

כומרייה בישראל

כמה הערות בעניין הסיפור הבלשי ומקומו
בתרבות הישראלית

דן מירון

א

מותה בטרם-עת של הסופרת המוכשרת בתיה גור, שהעניקה לנו את הרומן הבלשי הישראלי האינטליגנטי ולעתים אף המבריק, וכן דברים שהושמעו ונכתבו על ידי מספידיה ומעריכיה על יצירתה ועל סגולותיו של הז'אנר הפופולרי, שסיפוריה הם הדוגמה הטובה ביותר שלו בלשון העברית, מעוררים את הצורך לתהות מחדש על משמעותו, אפשרויותיו ומגבלותיו של הז'אנר הזה ועל המקום המרכזי שרכש לו, במפתיע, בספרות הישראלית, לא מעט בזכותה של גור.

בתיה גור עצמה, שהיתה לא רק מחברת רומנים בלשיים אלא גם מבקרת ספרות אמיצה ובעלת יושר אינטלקטואלי תקיף, טענה חוזר וטעון (בראיונות רבים), שהרומן הבלשי איננו בגדר "ספרות", כלומר בגדר הספרות הקאנונית, אלא הוא בגדר מה שפעם כינו "אמנות זעירה", והיום מקובל לכנותו בשם הפחות קולע "בידור". היא לא היתה מוכנה להוציא מכלל זה אפילו סיפורים בלשיים שנכתבו על ידי יוצרים שהיו נערצים עליה, כמו ז'ורז' סימנון, והיא צדקה. למרות הנטייה הפוסט-מודרנית להשפיל ככל האפשר את החיץ המפריד תרבות "גבוהה" מתרבות "פופולרית", החיץ הזה קיים בפועל, והוא אף דרוש ושימושי לא רק לשם הגנה על הזהות והרמה של התרבות ה"גבוהה", אלא גם, ובאותה מידה ממש, לשם הגנה על זהותה של התרבות הפופולרית ועל יכולתה לשאוף ולהגיע למצוינות משל עצמה, מצוינות מיוחדת, שאינה דומה כלל לזו של התרבות האחרת. טשטוש התחומים ומחיקת הגבולות בין שתי התרבויות מסכנים את שתיהן.

אמנות זעירה, יש לזכור, אינה דבר של מה בכך. כשהיא נתונה בידי מבצע מעולה, המקפיד עם עצמו כחוט השערה (וכזאת היתה בתיה גור במיטב סיפוריה), הריהי מקספה עונג תרבותי ניכר ותובעת מיומנות ומקצועיות לא פחות מכל עשייה אמנותית אחרת, ואולי יותר מאמנויות מתחום התרבות



ז'ורז' סימנון, "אביו"
של המפקח מַגְרָה

למרות הנטייה הפוסט־מודרנית להשפיל ככל האפשר את החיץ המפריד תרבות "גבוהה" מתרבות "פופולרית", החיץ הזה קיים בפועל, והוא אף דרוש ושימושי לא רק לשם הגנה על הזהות והרמה של התרבות ה"גבוהה", אלא גם, ובאותה מידה ממש, לשם הגנה על הזהות של התרבות הפופולרית ועל יכולתה לשאוף ולהגיע למציונות משל עצמה, מציונות מיוחדת, שאינה דומה כלל לזו של התרבות האחרת. טשטוש התחומים ומחיקת הגבולות בין שתי התרבויות מסכנים את שתיהן.

ה"גבוהה", שבהן תהליך הניסוי והחיפוש מביא לעתים לרישול נסלח. מה שאין כן באמנות הזעירה, ש"חוקיה" הרבה יותר נוקשים וקבועים מחוקיה של האמנות האחרת, ואי־התחשבות בהם היא כמעט תמיד בבחינת חטא שאין לו מחילה. כך, למשל, רומן פסיכולוגי או חברתי עתיר נופים ודמויות יכול להיות חיים אמנותיים כמעט מלאים, גם אם השאיפה למלאות הייצוג החלישה במידה זו או אחרת את שליטתו של המחבר במבנה (הדרוגמאות לכך רבות מאוד), ואילו ברומן בלשי או ברומן ריגול איבוד שליטה מלאה במבנה מביא להולדת "נַפְל", שמוטב לו לולא בא לעולם. משום כך אולי צדק ג'ק צ'סטרטון, המסאי האנגלי הקתולי הידוע, שכתב גם את סדרת הסיפורים על הבלש הכומר האב בראון, כשטען במסת ההגנה שלו על הסיפור הבלשי, שמספר האפוסים המעולים עולה על מספר רומני הבלש המעולים. אולם בכך אין כדי לבטל את ההבדל הערכי והזהותי בין אפוס לרומן בלשי. הדוגמה שבחר צ'סטרטון היא מאלפת. הוא הציג זה לעומת זה ז'אנר (האפוס) אפיוזרלי, פרום־עלילה ו"פתוח" לחלוטין במבנהו, לעומת ז'אנר (הרומן הבלשי) התובע ממחברו מיומנות וחסכוניות מוחלטות בעיצוב העלילה וביצירת מבנה שואף נמרצות לסיגור מושלם. אכן, כתיבת רומן בלשי מעולה היא מלאכה קשה ביותר, שהצלחה המלאה בה היא נדירה ביותר, כפי שאנו למדים מן העובדה, שמתוך עשרות אלפי הרומנים הבלשיים שנכתבו מאמצע המאה התשע־עשרה עד היום, רק כמה עשרות עמדו בקריטריונים של הז'אנר בשלמות שיש בה תנופה וברק גם יחד. עובדה זו אין בה, מכל מקום, כדי לבטל את ההבדל העצום בין עושרו החומרי והרוחני של העולם הניתן לנו באפוס לבין דלותו היחסית של העולם המעוצב ברומן הבלשי.

משום כל אלה ראוי לנו שלא נטשטש את הגבול המבדיל סיפור בלשי טוב אמתי, משוכלל ומלוטש ככל שיהיה במסגרת מוסכמות סוגו, מן הסיפור הבלתי־בידורי. לשווא ינופפו המנופפים ביצירות מופת ספורות, שבהן נעשה שימוש גם בכמה ממוסכמותיו של הסיפור הבלשי, כגון "החטא ועונשו",

רומן שמחברו עירב בדרך יצירתית מיוחדת במינה מוסכמות ז'אנריות מכל קצות הספרות, החל באוונגליזם ובטרגדיה היוונית, עבור דרך מחזה התוגה השילרי והמלודרמה הדיקנסית, וכלה ב"רומן המשטרה" הצרפתי בן הזמן בנוסח סיפורי הבלש לְקֹק של אמיל גֵבּוֹרִיו. יצירות אלה, ככל שהן מזכירות את הרומן הבלשי, הן, למעשה, היפוכו; שהרי ב"החטא ועונשו" קורה הדבר אשר ברומן בלשי לא יקרה לעולם, ואף אסור לו שיקרה. בכוח האמנות והחזון המטפיזי של המחבר מגיע הקורא לא רק להזדהות עם הרוצח אלא גם למשהו מעין היבלעות בתוכו. הוא נעשה שותף מלא לייסוריו הנפשיים וכן שותף לנצוצי הגאולה הנוצרית המיסטית המזדהים דווקא בו ומתוכו, מתוך הרוצח עצמו. ו"ה אודן, במסתו המבריקה "הכומרייה האשמה: הערותיו של קורא 'מכור' לסיפור הבלשי", מביא דוגמה זו לשם התוויית הקו הברור, המפריד, לדעתו, בין הסיפור הבלשי לסיפורת אמנותית "קאנונית", והוא מוסיף לה דוגמה מאלפת לא פחות. בסיפור הבלשי, הוא טוען, ודאי מעל לכל ספק הוא הפשע שנעשה, ואילו באורח זמני לא ברורה זהותו של האשם בפשע. ברגע שבו נודעת זהות זו, נקבעת חפותם של כל האחרים זולת האשם שנחשף. ואילו ב"המשפט" של פרנץ קפקא ידועה מעל לכל ספק האשמה של הגיבור, ק', אבל הפשע אינו ברור, ואולי הוא כלל לא בוצע. מטרת החקירה של הגיבור איננה בירור העובדות, שעל פיהן ניתן יהיה לקבוע אם הוא אשם או חף מפשע, אלא אך ורק הבאתו לכלל הכרה באשמתו והכנתו לקראת עונשו, בלא שיעשה שום מאמץ להוכיח שהוא אכן פֶּשֶׁע. בשתי יצירות המופת הללו, גם בזו של דיסטויבסקי, שבה אכן מבוצע בפועל מעשה רצח, חשובות תודעת האשמה של הגיבור והשפעתה על חייו ועל אופיו לאין ערוך יותר מדרמת הפשע וחשיפתו, שהיא עיקרו של הרומן הבלשי.

ההבדל המכריע בין האמנות הקאנונית לאמנות הבידורית מתגלם בראש ובראשונה בכך, שהראשונה נובעת מן הסקרנות הבלתי-נלאית ביחס לעצם מהותו של הניסיון האנושי הקיומי על מכלול אפשרויותיו וגווניו; ואילו האמנות הבידורית אינה נובעת מסקרנות כזאת. אדרבה, התעוררותה של הסקרנות עלולה לשבש את פעולתה של האמנות הבידורית וליטול ממנה את טעמה. לדוגמה: ז'ורז' סימנון, יוצרו של הבלש מְגֶרֶה, שהיה – יחד עם דשיאל האמֶט – המעודן, המתוחכם ובעל כושר ההמצאה המופלג ביותר בקרב יוצרי הסיפור הבלשי בעידן שלאחר שרלוק הולמס והאב בראון, "נכשל" פעם בסיפור שהוחל כסיפור בלשי, אך חרג מן המסגרות של הז'אנר משום שהמחבר נתקף לפתע בעניין רב מדי באנשים שתיאר. הסיפור (בשם "בֶּל") עסק ברצח בפרוור נינוח של עיירה אוניברסיטאית בארצות הברית. אשתו

של אחד המרצים בקולג' המקומי נרצחה בשעת ערב בביתה, שבו שהתה לבדה עם בעלה. הבעל, נגר חובב, שהה בשעת הרצח במרתף הבית, שבו הפעיל מכונת גילוף רעשנית, ולאוזניו לא הגיע שום רעש חשוד. הקוראים של הסיפור יודעים בוודאות שכך אמנם קרו הדברים. הבעל אינו משקר ולא הוא הרוצח. המשטרה מתייחסת ל"סיפורו" של הבעל בספקנות. בהיעדר כל סימנים של פריצה אל תוך הבית, הוא, הבעל, הנו החשוד העיקרי בעיניה; אולם חקירתו אינה מעלה שום ראיות המאפשרות את האשמתו והבאתו לדין. עד כאן מתנהל הסיפור לפי כל כללי הסיפור הבלשי. כקוראים מורגלים אנו מחכים עתה להופעת הבלש, שיפתור את חידת הרצח, יסיר את ענני החשד מעל לחף מפשע (הבעל) ויניח את האשמה במלוא כובדה על ראשו של הפושע האמתי. אבל אף לא אחת מציפיותינו אלו, שתורגלו במאות רומנים בלשיים מן השורה, מתגשמת בסיפור. פשוט, סימנון איבד בשלב זה את העניין בחשיפת זהותו של הרוצח תוך הטעיה של הקורא ותיקון מפתיע של הטעות לקראת הסיום. את כל תשומת לבו האמנותית והאנושית תפס עכשיו הבעל החשוד, הממשיך לכאורה באורח חייו הרגיל, אלא שסביבתו מתייחסת אליו כאילו היה רוצח. הסופר החליט לעקוב אחר המתרחש בנפשו של אדם המצוי במצב כזה, והוא מתווה תהליך המביא את האיש בסופו של דבר לרצח משל עצמו, רצח הנערה בָּל, בת אשתו המתה ובתו החורגת שלו עצמו. "בָּל" הוא סיפור פסיכולוגי מעניין למדי אבל רומן בלשי גרוע, שאינו מספק, ולו גם באופן חלקי, את הכמיהות המביאות אותנו לקריאת רומן בלשי. התהייה על מצבו הנפשי של האדם נתגלתה כאן ככוח הרסני, מנוגד כל כולו לאינטרס האמנותי של הסיפור הבלשי. סימנון נזהר שלא לחזור פעמים נוספות על הטעות שטעה בעיצובו של סיפור זה.

ב

הרומן הבלשי הטוב מגלה התעניינות מוגבלת ביותר בעולמו הנפשי של האדם. קורבן הרצח כמעט שאינו יכול לעניין אותו כלל. הצבתו בתוך מערך הסיפור מעמידה בפני המחבר בעיה נרטיבית-טכנית מן המדרגה הראשונה, וכל שהוא שואף להשיג בעיצוב דמותו של הנרצח, אינו אלא פתרונה של בעיה זו. ו"ה אורן ניסח את הבעיה כך: "על הקורבן לספק שתי תביעות הסותרות זו את זו. עליו לגרום לכך, שכל הסובבים אותו יהיו בחזקת חשודים, ודבר זה תובע שיהיה אדם רע; אבל עליו גם לגרום לכך שהכול יחוו עצמם אשמים, ודבר זה תובע שיהיה אדם טוב". המבקר ואיש הקולנוע היהודי הגרמני וילי האס

בן החבורה הפרגאית של וְרַפָּל, בְּרוּד וקפקא) מעמיד את הדילמה באורח שונה במקצת. מחבר הסיפור הבלשי, הוא אומר (במסו "התיאולוגיה ברומן הפשע") חייב להציב את הקורבן באיזו נקודת תוֹךְ קשה לאיתור, בין קדמת הבימה של הסיפור לירכתיה; נקודה שבה הוא יהיה בעת ובעונה אחת גלוי לעין אך גם בלתי-נראה. ה"קורבן" המושלם הוא, לדעתו, "המכתב הגנוב" בסיפורו של אדגר אלן פו, שזו כותרתו. איש אינו מבחין במכתב גורלי זה דווקא משום שהוא נמצא במקום גלוי לכל עין.

אשר לחשודים, אנו רשאים לדעת לא מעט על קשריהם הבעייתיים עם הקורבן וכן זה עם זה, אבל בשום אופן איננו יכולים להיכנס אל עומק עולמם התודעתי. שהרי אילו יכולנו לעשות זאת, היינו יודעים, ביחס לכל אחד מהם, אם אשם הוא או חף מפשע, ובכך היו מתבטלים מעמדם ויכולת תפקודם כחשודים, שרק נוכחותם מאפשרת למחבר לרקום את החידה הבלשית, להוליכנו לפתרונים מוטעים שלה (שלב הכרחי בפיתוח העלילה של הרומן הבלשי) ולגלות את יתרוננו של הבלש עלינו (אף זה מאפיין הכרחי, שאי-אפשר בלעדיו) המתגלמת ביכולתו להביא את החידה אל פתרונה הנכון.

הרוצח במרבית הרומנים הבלשיים (להוציא מעטים, שבהם זהותו ידועה מלכתחילה, והחידה הבלשית מצטמצמת בתהליך החשיפה שלו) הנו אחד החשודים, וכל המגבלות החלות על עיצוב החשודים חלות גם על עיצובו. חשיפתו מביאה את הסיפור לסיומו. אמנם, היא חייבת להיות משכנעת (עלינו להשתכנע בכך, שבידודו מקהל החשודים האחרים, כפי שנעשה בידי הבלש, נעשה בתהליך אלימינציה הגיוני לגמרי), ודבר זה מחייב את המחבר בהצגה של "מניעיו", שהבנתם ויריעתם איפשרו לבלש להסיר מעליו את המסווה ולהוקיעו כרוצח. עם זאת, אין לו, למחבר, עניין ומרווח עלילתי, שהיו דרושים לשם פרישה רחבה של עולמו הנפשי של רוצח כזה. חוקי הז'אנר תובעים סיגור מלא ומְדִי תכף לאחר פתרונה המלא של החידה הבלשית, ומשום כך מסתפק המחבר כמעט תמיד בהצגה סכמטית וגסה למדי הן של אישיות הרוצח והן של מניעיו.

נותר אפוא רק הבלש, שהוא תמיד הדמות המעניינת ביותר (ועל הרוב גם המעניינת היחידה) ברומן הבלשי. בעניינו עוד ידובר. הוא הגיבור היחיד בסיפור, שחוקי הז'אנר מתירים לו מרווח כלשהו של השתנות (שאר הגיבורים אינם יכולים להפגין שום שינוי של ממש. אודן משווה אותם לגיבורי הטרגדיה היוונית, שגם הם אינם משתנים, ומיד הוא מסמך את ההבדל: גיבורי הטרגדיה אינם משתנים, משום שאופיים ומעשייהם נקבעים על ידי הגורל, המזיקה; ואילו גיבורי הסיפור הבלשי אינם משתנים, משום שהמאורע העיקרי של

הסיפור אירע בעבר, והגיבורים, להוציא הבלש, נתונים בו, בעבר הזה, כמו חיפושית בגביש ענבר). אולם גם פיתוחה של דמות הבלש מוגבל מכל צד על ידי הפונקצייה העלילתית המיוחדת וגם היחידה שלו (פתרון חידת הרצח תוך התמודדות, לעתים מסוכנת, עם עורמתו של הרוצח), אשר ללא הפעלתה יישאר הסיפור הבלשי ללא רוח חיים; ומטעם זה מחייבים חוקי הז'אנר גם היסכון מרבי בפיתוחה.

הסיפור הבלשי הוא, כאמור, ז'אנר בעל חוקים אכזריים בנושיותם, המתחייבים מן ה"תחבולה" העלילתית המונחת ביסודו; תחבולה שהפעלתה תובעת אקונומיה דקדקנית, אפילו קמצנית, שכן כיסוי התחבולה (על ידי דמויות מאופיינות היטב, רקע פרטני וכו') עלול להכביד עליה ולעכב את הפעלתה כמין מלכודת עכברים מבריקה ומשומנת קפיצים. הרומן הבלשי הטוב נכתב על ידי סופר היודע בדיוק את מידת העיבוי האנושי והתיאורי שהוא רשאי לטפול על גבי התחבולה העלילתית מבלי לשבש את פעולתה. עיבוי יתר, כלומר, ניסיונות "להרחיב" ברומן הבלשי ייצוג של מרכיבים שאינם תורמים להפעלתה היעילה של התחבולה, תובע כמעט תמיד מחיר גבוה עד בלתי-קביל. בייחוד מסוכן הפיתוי להאיר באמצעות הרומן הבלשי בעיות חברתיות (התעמקות פסיכולוגית, עד לגבול ידוע, היא יותר נסבלת במסגרת הז'אנר). ניסיונות כאלה פורצים איזה מתחם אינטימי אפלולי למחצה, שסגירותו היחסית היא כמעט תנאי בלי-יעבור להנאה אמיתית מן הסיפור הבלשי, שיש בה תמיד משהו שהצנעה וההסתר יפים לו. בדיוק כאן – וכן בניסיונות להעמיס על הסיפור הבלשי עומס רעיוני רב – מתחילות מה שתיאר סומרסט מוהם בספרו "הלוך הנפש הנודד" כ"שקיעתו ונפילתו של הסיפור הבלשי". לדאבונו הלב, אלה מיצירותיה שבהן ניסתה בתיה גור למזג סיפור בלשי עם רומן חברתי, הן הוכחה ניצחת לכישלוננו האמנותי הבלתי-נמנע כמעט של המיזוג הזה. הז'אנר הבלשי במיטבו מגלם את הנקודה, שבה קרבה אמנות הסיפור קרבה מרבית לאמנות התחבולה בטוהרתה. לא במקרה התאהבו בז'אנר כל אלה שראו באמנות כולה, ובאמנות הסיפור במיוחד, מערכת של "תחבולות", כגון התיאורטיקן המרכזי של הפורמליזם הרוסי, ויקטור שקלובסקי, שהקדיש לניתוח תחבולות העלילה בסיפורי שרלוק הולמס של קונן דויל פרק מיוחד בספרו "תיאוריה של הפרוזה"; פרק המוצב בין הפרקים העוסקים ב"דון קיחוטה" של סרוונטס מזה ובסיפורי המסתורין של דיקנס ו"טריסטרם שנדי" של לורנס סטרן מזה, כשווה ערך אליהם. כך, לא במקרה התאהב ז'אק לָקאן ב"המכתב הגנוב" של פו (שכבר הוזכר), כסיפור שבו השתחרר המסמן (המכתב) מן המסומן (שכן כמעט איננו יודעים דבר על

תוכן המכתב ועל שולחו) ונעשה ל"מסמן טהור", כלומר: לנציגו המושלם של הלא-מודע. ללא העמקת יתר בשני הסמינרים שהקדיש לקאן לסיפור זה (הסמינרים החמישה-עשר והשישה-עשר בסדרה השנייה), נוכל לומר בהקשר של דיונונו, שככל שנוכל לומר שהסיפור הבלשי מעמס על התחבולה תכנים חברתיים, רעיוניים ופסיכולוגיים מפורשים, כך הוא מעמעם את זהותה כמסמן ומקרב אותה לזו של המסומן. בכך הוא מעמיד סדרה של מכשולים בין קולו של ה"אחר" (הלא-מודע) המסדר מתוך הפורמולה של הרומן הבלשי ללא-מודע הקולט שלנו כקוראים; וככל שפוחתת יעילות המסר בין שני אלה, כן פוחתת הנאתנו מן הרומן הבלשי.

התחבולה היא שמאפשרת את הפעלתה של הפונקצייה הבידורית בסיפור הבלשי או בסיפור הריגול, ולמעשה גם בסוגים רבים של מלודרמה בימתית, של מחזות זמר ושל פזמונאות. הספרות הקאנונית אף היא משתמשת בתחבולות, אך בניגוד לדעתם של הפורמליסטים, היא אינה משועבדת להם. השיר הלירי הרציני או הרומן הרציני יכולים להפתיע, לייצר תחבולה ותוך כך גם להיחלץ ממנה. השיר הלירי, למשל, יכול לצאת מנקודת מוצא סיטואציונית דומה מאוד לזו של הפזמון; אך הוא יכול, ולמעשה, חייב, גם "להתגבר" עליה הן באמצעות חקירה מעמיקה של הסיטואציה על הגלוי ועל הסמוי שבה והן על ידי הפעלה של מבעים מועצמים, שבאמצעותם נעשית חקירה כזאת אפשרית. למעשה, עומד לרשותו מנעד רחב מאוד של אפשרויות פיתוח, והוא יכול להפתיע בבחירה ביניהם, או גם (לפחות בשירה מודרניסטית) להמיר אפשרות אחת באחרת בתוך מהלך התפתחותו. הפזמון יתפורר תחת ידי מחברו אם הלה יתפתה להרחיק לכת בבדיקת העולם המתואר בו, או אם יגלה נטייה נסיינית כזאת או אחרת בפיתוחו, או אם גם יחרוג מרובד לשוני-הבעתי מסוים – אותו רובד שבכובדו המוגבל יכול הז'אנר לעמוד. שימוש באפשרויות מבע שונות ומגוונות יטשטש את מתאריו ויערפל את זהותו. תוצאתו תהיה במרבית המקרים (יש גם יוצאים מן הכלל) לא הולדתו של שיר ליירי טוב, אלא קבורתו של פזמון גרוע. הפזמונאי המיומן והנאמן לז'אנר שבו בחר ישמור נפשו מהחלקות כגון אלה.

הוא הדין, וביתר תוקף, בסיפור הבלשי. לכאורה הוא עוסק ברוע האנושי כפי שהוא מתגלם בחמור שבחטאים, נטילת חיים מן האדם האחר; מה שאודן כינה "בריאה שלילית", התיימרות במעמד כמו-אלוהי. למעשה, מעטים עד גיחוך הרומנים הבלשיים, שיש להם באמת משהו אותנטי ומקורי לאומרו בעניין הרוע האנושי המתגלם ברצח. הבנת הרוע האנושי תובעת חדירה מעמיקה לחיי הנפש, שכמעט אין בהם היבט שאינו מקושר ברוע. חדירה

כזאת, כפי שכבר נאמר, תהרוס את המבנה של הרומן הבלשי ותקבור את ה"תחבולה" שלו תחתיה. משום כך מקבל מחבר של רומנים בלשיים אותנטיים את הרוע, שאותו חושף הבלש, כישות מטפיזית אבל גם אוטומטית ומוכנת מאליה; קטגוריה מוסכמת, שכמעט אינה דורשת הסבר. ה"מניעים" שהוא יכול להצמיד למעשה הרצח הם תמיד פשטניים (ניתן לסווג אותם באורח סכמטי. אודן מנה חמישה מניעים אפשריים), ובקושי הם "מגרדים את פני השטח" של התופעה המתוארת. מבחינה זו סיפור המרגלים (נוסח לה־קאָרה) מפגין אפשרויות נרחבות בהרבה מאלה של הסיפור הבלשי; אולם גם בו משועבד המערך הסיפורי כולו לתחבולה העלילתית שניתן לנסחה כחידה אינטלקטואלית. נחיתותו של הרומן הבלשי לעומת רומן הריגול מתגלה בזיקה הבלעדית שלו לחטא הרצח. אנו יודעים היטב שהרוע מתגלה, ולעיתים בצורותיו האכזריות ביותר, גם בחטאים אחרים. אולם הסכמטיות המהותית של הסיפור הבלשי מחייבת היאחזות בחטא האולטימטיבי והמוכן מאליו. האולטימטיביות שבחטא מאפשרת את הזיקה המוסרית האוטומטית אליו, זו שאינה כרוכה בהבחנות יתר ובשיקולים אֶתיים מסובכים. ברומן הבלשי אין אנו יכולים להרשות לעצמנו להסתבך בדקויות של מוסרי יותר ומוסרי פחות או של לא־מוסרי העשוי ליהפך בתנאים מסוימים למוסרי או למוסרי למחצה. כדי שהפורמולה המשמשת ביסוד הז'אנר תפעל את פעולתה, ההבחנה בין מוסרי ללא־מוסרי צריכה להיות חדה ופשוטה, וְרָצוּי – אוטומטית.

ג

מהו טיבה של ההנאה שאנו נהנים מן הרומן הבלשי? ראשית, הבה נציין לעצמנו את גילוייה ההתנהגותיים של ההנאה הזאת, שהיא להוטה מאוד ובעלת אופי צרכני מובהק. אשר לגילויי הלהיטות שבהם כרוכה הזיקה לסיפור הבלשי, עלינו לקבל את עדותם של קוראים נאמנים ומתמידים, שרומן בלשי, משנפל לידיהם, שוב לא ירפו ממנו עד תום הסיפור ופתרון חידתו. אודן מדווח על "התמכרותו" לרומנים בלשיים, שהוא משווה אותה להתמכרות לניקוטין ולקפאין, ואומר: "אם עלי לעשות כל מלאכה שהיא, שומה עלי להיזהר מלהניח יד על סיפור בלשי. אם אך אתחיל בקריאה, לא אוכל לעבוד ולישון עד שאסיים את הסיפור." אשר לאופי הצרכני־צריכתי של הקריאה, הוא ניכר קודם כול בכך, שהקורא ה"מכור", אפילו הוא איש משכיל ואנן טעם (וכאלה רבים בקרב קהל הצרכנים האופייני של הרומן הבלשי), לא יירתע

מתוצריו הבינוניים והגרועים של הז'אנר. הוא יעדיף כמובן לקרוא רומן בלשי כתוב היטב, בתבונה, בטעם טוב ובסגנון מדויק וממושמע. אולם אם ימצא את עצמו בלא תוצרי איכות של הז'אנר האהוב עליו, לא יירתע מן השימוש בתוצרים דלי איכות. מִשֵּׁל למעשן "מכור" שנתר ללא סיגריות מן הסוג האהוב עליו, ובלית ברירה הוא מוכן לעשן כל סיגריה שתיפול לידיו, ובלבד שהיא מכילה את הניקוטין שגופו כִּמְהָ אליו. אילולא היה הדבר כך, לא היתה נוסדת תעשייה מו"לית מפותחת, המספקת לקוראים רומנים בלשיים בכמויות מסחריות ובקצב המבטיח, שמבין מאות הרומנים החדשים הרואים אור מדי שנה רק כמה עשרות יעמדו פחות או יותר בתקן ז'אנרי סביר, ורק אחד או שניים, אם בכלל, יגיעו למידה כלשהי של הצטיינות. התעשייה המו"לית הזאת מבוססת על ההנחה – שהמציאות מוכיחה את צדקתה – שצרכני הז'אנר יצרכו כמעט כל תוצר גם הניתן לסיווג כרומן בלשי.



שום לוקה, שרלוק הולמס, האב בראון, המפקח פונץ', ארקיל פוארו ומיס מארפל לא כיוונו את אצבעם כלפי הרוצחים הגדולים. עדיין לא נכתב סיפור בלשי הקורא באמת להפכה חברתית. ולהפך: כמעט כל הסיפורים הבלשיים הנענים בצורה מספקת לתביעות הז'אנר מגוננים על הסדרים חברתיים קיימים וממליצים על חיזוקם באמצעות המנגנון של טילוק אלמנטים זניחים של אי-סדר מוסרי-חברתי שולי.

שרלוק הולמס וד"ר ווטסון, "האיש החכם מאיתנו עשרת מונים והאיש הטיפש כמונו".

עדות נוספת לאופי הצריכתי של הזיקה לרומנים הבלשיים היא העובדה, שתוכנם של רומנים כאלה, להוציא יוצאים מן הכלל בודדים, נשכח ימים ספורים לאחר הקריאה. אם רכיב מרכיבי הרומן מוצא לו פינה של קבע בזיכרון הקורא, הרי זה כמעט רק רכיב דמותו של הבלש. מי זוכר את תוכנם של עשרות אם לא מאות הרומנים הבלשיים של אגתה קריסטי? רק דמויותיהם של ארקיל פּוּאָרֵוֹ והעלמה מארפל מלוות אותנו ומצטרפות לאיננוטר הדמויות הבדיוניות שאנו אוצרים בזיכרוננו. והוא הדין בסיפורי האב בראון, או הבלש דלגליש או אפילו בסיפורי שרלוק הולמס. מאלה האחרונים אנו מקבלים כמעט רק את הזוג הולמס והיפוכו ד"ר ווטסון, האיש החכם מאיתנו עשרת מונים והאיש הטיפש כמונו, המסייע כרקע ניגודי בהבלטת חוכמתו של הולמס, ומשום כך בחר המחבר להשמיע את סיפורי מעלליו של הבלש מבייקר סטריט דווקא

מפיו – כלומר, לראות ולהראות את הולמס כפי שהוא משתקף בעיני האיש החשוני הממוצע, שליחנו ונציגנו בסיפור.

ואם כאלה הם גילוייה ההתנהגותיים של ההנאה מן הרומנים הבלשיים, מה יכול להיות המקור הנפשי של אותה הנאה? ודאי שאין אנו נהנים מן ההזדהות הרגשית עם הגיבורים, שהיא המקור העיקרי להנאתם של קוראים מיצירות סיפורת או להנאת הצופים בתיאטרון (ניתן לתאר הנאה זו כהשתתפות אסתטית בסבל הגיבורים, היכולה לרכז בתוכה את סבלותיו של הקורא, לעוררם ובה בעת גם להרגיעם בדרך ה"מירוק" הקַתְרִטי; על האפשרות הקתרטית הזאת מבוססות התיאוריה והפרקטיקה של הביבליותרפיה). הזדהות רגשית כזאת עם הנרצח או עם הרוצח או גם עם כל אחד מן החשודים העלול להתגלות כרוצח, תביא להרס התחבולה הז'אנרית ולהפיכת החידה הבלשית לבלתי-רלוונטית. אולם בה במידה עלינו לדחות גם את ההנחה הרווחת, שההנאה מן הרומן הבלשי היא הנאה שכלתנית, המופקת מן הפתרון ההגייוני של החידה הבלשית. אמנם, לא רק קוטלי קנים מחזיקים בתזה המוטעית הזאת בדבר השכלתנות של הרומן הבלשי. ברטולט ברכט קבע בפתח מסתו "על דבר הפופולריות של רומן הפשע", שהרומן הבלשי מתנהל בדרך החשיבה ההגייונית ותובע מקוראו חשיבה כזו, ומשום כך ההנאה שאנו מפיקים ממנו קרובה לזו שאנו מפיקים מחידוני תשבץ. לא קשה לחשוף את הטעות שבקביעות הללו. הבה נתאר לעצמנו, שהיינו נתקלים מדי יום בעיתון שעליו אנו חתומים, בתשבצים שפתרונם הוא למעלה מכוחנו השכלי, או שהוא תלוי בידיעות שהן תמיד מחוץ להישג ידנו; האם היינו נהנים מתשבצים כאלה? האם היינו מפיקים הנאה מפתרונם בעיתון של מחרת בידי התשבץ, שידיעותיו וזריזותו עולות על אלה שלנו עשרת מונים? סביר להניח שהיינו מגיבים על מציאות כזו בתחושת השפלה, שהיתה נהפכת עד מהרה לטרוניה מרה כנגד התשבץ, העיתון ועורכו. בעל עיתון שאינו רוצה לאבד את מנוייו, היה מורה לעורך ולתשבץ שלו להנמיך במהירות את רמת הקושי שבו כרוך פתרון התשבץ ולהתאימה למגבלות של הקוראים.

בעוברנו עתה מן התשבץ אל הרומן הבלשי אנו נוכחים, שכאן ההפך הוא הנכון. נתאר לעצמנו מו"ל, שהיה מנפיק בזה אחר זה סיפורים בלשיים, שרוכשיהם היו פותרים את "חידותיהם" בעוד הסיפורים עצמם רחוקים מסיגור, או שהיו מגיעים לפתרון הנכון סמוך לסיגור, אבל קודם שגילה אותו לעיניהם הבלשי. יש להניח שמו"ל כזה היה מאבד את פרנסתו או ממהר להיפטר מסופריו הבלתי-מוכשרים במידה מספקת לשם כתיבת סיפור בלשי ראוי לשמו. סיפור בלשי שאנו יכולים לפתור את חידתו בכוחות עצמנו, גורם

לנו אכזבה ותחושה כי "רומינו". ולהפך, בעת הקריאה בסיפור בלשי תקין, המספק לנו אותה רגשה הדרושה לנו כסם ממכר, איננו נעלבים כלל משום קוצר השגתנו המוטח בפנינו שוב ושוב כמו משפטי הדרגול טובי הלב שמטיח שרלוק הולמס בידידו הרופא בדימוס ("אלמנטרי, ד"ר ווטסון, אלמנטרי..."); אדרבה, אנו נהנים וחשים שקיבלנו תמורה נאותה לכספנו ולזמן שהשקענו בקריאת הסיפור הבלשי, אך ורק כאשר ניתן לנו הציורוף של פתרון מבריק של החידה הבלשית, כזה שרק הבלש מסוגל להגיע אליו, עם מהלך מחשבה הגיוני דדוקטיבי (של הבלש), המחבר את שלל העדויות שנצבר לנגד עינינו לאורך הסיפור חיבור חדש ומפתיע (שאנו לא היינו מסוגלים לו), ועם זאת משכנע לחלוטין בקישוריו הלוגיים הסיבתיים.

במילים אחרות, אנחנו מפקים מן הסיפור הבלשי הנאה, אשר מקורה, מחד גיסא, בהכרה מלאה, "מפרגנת" לחלוטין מצדנו, בעליונותו של הבלש עלינו, ובהיווכחות, מאידך גיסא, בכך, שעליונות זו אינה מפקיעה את הבלש מן ההקשר האנושי המצוי; מקבוצת ההתייחסות האנושית שאף אנו רואים עצמנו שייכים לה. משום כך לעולם לא יוצג לפנינו בלש המגיע להבנה ולידיעה העודפות שלו, בזכות קשר עם איזה מקור ידע בלתי-שגרתית או אנגוי. אפילו מחברי סיפורי בלשים קתוליים בעלי זיקה כזאת או אחרת לאמת המתגלה בכוח המגיע עם הכוחות הנסתרים, כגון ג'ק צ'סטרטון או גרהם גריין, לא העזו להחזיר אל הז'אנר הבלשי דמות בלש שהוא מיסטיקן פעיל, מאנטיקן, בעל התגלויות או חוזה-למרחוק. בלש כזה היה נדחה מלפנינו בכוח, וזאת מבלי שים לב לדעות ולאמונות שבהן אנו מחזיקים. גם הקורא המאמין בכל לב בהתערבותם של הכוחות הנסתרים בחיי האדם ובמגיעים שהם יוצרים עם אנשים מיוחדים המסוגלים להם, לא יאבה, כקורא סיפור בלשי, להודות בלגיטימיות של פתרון החידה באמצעים שלא בתחום הכוחות הנפשיים והשכליים המצויים. ההיגיון שבאמצעותו פותר הבלש את החידה, חייב להיות נטוע כמה שהאדם החושני הממוצע (שאיננו בוגר קורס בלוגיקה) מבין כחשיבה הגיונית-דדוקטיבית. עליו לנבוע אך ורק מן "התאים האפורים" של המוח, כפי שאומר וחוזר ואומר ארקיל פוארו, או, כטענתה של העלמה מארפל, מתשומת לב ממוקדת כפרטים זעירים אך מוזרים, שאינם משתלבים בתוואי מן התוואים המנטליים-התבניתיים השגרתיים, שבאמצעותם אנו מטילים רשת של פשר גס ובלתי-מדויק על המציאות הנגלית לעינינו; והמדובר הוא באותם תאים אפורים שניתנו לכולנו (אלא שהבלש נתברך בתאים אפורים רבים או פעילים יותר מאלה שלנו) ובאותה הסתכלות פרטנית וחודרת, שאנו רגילים לייחס, שלא לשבחה, לנשים קרתניות, שיש להן פנאי וצורך להתבונן בכל

המתרחש בבתי שכניהן ושכנותיהן (אלא שהעלמה מארפל מסתכלת בעין בוחנת יותר ואינה ממחרת מדי בשזירת רשת הפשר ובהקהיית חודי הזרות של הפרטים שבהם הבחינה).

דברים אלה מכניסים אותנו לעובי הקורה המרכזית של הז'אנר הבלשי: דמות הבלש. לא במקרה צמוד מהלך התפתחותו של הז'אנר מראשיותו בשלהי המחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה לדמות זו, ותהליך התפתחותו זהה בעיקרו עם תהליך ההשתנות וההתגונות של הדמות. בה במידה, לא מקרה הוא, שתרומתה הגדולה ביותר של בתייה גור לסיפור הבלשי הישראלי היתה עיצוב דמותו של הבלש שלה, מיכאל אוחיון. הבלש הוא הציור והאדן של ז'אנר הסיפור הבלשי, ומן החיות המצויה בו – בין שהיא מופגנת כלפי חוץ כגון אצל ארקיל פוארו ובמידה רבה גם אצל שרלוק הולמס, ובין שהיא מופנמת ומוסרת מתחת לחזות הדויה ויומיומית לחלוטין כגון אצל מארלו בספורי הבלשים של ריימונד צ'נדלר או אצל מְגֵרָה של סימנון – שואב הסיפור הבלשי את קסמו ואת כוחו. ניתוחים מפורטים של דמויות של בלשים הוכיחו, שדמויות אלו הֵנן תרכיזים סמיכים של יכולות מסוגים שונים ושל מודלי חיקוי חברתיים כמעט מכל סוג, החל במודלים של תבונה וחמלה אבהיות וכלה במודלים של זוהר ועוצמה סקסואליים (ראו בעניין זה, לדוגמה, את מאמרו הסוציולוגי של הָרִי פֶרֶל, "רושמש של רומני הפשע"). למרות זאת, מעל או מתחת לשפע הגוונים האפשריים בפיתוחה של הדמות, גם הבלש, כמו הדמויות האחרות ברומן הבלשי, צמוד לפורמולה מגבילה. הוא בהכרח דמות כפולת פנים, שיש בה דבר והיפוכו, ובמובן זה הוא מקבילו של הקורבן, אשר, כפי שראינו, חייב להיות אדם טוב ואדם רע בעת ובעונה אחת. הבלש הוא תמיד אדם טוב. הדואליות האופיינית לו איננה מבטאת שום אמביוולנטיות מוסרית, אלא היא נובעת, ניתן לומר, מאיזו שניות ביולוגית. מחד גיסא, הבלש הוא סֶפְסִימֵן אנושי חריג, שקורץ כביכול מחומר "טוב" יותר מזה שממנו קורצנו אנו. מאידך גיסא, הוא לא רק אדם שכל המגבלות האנושיות חלות עליו, אלא, במובן מסוים, גם אדם פגום או לקוי באיזה חסך. הפגם מאזן את העליונות של הבלש וכאמור הופך אותו, בסופו של דבר, למי ששייך לקבוצת ההתייחסות האנושית "שלנו", זו שגם אנו חברים בה. ייתכן שהוא גם עושה את הדמות נסבלת מבחינתנו, ובו תלויה, לפחות במידת מה, נכונותנו להודות בלי קנאה וכעס בעליונותו.

כך שרלוק הולמס הגאוני הוא אדם נזירי ודיכאוני, צרכן של סמים וכֶּנֶר בלתי-מקצועי, המבטא בנגינתו הלך-רוח של יגון ושל בדידות. ההתנערות המאניות שלו לפעילות מחשמלת, שעה שמוצגת לפניו חידה בלשית שהוא

רואה בה אתגר ההולם את יכולותיו, הן קצרות טווח. בינותן הוא שוקע באי-מעשה, מסתגר בחדר הרווקים שלו ברחוב בייקר ומפנה עורף לעולם. הוא לא רק רווק מושבע, אלא, כפי שמרמזת ידידותו האיתנה והתמוהה עם ווטסון הגברי והתמים, גם הומוסקסואל נסתר (האם גם מעיני עצמו?). ארקיל פוארו הבלגי המצויֶּפֶת הוא גנדרן מגוחך, המתנהג על פי איזה מודל מוגזם עד לגרוטסקיות של אלגנטיות אנכרוניסטית, שריח נפטלין נודף ממנה. אגתה קריסטי השתמשה בעיצובו בכל משאבי שנאת הזר של הבריטי הממוצע, הבז מעומק לבו לנשיות המיופייפת שהוא מוצא בגבר הפרנקופוני המטורזן, ועוד הוסיפה לכך את עלבון מוצאו הבלגי של הבלש שלה, המרמז על כך, שהאיש, בכל גינוני הצרפתיות שלו, אף איננו צרפתי אותנטי, אלא הוא בנה של פרוכינצייה, ושהמניירה הפריזאית-המטרופוליטנית שלו היא העמדת פנים בלבד. באמצעות כל אלה יצרה קריסטי דמות כמעט קומית, המהלכת על החבל הדק שבין הגאון האינטלקטואלי לקריקטורה אנטי-גאלית ארסית. מיס מארפל שלה היא, מחד גיסא, הגילום התמציתי של הקומון-סנס וההגינות הבריטיים במיטבם, ובצורה זו היא דמות רצויה מאוד לשוביניסט האנגלי; אבל, מאידך גיסא, היא בתולה זקנה וקרתנית, שחייתה חיים מוגבלים ביותר, לא חוותה מעולם חוויות אהבה ואימהות, ונותרה, בכל פיקחותה החדה כעתר, אדם בלתי-אינטלקטואלי, שענייני הרוח והתרבות רחוקים ממנו כרחוק מזרח ממערב. המפקח פֶּרְנִיץ' (מסיפוריו של פרימן וילס קרופטס) הוא איש סקוטלנד יארד יבש כקרח, אדם שרגשותיו מודחקים לגמרי, ואפילו שכלו הבלשי אינו יוצא מגדר הרגיל. עליונותו מתבטאה בסבלנותו, בדבקותו האיסופית במטרתו, בזיקתו הטהורה מכל אינטואיציה והתרוממות נפש הולמסית לאיסוף הפרטים הרלוונטיים ולבחינתם הלוגית המדוקדקת. מארלו של צ'נדלר הוא גבר פיזי גס כלשהו, בודד ומדוכא, שרוי כמעט תמיד על סף פשיטת רגל וללא קרבת הרכות הנשית שאליה הוא כמה, סופג בכל אחת מן החקירות, שהוא מקבל על עצמו בשכר לא גבוה, מהלומות ופציעות. המפקח דלגליש בסיפוריה של פיליס ד' ג'יימס הוא רווק מסוגר המתקשה ביצירת קשרים רגשיים, משורר אקזיסטנציאליסטן קודר ומופנם, הנותר תמיד, גם לאחר שהצליח לפתור את הסבוכות שבחידות הבלשיות, כשהוא צופה מתוך ייאוש שקט במצב האנושי האבסורדי, שאין לו תקנה. מיכאל אוחיון של בתיה גור הוא בן ליוצאי מרוקו בישראל, המנסה כל חייו, וללא הצלחה, להתאשכנז. הרצון הזה לסגל לעצמו את ערכיה של העילית האשכנזית הביא אותו לא רק ללימודים אוניברסיטאיים, אלא גם לנישואין ראשונים מוטעים והרסניים עם בת למשפחה "פולנית" אמידה. את לימודיו לא הצליח לסיים, ואילו נישואיו

התפוררו והותירו אותו גבר בלתי-מסוגל לקשר משפחתי או רומנטי בן-קיימא ואב בלתי-מתפקד. עלינותו מתבטאת ביכולתו המופלאה להיכנס לכל תחום חיים ולכל דיסציפלינה אינטלקטואלית שעמם הוא נפגש במהלך החקירה הבלשית, לקלוט את תמציתם, את העיקרון המנחה אותם, להבין אותו מתוכו ולחשוף בצורה זו את הרוצח, שהגיע להיכן שהגיע בעקבות מעשה של אי-נאמנות לאותו עיקרון מנחה ואי-הישמעות לנורמות המתחייבות ממנו. אולם כישרון ייחודי זה, המאפשר לאוחיון לחדור אל לב האתוס הפסיכואנליטי או להבנה דקה של ניתוח השירה, נובע ישירות מחסרונו העמוק ביותר: אי-השקמה שלו עם עצמו, עם היותו מי שהוא; אי-קבלת עולמו, הוריו, שבטו; הצורך הבלתי-נלאה לחדור לעולמות אחרים, נעלים ושלמים יותר, וכאילו (אף פעם לא באמת) להתאזרח בהם.

השמרנות החברתית היא נשמת אפה האידיאולוגית של הספרות הבלשית הישראלית. רק קורא שטחי יתרשם מן העובדה, שהבלשים הישראלים המובהקים, ובראשם מיכאל אוחיון, שהם בני שכבות מצוקה ועליות (ממרוקו, ממצרים), שהיקלטותן החברתית היתה אטית ומיוסרת, מלמדים על איזו דינמית חברתית אמיתית. המוביליות החברתית של בלשים כמו אוחיון וליזי בדיחי (בסיפוריה של שולמית לפיד) היא לא רק מוגבלת עד כדי גיחוך (פסגת הישגים של ליזי בדיחי – דירת שיכון עם מים חמים בכל שעות היממה), אלא גם מטעה בהשתמעות החברתית.



אגתה קריסטי

מדוע צריך הבלש להיות בעת ובעונה אחת מעין נוסחה עממית פופולרית של "אדם עליון" ניטשיאני ואיש הסובל מחסכים ומגרעות? מדוע עליו להתנודד תדיר בין המעל לממוצע אל המתחת לו? להיות מצבור אדיר של ליבידו, אך בה בעת להצטיין ביכולת מוגבלת ביותר לתת לכוחות הגלומים בו ביטוי שלם הנובע מכל חלקי האישיות, דבר המביאו לתיעול כל כוחותיו לאפיק הצר כל כך של החשיבה הדדוקטיבית הנאחזת בפרטים והמוגבלת לפונקצייה הפרקטית של חשיפת הרוצח? האם המוגבלות של הבלש מתחייבת מן העליונות שלו; כלומר, האם היא תוצאת הצורך לרכז את כל הכוחות הנפשיים בחשיבה הדדוקטיבית המביאה לחשיפת הרוצח? או האם הפגם שבבלש הוא תוצאה בלתי-נמנעת מעמידתו פנים אל פנים מול ראש הגורגונה של הרוע? אם נשיב על שאלות אלה, נוכל להבין לאשורו את מקור ההנאה הממכרת שאנו מפיקים מן הסיפור הבלשי; וגם להפך: אם נזהה את מקורה

של הנאה זו, נוכל להשיב על השאלות המתעוררות בגין הדימוי האמביוולנטי של הבלש.

ד

כמעט לכל מי שעסק בעניין בכוכב ראש, ברור שההנאה מן הרומן הבלשי היא אֶסְקְפִיסְטִית ביסודה; וגם בכך מתגלה הבדל מכריע בין מהותו של רומן זה כאמנות זעירה או בידורית, לבין אמנות סיפור קאנונית. האמנות הקאנונית, גם כשהיא מבטאה עצמה בדימויים הפנטסטיים והמזוירים ביותר, חותרת תמיד להרחבה ולהעמקה של ידיעת המציאות. במובן עמוק, השירה היא תמיד ריאליסטית. לעומתה, האמנות הבידורית, גם בשעה שהיא עוסקת בנושאים ה"מציאותיים" ביותר, ואפילו מעמידה פני סאטירה חברתית, לעולם היא עוסקת בהקטנה או בהשטחה של ידיעת המציאות שלנו, ולמעשה בפנטוז על אודותיה. מכאן קסמה של האמנות הבידורית. ידיעה מעמיקה של המציאות מעוררת בהכרח אי-שקט או גם מצוקה. הללו, מצדם, מוליכים ברגיל להרחקה, לטשטוש ולחיים של חוסר אותנטיות ו"כוונה רעה" במובן ששיוו ההוגים האקזיסטנציאליסטים למושגים אלה (ב"ברנט נורטון", ראשון הקווארטטים של ת"ס אליוט, אומרת הציפור: "לך, לך, לך — מין האדם אינו מסוגל לשאת הרבה מדי מציאות"; אגב, אליוט היה בעצמו קורא מובהק של רומנים בלשיים ואף כתב הקדמה מלאת עניין ל"אבן הירח", הרומן הבלשי מאת המספר הוויקטוריאני וילקי קולינס). תפקידה של האמנות התקנית הוא להיאבק בהרחקה ובטשטוש אלה. לעומתה, האמנות הזעירה או הבידורית באה להגן עליהם בדרכים שונות ולעתים גם מתוחכמות מאוד; ומכאן הקשר הנפשי בין קהלים רחבים לסוגים שונים של האמנות הבידורית. מותר לקבוע שמרבית האנשים, להוציא קבוצות עילית קטנות הרבה יותר משניתן לחשוב, קשורים באמנויות הבידוריות באורח עמוק ושורשי לאין ערוך יותר מזה המאפיין את זיקתם לאמנויות התקניות. ואין בכך כל תמה. האמנויות התקניות, אם אינן משעממות אותם, הרי הן מביכות ומדאיגות אותם. לעומתן, האמנויות הבידוריות מסייעות להם להקהות עוקצים וליישר הדורים; כלומר, הן מחזקות את מנגנוני הטשטוש וההדחקה. יש לזכור, הטשטוש וההדחקה שבהם מדובר אינם בבחינת מותרות, אלא הם מנגנוני הגנה המבטאים צורך נפשי עז ותובעני. בני אדם רבים נזקקים להם כמו חולי שיגרונן למשככי כאבים. הרומן הבלשי, מסתבר, מחזק טשטוש והדחקה אלה בדרכים משלו ואצל קבוצות נרחבות אבל מיוחדות של צרכנים (בעיקר בני המעמד הבינוני ומעלה; בעלי מקצועות

חופשיים, אינטלקטואלים מקצועיים; אנשי כלכלה; אנשי מנגנון). השאלה כיצד הוא עושה זאת, היא השאלה התרבותית המעניינת ביותר, שמעלה העיון ברומן הבלשי לא כביצירת אמנות, אלא, כפי שאומר וילי האס, בתור "סימפטום תיאולוגי תת-קרקעי של התקופה".

האס מציע השקפה, אשר בהרחבות ובשינויים מסוימים ניתן לתארה כך: הרומן הבלשי פועל עלינו את פעולתו בכנותו יקום תיאולוגי ברור וכמו מוצק בעולם תרבותי וחברתי, שבו האמונה הדתית ומתאר היקום המתחייב ממנה התרופפו עד כדי קריסה. בשמיו של יקום זה שרויה המדינה על מוסדותיה הלגיטימיים: המלך, הפרלמנט, הממשלה, החוק, המשטרה. למטה, עלי אדמות, שרויים אנו, האנשים החושניים הממוצעים, ושרויה המציאות המוחשית, שאנו מתנסים בה ומכירים אותה כפרטים. כאן שרויים גם מרבית גיבוריו של הרומן הבלשי. מתחת לאדמה – התופת, שממנו בוקע ועולה הרצח; מציאות, שגם כשהיא עוטה מחלצות פאר, טיבה האמתי הוא זה של קלואקת, ביבים, מחראות, קטקומבות. הפשע יוצר אי-סדר זמני ביקום ברור ומוסדר זה, ועל כן הוא חייב להיות מורכב, מעמיד פנים, חידתי. הרצח הוא, לפי זה, איש בעל סגולה מיוחדת, שהיא בעיקרה סגולת התנועה בין הרבדים השונים של יקום, אשר במצבו המוסדר העקרוני והקבוע הוא יקום סטטי, שאינו מאפשר תנועה חופשית בין רבדיו. על כל פנים, הרצח מסוגל, עד לחשיפתו בידי הבלש, לנוע תנועה חופשית למדי בין התופת, שהוא מקומו הראוי לו, לבין עולם האדמות, עולמם של האנשים הממוצעים. בזכותה של היכולת הזאת, הכרוכה בכישרון מיוחד להעמדת פנים ולהסתרת עובדות, הוא פורץ גבולות ומשבש סדרים. כאיש הביבים המצליח להעמיד פני איש הסלון, הוא יכול להחדיר את סממני עולמו הצנוּאָה אל לב מקדש הבית הבורגני, אל מרכז השטיח המפאָר את חדר האורחים, וליצור מצב בלתי-נסבל מבחינה סניטרית-תיאולוגית.

הבלש הוא האישיות היחידה היכולה להתמודד עם הרצח, לגבור עליו ולתקן את אשר עיוות; וזאת לא רק משום חוכמתו העדיפה או אומץ לבו, או נאמנותו הקיצונית לאידיאל החוק והסדר. סגולתו הייחודית דומה ומקבילה לזו של הרצח: בעולם סטטי לחלוטין ניחן הוא בכושר תנועה תיאולוגי, אלא שהוא אף עולה על הרצח בכושרו זה, ומכאן יכולתו לגבור עליו. בעוד שהרצח מסוגל לנוע אך ורק בין הביב לסלון, בין התופת לעולם האנשים הממוצעים, הבלש מסוגל לנוע בין כל שלושת הרבדים של היקום: השמים, הארץ והתופת שמתחת לארץ. הוא מעין הַרְמֵס, שליחם של האלים שציידוהו בסנדלים מכונפים המסיעים אותו בקלות מעולם לעולם. מן השמים הוא מביא איתו ארצה הן את חוכמתו האלוהית והן את נאמנותו האבסולוטית לצדק

החברתי המקובל (הרי השמים של הסיפור הבלשי הם הם הצדק המקובל והיחסי הזה המעמיד פני אבטולוטיות). עלי אדמות הוא נע חופשית בין בני האדם, עושה שימוש בהגיונם הדרוקטיבי היומיומי ומבחין בין אלה מהם הראויים למקומם לבין אלה שהמקום המתאים להם הוא התופת. אולם, שלא כאנשים הקבועים במקומותיהם, הוא מסוגל, כמין אורפיאוס או וירגיליוס, לרדת אל תוך התופת, לחקור את מעמקיה, ללמוד את חוקיה ולהבין את מהלכיה. בזכות היכולת המופלאה הזאת הוא חושף את הרוצח, שלמרות ערמומיותו וכפל פרצופיו מזהה הבלש את יצור המחראות השוכן בו. בחושפו את הרוצח הוא מוליך אותו, בעזרת מלאכי השרת השמימיים (המשטרה), בתי המשפט, החוק, בחזרה אל התופת, אשר בתוכו הוא סוגר אותו לעולמים בבחינת "היוואשו מכל תקווה, אתם הבאים בי", ככתוב על גבי שער התופת בקומדיה של דנטה.

הפופולריות של הרומן הבלשי מבוססת, לפי זה, על חמישה יסודות המשלימים זה את זה: א) הרומן מציע לקורא דימוי מנחם ושקרי של היקום שבו הוא חי; דימוי של יקום יציב, סדיר ופונקציונלי מבחינה תיאולוגית – לעומת היקום הכאוטי והבלתי־פונקציונלי מכל בחינה, שבו חי האדם באמת. ב) הרומן יוצר הדמיה שטחית של היקום האמתי לזה הבריוני המעוצב בו, בחוללו שיבוש זמני במציאות הבריונית. השיבוש מתנסח בצורת החידה הבלשית, אשר הקורא בוטח בה שהיא תיפתר בסיום הסיפור. על פי האנלוגיה הכוזבת שבין הבריון למציאות חייו, יכול הקורא לדמות לעצמו שגם המציאות חסרת הפשר המקיפה אותו תתארגן, בסופו של דבר, כחידה ניתנת לפתרון. ג) הרומן הבלשי מנחם את הקורא בכך שהמציאות הנה לוגית ובעלת חוליות ברורות ורתוקות זו לזו של סיבתיות ניתנת לאבחון. כמובן, המציאות היא ההפך מדימוי שקרי זה. ד) הרומן מבטיח כי בסופו של דבר הרעים ייענשו והטובים יזכו לגמול – אילויה עממית רווחת, שהמציאות מעולם לא אישרה וכנראה גם לעולם לא תאשר. ה) הוא מבטיח עוד, שהמציאות ניתנת לחיזוי, גם אם לכאורה היא נראית חסרת כל רצף הגיוני, מבולבלת ומנוגדת לכל אידיאה של סדר. בקצרה, הרומן הבלשי מכיל את התיאולוגיה האופטימית של הבורגני בצורה "תת־קרקעית", משום שבעולמנו הבלתי־דתי, ה"תיאולוגי" שבנו איננו יכול לקבל ביטוי פומבי.

ו"ה אודן פירש את העונג האסקפיסטי שאנו מפיקים מן הרומן הבלשי בצורה שונה אך מקבילה לפרשנות של האס. לפיו, פונה הרומן הבלשי אל האדם המשכיל־יחסית והנטוע בעולם המציאות וממציא לו רווחה, בדיוק מפני שזהו סוג האדם המתקשה למצוא רווחה באפיקים הפרימיטיביים יותר

של מחשבת המשאלה, ההזיה והחלום בהקיץ. תעשיית האמנות הפנטזיורית (קולנוע, טלנובלה, ספרות-פאלפ) המשנעת את חומריה באפיקים אלה, אינה מדברת אל לבו. החוש הביקורתי האופייני לו לא יניח לו להיענות למחשבות משאלה תמימות, ומשום כך לא תימצא לו באלה ולו גם נחמה פורתא. עם זאת אין ביכולתו של החוש הביקורתי, הנבלם על ידי כוחות נפש וקונפליקטים רגשיים מסוגים שונים, לשחרר את האדם הזה מן המצוקה, שמקורה בתחושה עמומה של אשמה בלתי-מוגדרת. מבלי שניכנס למקורותיה הפסיכולוגיים האוניברסליים של אשמה כזו, אשר רצף ההתפתחות של האישיות האנושית הופך אותה לבלתי-נמנעת, נוכל להבין את הכמיהה שהיא מעוררת – לא הכמיהה להזדהות עם הרוצח, המוציא לפועל כביכול את האימפולסים הרצחניים שאנו מצליחים לדכא ולרסן, אלא, להפך, הצורך העמוק להיברל מן הרוצח, שהוא הצורך באישור חפוטננו. הרומן הבלשי מספק צורך זה באמצעות השיבוש הזמני של מצב החפוט של קהילה שלמה של אנשים ממוצעים כמונו. כל הקהילה כולה נמצאת לפתע חשודה; ואכן, לכל אחד מבניה של קהילה זו, שרק אחד מהם הוא הרוצח, יש סיבות מספיקות לחוש רגשי אשם ביחס לקורבן הרצח. כך נוצרת הפאניקה האופיינית לרומן הבלשי, זו הנולדת מן ההכרה הפתאומית שהפשע לא רק שוכן בסמוך אלינו, בבית שכננו או גם תחת קורת גגנו, אלא שהוא שוכן באורח פוטנציאלי גם בתוכנו אנו. הסינדרום כולו מחזק אפוא את תחושת האשמה העמומה שלנו, מעניק לה קונקרטיזציה מסוימת, ומגביר את המצוקה הנגרמת בעטייה. הוא מחולל זאת לא רק באמצעות הפשע שהוא מחדיר אל עולמנו המסודר והחף, אלא גם, ואולי בעיקר, באמצעות מצב האידיעה, הבורות, שלתוכו הוא מכניס את כולנו, וזה המצב המגולם בחידה הבלשית, שאותה אין ביכולתנו לפתור. מצב זה מקביל בדייקנות למצבנו כבעלי תחושת אשמה שאינה ניתנת להגדרה. "הרומן הבלשי", אומר אודן, "מאשר את ההזיה הסוקרטית: חטא הוא בורות", או גם בורות היא החטא. הוא גואל אותנו ממצוקת הבורות במובנה המוסרי הזה באמצעות פתרון החידה בידי הבלש. הרוצח האמיתי נחשף ומורחק, והוא נוטל עמו לשעה את תחושת האשמה שלנו. לרגע של פורקן אסתטי ניתנת לנו, על קצה הכפית, טיפה מדבש החפוט. זו, כמובן, מתנדפת ונעלמת עד מהרה, ואז אנו רצים לעבר הרומן הבלשי הבא.

הספרות האמנותית התקנית לעולם אינה מרגיעה את מצוקת האשמה שלנו, אלא, אדרבה, היא מעמיקה אותה. אפילו בשעה שהיא מתארת את התהליך ההופך "חוטא גדול" לקדוש, היא אינה נוטעת בנו אף שמץ אשליה שאנו שותפים או יכולים להיות שותפים לתהליך כזה. ההפך הוא הנכון: אם התהליך

מעוצב עיצוב אותנטי ואמין, תיאורו משכנע אותנו מעבר לכל ספק, שמצב הקדושה לא רק שאיננו בהישג ידנו, אלא שהוא אף חייב להיראות לנו זר, מוזר ואפילו דוחה. מצבנו האמתי הוא מצבו של ק' מ"המשפט" של קפקא: אדם החי עם תחושת אשמה בלתי-מוגדרת אך הולכת ומחריפה עד למותו הצפוי. "כגיבור, ק' הוא, למעשה, דיוקן של סוג האדם הקורא סיפורי בלשים כדי למצוא בהם מפלט מעצמו", אומר אודן בחתימת מאמרו.

ה

הבלש, לפי שתי הפרשנויות הללו, ה"תיאולוגית"-החברתית והפסיכואנליטית-האקזיסטנציאליסטית, הוא אדם טרָגִי במובן האריסטוטלי של המושג; דהיינו, הוא איש "נעלה מאיתנו", מתנשא הרחק מעל לממוצע האנושי (כמו המלכים והנסיכים בטרגדיה הקלסית), אלא שיש לו "פגם" (המארטיה). עדיפותו מגולמת, כאמור, בחוכמתו, אשר לפי האס וודן גם יחד מבטאת מצב של חסד דתי; שהרי אם החטא הוא בורות, הידיעה היא היפוכו של החטא – היינו, היא החפות, מצב החסד. הפגם מתגלם בעצם יכולתו של הבלש להכיר את הרוצח ולהיכנס לעולמו, עולם הביבים; ולפי אודן, הוא מתגלם ביכולתו לבוא במגע ישיר עם תחושת האשמה, כשזו חוצה את הגבול המפריד את המצב הפוטנציאלי מן המצב הריאלי. היכולת הזאת, בעודה נובעת מן הידיעה העודפת, מסמנת מצב גבולי ומסוכן של קרבה אל החטא. בניסוח אחר: השלמות של עולם הסדר האתי המיוצג על ידי הבלש הכרח הוא לה שתהיה מנוקבת על ידי חור שחור של כאוס, וְשָׁחֹרֵזֶה לא יחדל לספוג לתוכו חומרים מעולמו הבהיר של הבלש. בלא חור פעיל כזה ייבצר מן הבלש לפעול. It takes one to know one, אומר הפתגם האנגלי.

אולם הבלש הוא גיבור טרָגִי שאינו משולב בסיפור טרָגִי. הפגם שבו אינו מייצר סיפור של מעבר מהצלחה לכישלון; ומשום כך לא יסתיים הסיפור הבלשי לעולם במות הבלש (ידועים ניסיונותיו של קונן דויל פעם ועוד פעם להמית את שרלוק הולמס. הם לא התקבלו על לב הקוראים, שתבעו, ובצדק, החייה מִיָּדִית של גיבורם; שכן נגזר על הבלש, כמו על חיילים מזדקנים, שלא ימות לעולם, אלא רק יחוויר, יתפוגג וייעלם בהדרגה תוך שהוא נבלע בדמות הבלש היורש את מקומו). בה במידה הוא לא יסתיים במעבר מכישלון יחסי להצלחה, כגון בנישואין מוצלחים של הבלש הערירי או אפילו בעלייה בסולם הדרגות המשטרתי או בהצלחה כלכלית יוצאת דופן. הבלש חייב להישאר תמיד בתחום הביניים שבין הצלחה לכישלון, שהוא תחום הרפרסיה המתונה,

הקדרות המאופקת, ההשתקעות בנגינה, בכתיבת שירים, בחיבור מאמרים בקרימינולוגיה – תחביב של הולמס – וכיוצא באלה.

לעובדה זו נודעת משמעות מרחיקת לכת מבחינת המעמד התרבותי של הרומן הבלשי. לו ניתן למחברו לשבץ את גיבורו העיקרי, הבלש, בסיפור של מעבר מהצלחה לכישלון, או, גם להפך, בסיפור של מעבר מכישלון להצלחה, היה הרומן הבלשי פורץ את גדרה של האמנות הבידורית האַסקְפִיסטית וחובר לתחומה של הספרות התקנית – תחום הטרגדיה או תחום הקומדיה. אבל פריצה כזו תהיה בניגוד לכל חוקיו הנוקשים של הז'אנר ותהרוס עד היסוד את ה"תחבולה" שעליה הוא מבוסס. מכיוון שהדבר הזה יבטל את השימושיות הפסיכולוגית והתרבותית של הרומן הבלשי, ושום מחבר רומנים בלשיים המכבד את עצמו ואת מקצועו לא יתפתה לה, לא ייתכן ברומן הבלשי קתרזיס אמנותי אותנטי מעין זה שמעניקות, באופנים שונים, הטרגדיה והקומדיה.

הטרגדיה מעוררת בנו רגשות פחד ורחמים ואחרי כן "ממרקת" אותם באמצעות ההבנה ה"גדולה" יותר, הראייה המרוחקת, המקפת והשלווה-כמעט של מכלול החיים, שאליה מתנשא הגיבור הטרגי כשהוא מתעלה מעל לאסונו. במונחים פרוידיאניים, הטרגדיה מעוררת בנו את המצוקות החריפות של האָגו כדי להרגיען באמצעות ההתקה של ההדגש הנפשי או המצבור הליבידיאני מן האָגו לסופֶר־אָגו. ברומן הבלשי, לעומת זאת, רגשות עמומים של חשש או חרדה מעוררים בנו את הרצון לראות בפתרונה של החידה הבלשית. אלא שפתרון זה אינו מביא עמו שום הבנה גדולה, כוללנית ובלתי-אינטרסנטית של המציאות. אדרבה, ביוצרו את האשליה הילדותית, שעם חשיפת הרוצח והרחקתו מן החברה נעשתה זו חפה, סדורה ומתוקנת, הרומן מציע לנו הבנה דלה, צרה, אינטרסנטית ושקרית של המציאות. הקתרזיס הבלשי הוא משום כך מדומה בלבד, ואין לו שום שייכות אמיתית לסופֶר־אָגו. אדרבה, הוא אף כרוך בהסגה של האגו לגבולותיו הילדותיים המצומצמים. הקומדיה מציעה קתרזיס המבוסס, מחד גיסא, על הענשה של הגיבורים בעלי "הפגם הקטן" (האמֶרְטֶמָה) על ידי הצחוק והלעג שהם מעוררים, ומאידך גיסא, על ידי החלפתם בתור "סֶקְס" (זֶקְנִים) בדור צעיר ורענן של נאהבים, המוכנים והמזומנים לנסות להקים חברה חדשה, "עולם אמיץ חדש", או, לפחות, לבצע כהלכה את מצוות פרוֹ-ורבו, המבטיחה למין האנושי התרעננות ביולוגית מתמדת. בסיפור הבלשי האופייני, בעיית פער הדורות והצורך ברענון ביולוגי של החברה האנושית כלל אינם עומדים על הפרק, והדבר אינו מקרי. אילו היו גיבוריו של הרומן הבלשי נעשים לגיבורי קומדיה, היה עלינו לענוש את כולם (מלבד הרוצח) בעונש הצחוק ולהחליף את כולם בתור "זקנים", שכבר מיצו את חייהם ולא

דווקא בהצלחה מרשימה, ברור חדש של אנשים רעננים. אולם הן עונש הצחוק הן תחלופת הדורות היו נוטלים מן הסיפור הבלשי את עיקרו: אישור החפזות של החשודים (אנחנו) באמצעות חשיפתו של הרוצח. חשודים אלה שחפזות אושרה מחדש הם ה"זקנים" האמורים להמשיך לשלוט בעולם ללא התרעננות ביולוגית כלשהי, שהרי את מקום ההתרעננות האמתית תפסה כאן החפזות המדומה, שאינה בלתי-דומה לתחושת הנעורים הפרובלמטית, התוקפת לעתים אנשים מבוגרים ברגעי משבר פיזי או מוסרי (ראו הנובלה "המרומות" מאת תומס מאן).

1

כל ההרהורים הללו יכולים להסתכם עתה בשתי הארות נוספות, שיש להן השלכות ברורות על השימוש התרבותי שמשמשת החברה הישראלית ברומן הבלשי. ראשית, הארה בעניין משמעותו החברתית של הרומן הבלשי – עניין שנאמרו בו דברים הטעונים תיקון. לית מאן דפליג, שההשמעות החברתית של הרומן הבלשי כז'אנר ספרותי היא תמיד שמרנית, אנטי-מהפכנית. בעניין זה צדקו לחלוטין חוקרי התרבות המרקסיסטיים, שהציגו את הרומן הבלשי לא רק כפריו של הקפיטליזם המאוחר, אלא גם כמנגנון ספרותי שבא לגונן על הקפיטליזם ולהעניק למבנה החברתי שהקים משמעות אתית "אבסולוטית" (ראו, למשל, מאמרו של ארנסט קמל "ספרות מתחת לשולחן – הרומן הבלשי וייעודו החברתי"). הסיפור הבלשי, גם כשהוא משלם מס שפתיים להנחה המקובלת, שהפשע הוא תוצאת מבנה חברתי מעוות, אף פעם אינו מפנים הנחה זו בכנות. הדבר ניכר הן בסוג הפשעים שהוא מתמקד בהם, הן בעובדה שלעולם לא נלמד ממנו כי לא הרחקתו של פושע מסוים זה או אחר היא שתביא מרפא לחולי החברה, אלא רק שינוי מכוון ומרחיק לכת של המבנה החברתי עצמו הוא שיביא עמו אולי מרפא שכזה. הפשעים האופייניים שבהם



הופעת הרומן הבלשי הישראלי בנוסח הרומנים של בתיא גור לא היתה אפשרית, אילולא פיתחה החברה הישראלית תחושת אשמה קולקטיבית עמוקה. תחושה זו דומה לתודעת החטא הנוצרית בכך שהיא מבוססת על מיתוס של "נפילה". אי אז היינו, כחברה, במצב של חסד, בגן עדן חקלאי-חלוצי עני וטהור, קרובים מאוד למלכות השמים. אחר כך "נפלנו". נגסנו בתפוחיהם של שני העצים האסורים – עץ הרווחה והנהנתנות האגואיסטית ועץ הכוחנות החברתית והלאומית. עכשיו אנו נושאים בצופן החברתי-הגנטי שלנו את מכות החטא הקדמון הזה, ותודעת האשם מלווה אותנו בכול אשר נלך.

מתמקד הרומן הבלשי הם משני סוגים, שהמכנה המשותף להם הוא היעדר או דלות מפתיעה של נוכחות המרכיב החברתי בין הרכיבים המהווים אותם. הפשעים מן הסוג האחד מקורם באי־יכולת של הפושע לרסן את תאבוניו של האגו ואת רצונותיו: רצון לעוצמה, לאהבה, לעושר, לפורקן מיני אורגיאסטי, לנכבדות, להשפעה וכו'. כל הפשעים הללו מוצגים אפוא כאילו מקורם איננו עיוות חברתי, אלא אך ורק פגם אישיותי. הפשעים מן הסוג האחר הם בעלי אופי "מטפיזי". מקורם בהיכרס בלתי־ניתן לשליטה; היכרס אינטלקטואלי או אָתִי התובע לעצמו ביטוי בהחלטה המודעת לקפד חייו של אדם אחר (לעתים ללא כל תועלת אגואיסטית גלויה לעין). גם פשעים אלה מקורם לא במבנה החברה אלא באנרכיזם מטפיזי, התמרדות אינדיווידואלית כנגד הסדר האָתִי או התיאולוגי של הקיום כשהוא לעצמו, דהיינו, הקיום הראשוני, הנצחי, הבלתי־חברתי או הקדם־חברתי.

הסיפורים הבלשיים הקלסיים נכתבו כמעט כולם במסגרת החברה הבריטית הוויקטוריאנית המאוחרת או האֶדווארדית או במסגרתה של הבורגנות הצרפתית המפותחת של ימי נפוליאון השלישי והרפובליקה השלישית. בשתי החברות הללו בוצעו הפשעים הגדולים באמת, לרבות מעשי רצח של יחידים וקבוצות, לא בסמטאות פריזאיות אפלוליות ולא באחוזות מרוחקות בברקשייר ובדבונשייר, ומבצעייהם לא היו הפושעים שתוארו בסיפורי גֶבּוֹרִי, שרידן לְהֶפְנוֹ וקונן דויל. הם בוצעו בידי בנקאים, אילי תעשייה, פוליטיקאים שאפתנים, מפקדי צבא שטֶבְחוּ ב"ילידים" באפריקה ובאסיה, וכן באמצעות המבנה החברתי המעמדי הנוקשה, שהותיר צלקות עמוקות בייחוד בנשמתה של האומה הבריטית. זו היתה החברה, שעליה אמר ברטולט ברכט (ב"אופרה בגרוש"): "מהו פשעו של פורץ בנקים לעומת פשעו של מייסד בנק?! אבל שום לְקוֹק, שרלוק הולמס, האב בראון, המפקח פרנץ', ארקיל פוארו ומיס מארפל לא כיוונו את אצבעם כלפי הרוצחים הגדולים. עדיין לא נכתב סיפור בלשי הקורא באמת למהפכה חברתית. ולהפך: כמעט כל הסיפורים הבלשיים הנענים בצורה מספקת לתביעות הז'אנר מגוננים על הסדרים חברתיים קיימים וממליצים על חיזוקם באמצעות המנגנון של סילוק אלמנטים זניחים של אי־סדר מוסרי־חברתי שולי. החיזוק נעשה אפוא באמצעות העתקת הדרמה של השכר והעונש, של המירוץ והתיקון, מזירתה האמתית, הסדר החברתי, לעבר זירה מדומה של סדר מוסרי אבסולוטי. הסחת הדעת הזו היא השירות שמגיש הרומן הבלשי לסדר החברתי – לכל סדר חברתי קיים. בזכות זו מעניקה החברה למחבר רומני הבלשים המצליח פופולריות ותגמול כספי נאה. עובדה זו, עובדת השמרנות המהותית והנאמנות לאתוס הבורגני

הקפיטליסטי, שהן עיקר המסר החברתי של הרומן הבלשי, מסבירה מדוע הז'אנר הפופולרי כל כך במערב לא הכה שורש בתרבותנו ובספרותנו עד לפני זמן קצר מאוד ביחס, ימי דור אחד בלבד. אמנם, היו לרומן הבלשי חסידים בקרב מניחי היסודות של התרבות העברית-הציונית החדשה – בנייהם אישיות מרכזית כזאב ז'בוטינסקי, שהאמין בכל לבו בהשפעה המחנכת של הרומן הבלשי ותבע העמדתו לרשות הקורא העברי הצעיר אם באמצעות תרגום (הוא עצמו החל בתרגום סיפורי שרלוק הולמס לעברית ואף הפקיד מלאכת תרגום כזו בידי בן משפחתו, יונה קופ) ואם על ידי חיבור יצירות מקוריות. ז'בוטינסקי סבר, שהסיפור הבלשי מחנך לאומץ לב, לאקטיביות, למוסריות, לערנות, ובעיקר לחשיבה הגיונית. אולם התעמולה שניהל ז'בוטינסקי בעד החדרת הרומן הבלשי למרכז תרבות הנוער הציונית לא נשאה פרי של ממש. הוצאת הספרים המכובדת ("הספר"), שבאמצעותה ביקש לקדם את החדרת הז'אנר לעולמו של הקורא העברי, היתה קצרת ימים. אמנם, במשך שנות העשרים, השלושים והארבעים, עם צמיחתה של אוכלוסייה ארץ-ישראלית צעירה הקוראת עברית ועברית בלבד, התפתחה בארץ תעשייה זעירה של סיפורי "בלש" מתורגמים ומקוריים, שהרוח החיה בה היה "הבלש העברי הראשון", דוד תדהר. תעשייה זו התמידה בפעולתה, אולם היא לא הצמיחה אלא אוזב קירות דל מן הבחינה הספרותית והכלכלית כאחת, סדרת חוברות פרוטה כתובות ומודפסות במרושל, שנמכרה "תחת הדוכן" יחד עם ספרות הפורנוגרפיה ה"רכה" והתמימה של אותם ימים ועם חוברות סיפורי ראינוע ו"כלנוע" (היינו, סיכומים תמציתיים של עלילות סרטים פופולריים). תופעה כמו בתיה גור, יוצרת רומני בלשים מוכרת ומכובדת, בעלת כלים משוכללים, שכתבתה זוכה לתשומת לב שאינה נופלת מזו המופנית אל מיטב המספרים הקאנוניים – היתה לא רק בלתי-ידועה בספרות העברית והישראלית שעד לשנות השבעים של המאה הקודמת, אלא גם בלתי "מתקבלת על הדעת" ועולה על הדמיון התרבותי השגרתי. ואכן, בתיה גור היתה במובן זה החלוצה, שהופעתה והתקבלותה העירו על תמורות משמעותיות שהתחוללו במבנה החברה הישראלית ותעשיית התרבות והספרות שלה.

הסיבה לאיחור רב זה בהופעת הסיפור הבלשי העברי גלויה לעין. לרומן הבלשי אין מקום לא בחברה בלתי-מגובשת, כגון חברת מהגרים נתונה לשינויים מהירים ומחליפה אורחות חיים ונורמות תרבותיות תוך זמן קצר, ולא בחברה מהפכנית-אידיאליסטית, המשקיעה את אונה בשינוי אורחות חיים ונורמות תרבותיות לאורו של אידיאל חברתי או לאומי זה או אחר. בחברת מהגרים פרועה, מוות אלים איננו דבר יוצא דופן כלל, והאשליה שהוא ניתן

להימנע באמצעותו של בלש נבון ואלגנטי או אפילו באמצעותו של חוקר משטרה קשוח, אינה מתקבלת אפילו על דעתם של ילדים בני חמש. גם בחברה מהפכנית-אידיאליסטית המוות האלים הוא מובן מאליו, אלא שהוא מתגלגל כאן באתוס הקורבן וההקרבה ("מגש הכסף"). אל מול הנער והנערה הנופלים לרגלי האומה קרועת הלב אך הנושמת מתבטל לגמרי הערך המוסרי-הזועזועני של קורבן הפשע הבנלי. שום סיפור בלשי לא יחזיק מעמד לנוכח ספרות "נופלים" המצווים במותם את החיים. נוסף על כך, האמונה בכוחו המתקן של השינוי החברתי היא כה גדולה, עד שהיא נוטלת לגמרי מן הפשע, לרבות החמור שבפשעים, את המכובדות המטפיזית שלו. הוא איננו אלא עוד אחד מן העיוותים הרבים, שהחברה עמלה על חיסולם באמצעי ההנדסה החברתית הנקודטים בידה. החברה הארץ-ישראלית והישראלית בראשיתה היתה הן חברה מהגרים פרועה למדי והן חברה מהפכנית-אידיאליסטית לוחמת ומקריבה. הופעת הרומן הבלשי בקרבה חייבת היתה לחכות עד להצטננות מסוימת של כור ההיתוך המהגרי, להשתגרות האתוס ההקרבתני, ובעיקר עד להתגבשותה של בורגנות ישראלית דשנה ומבוססת בעלת אינטרס מובהק של שמירה על הקיים החברתי, הכלכלי והלאומי.

גם באירופה לא יכלה עלייתה של הבורגנות היהודית להצמיח סיפורי בלשים מפותחים יותר מן הנבטים הכמושים שעלו בגנו של דוד תדהר בארץ ישראל; זאת, הן מפני שהבורגנות היהודית הנדונה עברה משברים כלכליים ופוליטיים הרסניים אחת לחמש-שבע שנים (מהפכות, מלחמות, מלחמות אזרחים, חרמות אנטישמיים וכו') והן משום האיום הקיומי המתמיד שהיה מונף מעל לראשיהם של היהודים: מהו רצח של אדם יחיד בגלל תאוות ממון או תאוות מין לעומת פוגרום של ממש בקייב, בקייב, באודסה, בפרוסקורוב, בלבוב! ומי יכול להתעניין בפתרונה של חידה בלשית סבוכה בעת שרצח בני אדם נעשה לעיני השמש, והרוצחים הם כה מרובים, עד כי אף שזהותם ידועה, הם אנונימיים יותר מן הפושע הנסתר ביותר בסיפורי אגתה קריסטלי או סימנון! באמריקה, לעומת זאת, החלה להופיע ספרות בלשית יידיית בתקופה שלאחר ההתאקלמות הראשונה של המהגרים היהודים ועם כניסתם הכלכלית לעולמו של המעמד הבינוני, היינו, בשנות העשרים והשלשים של המאה הקודמת. ספרות זו (שנדפסה בעיתונות היומית בהמשכים) היתה קצרת ימים לא משום שהבורגנות היהודית החדשה הזאת מאסה בה, אלא מפני שהיא מאסה בשפת היידיש. עד מהרה היא צרכה את הספרות הבלשית האמריקנית והבריטית הכתובה אנגלית.

השמרנות החברתית היא נשמת אפה האידיאולוגית של הספרות הבלשית

הישראלית. רק קורא שטחי יתרשם מן העובדה, שהבלשים הישראלים המובהקים, ובראשם מיכאל אוחיון, שהם בני שכבות מצוקה ועליות (ממרוקו, ממצרים), שהיקלטותן החברתית היתה אטית ומיוסרת, מלמדים על איזו דינמיות חברתית אמתית. המוביליות החברתית של בלשים כמו אוחיון וליזי בדיחי (בסיפוריה של שולמית לפיד) היא לא רק מוגבלת עד כדי גיחוך (פסגת ההישגים של ליזי בדיחי – דירת שיכון עם מים חמים בכל שעות היממה), אלא גם מטעה בהשתמעותה החברתית. כפי שכבר נאמר, הבלשים הישראלים מן המוצא הלא-אשכנזי, שנוצרו ועוצבו בידי סופרות וסופרים אשכנזים, אינם מגלמים אלא ואריאנטים שונים של מגמות התאשכנזות, היינו: מגמות עריקה מן הפרולטריון אל הבורגנות או מן הפריפריה העדתית אל המרכז התרבותי האשכנזי. לעולם אין בכוונתם של בלשים כאלה לשנות באמת את סדר היום החברתי והתרבותי, שלתוכו הם נבלעים ואתו הם משרתים. לכל היותר, הם מבקשים לתקנו באורח מוגבל וחלקי על ידי החזרתו למקורותיו ה"טהורים", אל הבאר האשכנזית הצלולה והמרווה, שממיה נתאלחו במידה מסוימת, ויש להרחיק מהם חומרים מזהמים. אצל בתיה גור הבאר הטהורה היא באר קְרוּהָ בשנות השלושים יוצאי גרמניה ושאר ארצות מרכז אירופה, שהביאו עִמָם אל ארץ ישראל הנידחת יחד עם לשונם הגרמנית אינטלקטואליזם רחב-אופקים, "אירופי", מטוהר מהדגשים "יהודתיים" מזרח-אירופיים מוגזמים, אקדמיות רצינית, נימוסים מעודנים, אהבת מוזיקה קלסית, עיסוק בפסיכואנליזה, אמונה בחשיבותה של השירה. כל הערכים הללו והסדר הבורגני המאפשר אותם והניזון מהם נחשפו לסכנת הוולגאריות הישראלית, והיחשפות זו היא שהולידה את הפשעים ואת החידות הבלשיות, שעליהם חייב הבלש אוחיון להתגבר. הוא עושה זאת, כאמור, בעיקר בזכות יכולתו "להשתחל" אל תוך הערכים שנפגמו, להבין "מבפנים" את משמעותם הראשונית (כלומר, "לקבלם") וכן את משמעות הבגידה בהם (כלומר, לרצות "להגן" עליהם). הוא הקונפורמיסט האולטימטיבי, המזמין את חברת מוצאו הבלתי-אשכנזית לא רק להתאים את עצמה לערכי העילית האשכנזית, אלא גם לסייע בהחזרתם לטהרתם הראשונית הווינאית, הפרגאית או הברלינאית. אצל שולמית לפיד מדובר בחזרה אל חברה "פשוטה" ושוויונית יותר ועמה חזרה לאמנות ולעולם אינטלקטואלי של מושגים שמרניים, "פשוטים", מובנים, בעלי-כיתיים. גם לפיד "קונה" את המיתוס של החברה האשכנזית החלוצית-הערכית ומציעה משהו מעין גרסיה היסטורית לעברו. היא רוצה, למשל, להציל את האידיאה של הקיבוץ השוויוני, החלוצי והטהור מן המציאות של הקיבוץ הישראלי החומרי ופושט הרגל. בתיה גור, לעומתה, מוקיעה את הקיבוץ כערך ה"אשכנזי" המהותי

היחיד שאינו מקובל עליה לחלוטין, משום שהוא ערך מזרח-אירופי, שריח של בולשוויזם טוטליטרי נודף ממנו. ה"ייקית" המאומצת שבה (כמו אוחיון שלה, גור יודעת שהייקיות שבה היתה רוצה להתמזג ולהיבלע, לא תינתן לה לעולם) סולדת ממנו. הרצח בקיבוץ הוא הרצח היחיד בספריה התובע לא את תיקון העולם שבו התרחש, אלא את ביטולו וחיסולו; שכן הרצחנות היא כביכול עצם טבעו של עולם זה. למעשה, נרתעה גור מעצם הגרעין המהפכני הטבוע בתופעת הקיבוץ גם בשעה שהיא מתרפסת ומזדלזלת. אף שהקיבוץ שייך בבירור לעבר הציוני, מבחינתה, הוא עדיין יותר מדי עתידני. שנאתה אליו נובעת מעצם הליבה השמרנית של חזונה. בסיכומו של דבר, הרומן הבלשי הישראלי עושה בשביל הסדר החברתי הישראלי הקיים מה שהרומן הבלשי האירופי והאמריקני עשה ועושה בשביל הסדר החברתי הבורגני: הוא מסיט את דרמת העוול והצדק מן הזירה האמתית שלה לזירה מדומה. במילים אחרות, הוא מציע לחברה את השירות של הסחת הדעת.

והארה אחרונה. כלל ריוננו חשף סיבה עמוקה נוספת לאי-היקלטותו של הז'אנר הבלשי בספרות העברית עד לפני זמן קצר: אופיו התיאולוגי הנוצרי המובהק של הז'אנר. ללא תודעת חטא במוֹבְנָה הנוצרי לא תיתכן הפעלה מניחה את הדעת של תחבולת הסיפור הבלשי. תודעת החטא הנוצרית נבדלת מזו היהודית בעיקר בהיותה נעוצה בשורשו של חטא מיתי קדמון המלווה את המין האנושי בכל קורותיו והניתן למירוק מלא אך ורק באמצעות החסד האלוהי והקרבת האלוהים את עצמו כשה כיפורים בעד המין האנושי. תודעת החטא היהודית היא לאין ערוך יותר מוגבלת, "פרקטית" וניתנת למירוק ולביטול בידי האדם עצמו. את הפרקטיות המובהקת מעניק לה ה"שולחן ערוך", הקודקס הענקי של מצוות עשה ואל תעשה, של אזהרות והפצרות מדויקות ומפורטות. חיים לנוכח המצוות המלוות את היהודי ככל אשר ילך והמעמידות עצמן לפניו בתביעותיהן הברורות ככל שעות היום והלילה, נוטלים מן החטא את עוקצו המטפיזי והופכים אותו לעברה בלבד. אמנם,

אחת לכמה שנים אנו נעשים לשה האלוהים ומעלים עצמנו קורבן על מזבחן של "מלחמות ישראל". בכל הזהירות הראויה יכולים אנו לומר, שתורות ה"נופלים" הרשמית (בהבדל מחוויות האבל האוטנטיות), שנהפכה לחלק מן האתוס הישראלי, היא אחד הגורמים העיקריים המאפשרים דו-קיום יציב של חיי אשמה קולקטיבית לצד התנהגות חברתית אכזרית וצינית במיוחד. תחושת אשמה מתאזנת, אם ניתן לומר, על ידי תחושת ההקרבה. אכן, בחיי הנפש הישראליים הקולקטיביים מסתמנים כמה קווי היכר "נוצריים", ואולי בהם אנו צריכים לקשור את פריחתו של ז'אנר הסיפור הבלשי בישראל של הרבע האחרון של המאה העשרים.

עברה יכולה להיות עניין חמור מאוד, שבגיננו נעשה האדם ליוֹרש גיהנום, אולם עברה, על פי עצם טיבה, היא סטייה ניתנת לתיקון כל עוד האדם חי. אמנם, לא תמיד תספיק השיבה לחיים על פי המצוות כשלעצמה. תכופות היא לא תמחק כליל את העברה שנעשתה. אבל ייסורים ממרקים, ותשובה, תפילה וצדקה מעבירות את רוע הגזרה.

הרומן הבלשי איננו הז'אנר הספרותי היחיד שזרעיו לא יכלו להיקלט בקרקע הנפשית היהודית הזאת. לאמתו של דבר, אפילו בעולם הנוצרי ניתן להבחין בין היקלטותו של הז'אנר הבלשי בתרבותן של חברות קתוליות לבין היקלטותו ופריחתו בתרבותן של חברות פרוטסטנטיות. ככל שהשקפת העולם הנוצרית המסוימת נוטה יותר לפְּרֶה־דֶסְטִינְצִיה ועם זאת גם להטלת האחריות המוסרית המלאה על כתפי הפרט, כן תהיה זיקתה לז'אנר הבלשי מלאה ואותנטית יותר; ולא במקרה אנגליה הפרוטסטנטית הבורגנית של שלהי המאה התשע-עשרה היא המולדת הקלסית של הז'אנר במיטבו (אף כי שורשיו נעוצים דווקא בסיפורת הגותית האמריקנית של אדגר אלן פו וברומן המשטרה הצרפתי) והזירה לעלייתו הגדולה ולהתייצבותו במרכז של תודעת תרבות לאומית רבת אנפין. אמריקה הפרוטסטנטית הקלוויניסטית היא היורשת והממשיכה העיקרית של בריטניה בעניין זה. אודן, שטען כי כמעט אינו יכול לקרוא רומן בלשי שאינו מתרחש באחוזה אנגלית, תיאר את הז'אנר כולו כאילו היה צומח ב"כומררייה" ספוגת תחושת אשמה, "כומררייה אשמה". הכומררייה היא המבנה הצנוע אך הנוח המצורף לכנסייה הקטנה של האחוזה הבריטית האופיינית, ובו גר הכומר המקומי המשמיע את דרשותיו בכל יום ראשון באוזני בעלי האחוזה וקהל הקרתנים הכפריים של הסביבה ומציע לפניהם את אפשרות ההיטהרות באמצעות החרטה והמיסה. הסיפור הבלשי הוא, לפי זה, מעין ביתן קטן ומרוהט היטב השוכן סמוך לאחוזה של הבורגנות הבריטית ומרכז את תחושת האשמה הנוצרית, שהיא נושאת עמה גם לאחר שעניינה בתיאולוגיה הכנסייתית פג. כמו אצל וילי גאס, הוא כאן ביטוי "תת־קרקעי" של תיאולוגיה, שכבר אי-אפשר לתת לה ביטוי פומבי. הכומר המודרני היושב בכומררייה הקטנה שלו כבר אינו כותב דרשות של יום ראשון, אלא הוא כותב עתה רומנים בלשיים ומציע לקוראיו את האפשרות של ההיטהרות הזמנית באמצעות פתרון החידה הבלשית בידי הבלש והרחקת הפושע מן הקהילה, שהוזרה לה לשעה חפותה הנוצרית.

מהו האור ששופכות הבחנות אלה על פרשת הופעתו של הרומן הבלשי בספרות הישראלית המנותקת משורשי התרבות היהודית הדתית ועל אחת כמה וכמה משורשיהן של תרבויות חטא ומחילה נוצריות? מבלי שניגרר להרחבת

דברים דווקא עתה, בסיומו של דיוגנו, ומבלי שנצא לטוילים פסיכו-חברתיים מרחיקי לכת, שאולי הם כשלעצמם מזמינים וראויים להיענות, יכולים לנו, שהופעת הרומן הבלשי הישראלי בנוסח הרומנים של בתיא גור לא היתה אפשרית, אילולא פיתחה החברה הישראלית תחושת אשמה קולקטיבית עמוקה. תחושה זו אינה כה בלתי-דומה לתודעת החטא הנוצרית. לעומת זאת, היא מאוד בלתי-דומה לתרבות המצוות והעברות היהודית. היא דומה לתודעת החטא הנוצרית קודם כול בכך שהיא מבוססת על מיתוס של "נפילה". אי אז היינו, כחברה, במצב של חסד, בגן עדן חקלאי-חלוצי עני וטהור, קרובים מאוד למלכות השמים. אחר כך "נפלנו". נגסנו בתפוחיהם של שני העצים האסורים – עץ הרווחה והנהנתנות האגואיסטית ועץ הכוחנות החברתית והלאומית. עכשיו אנו נושאים בצופן החברתי-הגנטי שלנו את מכות החטא הקדמון הזה, ותודעת האשם מלווה אותנו בכל אשר נלך. החטא או החטאים שבהם מדובר אינם דומים לעברות יהודיות, הן מפני שהם אינם מוגדרים חדות וברורות כמותן, והן מפני שאנו מודים בפני עצמנו כי לעולם לא נוכל לתקן. ככל שנתאמץ לתקן את חיינו החברתיים והלאומיים, אל החסד הזוהר הראשוני כבר לא נחזור אלא במסעות נוסטלגיה בלתי-מחייבים, בשירי ארץ ישראל הישנה, הענייה והנשכחת, אשר ידעה כביכול רק לתת ולא לקחת. מה שיכול לכפר עליה איננו ניסיון לתקן את המעוות, אלא נכונות "נוצרית" לקורבן. אחת לכמה שנים אנו נעשים לשה האלוהים ומעלים עצמנו קורבן על מזבחן של "מלחמות ישראל". ככל הזהירות הראויה יכולים לנו לומר, שתרבות ה"נופלים" הרשמית (בהבדל מחוויות האבל האוטנטיות), שנהפכה לחלק מן האתוס הישראלי, היא אחד הגורמים העיקריים המאפשרים דו-קיום יציב של חיי אשמה קולקטיבית לצד התנהגות חברתית אכזרית וצינית במיוחד. תחושת אשמה מתאזנת, אם ניתן לומר, על ידי תחושת ההקרבה. אכן, בחיי הנפש הישראליים הקולקטיביים מסתמנים כמה קווי היכר "נוצריים", ואולי בהם אנו צריכים לקשור את פריחתו של ז'אנר הסיפור הבלשי בישראל של הרבע האחרון של המאה העשרים.

ועוד: תודעת החטא שלנו היא בעלת סממנים "נוצריים", מפני שאנו מפרידים אותה באורח מאוד לא יהודי מן היומיום הפרקטי של חיינו: הוא לחוד והיא לחוד; הוא בתביעותיו ובהנאותיו, במחירים שהוא גובה ובתגמולים שהוא מעניק, והיא בעמימותה היגונית הרכה, שיש בה, כפי שאמר נתן זך באחד משיריו המוקדמים, אפילו "איזה שוחד", "איזה רוש מוסתר אשר ממתיק". על דעת איש, להוציא אנשי "שוליים מטורפים", לא יעלה לגייס את התודעה הזאת לשם שינוי פרטני, ענייני וקשה של אורחות חיינו. למעשה,

המחונכים והמאופקים שבקרבונו ממעטים לדבר עליה, על תודעת החטא שלנו, שהיא מעין שריד תת־קרקעי של התיאולוגיה החילונית שלנו; תיאולוגיה, אשר כבר איננו מסוגלים לתת לה ביטוי פומבי, כפי שאמר וילי האס בעניין המסר הסמוי של הרומן הבלשי.

הרומן הבלשי הישראלי בא להקל על הבורגני הישראלי את החיים במחיצת הרגשת החטא הקולקטיבי שלו, ובכך עיקר התפקוד החברתי והתרבותי השמרני והמעכב שלו. מהו פשעה של רוצחת אחוזת תאוה בחברה הפסיכואנליטית בירושלים לעומת פשעיו של מי שהתיר את גזלתם של ילדי תימן מהוריהם וקבע את כללי היחס לעולים החדשים, כפי שהיו נהוגים בשנות החמישים?! מה משקלו של הרצח בחוג לספרות עברית באוניברסיטה לעומת פשע גירושם של ילדי עובדים זרים שנולדו בארץ זו ולא ידעו מעולם ארץ אחרת? מהו פשעו של שופט רוזף שלמונים בבאר שבע לעומת הפשע המתמשך של ה"טיפול" באוכלוסיית הברווים בנגב? מהו פשעו של קרייריסט בטלוויזיה הישראלית לעומת הפשעים בשטחים המופיעים על אקרן הטלוויזיה כמעט מדי יום?! לא בתיה גור ולא שולמית לפיד הן שתפנינה בסיפוריהן את האצבע לעבר הפושעים והפשעים האמיתיים, וזאת ללא קשר ל"דעותיהן" הפוליטיות (בתיה גור היתה שותפת לחלק גדול מרגישויותיו של ה"שמאל" הישראלי המדיני, כלומר, הבלתי־חברתי; והיא נתנה לדעותיה בעניינים לאומיים־מדיניים ביטוי תקיף ומעורר חמה, בייחוד כשהשמיעה אותן בלי כחל ושרק מעל בימות בחוץ לארץ). הז'אנר שבו בחרו אינו מאפשר הפניה כזאת; וכמובן, עצם בחירתן בז'אנר והצטיינותן בו מלמדות על התשתית הרוחנית השמרנית, שעל גביה הקימו הן את עולמן המנטלי האישי והן את העולם הבריוני שיצרו בסיפוריהן. האם זוהי סיבה או קריאה להתנער מיצירותיהן? כלל וכלל לא. כ"נוצרים חדשים" נישא את תודעת חטאנו כישות עמומה וסתמית ונקל על עצמנו בעזרת הרומנים הבלשיים שנכתבו ובוודאי עוד ייכתבו אצלנו. בסיועם נלמד "לחיות" עם תחושת האשמה פחות או יותר בשלום ואולי גם בנוחות. כשהרומנים הללו יהיו כתובים במידה ניכרת של פיקחות, חן ותקינות סגנונית, כאלה האופייניים למשוכחים שברומנים שכתבה בתיה גור, נפיק מהם הנאה ונברך עליהם ברכת הנהנין. אם יש כאן קריאה כלשהי, זוהי רק הקריאה למודעות ולפיקחון. הבה לא נסתיר מעינינו את משמעותו, את תחומי שליחותו התרבותית ואת מגבלותיו הרוחניות והאמנותיות של הרומן הבלשי הישראלי החדש.

תל־אביב, מאי 2005

- W.H. Auden, "The Guilty Vicarage", *The Dyer's Hand*, New York 1956, pp. 145-158.
- Bertolt Brecht, "Über die Popularität des Kriminalromans", *Gesammelte Werke*, B. XIX, Frankfurt 1969, S. 450-457.
- G.K. Chesterton, "A Defense of Detective Stories", *The Defendant*, London 1901.
- T.S. Eliot, "Wilkie Collins and Dickens", *Selected Essays*, New York 1950, pp. 409-418.
- Willy Haas, "Die Theologie in Kriminalroman", *Gestalten, Essays zur Literatur und Gesellschaft*, Berlin 1963, S.163-169.
- Ernst Kaemmel, "Literatur unterm Tisch. Der Detektivroman und sein gesellschaftlicher Auftrag", Vogt's *Der Kriminalroman*, B II, S. 516-522.
- Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan*, Cambridge, England 1988, Vol. II, pp.175-205.
- W.S. Maugham, "The Decline and Fall of the Detective Story", *The Vagrant Mood*, London 1952.
- W.G. Most & W.W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder – Detective Fiction & Literary Theory*, New York 1983.
- A.E. Murch, *The Development of the Detective Novel*, London 1958.
- Harry Proll, "Der Wirkung die Kriminalromane", Vogt's *Der Kriminalroman*, B. II. S. 500-515.
- Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, Elmwood Park, Il., 1991.
- Jochen Vogt (ed), *Der Kriminalroman*, B. I-II, München 1971.