

פול אוסטר

---

עישון  
&  
כחול בפנים

מאנגלית: גלעד מלצר

עם הקדמה מאת: וויין וונג  
ואחרית דבר מאת: ד"ר משה רון

ידיעות אחרונות • ספרי חמד

מנציחה עליזה ציגלר

שחקן ראשון: (בעוד ידיים מושטות לעבר החפיסה) תורידו מעלינו ת"ידיים המלוכלכות שלכם.

## עשן של ממש

משה רון

בראשית היה המקרה. שרשרת קטנה של מקרים. דברים שהיו צריכים לקרות ולא קרו, דברים שקרו למרות הסבירות הנמוכה שיקרו. בבוקר יום חג-המולד 1990, לא קיבל הבמאי וויין וונג את גליון הניו-יורק טיימס שלו הביתה. הוא נאלץ לכתת רגליו לחנות המכולת השכונתית, שם קנה את העותק האחרון שנותר. בעמוד של מאמרי המערכת נתקל במה שנראה כעוד מאמר. הכותרת היתה: "סיפור חג-המולד של אוגי רן" מאת פול אוסטר. כך הוא מתאר את חוויית הקריאה שהביאה אותו ליזום את הפקת הסרט *Smoke*: "כשהתחלתי לקרוא את הסיפור נשאבתי לתוך עולם סבוך של מציאות ובדיון, אמיתות ושקרים, נתינה וקבלה. מצאתי את עצמי חליפות נרגש עד דמעות וצוחק צחוק פרוע. רבות מחוויות חג-המולד שלי עצמי חלפו בזכרוני. כשהגעתי לסוף הסיפור, הרגשתי שקיבלתי מתנת חג-מולד נהדרת ממישהו שהיה קרוב אלי מאוד. ברגע שגמרתי לקרוא שאלתי את אשתי: 'מי זה פול אוסטר?'"

### הז'אנר

כדאי להתעכב רגע על עניין חג-המולד (זה של 1995 חל זמן קצר לפני שהתחלתי לכתוב טקסט זה), משום שהוא מעניק לסיפור וגם לסרט שנוצר בעקבותיו הגדרה ז'אנרית. לכל ז'אנר, מעצם הגדרתו ככזה, יש לפחות

מספר מסוים של מאפיינים צורניים, שבלוניים, שלכאורה אינם תלויי מציאות. מצד שני, לכל ז'אנר, והדבר בולט במיוחד לגבי ז'אנרים נפוצים ועמידים, יש שורשים במציאות החברתית-תרבותית, שהיא מציאות היסטורית הנתונה לשינויים.

בציוויליזציה הצפון-אמריקאית של זמננו, חג-המולד מהווה אינטרפייס בין הסדר הקפיטליסטי העכשווי של חברת הצריכה ובין הרובד התרבותי והערכי הישן יותר של הנצרות (רובד שאף הוא מונח על רבדים פגניים עתיקים עוד יותר). עונת החגים הזו וה"רוח" האמורה לשרות עליה נתפסים כתזכורת תקופתית לממד ערפי שלם, אנושי ומשפחתי יותר, החורג מכללי הברזל חסרי הרחמים של עולם הביזנס המושל ברוב היבטי החיים. בחג-המולד עורכים קניות, אבל לכאורה לא רק מתוך היגיון כלכלי טהור, ואף לא רק כדי לספק צרכים ומאוויים אישיים. בחג-המולד העיקרון אינו הכדאיות ואפילו לא היושר, כי אם הנדיבות. קונים כדי לתת, וברמה העקרונית לפחות, נותנים לא למי שחייבים לו כסף או שווה-כסף, אלא למי שאוהבים, למי שנמצאים איתו בקשרי ידידות או משפחה. אם המנהג הזה משרת את האינטרסים של קברניטי השוק וכרישיו, הרי זה כאילו רק במקרה.

לכן בז'אנר של סרטי חג-המולד יש שני מרכיבים תימטיים ועלילתיים ראשיים. הפשוט והקלישאי יותר הוא זה המעמת את צאצאיו הקולנועיים של סקרוג' (האבטיפוס של הקמצן הבורגני הרגון שיצר דיקנס במאה ה-19), אשר מתעקשים להפעיל גם בעונת החג באופן בלעדי את ההיגיון הקפיטליסטי האכזר של ערכי השוק הכמותיים וחסרי הפניות, כנגד הצורך או הרצון ההומני להשעות כללים אלה בנסיבות מסוימות. בהקצנה שבדימיון (ולפעמים גם על-פי היגיון מציאותי למדי) תפקיד מבני זה יכול להתממש בדמויות של פושעים, שחוסר הרחמים שלהם משתווה רק לתאוות הבצע שלהם.

המרכיב האחר בודק את היחסים בין אותם פרטים המשתייכים למשפחה עצמה או לאותה קהילייה של רגש ונדיבות (שכללי חג-המולד אמורים היו לחול בתוכה כל ימות השנה), וזאת מתוך הכרה

באמביוולנטיות המאפיינת מערכות יחסים כאלה ובמטרה לטהר אותם מסיגיהם השליליים. לדוגמה, נקודת המוצא לעלילת סרט כמו *Home Alone* (שכחו אותי בבית) הוא מצב המבליט לרגע את מקדם האיבה או האדישות הקיימים גם הם ביחסים בין בני המשפחה: כולם מתעלמים מהילד או נזופים בו והוא מגיב בהבעת המשאלה שכולם ייעלמו והוא יישאר לבדו. המשאלה מתגשמת כששוכחים אותו בבית, ושאר העלילה מוקדשת לבדיקה קומית אך גם מלודרמטית של השלכות הנתק הזה, בראש ובראשונה מאבקו של הילד הבודד נגד צמד הגנבים המייצגים את עקרון רדיפת הבצע, ולמאמצים של בני המשפחה (במקרה זה, בראשות האם) שסופם גישור ופיוס ברוח החג.

### הסיפור הקצר

בסיפור הקצר שכתב אוסטר לפי הזמנת אחד מעורכי הטיימס אין כל ייצוג מפורש לנושא הפנים-משפחתי. מה שמובלט בעשרת עמודיו הקצרים הוא מערך מורכב ואפילו סבוך של מעשי נתינה ולקיחה, כלומר של יחסי חליפין. בראיון עם אנט אינסדורף, מגיב אוסטר על קביעתה שאין זה סיפור חג-מולד רגיל: "אני מקווה שלא. הכול מתהפך לגמרי באוגי 77. מה זה לגנוב? מה זה לתת? מה זה לשקר? מה זה לומר האמת? כל השאלות הללו נטרפות בדרכים די משונות ולא-מקובלות". (עמ' 12).

זה קורה בשתיים או אולי שלוש רמות. ראשית, עיקר המעשייה שמספר אוגי ל"מחבר" הוא ביקורו אצל הוקנה העיוורת הזרה לו לגמרי. כשהיא מזהה אותו כנכדה "רוברט", הוא מקבל אותה כ"סבתא אתל", ובהמשך הוא קונה אוכל, לה יש בקבוק יין, וכך הם מעניקים זה לזה חברה בחג-מולד שאלמלא זאת היה כל אחד מהם מבלה אותו לבדו. מתנת החג ההדדית הזאת, המיוסדת על זיהויים והסכמות שאין להם בסיס של אמת

כפשוטה, היא סימן הזיהוי הברור ביותר של הטקסט כולו כ"סיפור חג-מולד". אם יש כאן "משפחה", היא נוצרת ומתקיימת לרגע באופן בדיוני לחלוטין ובמוצהר.

שנית, וגם רמה זו שייכת עדיין למעשייה של אוגי, לביקורו אצל הגברת הזקנה יש סיפור מסגרת שמסביר איך הגיע אוגי לדירת הזקנה ועם מה הוא יצא משם. הוא בא להחזיר את הארנק שהגיע לידי לאחר שרדף אחרי בחור שגנב מגזין מחנות, לא השיג אותו והסתפק בארנק שנפל מכיסו. אף שהמסמכים והתצלומים שבארנק איפשרו לזהות את הגנב, לאוגי לא היה לב להתלונן עליו במשטרה (חמלה נוצרית, אך גם מיוחדת לרוח הברוקלינית, שאוסטר וחבריו מרחיבים עליה את הדיבור ב"Blue in the Face" – הסרט המאולתר-למחצה שנעשה בהמשך לצילומי Smoke). כך נותר בידו ארנק חסר ערך כספי תמורת עיתון גנוב וטוב-הלב שגרם לו להימנע מפנייה לחוק. מעשה טוב נוסף – הכוונה להחזיר בכל זאת את הארנק – מתגמל אותו בחברה לסעודת החג. אוגי יוצא מדירת הזקנה עם מצלמה לא-לו, שמצא בתוך ערימה של מצלמות במסדרון ליד השירותים, ומשאיר במקומה את הארנק (עם תצלומיו של הנכד רוברט שאותם אין היא יכולה לראות). בדיעבד הוא מביע בושה וחרטה על שלקח את המצלמה, ואפילו מנסה להחזיר אותה – ללא הצלחה: הזקנה כבר איננה בדירה, אולי גם לא בחיים.

פול, המאזין לסיפורו של אוגי, אומר לו שעשה מעשה טוב כלפי הזקנה. "אני שיקרתי לה ואחר-כך גנבתי ממנה", אומר אוגי. "אני לא רואה איך אתה יכול לקרוא לזה מעשה טוב." עיסקות חליפין שעניינן אינו שווה-כסף אלא ערכים מוסריים ואנושיים אינן דבר מובן מאליו: הן מחייבות פרשנות. למספר יש שלוש תשובות.

ראשית, הוא אומר, "אתה גרמת לה אושר" (כלומר, נהגת בנדיבות, על-פי רוח החג. ואומנם, כשהמדובר בנדיבות אין משוים בערכים מספריים, אך בכל זאת מתקיים העיקרון של מידה כנגד מידה). שנית, הוא מזכיר, "והמצלמה ממילא היתה גנובה" (כלומר, במובן מסוים, הגנב

מגנב פטור). הוא יכול היה לפתח תשובות אלה במשולב ולהצביע על כך שהמעשה הטוב של אוגי נעשה כביכול במקומו או בשמו של אותו רוברט, שלא בא לשמח את לב סבתו הבודדה בחג, ולכן "מגיע" לאוגי משהו מרוברט זה, למשל אחת ממצלמותיו הגנובות. ולבסוף, בתשובה לשאלתו הצינית-לכאורה של אוגי "הכול למען האמנות, אה?" קובע המספר: "לפחות השתמשת במצלמה למטרה טובה" ("מפעל חייו" – התייעוד היומי של פינת הרחוב שלו בשעה שבע בבוקר זה שתיים-עשרה שנה) ואוגי מסכם: "ועכשיו יש לך את סיפור חג-המולד שלך, לא?" (עמ' 213).

בכך הוא יוצא מסיפור-חג-המולד-שלו עצמו ועובר לרמה אחרת, שבה הסיפור הוא אובייקט, דבר שנותנים או מקבלים – ובמקרה זה, מתנה שברוח הידידות והחג הוא מעניק לידידו הסופר. כמו אוגי לזקנה, גם הסופר מתזיר תמורה ביותר מאופן אחד. בטווח המידי והפשטני, הוא משלם בעד ארוחת הצהריים הצנועה שלו ושל ידידו – וזו התמורה היחידה שאוגי מוכן לקבל. אבל בדומה לאוגי, גם הוא משתמש במה שלקח ל"מטרה טובה": הוא כותב ומפרסם את הסיפור להנאת קוראיו. כלומר, שכרו של הנותן מתוך נדיבות אינו חייב לחזור באופן ישיר או אישי דווקא אליו. להחזיר מתנה, משמע לגלגל אותה הלאה, להאריך את שרשרת הנתינה והקבלה. זהו בדיוק ההקשר שבו ניתן להצדיק את העיקרון ש"הגונב מגנב פטור": פול "גנב" את הסיפור מבחינה זו שפירסם אותו בשמו הוא, אבל הסיפור מעולם לא היה "שייך באמת" לאוגי כי אפשר לחשוף שגם הוא "רק" בדה אותו מליבו. ואוסטר אכן המשיך את השרשרת, אם נקבל את עדותו של וויין וונג. הוא כתב סיפור חג-מולד.

### מעבר

בדרך מהסיפור בעיתון להפקת הסרט קרו עוד דברים, שאותם מציג אוסטר ברציון עם אינסדורף, כדרכו גם ביצירותיו הבדיוניות, כשילוב

מוזר של מקריות עיוורת וגורל אישי מיוחד. המכריע באירועים אלה הוא שבינתיים יצר וויין וונג לפי ספרה של איימי טאן את הסרט The Joy Luck Club – שזכה להצלחה מסחרית נאה – מה שאיפשר לו גישה נוחה יותר למשקיעים. פרט שהרלוונטיות שלו במאמר זה תתברר ביתר שאת בהמשך הוא שגם סרט זה עוסק בהמשכיות בין-דורית (אומנם בעיקר בין אם לבת, בניגוד להדגש הגברי של יצירת אוסטר כולה). כאן, מכל מקום, אני מעדיף לעסוק במה שקרה לטקסט עצמו בדרך מהסיפור הקצר אל התסריט.

מלבד אייאלו פרטים קטנים ששוננו – שם הגנב שהפך ל"רוג'ר"; שעת הצילום היומי של אוגי שאוחרה לשמונה – השינויים האלה הם כולם תוספות. נוספו דמויות חדשות, כולל הדמות המרכזית של הנער ראשיד קול, לאלה שכבר היו בסיפור ניתנו איפיונים נוספים והן הוצבו ביחסים חדשים, והגורלות של סגל הדמויות המורחב הצטלבו במספר אירועים חשובים. תוצאה אחת של תוספות אלה היא עיבוי וסיבוך מערך יחסי החליפין מן הסוג שדיברתי עליו ביחס לסיפור הקצר. תוצאה אחרת ובולטת יותר היא הבאתו לחזית של המרכיב האחר בז'אנר הג'ה-מולד – בדיקה קומית-דרמטית<sup>2</sup> של יחסי משפחה, ובמקרה זה, בראש ובראשונה יחסי הורות. עוד דבר שלא היה בסיפור הקצר הוא הכותרת, שעליה אני רוצה להתעכב מעט כקריש קפיצה לדיון בתימטיקה של הסרט.

### מה זה עישון? למה?

מה זה "עישון"?<sup>3</sup> תוצר של תהליך הבעירה, למשל זה הקרוי "עישון", שבו חומר התופס מקום במרחב כלה לכאורה ובכך נהפך לייצוג של זמן. תופעה הנתפשת על-ידי החושים כמצב צבירה שבין המוצק לגז, וכך דימוי למעמד אונטולוגי לא מוגדר שבין המוחשי לערטילאי או בין הקיים ללא-קיים.

למה "עישון"? כי זה הדימוי המעניק בסיס משותף לשלושת הנושאים

ששירוגם יוצר את עלילת הסרט. בשביל אוסטר, שלושה דברים הם "כמו" עשן: הורות, כסף ובידיון.

הקביעה הזאת היא בנאלית או שנויה-במחלוקת במידות שונות לגבי כל אחד משלושת הדברים האלה. כמעט כל אחד יסכים שהבידיון דומה לעשן, רבים מן הסתם יקבלו את ההשוואה עם הכסף, אך ודאי רק מעטים ירצו לראות את ההורות דווקא דרך דימוי זה. אבל אם נאמין לאוסטר, אותה אי-יציבות, אותה אי-ודאות, אותה המקמקות, משותפות לכולם. ומצד שני, לשיטתו, אין זאת אומרת שהבידיון – למרות היותו מעצם הגדרתו מנוגד לממשות – אינו ולא כלום. אדרבה, על אף הכול ובניגוד להיגיון המקובל – לבדוי, למדומה, למושאל, יש ויש מין ממשות משלו.

לכן האנקדוטה ההיסטורית, המסופרת על המסך סמוך מאוד לפתיחת הסרט, שעניינה סר וולטר רולי (Raleigh). כזכור, פול בנג'מין, הסופר, נכנס לחנות השכונתית של אוגי רן לקנות סיגרים. מתפתחת שיחה שבה לוקחים חלק גם שני יושבי קרנות המבלים בחנות, ולאחר הערתו של אוגי בדבר הקשר האפשרי בין סיגרים לנשים, מזכיר פול את רולי ואת המלכה אליזבת הראשונה ומעיר ש"פעם הוא התערב איתה שהוא יכול למדוד את משקל העשן."

דניס

אתה מתכוון, לשקול עשן?

פול

בדיוק. לשקול עשן.

תומי

אי אפשר לעשות דבר כזה. זה כמו לשקול אוויר.

פול

אני מודה שזה מוזר. כמעט כמו לשקול למישהו את הנשמה. אבל סר

וולטר היה בחור פיקח. קודם כול, הוא לקח סיגר חדש, ושם אותו על המאזניים ושקל אותו. אחר-כך הוא הדליק את הסיגר ועישן אותו, כשהוא מקפיד לאפר הכול אל תוך כף המאזניים. אחרי שהוא גמר לעשן, הוא הוסיף גם את הבדל אל האפר שהיה על כף המאזניים, ושקל את מה שהיה שם. אחר-כך הוא חיסר את משקל השיירים מהמשקל המקורי של הסיגר החדש. ההפרש שקיבל היה משקל העשן. (עמ' 42)

כל הנוכחים בחנות מסכימים שאותו סר וולטר היה ברנש פיקח, שכמותו מן הראוי שינהל את קבוצת הבייסבול הכושלת של המטס שעליה דיברו קודם לכן. סמוך לסוף הסרט, אחרי שאוגי סיפר לפול את סיפור הג'המולד שלו, מעיר הסופר כש"חיוך זדוני מתפשט על פניו": "זיבול שכל זה כישרון אמיתי, אוגי. בשביל להמציא סיפור טוב, הבנאדם צריך לדעת ללחוץ על כל הכפתורים הנכונים. (פאוזה) הייתי אומר שאתה אי-שם בצמרת, בין הגדולים [up there among the masters]." <sup>4</sup> וולטר רולי, חוץ מהיותו מדינאי, איש-צבא והרפתקן שייסד את המושבה וירג'יניה והחדיר את הטבק (ואת תפוחי-האדמה) לאירופה, היה גם היסטוריון ומשורר. אבל בשביל אוסטר, לפחות, הוא היה עוד משהו: הוא היה אב.

בהמצאת הבדידות כותב אוסטר על הדיוקן מ-1602 מאת צייר בלתי-ידוע בו נראה סר וולטר יחד עם בנו ווט. הוא מעיר על הדמיון המזרז בצורת עמידתם של האב והבן ותובע מעצמו

להזכיר: כאשר שוחרר רולי מכלאו לאחר שלוש-עשרה שנות מאסר בטאואר של לונדון (1613) והפליג למסע לגויאנה כדי לנקות את שמו, מסע שנועד לכישלון, ווט היה עימו. להזכיר שווט קיפח את חייו בג'ונגל, כשפיקד על התקפה צבאית פזיזה נגד הספרדים. רולי לאשתו: "עד כה מעולם לא ידעתי צער מהו." וכך שב לאנגליה והניח למלך לערוף את ראשו.<sup>5</sup>

אב שאינו יכול להציל את בנו אינו ראוי להיות אב, ואם הוא אחד

מהגדולים, הוא יהיה הראשון שידון עצמו לכף חובה ויגזור על עצמו לא רק מוות אלא גם הטלת מום, קרי סירוס, קרי עיקור איפיונו כאב.

### הנתק ועונשו

בסרט יש שלוש דמויות אב שבשלב מסוים הכזיבו את ילדיהן ו/או נותקו מהם. המפוקפקת מכולן (ולכן הבידיונית ביותר, וזו שקבלת האחריות הנובעת ממנה מקנה ל"אב" את אשראי הנדיבות המיוחד ביותר) היא אבהותו האפשרית של אוגי, שמופתע מהופעתה הפתאומית של רובי ונדהם לשמוע את טענתה כאילו הוא אביה של פליסיטי בת השמונה-עשרה שעליה לא שמע מעולם. לכן קשה להאשים את אוגי בנטישה. אדרבה, הוא זה שננטש על-ידי רובי, לפני שמונה עשרה וחצי שנים, כפי שאנחנו למדים מהשיחה ביניהם עם הופעתה הלא-צפויה בחנות. אולי משום כך לא הוא נושא את המום בגופו, אלא היא. לרובי יש רטייה על העין.

#### אוגי

[...]את נראית ממש נורא. (פאוזה, ביתר מרירות) מה זה העניין הזה, הרטייה הזאת על העין? מה עשית עם הגולה הכחולה שהייתה לך, מישפנת אותה בעד בקבוק ג'ין?

#### רובי

(פגועה, נבוכה) אני לא רוצה לדבר על זה. (פאוזה) אם באמת אתה רוצה לדעת, איבדתי אותה. ואני לא מצטערת שזה קרה. העין הזאת היתה מקוללת, אוגי, והיא לא הביאה לי שום דבר חוץ מכאב-לב.

#### אוגי

ואת חושבת שזה נראה יותר טוב להסתובב ככה מחופשת לקפטן הוק? (עמ' 98-99)

ההשוואה הספרותית לדמות הנבל התיאטרלית והאהובה מפיטר פן<sup>6</sup> והמום הספציפי הזה, על משמעויותיו הסימבוליות (כן, סירוס וכו'), מצביעים על כך שיותר מאיפיון של אימהות יש כאן וריאציה על נושא האבהות. ככלל, לדעתי, ביצירתו של אוסטר, יחס ההורות מוגבל מעיקרו לאבהות ואין בה בדיקה עתירת-דמיון במידה דומה גם של האימהות.

דקות ספורות קודם כבר פגשנו בן-דמות אחר של קפטן הוק; זהו סירוס, אביו של ראשיד, שנטש את בנו ולא ראה אותו שתיים-עשרה שנה. במקום זרוע שמאלית, לסיירוס יש מין שרוול מתכת מגושם ובקצהו קרס (באנגלית: hook). סירוס מופיע לראשונה על המסך כפי שרואה אותו ראשיד, שבא למוסך הכפרי העלוב שמנהל האב, ומבלי להתוודע אליו, משכנע אותו לשכור אותו לעבודה על בסיס "פרי לאנס". (הדיון ביניהם על תנאי ההעסקה הוא חלק מהמשחק הקבוע ב"נדמה-לי" האופייני לראשיד, שבמצבים שונים אוהב לדבר כאיש-עסקים מכובד. זהו מסך העשן הבידיוני שלו, אבל גם קריצת עין לז'אנר הג'ה-מולד שבודק את ההבדל בין האתוס הקפיטליסטי לבין זה המשפחתי. בתמונה הבאה, כמעט מייד לאחר הסצינה הראשונה עם רובי, מסביר סירוס בתשובה לשאלתו של ראשיד:

(מרים את הקרס שלו ובוחרן אותו לרגע) חתיכת מתכת מכוערת, לא? (פאוזת) אני אגיד לך מה קרה ליד שלי. (פאוזת. נזכר) אני אגיד לך מה קרה. (פאוזת) לפני שתיים-עשרה שנה, אלוהים הסתכל עלי מלמעלה ואמר לי, "סירוס, אתה איש רע, טיפש ואנוכי. ראשית, אני אמלא לך את הגוף באלכוהול,<sup>7</sup> ואז אני אושיב אותך מאחורי הגה של מכונית, ואחר-כך אני אגרום לך לרסק את המכונית ולהרוג את האשה שאוהבת אותך. אבל אתה, סירוס, לך אני אניח לחיות, בגלל שלחיות זה הרבה יותר גרוע מלמות. ורק כדי שלא תשכח מה שעשית לבחורה המסכנה ההיא, אני אתלוש לך את היד, ואחליף אותה בקרס. אם הייתי רוצה, הייתי יכול לתלוש לך את שתי הידיים ואת שתי הרגליים, אבל אני אהיה

רחמן ואני אוריד לך רק את יד שמאל. בכל פעם שתביט בה, אני רוצה שתזכור איזה אדם רע, טיפש ואנוכי אתה. ראה הוזהרת, סירוס, למד מזה לקח ותקן את דרכך." (עמ' 106-107)

כנות הנאום הזה מרשימה את ראשיד (שם), אם כי הוא מקפיד לא להראות שום סימן מידי לעלבון על כך שהוא עצמו לא הזכיר בין הדברים שאביו מספר שאיבד. יתר על כן, בתסריט המודפס (אבל לא בסרט שראיתי), ממשיך סירוס ומספר שיש לו אשה חדשה ("דורין. האשה הכי מוצלחת שהיכרתי מימי") וגם בן, ששמו הפעם "סירוס ג'וניור" (ראשיד, בתסריט המודפס: "אז קראת לילד על שמך, אה?", שם). למעשה ראשיד החזיר לו על כך כגמולו ואפילו יותר מפעם אחת: ראשית, הוא בחר לוותר על השם שניתן לו בלידתו, תומאס ג'פרסון; ושנית, הוא כבר הציג את עצמו לפני אביו בשם "פול בנג'מין" – כמובן שמו של הסופר, שהצופה מבין שמבחינות מסוימות התחיל עוד קודם למלא תפקיד של אב ביחס לראשיד (עוד על כך בהמשך). מייד לאחר פגישתו הראשונה עם משפחתו החדשה של אביו, ראשיד עוזב את המוסך (לא לפני שהוא משאיר מתחת לדלת רישום של המקום שרשם בעצמו) ובתמונה הבאה הוא נראה דופק על דלתו של פול (נושא בידיו את הטלוויזיה הישנה שמצא בחדר מעל למוסך, שאותה הוא בא להעניק במתנה לפול). בסצינת ההתוודעות המאוחרת יותר, לצד הפאתוס הדרמטי של פרץ האלימות המתוסכלת בין האב הנדהם והבן האובד, נכלל גם הרגע שהוא אולי הנוגע-ללב ביותר בסרט כולו. זהו הרגע, לאחר שפול ואוגי הפרידו בין הניצים וכולם יושבים לשולחן הפיקניק, שבו מביט ראשיד בסיירוס ג'וניור בחיבה בולטת ולבסוף שולח יד ומלטף את ראשו של הילד שמבלי דעת כמו נישל אותו ממקומו אצל אביו – רגע חריף-מתוק של פיוס משפחתי.

הסיטואציה בין סירוס וראשיד היא בכמה מובנים היפוך מצבה של רובי מול בתה. אם סירוס החליף את ראשיד ואמו באשה וילד אחרים (וסבל על כך מום בגופו), רובי החליפה לבתה את האב כשעזבה את אוגי לפני

שמונה-עשרה וחצי שנים ונישאה לפרנק, שאם היה האב הביולוגי ואם לא, כבר הוכיח שאינו אב ראוי כשיצא מן התמונה לפני חמש-עשרה שנה. נסיונה לגייס את אוגי לעזרת בתה הוא גם ניסיון לכטל את אותו חילוף. ובניגוד לסיירוס, האב שהתנכר לבנו שכעת בא לחפש אותו במקום הימצאו, פליסיטי היא בת שלמרות היותה בצרה מתנכרת לאמה שבאה לחפש אותה, מתיימרת לבוז לה, ועל כל פנים דוחה את עזרתה.

שני קווי העלילה האלה מושארים בסיום לא בדיוק בהפיי-אנד אבל בהחלט במגמה חיובית (אם כי בדרגות שונות). כשאוגי מחליט לתת לרובי את הכסף בשביל פליסיטי, הוא מקבל על עצמו לכאורה כעין אבהות, וזאת למרות הספקנות שהפגין עד כה לגבי עובדת אבהותו ואפילו למרות הודאתה של רובי בתשובה לשאלתו לאחר מתן הכסף, שהסיכויים שהוא האב אינם יותר מחמישים-חמישים. התסריט לא מגלה אם היה בכך כדי לעזור באמת לבת המסוממת והאבודה-לכאורה. לעומת זאת נראה שראשיד יישאר עכשיו אצל אביו עם משפחתו החדשה. בתמונה הזאת לא רק ראשיד מצטרף מחדש אל אביו, אלא גם פול ואוגי יכולים לשבת לשולחן עם המשפחה המורחבת, לאחר שהתברר שהם לא לקוחות (שלהם היה מגיע יחס עיסקי בלבד) ולא יריבים לאבהותו של סיירוס (שלהם לא היה מקום ליד השולחן המשפחתי) – אלא רק בעלי תפקיד אבהי משלים. במקביל לכך, ולכאורה בלי שום קשר, למד הצופה שהפושעים שביקשו את נפשו של ראשיד נהרגו בידי המשטרה. על-פי כללי הז'אנר, הפושעים הללו הם ממלאי תפקידו המיבני של סקרוג' – התגלמות של רשע אנוכי העלול לחדור ולהרעיל אף יחסים בתוך המשפחה. בתסריט הכתוב אנחנו שומעים מפי דורין, האשה החדשה, שהצלחת המוסך שבו תלוי שיקום התא המשפחתי מאוימת על-ידי הקניון החדש שהיטה את התנועה בכביש למסלול אחר (עמ' 184) – עוד התנגשות בין הקפיטליזם לבין ערכי המשפחה.

### האב: פול א' / פול ב'

כבר הזכרתי שהסופר, פול, משמש לראשית כתחליף-אב, כשם שראשיד ממלא עבורו כעין תפקיד של בן. זו בלי ספק אחת המשמעויות הבולטות שכל צופה בסרט מזהה בלי קושי. פול מכניס את ראשיד אל ביתו, אומנם תחילה לזמן מוגבל, וראשיד, כאמור, בוחר לאמץ לו את שמו של פול. אבל זה רק קצה קרחון של מערכת סבוכה ורב-משמעית הרבה יותר של יחסי חליפין וקשרי שארות, ממשיים ומדומים, שבה הכול מתהפך על הראש יותר מפעם אחת.

איזה מין "אב" הוא פול? כאשר השודדים, שאת שללם גנב ראשיד פורצים לדירתו, הוא מצליח (אומנם במקרה, אך בכל זאת בניגוד לאביו ה"אמיתי" של ראשיד) לגנון עליו ולמעשה מציל את חייו. אגב כך הוא מופה בגללו – כלומר במובן מסוים במקומו – וסובל פגיעה גופנית קשה למדי. איך נבין אירוע זה בתוך ההשתלשלות הסמלית-מוסרית של העלילה? ראשית, אנו נזכרים שסמוך לפתיחת הסרט הציל ראשיד את פול פוזר-הדעת (פוזר-דעת שקשור לדיכאונו ואי-יכולתו לכתוב המתמסכים עקב אובדן אשתו לפני חמש שנים) מהידרסות על-ידי משאית. שנית, גם בהמשך אירוע זה, ראשיד החוזר לדירתו של פול ומבחין בנעשה בה עוד בהיותו ברחוב, מציל את מצילו בפעם השנייה כשהוא מזמין את המשטרה לפני שהפושעים מצליחים לחסל את פול.

האם ייתכן שפול עדיין חייב לו טובה? את זה שהוא עוד עתיד לסייע לו להתוודע אל אביו תאזן העובדה שראשיד יסייע לו להכיר אשה חדשה (את אייפריל מחנות-הספרים, דמות שבתסריט המודפס יש לה כמה סצינות שנחתכו מהסרט). האם יהיה נכון לקשר את הפגיעה הפיזית שסובל פול – שנראית בסרט בבירור בדמות תחבושות גדולות ומרפק מקובע – למומים הגופניים של סיירוס ורובי? נכון שאין זו פגיעה המטילה מום של קבע, אבל שמא יש כאן רצף מדורג? האם פול, במובן כלשהו, אשם בנטישת ילד? אולי הוא אפילו תליינו בבלי דעת של בנו שלו?

לא בדיוק, ודאי שלא. אבל כפי שמספר אוגי לבאי חנותו לאחר



יציאתו של פול, כבר בפתיחת הסרט, כשאלן<sup>8</sup>, אשתו של הסופר, נורתה למוות, היא היתה בחודש הרביעי או החמישי להריונה "ומה שאומר שכשהיא נהרגה, גם התינוק נהרג." מי שמרגיש שהמקרה יכול היה לרצות אחרת הוא אוגני:

קשה זה לא מלה. לפעמים אני חושב שאם היא רק לא היתה נותנת לי את הסכום המדויק והייתי צריך לתת לה עודף, או שהיו קצת יותר לקוחות בתנות, היא היתה מתעכבת לעוד כמה שניות, ואז אולי היא לא היתה נתקלת בכדור ההוא. היא עוד היתה בחיים, התינוק היה נולד, ופול היה יושב בביתו וכותב עוד סיפור במקום להתגלגל ברחובות כמו שיכור (עמ' 44).

על-פי עקרון ה־uncanny הפרוידיאני, המקריות נעוצה עמוק בנפשו של הסובייקט. יש בדבריו של אוגני רמזיה לתחושת אשם אפשרית, שהיא בוודאי הסבר מתבקש לאבלו המתמשך, הבלתי-פתור של פול. כאילו כדי לרמוז על השייכות ה"אמיתית" של שביב האשם הזה, קורה כאן משהו בסרט, המחייב מעקף פרשני ארוך למדי.

בדיוק ברגע שאוגני מסיים לדבר על מות-האשה והעובר של פול, הוא מבחין בנער שגונב ספר ויוצא למרדף אחריו, ממש כמו בסיפור שיספר בסוף הסרט. אלא שהנער אינו אותו נער שיופיע בהמשך כדמות בסיפורו של אוגני, רוג'ר גודווין, שהוא וסבתו אופיינו בסרט כאפרו-אמריקאים (בסיפור הקצר זהותם הגועית אינה מצוינת); זהו נער לבן חסר שם, ואת תפקידו בסרט ממלא דניאל אוסטר – בנו של המחבר (עמ' 31).

בראיון עם אינסדורף מכחיש אוסטר כי יש משמעות כלשהי לזהות בין שמו הפרטי לזה של דמות הסופר בסרט:

השם פול הוא שריד מסיפור חג-המולד שפורסם בטיימס. מכיוון שהסיפור עמד להופיע בעיתון, רציתי לקרב את המציאות והדימיון במידת האפשר, להותיר קצת ספק בדעתו של הקורא לגבי אמיתות הסיפור. לכן הכנסתי את שמי אל תוך התסבוכת – אבל רק את שמי הפרטי. לסופר

שביל הארט מגלם בסרט אין שום קשר אלי. הוא דמות בידיונית (עמ' 28).

ואף-על-פי-כן, אני רוצה לטעון שאוסטר "עצמו" נמצא באזור, אי-שם בין פול בנג'מין לאוגני רן. ראשית, בתוך אותיות שמו המלא של אוגני, שהוא August Wren, מסתתר גם שם המשפחה המלא Auster. שנית, פול בנג'מין הוא שם שאוסטר חתם בו כשם בדוי על רומן בלשי שכתב בתקופת שהותו בצרפת לסידרה הפופולרית Série noire. כמו כן, בנג'מין הוא שמו, הפרטי אומנם, של סופר אחר ביצירתו של אוסטר. זהו בנג'מין סאקס, המכונה גם "בן" (ולא מן הנמנע שאוסטר יודע את מובנה העברי של התיבה) מן הרומן לזוייתן,<sup>9</sup> שם הוא ממלא תפקיד מרכזי כידידו ובמובנים רבים (שמן הנמנע לפרטם כאן) כפילו של המספר, אף הוא סופר. זה האחרון מתגרש במהלך העלילה וחש רגשי אשם קשים על שכביכול נטש את בנו מאותם נישואים.

בפתיחת עיר הזכוכית, החלק הראשון של הטריילוגיה הניו-יורקית, אנו מתוודעים לגיבור הסיפור: זהו גבר בשם קווין שעליו, כך נאמר לנו, "אבו יודעים, למשל, שהוא היה בן שלושים וחמש. אנו יודעים שהוא היה פעם נשוי, והיה פעם אב, ואשתו ובנו שניהם כבר לא היו בין החיים באותה העת."<sup>10</sup> עוד יסופר לנו שם, שאותו קווין כותב רומנים בלשיים תחת השם ויליאם וילסון (שמו של צמד הכפילים בסיפורו של אדגר אלן פו), ששיחת טלפון מסתורית שיועדה לבלש פרטי ששמו "פול אוסטר" הביאה אותו לקבל על עצמו משימת בילוש, ושמשימה זו קשורה לפרשה של אדם ששמו סטילמן (סמנטית: "איש דומם" או "שותק") – אב שככל הנראה רצח את אשתו, אחר-כך בודד את בנו מכל מגע עם שפת אנוש ועלול עדיין להתנכל לחייו.

הטריילוגיה הניו-יורקית היא הרומן הראשון שכתב אוסטר, בתקופה שבה איפשרה לו ירושת אביו להתמסר לכתיבה, וזמן קצר לאחר פרסום ספרו המצאת הבדידות. ספר אוטוביוגרפי זה כולו עוסק ביחסי אב ובן, משני קצותיהם: בחלק הראשון, "דיוקנו של אדם בלתי-נראה", משרטט

אוסטר את דמותו החמקמקה והלא-מתקשרת של אביו, שמת זמן קצר קודם לכן, אך תמיד היה בשבילו בחזקת נעדר. החלק השני, "ספר הזיכרון", ספוג בתחושת חרדה עמוקה לגבי חובת האב לגונן על בנו. חרדה זו נידונה שם בהקשרים ספרותיים רבים ושונים, אך באופן האישי ביותר, כשהמדובר במחלת בנו של אוסטר, שבין השאר תחריפה את הקרע בינו ובין אשתו עד כי נסתם את הגולל על נישואיהם. הבדידות שמתוכה נכתב "ספר הזיכרון" היא זו שאוסטר מצא בה את עצמו לאחר גירושו מאשתו הראשונה, בדידות רוויית אשם על הניתוק מבנו שנבע מכך (במצב דומה מוצא עצמו המספר בלזוייתן, אב לבן ושמו דייוויד). הבן הזה הוא דניאל אוסטר, שלימים זכה בתפקיד גנב הספר בסרט שבו אנו עוסקים.

מי שגונב ספרים מן הסתם אוהב לקרוא. גם ראשיד, בנוסף להיותו בנו הנטוש של סיירוס ובנו המטאפורי של פול, הוא בו בזמן גנב וקורא. הוא גנב את שללם של השודדים, והוא קרא את ספרו של פול.

נטפל קודם בכסף. בהיותו גונב מגנב, דומה ראשיד לאוגי. עובדה שכמעט אין להבחין בה כשצופים בסרט (אך מתבררת בקריאת התסריט המודפס) היא, שאחד משני השודדים שאת שללם גנב ראשיד הוא לא אחר מאשר רוג'ר גודווין. באופן שדוחק את הסבירות לפינה צרה מאוד, אותו אדם שגנב ספר מחנותו של אוגי ושאת מצלמתו הגנובה גנב אוגי מדירת סבתו, הוא גם זה שממנו גונב ראשיד. זיהוי זה מוביל הישר לשאלה שמא יש "צידוק" אפשרי גם למעשה הגניבה של ראשיד? במישור של היגיון מציאותי מסוים, ה־\$5814 האלה (עמ' 144), שקרוב לוודאי שייכים מבחינה חוקית לאיש-עסקים כלשהו (מן הסתם לבן), ושראשיד רואה בהם את "כל העתיד" שלו, יכולים אולי להיחשב כמין פיצוי על קיפוח חברתי-כלכלי בהקשר הרחב של יחסי הגזעים בארצות-הברית. בסופו של דבר, בדומה למצלמה הגנובה של אוגי, גם בכסף זה ייעשה "שימוש טוב": תחילה, אומנם תחת לחץ עדין של פול, ראשיד נותן את הכסף לאוגי כפיצוי הן על הסיגרים הקובניים המוברחים שהתקלקלו בגלל רשלנותו

בעת שהיה מופקד על החנות והן, במובן יותר "עמוק", על אובדן אמינותו בעיני משקיעיו ולקוחותיו בשוק האפור. שרשרת הנתינה מתוך נדיבות מתארכת כשאוגי, בתורו, מחליט לתת לרובי את הכסף בשביל פליסיטי.

אבל בעצם כבר נגענו גם במישור שונה, שבו פועל היגיון-רפאים קצת אחר. אם במישור הכמור-מציאותי אין כל קשר בין השודדים שהרגו את אשתו ותינוקו של פול ובין רוג'ר ושותפו לשוד ה"קריפר" שאת שללם גנב ראשיד, הרי במישור הסטרוקטורלי אלה גם אלה ממלאים תפקיד זהה – זה של סקרוג' רודף-הבצע והורס-המשפחה. הרעים האלה גולו מפול את בנו, ומהבן הזה את עתידו, ובכך גם את עתיד ההמשכיות המשפחתית והדורית של שניהם. לכן עוד, כשהכסף הולך בסופו של דבר לטיפול בפליסיטי, השרשרת לא רק מתארכת, אלא נסגר מעגל: עכשיו הוא יאפשר – אולי – שיקום של עוד קשר בין-דורי, הצלה של בת, ומי יודע, אולי גם של תינוק (אם פליסיטי הלא-מהימנה שיקרה כשהטיחה בפני אמה שכבר הפילה את העובר). רק כשרואים זאת כך, אפשר להבין מדוע "חייבים" השודדים לשלם ברכושם הגנוב (אבל יחס הרכוש הוא תמיד פיקטיבי במובן כלשהו) ואפילו בחייהם; ולשלם כך דווקא לראשיד, החלופה הסמלית לבנו של פול. לכן גם אימוצו הסמלי או המעשי של ראשיד על-ידי פול מביא לקיצה את עבודת האבל הקשה שלו עצמו, והוא מסוגל לכתוב שוב, ואפילו לפתח, בתיווכו של אותו בן אובד ש"חזר", קשר חדש עם אשה. פרט קטן ומשעשע הוא, שהסכום המדויק שראשיד מסכים להעביר הלאה הוא של \$5000. העודף מגיע לו – כי גם הוא ילד שראוי לפיצוי.

עם זאת, המהלך הכי מעניין הוא זה החוצה את גבולות הבידיון והממשות: בנו של פול א' הממשי, המופיע להרף עין על המסך בתפקיד בן-דמותו (גנב-ספר שדומה בכך לגנב-ספר אחר שהוא גם שודד אלים שדומה בכך לשודד ורוצח אחר) של מי שאחראי סמלית למות ילדו הפוטנציאלי של פול ב'.

### "זה אשר יבקש לעמול יוליד את אביו-מולידו"

אבל עכשיו מגיע החלק המוזר באמת. שהרי כבר צללנו או המראנו למקום שבו השונה מתגלה כוהה והזמן מתבטל ומתהפך. זהו בין השאר המקום שראשית מדבר עליו לאחר קביעתו המציאותית ש"שחור הוא שחור ולבן הוא לבן ולעולם השניים לא ייפגשו" ובתגובה להערתו של פול ש"עושה רושם שהם נפגשו בדירה הזאת." ראשית: "זה בגלל שאנחנו לא שייכים לשום מקום. אתה לא מתאים לעולם שלך, ואני לא מתאים לעולם שלי. אנחנו המנודים של היקום [outcasts of the universe]" (עמ' 116). בתמונה הבאה של שניהם, פול מספר לראשית אנקדוטה (שאינה בדיוק הסיפור שאותו התחיל לכתוב, אלא מה שנתן לו את ה"השראה" לכך):

פול

לפני עשרים וחמש שנים, יצא איש צעיר לבדו לעשות סקי בהרי האלפים. היתה מפולת שלגים, השלג בלע אותו, והגופה לא נמצאה מעולם.

ראשית

(בלעג) הסוף.

פול

לא, לא הסוף. ההתחלה. (פאזוזה) הבן שלו היה אז עוד ילד קטן, אבל השנים חלפו, וכשהוא גדל, גם הוא נהיה גולש סקי. יום אחד, בחורף שעבר, הוא יצא לבדו לגלישה במדרון ההר. הוא הגיע לאמצע המדרון ואז נעצר לאכול ארוחת צהריים ליד סלע גדול. בדיוק כשהתחיל להוציא את כריך הגבינה מאריותו, הוא הביט למטה וראה גופה קפואה בקרח – ממש שם לרגליו. הוא מתכופף בכדי להביט יותר מקרוב, ופתאום הוא מרגיש שהוא מסתכל לתוך מראה, שהוא רואה את עצמו. הנה הוא שם – מת – והגופה במצב מושלם, חתומה לבצח בגוש קרח – כמו מישהו השמוד

בתנוחה קפואה. הוא כורע על ארבע, מסתכל ישר לתוך פניו של האיש המת, ותופס שהוא מסתכל בפני אביו.

Cut לפנים של ראשית. אנחנו רואים אותו מקשיב בריכות.

פול

(ממשיך מחוץ לתמונה) והדבר המוזר הוא, שהאב יותר צעיר מגילו הנוכחי של הבן. הילד היה לאיש, ויצא שהוא מבוגר יותר מאביו. (עמ' 127-128)

זה לא סתם סיפור! האנקדוטה הזאת באה לספק הנמקה ריאליסטית, אומנם דחוקה אך בכל זאת בתוך גבולות של הסתברות כלשהי, ליחס ראי. אלא שאין זה יחס הראי של אדם אל בבואתו, כי אם אל דמותו הממשית של אביו. יש כאן, ככל הידוע לי, גירסה חדשה וייחודית של מיתוס נרקיס. ומה שיוצא-דופן במיוחד הוא המיזוג של האיקון הזה עם היחס בן-אב.<sup>11</sup>

אצל פרויד, כזכור, היחס בן-אב נתפס בראש ובראשונה כמושגים של המשולש האדיפלי והקונפליקטים הנגזרים ממנו – קודם כול תוקפנות של הבן כלפי האב מתוך יריבות על אהבת האם (וכפירושים אחרים, תוקפנות הדדית, או אף מהופכת, של האב כלפי הבן – כמו אצל זייראר,<sup>12</sup> המקשר את העניין עם המנהגים הפרימיטיביים של הקרבת ילדים). יחס הראי שייך לנרקיסים המוקדם ביותר, זה המכונה במאמר על ה"Uncanny" בשם התואר "קמאי" (primary), שם הוא מקושר להכחשה הקמאית של המוות ולחפצו העז של האני האינפנטילי או הקדמון באובייקטיפקציה חיצונית שתערוב לו כביכול לחיי אלמוות.<sup>13</sup> גם אצל לאקאן היחס בן-אב בא לידי ביטוי במעבר מן המדומה (l'imaginaire) אל הסימבולי (le symbolique), שבו מותיר הסובייקט את עולם הבבואות המפורק, החזותי והאשלייתי מאחוריו על-מנת להיכנס אל תחום הלשון שהיא גם חוק האב. בקיצור, לשיטותיהם של חכמי הפסיכואנליזה, לא

הראי הוא המקום שבו צריך להימצא צלם האב, במיוחד לא כאדם צעיר. האנלוגיות הקרובות ביותר שאני יכול לחשוב עליהן עכשיו מקורן אולי לא במפתיע, דווקא בתחום הסיפורת: ראשית, סיפור המכרות בפאלון, שהעסיק כה רבים מסופרי הרומנטיקה הגרמנית בעיקר. בסיפור זה, המבוסס על מעשה שתועד באמצע המאה ה-18, כורה צעיר נספה באסון וכעבור חמישים שנה רואה ארוסתו שלא נישאה מעולם את גופתו שנשתמרה במקום נפילתו הודות לריאקציה כימית מיוחדת. כאן האובייקט המשומר בדרך מוזרה אך טבעית הוא מושא התשוקה שלא נמצא לו תחליף בעולם הזה. אנלוגיה אחרת ושונה הוא הרומן של אוסקר ויילד *תמונתו של דודיאן גריי*, שם מהווה גופו הבלתי-משתנה של הגיבור ייצוג מדומה אך ממשי של מצפונו, או של האני האידיאלי שלו, שעה שאת השינויים המשחיתים והמכערים עובר במקומו הדיוקן שצייר ידיו. עם זאת, אצל אוסטר לא ניתן שום ביטוי לאותה מוסרנות רגשנית, האופיינית לתקופה הוויקטוריאנית והקובעת במידה רבה את הטון אצל ויילד.

לא זה המקום לפרש את כל ההשלכות המרתקות של מהלך ייצוגי זה שנוקט כאן אוסטר. אעיר רק שלוש הערות. ראשית, לאם (או לאשה) אין שום תפקיד ביחס הזה, המיוצג כיחס גרסי צרוף של הסובייקט לבן-דמותו שהוא גם מן הסתם בן-מינו. שנית, כפי שמדגיש פול כשהוא מציין זאת כמוזרות מיוחדת, לא רק שהתמונה הזאת עוצרת או משעה את מהלכו הבלתי-הפיך ברגיל של הזמן; היא מהפכת מהלך זה כשהיא מאפשרת לבן להיות קשיש בשנים מאביו.

שלישית, הויהוי הנרסי הזה הוא בעצם מה שמאפשר את ההמשכיות הבין-דורית. ההמשכיות הזאת באה לידי קיום רק כתוצאה מנסיבות או מאמצים מיוחדים מאוד ובניגוד למרבית הסיכויים. למעשה, היא מאוימת תמיד על-ידי אי-הרציפות המפרידה באופן עקרוני לחלוטין בין אב לבן כמו בין אדם לבכואתו. אם המקרה של אוגו ופליסיטי מדגים באופן בנאלי יותר את המימרה העתיקה *pater semper incertum est* (האב לעולם אינו ודאי), פרשת שני גולשי הסקי מנסה להציב מול הספק המוכר הזה את הוודאות היותר-נדירה שבוהות חזותית משותפת מחוץ לזמן. הבכואה אינה

אלא אשליה (כפי שלאקאן לעולם אינו מתעייף מלהזכיר) והגוף הצעיר-יותר שנשתמר בקרח ונתגלה למי שנתגלה עקב צירוף מקרים נדיר, אינו חי. אבל זהו בדיוק המקום שבו הדמיון של אוסטר מחפש את הממשות שמאפשרת – אפילו מאלצת – את סוג הכתיבה ואת תפיסת העצמיות שלו.

לכן, התמונה הבאה בתסריט מביאה את פול ואת ראשיד לחנות-הספרים. יש שם מוכרת שמוזה את הבוגר שבין שני לקוחותיה כסופר שאת ספרו קראה. היא עצמה (כפי שיתברר עוד מעט) כותבת דוקטורט על הסיפורת האמריקאית במאה התשע-עשרה, שאת מסורתה – זו של פול, הותרן, מלוויל וג'יימס – פול מבקש להמשיך. הצעיר שבין השניים, בסגנונו המליצי והגבוה ביותר, מתעניין במצבה המשפחתי לפני שהוא מזמין אותה להצטרף אל שניהם בחגיגת יום-הולדתו השבעה-עשר (יום-הולדת שעליו אנו שומעים לראשונה). אם תקבל האשה הצעירה בעלת השם האביבי את ההזמנה, יהיו בסעודה שלושה משתתפים.

#### איפריל

(אירונית. בחיך ערמומי) אַהה, אני מבינה. סעודת ערב קטנה. אבל האם שלישייה זה לא קצת מוזר? איך הולך הפתגם...

#### ראשיד

שלושה זה המון. כן, אני מודע לכך. אבל אני חייב תמיד לפקוח עין על מר בנג'מין בכל אשר ילך. להיות בטוח שהוא לא יסתבך באיזו צרה.

#### איפריל

ומה אתה, המלווה האישי שלו?

#### ראשיד

(בהבעה קפואה) לאמיתו של דבר, אני אבא שלו.

אייריל

פורצת בצחוק, משועשעת מרוח השטות המשתלטת על השיחה.

פול

זאת האמת. רוב האנשים חושבים שאני אבא שלו. זאת הנחה הגיונית – בהתחשב בכך שאני יותר מבוגר וכולי. אבל בעצם, המצב הפוך. הוא האבא שלי, ואני הבן שלו. (עמ' 133-134)

אמירה תמוהה זו כבר הוצדקה למעשה כשהציל ראשית את חייו של פול מרצונו החופשי, בלי שהיתה מוטלת עליו שום חובה מוגדרת לעשות כן. יש לה עוד מקבילה, הנוגעת דווקא לדמות אחרת, שמקורה בליהוק השחקנים לסרט ובימוי משחקם: לפורסט וויתקר המגלם את סירוס יש לא רק פני תינוק, אלא גם שפת גוף אינפנטילית בבירור (תכונות ששירתו אותו יפה בסרטים לא מעטים, אך פגמו באפקטיביות שלו בתפקיד נגן הג'ז צ'רלי פרקר בסרט *Bird*). לעומתו, הרולד פרינו ג'וניור, בדמות ראשית, משרה בהבעות פניו, ועוד יותר מזה בחיתוך דיבורו (ובטקסטים וההתנהגויות שעיצב בשבילו התסריטאי), רושם מבוגר הרבה מכפי גילו, מבוגר מזה של דמות אביו בסרט.

כללית, הפרדוקס בדבר הבן שהוא אבי האב מנוסח כאן במונחים של מתן חסות או הצלה. זה עניין שמעסיק את אוסטר לאורך רוב שלבי יצירתו. ב"ספר הזיכרון" שבהמצאת הבדידות הוא עוסק הרבה בבנים שמצילים את אבותיהם, דוגמת אניאס הנושא את אביו על גבו מחורבות טרויה לעבר עתיד מרוחק ומזהיר ברומא, או פינקו המחלץ את ג'פטו מבטן הלווייתן.

א' התבונן היטב בפני בנו במהלך קריאות אלה בפינקו. הוא הגיע למסקנה שתמונת פינקו המציל את ג'פטו (ושוחה בים כשהזקן על גבו) היא המעניקה לסיפור משמעות לגביו. ילד בן שלוש, ודאי שהוא קטן מאוד. שבב זעורדי זה, לעומת המאסה של אביו, חולם על צבירת כוחות בלתי-מצויים על-מנת לכבוש את הממשות קלת-המשקל שלו עצמו.

עודנו צעיר מלהבין שיום אחד יהיה גדול כאביו, וגם כשמסבירים לו זאת בפרוטרוט, העובדות עדיין פתוחות לפרשנויות מוטעות בעליל: "ופעם אני אהיה כזה גבוה כמוך, ואתה תהיה כזה קטן כמוני." מנקודת-הראות זו אפשר אולי להבין את קסמם של גיבורי-העל מן הקומיקס. זהו החלום להיות גדול, להיעשות מבוגר. "מה עושה סופרמן?" – "הוא מציל אנשים." שכן פעולת ההצלה הזאת היא למעשה מה שעושה אב: מציל את בנו הקטן מסכנה. ולגבי הילד הקטן, הרואה את פינקו, אותו ליצן-עץ טיפשו שהלך מדחי אל דחי, שרצה להיות "טוב" והצליח להיות רק "רע", הרואה איך אותו ליצן-עץ קטן ושלומיאלי, שאפילו איננו ילד אמיתי, נעשה לדמות של מושיע, מי שמציל את אבי מציפורני המוות, זהו רגע נשגב של התגלות. הבן מציל את האב. יש לדמות את הדבר במלואו מזווית-הראייה של הילד הקטן. ואת הדבר הזה, ברוחו של האב שהיה פעם ילד קטן, כלומר בן לאביו שלו, יש לדמות במלואו. *Puer aeternus*. הבן מציל את האב.<sup>14</sup>

נדמה לי שיש מובן אפילו יותר פשוט ובנאלי שבו הבן הוא אביו של האב. זהו מובן שכולו מילולי, סמאנטי – אבל גם היסטורי. הבן הוא אביו של האב כשם שהקורא הוא יוצרו של המחבר. נכון שתנאי הכרחי להיותו של אדם מחבר הוא שיכתוב טקסט כלשהו. אך כל עוד אין איש קורא בו, אין למחבר קיום בתור שכזה. כך גם הולדתו של בן היא שמוציאה את האבהות מן הכוח אל הפועל. אב שאין לו בן אינו אב; רק קיומו של הבן, והכרתו בהיותו בן לאותו אב, עושים את האב לאב של ממש.

אצל אוסטר המצב התחילי הוא תמיד של בנים שאיבדו את אבותיהם ואבות שלא השכילו לגונן על בניהם. העלילה מתמקדת בתנועה דרך הטריטוריה המתעתעת והזרה של עולם שמושלות בו המקריות והאלימות, תנועה שמשמעותה הבולטת ביותר היא החיפוש המתמיד של בנים אחר דמויות אבותיהם כדי ליצור אותן ולכונן בכך את עצמם. במקום לידת הבתולים הנוצרית שמביאה לעולם מושיע ומכוננת משפחה אלוהית-

אנושית, היעד המדומיין של אוסטר הוא להביט בראי ולראות שם את אביך ואת בנך כעצמך. גם זה פלא לא קטן.

### משקל העשן

בטקסט הראשון שכתב בפרוזה, "דיוקנו של אדם בלתי-נראה", יצר אוסטר והנציח את דמות אביו, אותו נעדר תמידי בחייו. והוא בחר לסיים טקסט יפה זה במובאה מדברי סרן קירקגור, שאני מביא כאן את סופה: "מי אשר לא יטרח, טוב לו לשים אל ליבו את אשר כתוב על בנות ישראל, שהוא אינו אלא יולד-רוח, אולם זה אשר יבקש לעמול יוליד את אביו מולידו."<sup>15</sup> הוא מוסיף ושואל את עצמו מה יחשוב בנו לכשיגדל ויקרא דברים אלה.

אך הוא אינו מוצא לנכון לפרש שאצל קירקגור, העיקרון הזה – שעל פיו ייגמל לאיש כערכו – יש לו תוקף בעולם הרוח בלבד, בניגוד משווע ואירוני לעולם הממש. כך פתח ההוגה הדני את הפיסקה שאוסטר מצטט את סיומה:

פתגם ישן הלקוח מן העולם החיצוני והנראה אומר: רק מי שטורח משיג את הלחם. מוזר למדי, מאמר זה אינו מתקיים בעולם אשר הגה אותו. כי העולם החיצוני משועבד לחוק של חוסר-שלמות, ושוב ושוב אנו רואים כי מי שאיננו טורח מקבל את הלחם [...]. בעולם החיצון הכול עשוי כך שבעל-הבית יוצא נשכר, הכול מושתת על קשר של אדישות [...], ומי שאוצר העולם תחת ידיו, לו האוצר, בלי הפרש באיזו דרך נפל האוצר אצלו. לא כן הדבר בעולם הרוח. כאן שורר סדר נצחי, אלוהי [...], פה יש תוקף לחוק שרק זה אשר טורח זוכה בלחם, רק זה אשר ידע יאוש ואימה מוצא מנוחה, רק מי שיורד אל העולם התחתון מחלץ את האהובים עליו, רק מי ששולף את המאכלת משיג את יצחק. [...]. כאן [...] זה אשר באמת מבקש לעמול יולד את אביו-מולידו מחדש.<sup>16</sup>

שם ורק שם, לפי קירקגור.

בהמשך לועג הפילוסוף הדני לעג מר לשיח השטחי המתיימר להיות דתי, ואשר מפרש את נכונותו של אברהם להמית את יצחק כנכונות להקריב "את המיטב":

עוד הרעיון נהגה, עוד הלשון מקשקשת בפי הדובר, וכבר יצחק ו"המיטב" עולים בקנה אחד כדבר המובן מאליו, והאיש המציג את הרעיון יכול שיעשן את מקטרתו אגב כך, והמאזין יכול למתוח את אבריו בנוחיות רבה. [...] מה שהכל משמיטים מסיפור אברהם הוא האימה, שעבור ממון אין לי כל חובה מוסרית, בעוד שחובה מוסרית עליונה ומקודשת ביותר מוטלת על האב כלפי בנו.<sup>17</sup>

איך נפרש את התעלמותו של אוסטר מהבחנתו של קירקגור בין האתי לדתי? האומנם יהיה זה נכון או הוגן להפיל על ראשו את כל כובד משקלה של הבחנה זו? בעידן שחגגה-המולד היה בו לאסטרטגיה כבירה של קידום מכירות, קשה להצר עין ברליגיוזיות המתונה והרגשנית-משהו של ז'אנר חגגה-המולד. אוסטר משתמש בכללי הז'אנר הזה בכישרון ובחן כדי להזכיר לנו לרגע ערכים ישנים יותר. בו בזמן מודעותו העצמית הלא-מוטלת בספק מעמידה אותנו גם על כך שערכים אלה שייכים בעיקר לתחום התשוקה, הדימיון והבידיון – לעולם הרוח.

אוסטר מודיע לנו בפירוש שהתסריט שלו מפריח עשן על מסך הכסף. אלא שלמרות הכול, כך נדמה, חשוב לו להאמין שלעשן הזה יש משקל.

- לאנגליה, אך קודם לכן קבע בחריפות כי "לא זו בלבד שהוא [הבן] בא לקץ שניבא לו אביו, אלא שהאב עצמו נעשה בלא יודעין לתליין של בנו שלו" (עמ' 80). ב-"*Mr. Vertigo*" שמו של המספר-הגיבור (המזוהה כאמריקאי יליד 1915) הוא וולטר קליירבורן רולי. הפתיב אומנם שונה (Rawely), אך הזהות עם שמו של אהוב המלכה אליזבת מצוינת במפורש בגוף הרומן (עמ' 46) וכן מוזכר שם הדיוקן (69). גיבור זה פונה ברגע מסוים אל מישוה ואומר לו: "אם לא אוכל לבצע את המשימה, תוכל לערוף את ראשי בגרון" (235). וריאציה מעניינת היא שגיבור זה ממלא תפקיד סמלי לפחות של בן, אך אף פעם לא של אב, למעט אולי בכך שהוא מוריש את כתב-היד של ספרו לאחיין ששמו דניאל קווין. זהו גם שמו של הסופר המקבל עליו משימה בלשית המיועדת ל"פול אוסטר" ברומן הראשון של הטריילוגיה הניו-יורקית, *עיד הזכוכית*. לפול אוסטר בן ושמו דניאל, ועל שני פרטים אלה בהמשך.
6. וריאציה מעניינת על קפטן הוק כדמות האב ה"רע", אך גם זה אשר דרך חיבורו למשובות הילדות נעשה למייצגו של עולם הדמיון מצויה בגירסתו הקולנועית האחרונה של שפילברג, שם מגלם אותו דסטין הופמן.
7. מקביל לאלכהוליום ("בקבוק ג'ין") שבו מאשים אוגיי את רובי.
8. "אלן" הוא שם אחותו של אוסטר, שאת מחלת הנפש שלה, פינוקה על-ידי אביהם וסירובו של זה להכיר במצבה תיאר פול אוסטר ב-*המצאת הבדידות* (עמ' 29-33).
9. תרגום משה רון (תל-אביב, עם עובד, 1993), יצא לראשונה 1992.
10. תרגום משה וינגר (ירושלים, כתר, 1990), עמ' 9, יצא לראשונה 1985.
11. אנקדוטה זו הופיעה כבר ב-*דוחות רפאים*, הרומן השני בהטריילוגיה הניו-יורקית (תרגום עברי עמ' 4-133), כשהיא משובצת ברצף עלילתי המתרחש בשנת 1947, שנת הולדתו של אוסטר. אנקדוטה נוספת המופיעה באותו רומן וגם בסרט היא זו על אודות ההוגה והמבקר הרוסי מיכאיל באחסין שהשתמש בכתביד של אחד מספריו כנייר לעישון טבק בעת מצור לנינגרד.

## הערות

1. הארנק הזה מזכיר את פנקס הכתובות שמצאה מריה ברומן של אוסטר *לווייתן*, ובעקבותיו הגיעה באופן בלתי צפוי לחלוטין אל חברת ילדותה ליליאן. את רעיון פנקס הכתובות שדרכו אפשר להגיע לאנשים שאל אוסטר מהאמנית הצרפתיה סופי קאל שתערוכה שלה הוצגה כחודש מיום כתיבת דברים אלה במוזיאון תל-אביב.
2. בראיון עם אינסדורף מסכים אוסטר לקביעתה שהסרט הוא קומדיה, או מה שהצרפתים מכנים "קומדיה דרמטית", ומביע את דעתו ש"התסריט הוא הרבר האופטימי ביותר שכתבתי אי-פעם".
3. כך מעיר אוסטר בראיון על המלה "עשן": "הייתי אומר שעשן זה הרבה דברים בבת-אחת. זה מתייחס לתנות הסיגרים, כמובן, אבל גם לכך שעשן יכול לטשטש דברים ולגרום להם להיות לא ברורים. עשן הוא דבר שלעולם אינו קבוע, הוא מחליף צורה בלי הרף. באותו אופן הדמויות בסרט משתנות בלי הרף בעוד חייהן מצטלבים. סימני עשן... מסכי עשן... עשן מרחף באויר". אני מנסה כאן לבסח הכללה מפורשת וחזקה יותר.
- אסוציאציה נוספת: ברומן האחרון שלו לפי שעה, *Mr. Vertigo*, מאפיין המספר את דיזי דין, פיצ'ר הבייסבול האגדי, כדלהלן: "זרוע הגומי שלו זרקה עשן, היתה לו שליטה שלא מן העולם הזה" (New York: Penguin, 1994), עמ' 255.
4. עמ' 394. בסיפור הקצר הוא הסתפק בכך שכינה אותו "an ace" כינוי שבח המתייחס בעיקר לנדיבותו. בנוסח שבתסריט השבח חל על איכות סיפורו של אוגיי, ויש בו שמץ של זחיחות דעת השייכת לדמותו של פול, ואולי גם לאוסטר עצמו.
5. *המצאת הבדידות*, תרגום משה רון (תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1995), עמ' 105. הספר יצא לראשונה ב-1982. כבר ב-1975 פירסם אוסטר את המסה "מותו של וולטר רולי" (בספר *The Art of Hunger* שיצא ב-1992), שם הגיע למסקנה נחרצת פחות לגבי סיבת שובו של רולי

- René Girard, *La Violence et la sacré* (Paris, 1972) .12
- Sigmund Freud, *Standard Edition* vol. XVII .13  
(London: Hogarth Press, 1968)
- .14 *המצאת הבדידות, עמ' 144.*
- .15 *שם, עמ' 76.*
- .16 *סרן קירקגור, היל ורעדה, תרגום איל לויין (ירושלים, מגנס, תשנ"ג),  
עמ' 4-23.*
- .17 *שם, עמ' 25.*