

# טיפוסים של ספרות בלשית

## צוואן טודורוב

"הסיפור הבלשי הוא בלתי-ניתן לחלוקה סוגית. לכל היותר אפשר לסווגו לצורות היסטוריות שונות"  
הסיפור הבלשי מאת בואלו ונארסז'אק, 1964

אם אני משתמש בהבחנה זו כמוטו למאמר, שנושא המובהק הוא סוגים בסיפור הבלשי — אין זה על-מנת להדגיש את הסתייגותי מדעת המחברים האמורים, אלא משום שגישתם היא נפוצה למדי; מכאן שזה הדבר הראשון שעלינו לבוא לידי עימות עימו. הספרות הבלשית אין לה ולא-כלום עם גישה זו. מזה מאתיים שנה בקירוב נתקבלה כל נטייה לסווג לסוגים בהתנגדות חריפה מצד חוגי הספרות. כביכול עלינו לעסוק בספרות בכלל או ביצירה מסוימת; ומובן-מאליו היה שמיון יצירות על-ידי ז'אנרים משמעו הפחתה בערכן. קיים נימוק היסטורי טוב בזכות עמדה זו: התנגדות לדגם ספרותי של התקופה הקלאסית, שבה התעניינו יותר בסוגים מאשר ביצירות; תקופה בה נטו להעניש בתואר "דל" כל חיבור שלא ציית דיו לכללי הז'אנר אליו אמור היה להשתייך. מובן שביקורת כזו אינה מסתפקת בתיאור הסוגים, היא גם קובעת אותם; במקום שז'אנר יבוא בעיקבות היצירה הספרותית הוא מקדים אותה.

התגובה היתה קיצונית: הרומנטיקנים וממשיכיהם בימינו סירבו בכל תוקף להישמע לא רק לכללי הז'אנרים למיניהם (זו, כמובן, היתה זכותם), כי אם גם להכיר בקיומו של רעיון הז'אנרים. משום כך נותרה התיאוריה הז'אנרית דלה ובלתי-מפותחת עד לאחרונה ממש; אבל עכשיו ניכרת נטייה למצוא קשר בין השניים — בין המושג הכוללני מדי של הספרות לבין המושאים האינדיבידואליים, כלומר היצירות הבודדות. העיכוב בפיתוח מישנת-הסוגים חל, ללא ספק, בגלל העובדה שמעשה הסיווג מחייב ומתחייב כאחד מעצם תיאורן של העובדות הבודדות; ואולם משימת המיון הנ"ל רחוקה עדיין מפיתרון משביעי-רצון; וכל עוד איננו יכולים למיין מיבנה של יצירות, עלינו להסתפק בהשוואה של אותם היסודות, שנועדו מעצם טבעם למדידה, כגון המיקצב (או המישקל). למרות העיניין המיידי שיש בחקר ז'אנרים (כפי שהעיר על כך אלברט חיבודט, חקירה מסוג זה עוסקת בבעיית הכוללים), איננו יכולים ליטול זאת על עצמנו מבלי שנפתח קודם-כול תיאור מיכני: רק הביקורת בתקופה הקלאסית יכולה היתה להרשות לעצמה לגזור ז'אנרים מתבניות לוגיות מופשטות.

קושי נוסף אורב לחקר הז'אנר, והוא הצורך להתייחס לאופי המיוחד של כל מוסכמה אסתטית. היצירה החשובה מעלה בעצם ז'אנר חדש ומפירה בכך את כלליו הקודמים והתקפים של אותו הסוג. הז'אנר של יצירה מסוג 'מינזר פארמה', דהיינו הדגם שאליו מתייחס הרומאן ההוא, איננו 'הרומאן הצרפתי בראשית המאה הי"ט', כי אם 'הרומאן הסטנדלני', שהוגדר כז'אנר בעיקבות יצירה זו ממש, ובעיקבות יצירות מסוימות אחרות. ניתן לומר שכל ספר גדול מאשש את קיומם של שני ז'אנרים, את קיומן של שתי מוסכמות: זה של הז'אנר ממנו הקיום הנ"ל חורג ואשר היה שליט לפניו בספרות, וזה של הז'אנר שהוא יוצר.

אולם קיימת ממלכה מאושרת, שבה הסתירה הדיאלקטית הזאת בין היצירה לבין הז'אנר שלה אינה קיימת; וזוהי הספרות הפופולארית. יצירות-מופת אינן משתייכות בדרך-כלל לכל ז'אנר שהוא, מלבד לז'אנר של עצמן; אבל יצירת-המופת בספרות הפופולארית תואמת להפליא לז'אנר של עצמה. ספרות בלשית נוהגת לפי כללים משלה, ו"לפתח" אותם פירושו גם להתרחק מהם; "לשכלל" ספרות בלשית משמע לכתוב יצירת-ספרות ולא בלש. הסיפור הבלשי המובהק, המעלה את השאלה "מי ביצע זאת?", אינו זה שמפר את חוקי הז'אנר, כי אם זה המתייצב לצידם. אין סחלבים לגב' בלנדיש' הוא דוגמא המגלמת את הז'אנר, ולא טראנסצנדנציה שלו. אם ננסח בדיוק את סוגי הספרות הפופולארית לא יהיה

מקום לדון בשיאה. הן יצירה אחת, כולם בחזקת אותו הדבר. הרומאן הטוב ביותר מן הסוג הנ"ל הוא זה שעל-אודותיו אין מה להעיר. זוהי תופעה שבדרך-כלל אין שמים אליה לב, ושתוצאותיה משפיעות על כל קאטגוריה אסתטית. אנו עדים היום לחוסר-התאמה בין שני גילומים מהותיים: אין יותר נורמה אסתטית אחת בחברה שלנו, אלא שתיים; אין להחיל אותן אמות-מידה על אמנות 'נעלה' ועל אמנות פופולארית. תיחומם של הז'אנרים בספרות הבלשית מצטייר, אם כן, כמשימה קלה באורח יחסי; אבל עלינו להתחיל בתיאור הסוגים, כלומר בהגדרתם. כנקודת-מוצא למשימתנו נקבע את סיפור הבלש הקלאסי, שמגיע לשיאו בתקופה שבין שתי מלחמות-העולם, ונקרא בדרך-כלל סיפור 'מי עשה זאת'. נעשו כבר מיספר ניסיונות לפרט את חוקי הז'אנר הנ"ל (בהמשך נחזור לעשרים הכללים של ס.ס. ואן דייך בנדון); אך האיפיון המקיף והטוב ביותר שאני מכיר הוא זה שבחותר מתאר ברומאן של עצמו: 'בחלוף הזמן'. ג'ורג' בורטון, מחברם של הרבה סיפורי-רצח מיסתוריים, מסביר למספר, ש"כל סיפור בלשי מתבסס על שני מיקרי רצח, שבו הראשון, המבוצע על-ידי הרוצח, משמש עילה בלבד לרצח השני, בו הוא הקורבן של הרוצח המובהק והבלתי-נתפש — הבלש", וש"בסיפור מצויות שתי עלילות שאחת מהן מונחת, כביכול, על השניה: ימי החקירה, שמתחילה עם גילוי הפשע, ומשך הדרמה שגרמה לכך".

ביסודו של סיפור בלשי בנוסח "מי עשה זאת" אנו מוצאים שניות. זו אותה שניות שתלווה את תיאורנו. הרומאן הבלשי אינו כולל סיפור אחד, כי אם שניים: סיפור הפשע וסיפור החקירה. בצורתם הטהורה אין אף נקודה משותפת לשני הסיפורים. להלן שורות ראשונות של בלש מסוג "מי עשה זאת".

כרטיס-אינדקס קטן בצבע ירוק, עליו מודפס:  
אודל, מרגרט

184 וו. רחוב 71. רצח בחניקה: בערך בשעה 11, דירה שדודה. יהלומים גנובים. הגופה נמצאה על-ידי איימי גיבסון, משרתת. (ס.ס. ואן דייך, 'המיקרה של רצח הקנרית').  
הסיפור הראשון, של מעשה הפשע, מסתיים לפני שהשני מתחיל. אולם מה קורה בסיפור השני? לא הרבה. הדמויות של הסיפור השני, סיפור החקירה, אינן פועלות — הן חוקרות. שום דבר לא יכול לקרות להן. חסינותם של החוקרים היא תנאי הכרחי בז'אנר זה. איננו מעלים בדמיוננו את הרקול פוארו או את פילו נאנס נתונים באיזה איום של סכנה, מותקפים, פצועים, ואפילו מתים. מאה וחמישים העמודים, המפרידים בין גילוי הפשע לבין גילויו של הרוצח, מיועדים לחירגול איטי — אנו בוחנים רמו אחר רמו, עקבות אחר עקבות. בכך נוטה דגם זה של סיפור "מי עשה זאת" למיבנה גיאומטרי טהור. כך, למשל, רצח באוריאנט אקספרס של אגאתה כריסטי מעלה שנים-עשר חשודים; הספר מורכב משנים-עשר פרקים, וכן משנים-עשר תחקירים, מפתחה ומפרק-סיום (שהם גילוי הפשע וגילוי הרוצח).  
הסיפור השני, סיפור החקירה, נוטה להעדיף מעמד מסוים — אין זה מיקרה שבדרך-כלל הוא מושמע מפיו של יריד הבלש, שמודה בכירור כי הוא מחבר ספר (הסיפור הבלשי); הסיפור השני מורכב מן ההסבר כיצד למעשה נכתב ספר זה. הסיפור הראשון מתעלם לחלוטין מקיום הספר ולעולם אינו מתוודע אל טבעו הספרותי. (שום מחבר ספרי-בלש לא ירשה לעצמו לרמוז במישרין על האופי הבידיוני של סיפורו, כפי שזה קורה לעיתים ב"ספרות הטהורה"). מצד שני, הסיפור השני לא רק מתחייב להכיר כמצאות הספר, אלא הוא הסיפור של הספר הזה עצמו.

יכולנו לאפיין את שני הסיפורים הללו בכך שנאמר, כי סיפור-הפשע מספר "מה שבאמת התרחש", בעוד שהשני — סיפור החקירה — "מבהיר כיצד מתוודע אליו הקורא או המספר", ואולם עניינן של הגדרות אלו אינו רק שתי העלילות שבסיפור הבלשי, כי אם גם שני ההיבטים של כל יצירה ספרותית, שהפורמאליסטים הרוסיים הבדילו ביניהם לפני כארבעים שנה. הם הבדילו בעצם את סיפור המעשה (הפאבולה) מהנושא (העלילה) של הסיפור. הסיפור הוא מה שאירע בחיים והעלילה היא דרך הצגתו על-ידי המחבר לפנינו. הראשון תואם למה שהועלה כמצאות, למה שקורה בדרך-כלל בחיינו. השני תואם לספר עצמו, למסופר ולתחבולות הספרותיות שמפעיל המחבר. בסיפור המעשה אין עיוות הזמן, הפעולות עוקבות לפי הסדר הטבעי שלהן. בעלילה רשאי המחבר להקדים תוצאות לסיבות שלהן ואת הסוף להקדים להתחלה. שתי אפשרויות אלו אינן מייצגות שני חלקים בסיפור, כי אם שני היבטים של אותה היצירה, שתי נקודות-מבט על אותו הדבר. כיצד קורה, אם כן, שהסיפור הבלשי מצליח להגשים אותן זו לצד זו? בכדי להסביר את הפאראדוקס הזה עלינו לזכור שוב את המעמד המיוחד של שני הסיפורים. הראשון,

זה על-אודות הפשע, הינו כעצם סיפור של היעדר. אופיו המובהק ביותר הוא באי-יכולתו להיות נוכח בספר; במילים אחרות, המספר אינו יכול למסור במישרין את שיחותיהן של הדמויות המעורבות כרצח, ואף לא לתאר את פעולותיהן; לשם כך הוא זקוק, כמוכן, לתיווכה של דמות נוספת, או אותה דמות, אשר תדווח בסיפור השני על המילים שנשמעו או הפעולות שניצפו.

מעמדו של הסיפור השני הוא, כפי שראינו, מופלג ממש באותה המידה; הוא חסר חשיבות כשלעצמו, ומשמש כמתווך בלבד בין הקורא לסיפור הפשע. תיאורטיקנים של ספרות בלשית הסכימו תמיד שסיגנון בספרות מסוג זה צריך להיות שקוף לחלוטין ובלתי-מורגש; הדרישה היחידה שלה הוא מציינת היא להיות פשוט, ברור וישיר. נעשה אפילו ניסיון משמעותי לשים קץ לסיפור השני לגמרי; מר"ל אחד שלף תיק-מסמכים אמיתי המבוסס על דו"חות-משטרה, תחקירים, צילומים, טביעות-אצבעות, ואף קוצות-שיער. עדויות "אותנתיות" אלו אמורות היו להוביל את הקורא לגילוי הפשע (למיקרה של כישלון, הודקה מעטפה חתומה בעמוד האחרון, בה ניתנה התשובה לחידה, למשל פסק-דינו של השופט).

אנו עוסקים, איפוא, בסיפור בלשי מסוג "מי עשה זאת" בעל שני סיפורים, שאחד מהם נעדר אך אמיתי, והשני נוכח אך חסר-ערך. נוכחות והיעדר אלה מסבירים את קיומם של שני סוגי-סיפור במשך הסיפור. הראשון מערב מוסכמות ותחבולות ספרותיות רבות כל-כך (שהם למעשה היבט ה"עלילה" של הסיפור) עד כי המחבר אינו יכול להשאירן בלתי-מוסכרות; אפשר לומר שתחבולות אלו הן בעיקר משני המינים: החלפות של לוח-הזמנים ונקודות-תצפיות אישיות. המשמעות של כל פיסת-מידע תלויה באדם שמעביר אותה. שום הבחנה אינה קיימת ללא מבחין. המחבר אינו יכול, על-פי עצם הגדרת-מעמדו, להיות "יודע-כול", כפי שהיה ברומאן הקלאסי. הסיפור השני מופיע, איפוא, כמקום שבו כל אותן תחבולות באות לידי צירוף ונעשות "טבעיות"; כדי להעניק להן אופי "טבעי" המחבר צריך להסביר שהוא כותב ספר ולמנוע בעד הסיפור השני מלהיות סתום ומלהטיל צל מיותר על הסיפור הראשון. הסיגנון נשמר נייטרלי וברור עד לנקודה בה הוא הופך להיות בלתי-מורגש.

וכעת הבה נבחן ז'אנר אחר בספרות הבלשית. הסוג האמור נוצר בארה"כ בדיוק לפני מלחמת-העולם השנייה, ובמיוחד לאחריה, ונתפרסם בצרפת תחת הכותרת "הסידרה השחורה" (המותחן). סוג זה של סיפור בלשי מקשר את שני סוגי-הסיפור שהוזכרו קודם, או, במילים אחרות, מסתיר את הראשון ומחייב את השני. לא מספרים לנו יותר סיפור על-אודות פשע שקדם לרגע המסופר; המסופר משתלב עם הפעולה. אף מותחן אינו מוצג בדרך של העלאת זיכרונות ואין שום נקודה בה הסופר מבין כל מה שאירע; איננו יודעים אפילו אם הוא יישאר בחיים עד לסיום הסיפור. חיפוש אחר עתיד תרפס מקומו של שיחזור. אין שום סיפור שצריך לנחשו, ואין גם תעלומה דוגמת זו שהיתה מצויה בבלש מסוג "מי עשה זאת". אולם התעניינותו של הקורא איננה פוחתת בשל כך; אנו מבחינים כאן בשתי צורות שונות לחלוטין של התעניינות. אפשר לכנות את הראשונה 'סקרנות'; היא נעה מתוצאה לסיבה: מתחילים מרושם מסוים (גוויה וכמה מפתחות), עלינו למצוא את הגורם (הנאשם והמניע שלו). הצורה השנייה היא 'מתח'; וכאן התנועה היא מסיבה לתוצאה: ראשית, אנו מצויים נוכח הנתונים הראשונים (גאנגסטרים מכינים שוד) והתעניינותנו מתחזקת על-ידי הציפייה למה שעתידי לקרות: לתוצאות מסוימות (גוויות, פשעים, קרבות). סוג זה של עניין הוא בלתי-מתקבל על הדעת בז'אנר בלשי של "מי עשה זאת" משום שדמויותיו הראשיות (הבלש וידידו המספר) היו מחוסנות על-פי עצם הגדרת-מעמדן; דבר לא יכול היה לקרות להם. במותחן המצב הפוך: הכול אפשרי והבלש מסכן את שלומו, אם לא את חייו.

היצגתי את הניגוד שבין סיפור בלשי בנוסח "מי עשה זאת" לבין המותחן כניגוד שבין שני סיפורים לבין סיפור אחד; אולם זהו סיווג הגיוני ולא היסטורי. המותחן לא היה צריך לבצע שינוי מסוים זה על-מנת להופיע על הבמה. חוסר מזלו של ההיגיון הוא, כי ז'אנרים אינם מתהווים כתיאום עם תיאורים מיבניים. ז'אנר חדש נוצר סביב יסוד שלא היה הכרחי בישן: שניהם רושמים צפנים שונים של יסודות. מסיבה זו הפואטיקה של הקלאסיציזם ביזזה את זמנה בחיפוש אחר מיון הגיוני של ז'אנרים. המותחן בן-ימינו לא היה מושגת על אדני אופן-ייצוג מסוים, אלא כרוך היה בהווי-סביבה מסוים שיוצג בו, בטיפוסים מסוימים והתנהגות; במילים אחרות: אופיו מורכב מהנושאים שלו. עניין זה תואר כדלקמן בשנת 1945 על-ידי מארסל דיהאמל, מי שקידם את הז'אנר הנ"ל בצרפת: בתוך המותחן מוצאים אנו "אלימות ככל צורותיה, ובמיוחד את המביש ביותר — מכות, רציחות... אי-מוסריות היא בת-בית כאן לא פחות מאשר רגשות

נאצלים... יש גם אהבה, ועדיף — שפלה, תשוּקה אלימה, שְנאה אינסופית". המותחן מתבסס כאמת על עקרונות ספורים אלו: אלימות, פשע מתועב, אי־מוסריות של הדמויות. נחוץ גם "הסיפור השני", זה המתרחש בהווה, יתפוס כאן מקום מרכזי. אולם העלמתו של הסיפור הראשון איננה תופעה הכרחית; מחקריו המוקדמים של המותחן, דָאשיאָל הֶמֶט וריימונד צ'נדלֶר, שומרים על יסוד המיסתורין. הדבר החשוב הוא שעתה נודע לכך חפקיד מישני, נחות ולא־מרכזי, בניגוד לסיפור הבלשי של "מי עשה זאת?". הצטמצמות זו בהווי סביבתי, כפי שתואר, גם מבדילה את המותחן מסיפור־ההרפתקאות, למרות שבכול זה איננו מובהק כל כך. אנו יכולים לראות שאת התכונות שצויינו עד כה — סכנה, מירדף, קרב — אפשר למצוא גם בסיפור־ההרפתקאות; אך המותחן שומר על ריבונותו. עלינו להבחין במיספר נימוקים לכך: היעלמותו היחסית של סיפור־ההרפתקאות והחלפתו ברומאן־הריגול; וכן נטייתו של המותחן לעבר המופלא והאקזוטי, המקרכת אותו מצד אחד לסיפור־המסעות, ומצד שני לסיפור המדע הבדיוני בן־זמננו; ולבסוף, נטייה לתיאור שנשארת זרה לחלוטין לסיפור הבלשי. יש להוסיף כאן גם את השוני בסביבה ובהתנהגות המתוארים; הבדל זה בדיוק אפשר למותחן להתהוות לז'אנר.

מחבר בולט אחד של ספרי־בלש, הדוגמאטי במיוחד, ס.ס. ואן דייק, רשם בשנת 1928 עשרים כללים, שכל מחבר "בלשים" המכבד את עצמו צריך להישמע להם. כללים אלו שוחזרו מאז לעיתים תכופות (ראה לדוגמא ספר שצוטט במוטו שלנו, מאת בואלו ונארסן־אק) ועמדו לעיתים קרובות באש הביקורת. מאחר שאיננו עוסקים בנוהלי־מתכון עבור הסופר, כי אם בתיאור הסוגים של ספרות בלשית, אנו יכולים לתועלתנו להתחשב רגע בכללים אלו. בצורתם המקורית הם רכי־מלל למדי, ואפשר בנקל לסכםם כשמונת הפסוקים הבאים:

1. צריך שיהיה לסיפור לכל היותר בלש אחד ופושע אחד, ולפחות קורבן אחד (גופה).
  2. הנאשם לא יהיה פושע מקצועי, ואסור שיהיה הבלש; עליו לרצוח מסיבות אישיות.
  3. אין מקום לאהבה בסיפור בלשי.
  4. הנאשם צריך להיות בעל חשיבות מסוימת; א. בחיים: לא להיות משרת או חדרנית. ב. עליו להיות אחת הדמויות הראשיות בספר.
  5. כל דבר צריך להיות מוסבר באופן הגיוני; הפאנטאסטי איננו מותר.
  6. אין מקום לתיאורים ולא לניתוחים פסיכולוגיים.
  7. בהתייחס למידע על הסיפור צריכה להישמר המישוואה הבאה: "מחבר: קורא = פושע: בלש".
  8. צריכים להימנע ממצבים ומפיתרונות בנאליים. (ואן דייק מציין עשרה מהם).
- אם משווים אנו רשימה זו עם תיאורו של המותחן, נגלה תופעה מעניינת. חלק מהכללים של ואן דייק מתייחס, כפי הנראה, לכל הספרות הבלשית; וחלק אחר — לסוג "מי עשה זאת?" בלבד. חלוקה זו מתאימה באופן מוזר לתחום שימושם של הכללים: אלו שעניינם בנושאים מייצגי־החיים ("הסיפור הראשון") מוגבלים לסוג "מי עשה זאת?" (כללים 1-4), ואלו שמתייחסים לשיח הספרותי — לספר ("הסיפור השני") חלים באותה מידת־חוקף גם על המותחן (כללים 4-7). ואילו תחולתו של כלל 8 נרחבת הרבה יותר. במותחן יש באמת לעיתים קרובות יותר מאשר בלש אחד (ראה, למשל, 'למען אהבתה של אימאבל' מאת צ'סטר היימס) ויותר ממושע אחד (ראה, למשל, 'המירדף המהיר' של ג'יימס האדלי). הפושע כמעט מחויב להיות מקצועי ואינו רוצח מסיבות אישיות ("הרוצח השכיר"); נוסף על כך הוא לעיתים קרובות שוטר. גם אהבה — רצוי רדופת־תאוה — מוצאת פה את מקומה. מצד שני, הסברים פאנטאסטיים, תיאורים וניתוחים פסיכולוגיים נידחים גם כאן. הפושע צריך עדיין להיות אחת הדמויות הראשיות. כאשר לכלל 7 הוא איבד את העניין שבו עם היעלמו של הסיפור הכפול. זה מוכיח שההפתחות השפיעה בעיקר על החלק התוכני ולא על מיבנה השיח הספרותי עצמו (ואן דייק אינו מציין את הצורך במיסתורין, ולפיכך אף לא את הצורך בסיפור הכפול, בהשקיפו עליו, ללא ספק, כעל מובן מאליו).

תופעות מסוימות חסרות ערך למראית עין, יכולות להיות "מוצפנות" ומזוהות ככל אחד מסוגי הספרות הבלשית: הרי הסוג מאחד פריטים הנמצאים בדרגות־הכללה שונות; מכאן שהמותחן, שכל שמץ תחבולה ספרותית זר לו, אינו שומר על הפתעותיו לשורות האחרונות כפרק; בעוד שסיפור "מי עשה זאת?" המאשר את המוסכמה הספרותית כחוקית על־ידי הוצאתה אל האור ב"סיפור השני" — יסיים בדרך־כלל

את הפרק בגילוי מפתיע ("אתה הוא הרוצח" - אומר פוארו למספר של 'הרצח של רוג'ר אקוויד'). נוסף על כך, תופעות סיגנוניות מסוימות כמותחן שייכות לו במיוחד. התיאורים הם חסרי ריתוריקה, קרים; אפילו כשמתוארים דברים מחרידים. ניתן גם לומר, כי הדברים נמסרים "כאורח ציני" ("ג'ו שחת דם כמו חזיר. לא ייאמן, שאדם זקן יכול להוציא כל כך הרבה דם"; הוראס מקקוי, 'נשק מחר, הייה שלום'). ההשוואות מעלות ברוטאליות מיוחדת (תיאור של ידיים: "הירגשתי שאם הידיים שלו ייגעו עוד בעיגול גרוני, הן יגרמו שיישפך דם החוצה דרך אוזני"; צ'ייס, 'לעולם אינך יודע, עם נשים'). די לקרוא קטע כזה כדי להיות בטוח שלפנינו מותחן.

אין זה מפתיע ששני צורות, השונות כל-כך זו מזו, התפתחה צורה שלישית, שמאחדת את תכונותיהן, רומאן המתח. הוא שומר על המיסתורין של "מי עשה זאת?" וכן על שני הסיפורים, זה שבעבר זה שבהווה; אך הוא מסרב לצמצם את הסיפור השני לכדי בילוש רגיל אחר האמת. כמו כמותחן תופס כאן הסיפור השני את המקום המרכזי. הקורא מעוניין לא רק במה שהתרחש, כי אם גם במה שיתרחש להבא; הוא תוהה על העתיד לא פחות משעל העבר. שני סוגי ההתעניינות נמצאים כאן ביחד - קיימת הסקרנות לדעת את יוסבר המאורעות שחלפו, וכן קיים המתח מה יקרה לדמויות הראשיות. דמויות אלו נהנו, כזכור, מחסינות בסיפורי "מי עשה זאת?" ואילו כאן הן מסכנות את חייהן בקביעות. למיסתורין נודע כאן תפקיד שונה מזה שהיה לו בסיפורי "מי עשה זאת?"; המיסתורין הוא כאן בעצם רק נקודת-מוצא, עיקר תשומת-הלב מופנית לסיפור השני, התופס מקום בהווה.

מהבחינה ההיסטורית, מופיעה צורה זו של ספרות בלשית בשתי תקופות: היא שימשה בשלב-מעבר בין סיפורי "מי עשה זאת?" לבין המותחן; אך נותרה קיימת גם בתקופת קיומו של זה האחרון. לשתי תקופות אלו מקבילים שני תת-סוגים של רומאן-המתח: הראשון, שניתן לכנותו "סיפורו של הבלש הפגיז", מודגם בעיקר ברומאנים של האמט וצ'נדלר. תכונות העיקרית היא בכך שהבלש מאבד את חסינותו, מוכה, נפגע קשות, ומסכן בקביעות את חייו; בקיצור הוא משתלב בעולמן של יתר הדמויות במקום להיות מתבונן בלתי-תלוי בדומה לקורא (אנו נזכרים באנאלוגיה של ואן דייך בין בלש לקורא); רומאנים אלה מסוגים בדרך-כלל כמותחנים בגלל 'הסכיבה' (מילייה) שהם מתארים; אבל אנו רואים שבהרכבם הם קרובים יותר לרומאן המתח.

הסוג השני של רומאן-המתח נראה כאילו חיפש דרך להיפטר מהמוסכמה של סביבת הפשע המקצועי ולשוב לפשע האישי של "מי עשה זאת?", אם כי תוך הסתגלות למיבנה החדש. מזה נבע רומאן שיכולנו לכנותו 'סיפור החשוד כבלש'. במקרה זה הפשע מתבצע בדפים הראשונים, וכל העדויות בידי המשטרה מצביעות על אדם מסוים (שהינו הדמות הראשית). על-מנת להוכיח את חפותו צריך אדם זה למצוא את האשם האמיתי, אפילו הוא מסכן בכך את חייו. יכולנו לומר שבמקרה זה הדמות האמורה היא בעת ובעונה אחת הבלש, הנאשם (בעיני המשטרה) והקורבן (קורבן פוטנציאלי של הרוצחים האמיתיים). רומאנים רבים מאת ויליאם איריש, פטריק קוואנטין וצ'ארלס ויליאמס בנויים לפי דגם זה.

קשה למדי לומר אם הצורות שתוארו זה-העתה מקבילות לשלבי התפתחות או הן יכולות להתקיים בצורה בו-זמנית. העובדה שאנו יכולים לפגוש במיספר סוגים של סיפור בלשי מפריע-עטו של אותו מחבר (למשל, ארתור קונן דויל או מוריס בלנק, המקדימים את השיגשוג הגדול של הז'אנר הזה), מניעתנו לפנות לפיתרון השני, במיוחד מפני ששלוש צורות אלו מתקיימות כיום ביחד. אבל ראוי לציין שבהתפתחות הספרות הבלשית במיתאריה הכוללים כאו שלוש הצורות הללו זו אחר זו; אפשר לומר שבנקודה מסוימת הספרות הבלשית חשה את מיגבלות ז'אנר זה או אחר כנטל לא-מוצדק ומנסה להיפטר מהן כדי לכוון מערכת-כללים חדשה. הכללים של הז'אנר נתפשים כמאולצים כאשר הם נעשים צורה טהורה ואינם מוצדקים יותר על-ידי המיבנה השלם. לפיכך, ברומאנים מאת האמט וצ'נדלר המיסתורין נהפך לאמתלא גרידא, והמותחן, שירש את סיפורי "מי עשה זאת?", הצליח להיפטר הימנו במגמה לפתח צורת-עיניין חדשה, מתח, ולהתרכז בתיאור הווי-סביבה. רומאן-המתח, שהופיע לאחר השנים הטובות של המותחן, ראה ב"סביבה" זו תכונה חסרת-תועלת, ושמר רק על המתח עצמו. אר-אז נחוץ היה גם להגביר את העלילה ולחדש שוב את המיסתורין הקודם. רומאנים שניסו להישאר ללא מיסתורין וסביבה כיאה למותחן (למשל 'תוכניות מראש' מאת פראנסיס ו'אדון ריפלי המוכשר' מאת פטרישיה הייסמית) הם מעטים מכדי שייחשבו כז'אנר נפרד.

כאן אנו מגיעים לשאלה האחרונה: מה צריך לעשות ברומאנים שאינם מתאימים למיון שלנו? אין זה מיקרה, כך נדמה לי, שהקורא מחשיב בדרך-כלל רומאנים בדומה לאלו שהיזכרתי זה-עתה, כשוליים לסוג, או כצורת-ביניים בין הספרות הבלשית לבין הרומאן עצמו. מאידך גיסא, אם צורה זו (או אחרת) נעשית לנכט של ז'אנר חדש בספרות הבלשית, לא ישמש הדבר כשלעצמו טיעון נגד הסיווג שהוצע. כפי שכבר אמרתי, הז'אנר החדש איננו ניבנה בהכרח מתוך שלילת קווי-ההיכר העיקריים של הסוג הישן, אלא יוצר הרכב שונה של תכונות, שאיננו בהכרח כתואם הגיוני עם הצורה הראשונה.

חירגמה מאיה בז'רנו