתהום. בשונה מקזנובה ההיסטורי, הגיבור של פליני הוא אדם שאינו חי את חייו באמת. הוא נשאר ילד נצחי, בעל

³⁴ von Franz, "Puer Aeternus", p. 7.

חלומות. יתרה מזאת, הוא גרוטסקי, מקברי, חיזור כרוח רפאים, עסוק בזקפתו הנצחית מעין קללה של פריאפוס, בנו של הרמס.

ילדים נצחיים עוסקים ללא הרף בחזרות לקראת המופע ואינם מסוגלים להתחיל את ההופעה האמיתית של חייהם או להפוך לגיבורים, כלומר לבצע את המוזיקה שלהם עצמם. את הסרט "חזרת התזמורת" אפשר לפרש כמטאפורה לתבנית החיים הזאת.³⁵ הנגנים מבצעים את חזרותיהם במקום סגור כעין רחם, ומתחת לרצפה יש קברים עתיקים של אפיפורים. לכן הנגנים החיים האלה קרובים למוות בתוך אימא אדמה. התזמורת היא קבוצה כאוטית לגמרי של דמויות קומיות. המנצח הוא דמות אוטוריטרית בודדת, בן הלאום הגרמני, כמתבקש. יחסו למוזיקאים שלו מתוח. הוא משמיץ אותם ללא רחם. מרד המוזיקאים נגד המנצח הוא פרודיה גלויה לעין של המצב הפוליטי הכאוטי באיטליה באותו זמן, המכונים באיטלקית שנות העופרת (gli anni di piombo) ארי אביב מהפיכת הסטודנטים. רק קריסת הקיר תחת המהלומות הרועמות של כדור מכונת ההריסה משקיט את האנרכיה הקופונית ומחזיר את המוזיקאים לרגע קצר אל תחת שליטת המנצח.³⁶

בהתאמה, הסרט מסתיים כאשר:

... בדמויות מוקפאות בתנוחות של שליט/עבד. יתר על כן, התזמורת מסיימת כלואה במערכת מסמנת מופשטת של קטע מוזיקה אחד ויחיד, שעליו היא מתאמנת שוב

³⁵ חזרת התזמורת (Prova d'orchestra, Federico Fellini, 1978).

³⁶ Bondanella, "The Cinema of Federico Fellini".

ושוב, באין מטרה כלשהי, כך נראה, מלבד החזרה, ובאין קהל או נקודת התייחסות
מלבד אקט החזרה עצמה.³⁷

במילים אחרות, הטרגדיה של הילד הנצחי היא שה'אופרה' (במשמעותה המקורית של המילה, opus דהיינו היצירה) שלו נשארת בלתי-גמורה והמוזיקאים לעולם לא יתחילו הופעה אמיתית. הם ילדים נצחיים השרויים במצב מוחוור ונטול זמן, אינם מודעים לחלוף השנים, בכוונן שאינו מתואם עם הזמן הממשי. לכן הם אינם מודעים למה שאפשר להשיג בכוח החזרה והעקביות, כלומר בעמל של שינון תו אחר תו, מנגינה אחר מנגינה, שמאל וימין, פנימה וחוצה, המניב עידון על ידי התקדמות צעד אחרי צעד במבוכים המורכבים של העולם האופקי הבוגר. בדומה לילדים נצחיים אחרים הם כלואים בחוג אורובורי מעגלי ב'חזרה לקראת', ההכנה שאינה מסתיימת לעולם. וכמו ילדים קטנים הם נשארים כנועים לאדונם מתוך פחד וצייתנות, או כמו כל אדם שנתקע בטקסיות שלו. הילד הנצחי יתפתח רק אם יקבל על עצמו לשאת בעול העבודה הקשה (פאוסטו), אחד מהוויטלוני, צריך לחטוף מכות מאביו כדי להישאר על הקו, וההלקאה הזאת "יותר ממועילה", כפי שמציין ידיד מבוגר).

הילד הנצחי כאנטי-גיבור

על פי ג'יימס הילמן,³⁸ במיתולוגיה הגיבורים נודדים בדרך כלל, והנדודים הם סמל לכמיהה, לדחף חסר מנוח שלעולם לא ימצא את אשר

³⁷ F. Burke, "Federico Fellini: Realism/Representation/ Signification", in: F. Burke & M. Waller (eds.) *Federico Fellini: Contemporary perspectives*, Toronto, 2002, p. 34.

³⁸ J. Hillman, "Senex & Puer".

מבקשת נפשו. היעד הנסתר של הנדודים הוא האבדן הסמלי של האם. בליבידו ישנו יסוד שיונג כינה ה'ליבידו הבוגד' (renegade libido), הפונה עורף למשימות ההרואיות ומבקש לחזור לאמו. את דרכו חוסם הטאבו על גילוי עריות, ולכן נגזר על הליבידו שהוא לא יגיע ליעדו לעולם אלא ינדוד ויערוק לנצח. ההסבר הדינמי הזה הוא תיאור יונגיאני קלאסי של הילד הנצחי: יסוד נעורי הנצח הטמון בכל אדם, בין שהוא גבר או אישה, זקן או צעיר, הנודד תמיד, כמֶה תמיד, 'לקראת' תמיד ובסופו של דבר לכוד בכבליה של האם הארכיטיפית וקשור אליה.³⁹

שלבי עיצוב התיב המיתי של הגיבור האמיתי, המכונה גם ה'מונומיתוס', הם, ראשית, עזיבת המקום וההליכה למחוזות חדשים. זוהי קריאה להתחיל את המסע, את ההרפתקה שהגיבור מזומן להיענות לה. שנית, לעמוד לאורך הדרך במבחן המכשולים, הסכנות והאתגרים שעל הגיבור להתגבר עליהם. בשלב השלישי על הגיבור להגיע ליעדו ולאפשר מתוך כך את התהוותה של תודעה אישית חדשה. השלב הרביעי והאחרון הוא חזרתו של הגיבור לעולם הרגיל, שם הוא מיישם ברמה חדשה של תודעה את הידע החדש שרכש.

כפי שציין ג'וזף קמפבל, בסוג זה של סיפור הגיבור האמיתי מעז לעזוב את העולם הרגיל (רימיני, עירו של פליני) למחוזות החיפוש של ההגשמה העצמית והעל-טבעי (רומא, עיר נצח, המרכז, עיר הקודש, בירת העולם). במסעו הוא נתקל בכוחות הטבע המיתיים ונוחל ניצחון מכריע. הוא חוזר

³⁹ Ibid., pp. 180-181.

ממסעו המסתורי כשבכוחו להעניק לאנושות את האוצרות שהוא הביא איתו.⁴⁰ לכן בהקשר הדתי כינונו של הקיום מתרחש בחניכה מכאיבה. עצם הקיום האנושי הוא צורה של חניכה.⁴¹ התיאור הזה יכול בהחלט לשקף את חייו ואת אופיו של פליני ואת כישרונותיו הקולנועיים שנוצרו במעבדה האלכימית של cinecittà. ההגעה אל העיר, בתחנת הרכבת טרמיני, לא במקרה, מהווה מוטיב חוזר בסרטיו של פליני ('השייח הלבן', 'רומא', 'הראיון'). עם זאת, דמויות הגברים בסרטיו של הרב-אמן מייצגות את השלילי. הם האנטי-גיבורים שלו. שלא כמו הילד הנצחי או כמו אנטי-גיבורים אחרים של פליני, הגיבור האמיתי מעז לפרוץ מהעולם השגרתי למחוזות של פלא על-טבעי. הוא נתקל בכוחות פלאיים ונוחל ניצחון מכריע: הגיבור שב מההרפתקה המסתורית שלו כשבכוחו להעניק לאחיו תשורות.⁴² הוא נקרא לצאת להרפתקה ברגע של משבר, וזוהי התעוררותו של העצמי.

כזאת ייתכן שיקרה גם באמצע החיים. חלומו הראשון של פליני, המתועד ב-20 בנובמבר 1960, מסתיים בשאלתו הדוחקת של ד"ר ברנרד, האנליטיקאי היונגיאני שייסד את האסכולה האנליטית באיטליה ועודד את פליני לרשום את חלומותיו ולספרם לו. הרופא מקשה עליו: "מר פליני, אתה רוצה לעבוד ברצינות?" הצורך הזה להתעורר, או להתעורר מחדש, מופיע גם בסוף חייו של פליני. "היי, התעורר!" (Hei sveglia!) קורא קול באחד מחלומותיו מיולי 1990. עם התעוררותו, האופק המוכר של החיים הגיע לבשלות-יתר. האידאלים, התבניות והמושגים הישנים כבר אינם מתאימים. זה הזמן לחצות

⁴⁰ J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, 1968.

⁴¹ M. Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Orlando FL, 1959 last print 1987. pp. 208-209.

⁴² Campbell, "The Hero", p. 30.

את הסף.⁴³ הצעד הראשון של מסעו המיתולוגי, הקריאה להרפתקה, מסמלת שהגורל זימן את הגיבור והעתיק את מרכז הכובד הרוחני שלו אל מחוץ למעגל הדהוי של החברה שלו למחוזות בלתי-נודעים.⁴⁴ אבל בחיים האמיתיים, כמו גם אצל גיבוריו של פליני, לעתים קרובות הקריאה מתפוגגת באין מענה, כי תמיד אפשר להתעלם ממנה. הסירוב לזימון הופך את ההרפתקה לשלילית. כשחיו סכורים במעגל של שעמום, עבודה קשה או שגרת החיים במחוזות התרבות, האדם (או הדמות) מאבד את הכוח לפעולה אפירמטיבית משמעותית, והופך לקרבן המשווע להצלה. עולמו הפורח שלו הופך לשממה זרועת אבנים יבשות, וחיו נחווים כחסרי משמעות. כל מה שהוא יכול לעשות הוא ליצור בעיות חדשות לעצמו ולהמתין להתפוררותו המתקרבת.⁴⁵ זהו המקרה של הוויטלוני של פליני וילדים נצחיים אחרים, כמו קזנובה, אוגוסטו, מרצ'לו, קקו, פיפו, סנאפורז וכדומה. דמויותיו של פליני לא הצליחו לצאת ממחוזות הביטחון שלהם, מחברותם בקבוצה, מפנטזיות הבוסר שלהם, עיר של פרובינציה, רוחות או נשים.

סיכום

במאמר זה דנתי במופעים של הילד הנצחי בסרטיו ובחלומותיו של פדריקו פליני. הדיון חלקי בלבד, שכן ניתן להיטיב יותר להבין את הילד הנצחי לאור הארכיטיפ של 'האם הגדולה': ככל שהאם גדולה יותר, כך הילד קטן יותר, וככל שהילד קטן יותר, כך האם גדולה יותר.

⁴³ Ibid., p. 51.

⁴⁴ Ibid., p. 58.

⁴⁵ Ibid., p. 59.

במיתולוגיה אין הבחנה בהירה בין הילד והבן. ה-*pueri* תוארו כמי שנשארים לכודים ביחס מטמטם עם האם, נתלים על סינורה או נבלעים באופן מטאפורי, ולמעשה משומרים מחוץ לחיים על ידי 'אם מוות' רכושנית יתר על המידה. כאן הקשר האינסטינקטיבי הראשוני שבין האם לילד הולך ומתפתח לדפוס של קשר החורץ את גורל נתיב חייו של הבן עוד זמן רב אחרי שפרש כנפיים באופן פיזי והתעופף מהקן. כל מה שהוא עושה בחייו ממשיך לסוב סביב ציר מבטה – המאשר או השולל – של האם. אפילו אם הוא מורד נגד דפוסי אמו ומתייצב למראית עין בעמדה הרואית ועצמאית, הוא נשאר כנוע בשירות האם הארכיטיפית, כשהוא מבצע את המטלות הנדרשות ממנו למען משפחתו, את המקצוע שלו, כשהוא נענה לתביעות חייו כאזרח וכאיש תרבות (כולם חלק מנחלתה החומרית של האלה הגדולה), כתוצאה מכך במקרים רבים אדם כזה "נמנע מגורלו" בבלי דעת.⁴⁶ הארכיטיפ של האם הגדולה כפי שהוא מוצג בחלומותיו וביצירתו של פליני הוא יסוד מפתח בקונסטלציה שהילד וביטויי דמות ההרמס שבו מסמלים. עם זאת, אולי מפתיע לגלות שתכונות הילד הנצחי לא אפיינו את חייו הפרטיים של פליני, ולהיפך: הוא עצמו הקדים מאוד לצאת למסעו, ניתק את קשריו עם עירו ועם משפחתו, והצליח להביא לנו, לאנושות, את תגליותיו הגאוניות בעולם היצירה הקולנועית.

⁴⁶ A. Yeoman, *Now or Neverland: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth: A Psychological Perspective on a Cultural Icon*, Toronto, 1998. pp. 17-18.