מרי מקארתי

עובדות ביצירות בדיוניות

אני מגלה כי שובצתי היום לדבר אליכם "על אודות בעיות של כתיבת רומאן". איש אינו יודע מאיין צצה כותרת זו - כנראה מהמישרד המספק כותרות לחיבורים של תלמידי בית־הספר: "כיצד עברה עליי חופשת הקיץ", או "הרפתקאותיו של מטבע־הפני", או פשוט "מדוע?". לגבי אלו שאינם סופרים יכולות הבעיות הקשורות בכתיבת רומאן להסתכם בשאלות הבאות: "האם את כותבת בכתב־יד או במכונת־כתיבה?", "האם את מסתייעת בתקציר מוכן מראש או ממציאה תוך כדי התקדמות?", "האם דמויותייך לקוחות מהחיים, את ממציאה אותן, או שהן צירופים של שני אלו?", "האם את מתחילה ברעיון, מצב או דמות?", "כמה שעות ביום את מבלה ליד שולחן־הכתיבה שלך?", "האם את כותבת בימי ראשון?", "האם את מתקנת תוך כדי תהליך הכתיבה או מסיימת תחילה את הטיוטה הראשונה?", ולבסוף: "האם את משתמשת בסוכן ספרותי או משווקת את החומר בעצמך?". כאן נעלמת הסקרנות; הייצור והשיווק של המוצר ממצים את סיפור התהליך שבאופן עקרוני אינו שונה בהרבה מ"סיפור" הקמח כפי שהוא מוצג בפני כיתת נערים ונערות במיסגרת סיור חינוכי בטחנת־קמח (מגרגירי החיטה ועד לשק שעל מדפו של החנווני) או "סיפור" בקבוק־היין או סיכת־הביטחון מפליז. זוהי מלאכת היצירה הבדיונית ככל שהדבר מעניין את הצופה מבחוץ, העשוי להצטופף בתור לאחר הרצאה מסוג זה כדי לקבל את

חתימת הסופר, המצורפת במקום שי חינם:בקבוק־יין בזעיר־אנפין או גליון של סיכות־ביטחון ״ינקותיות״.

איני עומדת להרצות על בעיותיו של הרומאן במובן זה, אלא להתייצב בפני העובדה שכתיבת רומאן הפכה בעייתית בימינו. האם עדיין אפשר לכתוב רומאנים־בכתב־יד או במכונת־כתיבה, בעמידה או בישיבה, בימי ראשון או בסופי שבוע, עם או בלי תקציר מוכן מראש? נראה לי, כי התשובה על כך בוודאי שאינה חיובית, ואולי היא שלילית. כוונתי לרומאנים ממשיים:לא סיפורי אגדות או משלים, או רומאנסות או Contes philosophiques, וכוונתי לרומאנים מאיכות גבוהה כמו **מלחמה ושלום** או **מידלמרץ**; או **יוליסס** או הרומאנים של דיקנס, דוסטוייבסקי או פרוסט. הייצור של רומאנים מסוג ב׳, או מוטב לומר: חיקויים ישירים של הרומאן, אינו מצוי במצב של משבר; גם לא קיים קושי לשווק את הללו באמצעות סוכן או בלעדיו. אבל כמעט אף סופר מערבי בעל חשיבות כלשהי, הבה ונאמר מאז מותו של תומאס מאן, לא היה מסוגל לכתוב רומאן אמיתי, להוציא את פוקנר, שכיום הוא איש זקן. מהו הרומן האחרון, בלא לקחת בחשבון את פוקנר, שנכתב בימינו? **יוליסס**? **גורלו של אדם**? **הזר** של קאמי? מישהו עשוי לומר: **לוליטה**, ואכן יתכן שזהו רומאן, משונה אמנם, תרגיל או מוטאציה פראית שהכול מקדמים את פניו בחשד כמו היה קושיה מסוכנת, חידת הספינקס.

למה כוונתי ברומאן? ספר פרוזה בעל עובי מסוים המספר סיפור מתוך החיים הממשיים. איש אינו יכול לחלוק על כך, אבל רבים יחלקו על מרבית הדברים שאני עומדת לומר עוד לפני שאביאם לידי סיום, לכן אשתדל לדייק יותר. המלים ״פרוזה״ ו״ממשי״ מרכזיות לגבי תפישתי את הרומאן. סימן־ההיכר המובהק של הרומאן הוא עיסוקו בעולם האקטואלי, עולם העובדה, הניתן לאימות, ואפילו יהא זה העולם של המיספרים והסטאטיסטיקה. בהצביענו על ג׳יין אוסטין, דיקנס, באלזאק, ג׳ורג׳ אליוט, טולסטוי, דוסטוייבסקי, מלוויל של **מובי דיק**, פרוסט, ג׳ויס של **יוליסס**, דרייזר, פוקנר, עלינו להודות כי כל אלו הם מחברי רומאנים, יהיו שונים זה מזה ככל שיהיו מנקודת־המבט הצורנית, ודבר אחד משותף להם: אהבה עזה כלפי העובדה, כלפי המרכיב האמפירי שבניסיון. איני מעונינת בהגדרה פורמאלית של הרומאן (זה באמת עסק מעורפל מאד, חבילת הפתעה או ״כלבויניק״, כפי שטען מאן דהו), כי אם לגלות את ה־quidditas שלו או את המה, התמצית או הדבר האחד המבדילו מזנים אחרים של פרוזה בדיונית: האגדה, המשל והרומאנסה. החומרים המרכזיים נמצאים בכל הרומאנים בצירופים ויחסים שונים, אבל תמיד ישנו מינון גבוה של עובדות. אם דרוש קריטריון המבדיל בין רומאן למשל, או אגדה ורומאנסה (או דרמה), הרי היעדרו של העל־טבעי, כפי שהכול יודעים, הוא כאן בגדר שיטת־מיון כפי שהכול יודעים במשלים ובסיפורי־אגדות משוחחים ציפורים וחיות. אין הם עושים כן ברומאנים. אם בספר שאתם קוראים אתם פוגשים בציפורים ובחיות משוחחים, יכולים אתם להיות סמוכים ובטוחים כי אין הוא רומאן. דבר זה מסביר מדוע **חוות החיות** היא מעין רומאן. ברומאן יכולים בני־אדם להתנהג כחיות, אך חיות ברומאן אינן יכולות לנהוג כבני־אדם. הדבר מסביר גם מדוע אין **מסעות גוליבר** בגדר רומאן – במידה ומישהו היה בכלל סבור בשוגג כי הוא

כזה. הדמויות ברומאן חייבות לציית לחוקי־הטבע. אין בכוחן להתפוצץ או לעוף או לשוב לתחייה, כפי שקורה במחזות, ובמידה והן מדברות עם השד, כאיבן קארמזוב, השד, אף כי הוא דובר צרפתית, אינו ממשי כמו מפיסטופל של פאוסט, אלא תוצר בילבולו או פיצולו של איבן.

הדבר דומה בד"ר **פאוסטוס** של מאן. שוב אין השד חבר בלהקת הדמויות, כי אם, ניתן לומר, שוכן כנגיף במחלת־השלשלות או כחיידק הסיפיליס. אין זה שוני בתקופה, גם גיתה לא האמין בשדים ממשיים, אבל יכול היה להעלות אחד כזה על הבמה, מפני שהבמה מאפשרת שדים ויש עליה אפילו דלת־מלכודת המעלימה אותם בליוויית הבזק־אור וגפרית, בדיוק כפי שנהוג היה להתקין עליה מכונה, גבוה בשמיים, ממנה ירדו האלים. אין אלים ברומאן ולא קיימות בשבילם מכונות. אפילו דיבור שבמטאפוריקה על deus ex machina ברומאן היינו על כניסת הגיבור מלמעלה מטעם ההשגחה העליונה - הרי זה פגם. בנקודה זו תמיד נוהגים לבקר את דיקנס. אבל מעשייה כמעט תמיד דורשת את הופעת ה־deus ex machina או המושיע הפלאי. השד בכבודו־ובעצמו יכול להופיע במעשייה של הותורן מסוג "בראון האיש הצעיר והטוב", אבל לא ברומן של הותהורן "אות השני", אפילו עשויה רוחו להיות ניכרת שם.

הרומאן אינו מרשה תקריות שמחוץ לחוקי־הטבע וניסים. מר קרוק העולה באישה של התלקחות מיידית בחנות־הגרוטאות **בבית קודר** הוא רמז מוזר לפאנשרוג'רדי. דיקנס בעצם חשב כי המדע גילה שבני־אדם יכולים להתפוצץ מאליהם, אבל בימינו נראה כי אין הדבר כן. הדבר לא יכול היה לקרות למר קרוק. זה בסדר לגבי הפאנטאסיה או הפנטומימה, אך לא לגבי הרומאן. זוכרים אתם כיצד באחים **קארמזוב**, כשהאב זוסימה מת, ממתינה חבורתו (רוב הדמויות האהודות בספר) לנס, שגופו יישאר מתוק ורענן מפני שהוא מת ב"ניחוח הקדושה". במקום זאת הוא מתחיל להצחין. צחנתו של האב זוסימה היא ריחו הטבעי והכללי של הרומאן.

על פי אותו חוק, אין הרומאן יכול להיות ממוקם בעתיד, מפני שהעתיד מצוי מחוץ לסדר הטבע עד לזמן התרחשותו. גם סיפור נבואה, או התרעה, כמו '1984' אינו יכול להיחשב לרומאן. אותו הדבר נכון גם לגבי אירועים ציבוריים בעבר שמעולם לא התרחשו, כמו המרד בסוף מלחמת־העולם הראשונה שעוררו רב־טוראי דמוי־ישו **במשל** מאת פוקנר; השם הוא אזהרת פוקנר לקוראיו כי כרך זה, בניגוד לספריו ה"רגילים", אינו יכול להחשב רומאן, אלא הוא משהו אחר. מאחר שהעבר מופיע, בנסיגה לאחור, מחוץ לסדר הטבע (חישבו עד כמה בלתי־מסתברים וכמו רוחות־רפאים נראים תצלומים ישנים), רוב הרומאנים ההיסטוריים, כפי שהם מכונים, הם רומאנסות ולא רומאנים: כגון **רומולה** של ג'ורג' אליוט בניגוד **למידלמרץ**; טולסטוי מפר חוק זה **במלחמה ושלום**, אשר במידה שמשהו היה ראוי אי־פעם לתואר רומאן, הרי הוא זה, והסיבה לכך היא שההיסטוריה שהתרחשה מנופה על־ידי הריאליזם הקפדני והביקורתי שלו מכל מרכיביה "ההיסטוריים" - הבלי התילבושות, מנהגי האיפור, האביזרים, המיתוסים והשקרים של ההיסטוריונים. יתר על כן, התקופה (ימי סבו) לא היתה רחוקה כל־כך מזו של טולסטוי. כשניסה לכתוב את הרומאן על תקופת איבן האיום, גילה כי אין הוא מסוגל לעשות כן. **מינזר פרמה** של סטנדאל הוא מיקרה

גבול, כשבמקום היסטוריה אקטואלית (כניסת נאפוליאון למילאנו וקרב ווטרלו שכה נערץ על טולסטוי) באה היסטוריה נלעגת - תולדותיה המדומות של פרמה המבוססות על כמה עריצים, בתי־כלא ורוצחים שכירים, חיקוי נלעג שהמציא סטנדאל ושהולם את פאבריציו, שהוא נלעג באמת, על גרביו הסגולות ומעשי־הגבורה המדומים בחלק זה של הספר. הספר הוא רומאן שנעשה לפארודיה ברגע שההיסטוריה, על פי ראות עיניו של סטנדאל, מפסיקה להיות הגיונית ונהפכת לפארודיה של העבר. רגע זה היה ניצחון הריאקצייה באירופה שלאחר 1815.

עלי להדגיש כי אופיין של הבחנות אלו אינו גורע; אין כוונתי "הרומאן הוא טוב, המשל הוא רע", אלא רק "רומאן זה רומאן; משל זה משל". **קנדיד** איננו רומאן, אך אין פירושה של קביעה זו ביקורת על **קנדיד**. כמובן, ישנן יצירות־מופת מסוימות: **בן אחיו של ראמו**, **נשמות מתות** לגוגול, **מנזר פרמה** בכבודו ובעצמו - שהתנהגותן כספיתית עד כדי שאי־אפשר לסווג אותן בקאטגוריה כלשהי; הללו הם בדרך־כלל ספרים "הרסניים" כמו **קנדיד**, כשכוונת המחבר היא, בין היתר, להשתמט מאחיזתה של הרשות. וכשפוסקים כיום לגבי יצירה מסוימת כי "אינה רומאן", כפי שנוהגים לומר, למשל, על אודות ד"ר ז'יוואגו, מביעים זאת תמיד בנימה כעוסה, כאילו ניסו להוליך את הקוראים שולל, למכור להם בניין האמפייר־סטייט או את עמוד טראיאנוס או את ארמון־התרבות כאשר הם יודעים יותר טוב מהו המצב; הם לא נולדו אתמול. אין זו כוונתי. איני מדברת כצרכן בעל־טרונייה של ספרות מודרנית (ואני מעריצה יותר מדי את ד"ר ז'יוואגו מכדי שאדרוש ממנו להציג את תעודת־הזהות לפני שיקבל אשרת־מעבר); אני מנסה רק לגלות מדוע סוג מסוים של ספרות, סוג חדש באופן יחסי, נעלם מהאופק. כדי לעשות זאת, עלי לדעת מהו הרומאן. הדבר דומה למודעה על אדם שאבד - קודם־כל זקוקים לתיאור דמותו כפי שנראה לאחרונה.

אפתח בסימני הלידה. המילה "רומאן" (novel) מוליכה אחורנית למלה "חדש" (new). ובגוף רבים פירושה חדשות - חדשות היום או השנה. חוקרי תולדות־הספרות גילו את הזרע או הנבט של הרומאן בדקמרון של בוקאצ'יו, אוסף מעשיות הממוקמות במיסגרת החיים האקטואליים. מיסגרת זו של החיים האקטואליים היתה המגיפה הגדולה של 1348 כפי שהשפיעה על העיר פירנצי, שם יותר ממאה אלף אנשים מצאו מותם בין מרץ לאוגוסט של אותה שנה. המיספרים והתאריכים מקורם בדקמרון לצד מידע עובדתי רב נוסף על־אודות המוות השחור: מקורותיו במזרח שנים ספורות קודם לכן; הסימפטומים הראשונים והמישניים הנבדלים מאלו שבמזרח; פסק־הזמן שבין הופעת הסימפטום הראשון - דלקת וגידולים באיזור המיפשעה או בית־השחי, גודלם כשל תפוח מצוי או ביצה, חלק יותר, חלק פחות - ובין הסתערות המוות; דרכי ההידבקות; אמצעי־המנע והזהירות הבריאותיים; התיאוריות הרפואיות הקיימות באשר לתזונה נכונה ודרכי חיים מונעי־הידבקות; דרכי הטיפול; פולחנים ושיטות קבורה; ולבסוף, ההתנהגות בתחום־המוסר (הרעה מאוד) של תושבי פירנצי במשך תקופת הייסורים. דיווחו של בוקאצ'יו נחשב לתרומה חלוצית בשטח

הרפואה התיאורית. זוהי גם פיסה של עדות־ראייה עיתונאית שאינה שונה בהרבה מדיווחו של פליניוס הצעיר על־אודות התפרצות הר־הגעש וזוב. ההבדל בין השניים נעוץ בעיקר בכך, שפליניוס כתב את דיווחו שלו בצורת איגרת (צורה ספרותית קלאסית), דיווחו של בוקאצ'יו מעוצב בדרך חדשה, רקע לאוסף יצירות בדיוניות. ניתן לומר כי "הריאליזם" החדש של המעשיות הבודדות נשען על התבנית העיתתאית וכולל את תאריך בוקרו של יום שלישי מסויים בשנת 1348, כאשר שבע גברות צעירות שגילן נע בין שמונה־עשרה ועשרים־ושמונה ושלושה גברים צעירים, הצעיר שביניהם הוא בן עשרים־וחמש, נפגשים בכנסיית סנטה מרייה נובלה.

במידה ובוקצ'יו הוא ראש השושלת, הרי ל"אבי הרומאן המודרני" נחשב דיפו, עיתונאי כושל ומחברם של **רובינזון קרוזו**, **מול פלנדרס**, ויצירות רבות אחרות, ביניהן היומן של שנת־הדבר (לא זה של בוקצ'יו, אלא אחר: משנת 1665־1664). **רובינזון קרוזו** מבוסס על סיפור מהחיים של נוסע שתואר בפי ספן ששב ממסעותיו ושדיפו חיברו לדיווח אחר שהיה קיים בכתב. לא רק ש"אבי הרומאן המודרני" היה עיתונאי, אלא גם לא הפריד, לפחות ככל שהדבר נוגע לקוראיו, בין עיתונאות ויצירת בדיון. כל סיפוריו מתיימרים להיות דיווחים עובדתיים, מיסמכים, ויתכן שאחד מהם הוא אכן כזה: חיי הפושע המפורסם "כפי שסופרו לדניאל דיפו", כלומר, נכתב מפי "מחבר־רפאים". התחזות זו שהיא היפוכה של הגניבה הספרותית, הטענה בדבר אי־חיבור הטכסט במקום זו ההפוכה, אינה גחמה חולנית המייחדת את דיפו. הרומאן בשלב הראשון התכוון כמעט תמיד להיות אמיתי. בעוד אגדה פותחת במילים "פעם אחת בממלכה מסויימת", הרי מעשיה של בוקצ'יו (שנבחרה באקראי) פותחת בצורה הבאה: "שומה עליך לדעת כי אחרי מותו של הקיסר פרידריך השני עבר כתרה של סיציליה למנפרד, שמחסדיו נהנה לאין שיעור ג'נטלמן מנאפולי, ארגטו קאפאצ'ה שמו, שצריך היה לשאת לאשה את המאדונה קארצ'יולה באיטולה; גברת נאה וחסודה על דרך הנאפוליטאניות. כאשר המלך מנפרד הובס ונרצח על־ידי המלך צ'ארלס הראשון בבנבנטו... ארגטו וכו', וכו'..." האפקט של קריאה בשמות אנשים ומקומות הופך כל סיפור של בוקאצ'יו למעין עדות, וזה נכון על אחת כמה וכמה כשהנושא נמוך יותר, המקום הוא כפר שכן, והגיבור הוא כומר שטוף־זימה.

רבים מבין מחברי הרומאנים הגדולים היו כתבי עיתונות או עיתונאים. בנעוריו היה דיקנס כתב פארלאמנטארי; בגיל־העמידה נהפך לעורך כתב־עת, וריח "סיפורי החדשות" עז בכל הרומאנים שלו. דוסטוייבסקי בליוויית אחיו ערך שני כתבי־עת שונים, אחד מהם נקרא שמו **זמן** (Veremya). והכניס לתוכם יצירות בדיוניות ורשימות עיתונאיות שעימדן במקום בולט, וההתמחות שלו, אפשר לומר, היתה כתבות בעינייני משטרה: הוא ביקר חשודים (בדרך־כלל ממין נקבה) בבית־הכלא, ריאיין אותם והעלה על הנייר את רשמיו; הוא גם סקר משפטים. גם ויקטור הוגו היה אורח קבוע בבתי־כלא. רשמיו מבית־הכלא ואירועים פוליטיים בני זמנו: הפגנות, מהומות ותיגרות רחוב, מקובצים יחד ב־Choses Vues . טולסטוי התפרסם לראשונה באמצעות דיווחיו מסבאסטופול, שם שירת כקצין צעיר במלחמת־קרים; הוא סיפר לאזרחים שבעורף את החדשות, את הסיפור האמיתי שלא צונזר על־אודות המצור בסבאסטופול, ולכל אורך יצירתו

של טולסטוי, ובמיוחד ניכר הדבר **במלחמה ושלום**, בעצם בכל מקום, נשמע קולו הישיר והנוקב של הקצין הצעיר המסב את תשומת־הלב לעובדות הממשיות שמעבר לידיעות הרשמיות - העובדות האמיתיות על מלחמה, מין, חיי משפחה, תחילה, אהבה, מוות. ברשימה הספרותית ששלח מסבאסטופול (אך זו אכן צונזרה מייד ע"י הצאר עצמו) הוא כותב: "גיבורת סיפוריי ... היא האמת". בשובנו למאה העשרים אנו פוגשים במחבר הרומאן האמריקאי כאיש־עיתונות: דרייזר, סינקלר לואיס, המינגוויי, אוהרה ופוקנר בכבודו־ובעצמו. מחבר הרומאן האמריקאי כאיש־עיתונות בשנות העשרים נעשה לדמות שיגרתית במיתוס האמריקאי עד כי המושגים יכלו להתהפך, ועל פי האמונה הרווחת סברו, כי במגירת שולחן־הכתיבה של כל עיתונאי מונח ליד מחצית הלוג וויסקי, הרומאן האמריקאי הגדול שכתב בזמנו הפנוי.

יש סוג אחר של ספרות־ה"עובדות" שקשור קשר הדוק לרומן - וזהו ספר־המסעות המספר את החדשות האקזוטיות. ספרו הראשון של מלוויל **טייפי**, היה ספר מסעות, ויש מהרצאת המסע בקונרד, בקיפלינג ובחלק ניכר של יצירת ד.ה. לורנס: **חכתו של אהרון**, **הנחש בעל־הפלומה**, **קנגרו**, **האשה שרכבה הלאה**. בפועל קיים הבדל קטן מאד בין **קנגרו**, רומאן על־אודות אוסטרלייה, ובין **ים וסרדיניה**, ספר מסעות העוסק בלורנס ופרידה בסרדיניה. המינגווי נותר חציו כתב־מלחמה וחציו סייר; **הגבעות הירוקות של אפריקה** הוא ספר־המסעות המובהק שלו. טיפוס זה של סיפור מוליכנו בחזרה עד **לרובינזון קרוזו**; רוב גיבוריו של קונרד, אפשר לומר, הם רובינזונים קרוזו שתעו, מבולבלים על־ידי התודעה. דיקנס, סטנדאל, הנרי ג'יימס, כולם הדפיסו בדרך יותר קונבנציונאלית יומני מסעות "רשמיים". מרק טווין, ג'ורג' אורוול (**בניבכי פאריס ולונדון ומחוץ להן**, **לירות בפיל**). אכן, הרשימה נעשית יותר מרתקת אם לוקחים בחשבון גם את התיאטרון ומנסים לדמות את איבסן, שאו או אוניל כמחבריהם של ספרי־מסעות. ככלות הכול, איבסן בילה שנים מחוץ לארצו, באיטליה ובגרמניה, ואוניל, כמו מלוויל וקונרד, ירד בנעוריו לים.

התשוקה לעובדות במצב גלמי היא סגולה של מחברי רומאנים. רוב הרומאנים הגדולים מכילים ערימות וגושים של עובדות - גושים שמעמעמים את ברק־העלילה בתוך דייסת הסיפור. לעיתים קרובות מתלוננים על כך סטודנטים הקוראים את הרומאנים הישנים. הם מדלגים על "חלקים משעממים" אלו כדי להמשיך בסיפור, ובאמריקה מתמחה רשת מיוחדת של בתי־הוצאה בהדפסת גירסות מקוצרות של רומאנים - "נחתכו וקוצרו כדי להבטיח קצב־קריאה מהיר יותר". תיאורים ועובדות מנופים, ורק הסיפור הטהור נותר לפליטה, כאילו היה זה תסריט. אבל רומאן שהוא תסריט ותו־לא אינו יכול כלל להיות רומאן.

כל אחד יודע כי באלזאק היה מאוהב בעובדות. הוא הפיק עונג מרשימות של חפצים, מקאטאלוגים, מהסברים על דרכי תיפקודם של מוסדות ומפעלי תעשיה, ממידע בדבר דרכי־איסוף של אמנות, מתיאורים כיצד קונים מוסד פוליטי וכיצד נאגר ונשמר ממון. באחד הרומאנים שלו, **אשליות אבודות**, ישנו פרק שפשוט מתאר כיצד מפיקים נייר. הפרק אינו קשור כלל לפעולה ברומאן (ומופיע מפני שהגיבור ירש בית־חרושת לנייר); באלזאק כלל אותו מפני שבזמן ההוא ידע משהו על־אודות עיסקי הנייר. הוא אהב עובדות מכל סוג וללא הבחנה: עובדות

כפשוטן, עובדות מסקרנות, תחבולות, מוזרויות, סטייה מעובדות, מיספרים וסטאטיסטיקה. כאחד מקמצניו אספן ואיכסנן כדי למקמן במיבנה הענקי הזה: **הקומדיה האנושית**, שבעת ובעונה אחת הינו דגם בזעיר־אנפין של העולם הממשי וגם מוזיאון של מוזרויות שהושארו לאנושות כמו על־ידי מתבודד משוגע שמעולם לא השליך דבר.

לפטישיזם זה של עובדות מתיחסים בדרך־כלל כאל מין מחלה של ריאליזם, שבאלזאק היה חושפנה הקליני הראשי. אך אין זה כך. ניתן לגלות את המחלה הדגולה הזאת אצל ריאליסטיקונים ולא־ריאליסטיקונים כאחד. **מובי דיק**, בין הייתר, הוא תמצית כל מה שהיה ידוע על־אודות ליווייתנות. הפרקים על הליווייתן ועל הלובן, העמוסים דיעות מתמיהות, והווי מפתיע, וכן אמיתות "יותר מוזרות מיצירות בדיון", מפריעים ו"מאיטים" את העלילה בדומה לנספח של מאמר. אף על פי כן, אי־אפשר לסלקם (כפי שניתן לעשות לגבי נספח למאמר) בלא לפגוע ברומאן; ללא הפרקים הללו **מובי דיק** (למשל, בגירסתו הבמתית והקולנועית) אינו **מובי דיק**. חישבו על־אודות הפרק הארוך על הנזיר הרוסי **באחים קרמזוב**. האב זוסימה עומד להיכנס לתמונה, ולפני שדוסטוייבסקי מציגו הוא פשוט עוצר וכותב על תולדות תפקידם של הקדושים הקשישים בתנועת־הנזירות ברוסיה. דבר דומה מתרחש **במלחמה ושלום**. כשפייר מגלה עניין בבונים החופשיים, עוצר טולסטוי את שטף־העלילה ומחבר דיווח על תנועת הבונים החופשיים, שקרא עליה בשקידה בסיפריה. כל מי שקרא את **מלחמה ושלום** זוכר את קרב בורודינו, כיבוש מוסקבה ושריפתה, ניתוח אופיו של נאפוליון, ניתוח הסיבות למלחמה והפרק הגדול על חופש והכרחיות. כל אלו אינם בדיונות, אלא מכוננים את הקרקע המוצקה של הרומאן. ובאמת, אפשר לטעון כי העלילה האמיתית **במלחמה ושלום** היא מאבק הדמויות נגד שקיעה, היסחפות והיבלעות בנופי העובדות וההיסטוריה שבתוכה הם ממוקמים כייתר בני־אנוש: החופש (הסובייקטיבי) הוא ביצירה הבדיונית, וההכרחיות טמונה בעובדות. כבר היזכרתי את הפרק הראשון **במנזר פרמה** המתאר את כניסת נאפוליון למילאנו. **בהר הקסמים** ישנם הקטעים המפורסמים על שחפת המזכירים את תיאורי המגיפה של בוקאצ'יו ואת הפרק המפורסם על הזמן, את ניספח פילוסופי הדומה לפרק על הלובן **במובי דיק**, ואת הפרק על חופש והכרחיות אצל טולסטוי. תיאורים של עיסקי המלונאות **בטרגדיה האמריקאית** מאת דרייזר קרובים יותר לבאלזאק; כאשר קלייד הופך לנער שליח במלון, דרייזר (למרות שאין זה "חשוב" לעלילה) עוצר ומראה לקורא כיצד פועל מאחורי הקלעים מלון.

בעגה העיתונאית אפשר לקרוא לכך החומר המוכן מראש של הרומאן - חומר אינפורמאטיבי עמיד המוצג בסטריוטיפיות ונמכר לעיתוני־הפרובינציה כמאגר הממלא את המחסור בחדשות מקומיות, כלומר ב"עלילה". והרומאן, כחומר המוכן מראש בעיתון, מכיל לא רק פרטי עובדות מוזרות, אלא גם רמזי ניהול משק־בית והוראות איך־לעשות־זאת (אפשר ללמוד כיצד להכין ריבת־תות על סמך קריאה **באנה קרנינה**, וכן כיצד לקצור שדה ולצוד ברווזים).

נשוב ונציין, כי לרומאן יש או היו תפקידים שונים שממלא העיתון. אפשר לחשוב על רומאנים של דיקנס במונחי כותרות ראשיות: "סוחר־עתיקות מת בעיקבות התלקחות פתאומית בחנות", "קוסם פיננסי מתמוטט, פאניקה בין

ספסרים", "כורה מפר־שביתה נמצא מת במיכרה". ריח דפוס החדשות, ריח מוספי סוף־השבוע, נחדף אפילו מהנרי ג'יימס שהשתדל כמיטב יכולתו לסלק מספריו כל שמץ של חומר מוכן מראש, ושעשוי היה להיות זה שהרג את הרומאן, אולי מתוך עדינות אדיבה (זיכרו את החפץ הזעיר, שהס מלהזכירו, שייצרו בני ניוסאם **בהשגרירים**; מה היה זה? ביריות? סיכות ביטחון?). עלילותיו הבינלאומיות מזכירות את המוסף של רשת־העיתונים הוותיקה **הירסט**, אשר מדי יום ראשון אחרי הכנסיה נהגו אמריקאים לקרוא בו על־אודות נישואים בינלאומיים כלשהם בין יורשת אמריקאית וצייד רכוש בעל תואר־אצולה: אנה גולד והרוזן בוני דה קאסטלאנה.

רומאנים, ביניהם אלו של ג'יימס, נשאו את החדשות של הפשע, החברה הגבוהה, פוליטיקה, תעשיה, כספים וחיים ירודים. אצל דיקנס מוצאים כיסוי עיתונאי של חדשות בכל התחומים וסקירת כל המקצועות מכיים ועד לבנקאי, מעורך־הדין ועד לשודד־הקברים. ספריו מספרים את סיפורה השלם של החברה הוויקטורייאנית מהדף הקידמי ועד למדור־הכספים. אידיאל הכיסוי העיתונאי דורש ממנו, ובצדק, להדפיס כביכול תיקונים: בעיקבות יהודי רע מופיע יהודי טוב, בעקבות עורך־דין רע מופיע עורך־דין טוב, אחרי בית־ספר רע בא זה הטוב, וכן הלאה. וניתן להציג זאת בדרך אחרת: הרי זה כאילו השליך לתיבת־נוח ענקית ומרווחת שניים מכל סוג של בריאה. בספר אחד בלבד, **מידלמרץ**', סוקרת ג'ורג' אליוט את החיים והמוסדות האנגליים כפי שהתקיימו בנקודה מצויה: עיירה פרובינצייאלית שכיחה. המושג של סקירה כמקצוע אומץ באופן מוכני כלשהו על־ידי מחברי הרומאנים האמריקאים דרייזר וסינקלר לואיס. ניתן לשמוע זאת בשמות ספריו של דרייזר: **הענק**, **איש הכספים**, **הגאון**, **שנים־עשר אנשים**. לואיס הוליך במיצעד עקרות־בית (**רחוב ראשי**), ומתווכים (**באביט**), מדענים (**ארוסמית**), מטיפים (**אלמר גאנטרי**), עובדים־סוציאליים (**אן ויקרס**), אנשי־עסקים שבגימלאות (**דודסווארת**), מירשם־תושבים דומה, אף כי בעל אופי חברתי נייד יותר, מוצאים אצל דוס פאסוס. ובכל־זאת פוקנר, שהוא "המיתי" ביותר מבין מחברי הרומאנים האמריקאיים החדשים, יותר מכל ריאליסטיקון תיעד חברה מסויימת בדרך המושלמת ביותר, כמו דיקנס העמיד לנגד עיניו את משימת הבריאה השניה. מחוז יוקנאפאטאופה (שעיר־בירתו היא ג'פרסון), מיסיסיפי, נשלט על־ידי בית־הדין שלו (**רקוויאם לנזירה**), שם רשומים בתיקים תולדותיו והסטאטיסטיקות החיוניות; אנו מכירים את אוכלוסיית עורכי־הדין שלו, את בעלי החנויות, אנשי העסקים, החקלאים, השחורים והלבנים, האבות הקדומים וכיצד עשו ואיבדו את כספם; אנו מכירים את השוטים, הפושעים והסוטים, את הגיאולוגיה והגיאוגרפיה של המקום ואת הצומח והחי (הדוב מהסיפור ההוא והפרה של חווה כפרית); כמה מהדורות של פוקנר מצוידות במפה של מחוז יוקנאפאטאופה, ומכתב שהיה נשלח אל פוקנר לג'פרסון, מיסיסיפי, קרוב לוודאי שהיה מגיע אליו, למרות שלא קיים מקום כזה.

ככל שהרומאן פיוטי יותר, כן עוטה הוא רושם של מיסמך עובדתי. אני מגזימה באומרי כך - אבל בהרהרי בפוקנר, **במובי דיק** ו**במאדאם בובארי** או בפרוסט, מסתבר שיש בזה משהו. **יוליסס** של ג'ויס הוא מיקרה מהסוג הנדון. אין ספק כי ג'ויס התכוון לשחזר מחדש, כמעט באופן מדעי, עשרים־וארבע שעות של יום מסוים בדבלין; הספר הוא, בין היתר, תרגיל בהיזכרות. במסעותיהם מכסים

סטיפן ומר בלום נקודות מפתח מסוימות בחיי העיר: החוף, הסיפרייה, בית־הקברות, תחנת הרכבים, הרובע הלילי, ומדריך דבלין של ג'ויס הודפס בצירוף מפות ותוכן עיניינים. אין זה מיקרה שמר בלום המשוטט הוא סוכן־פירסום תועמלן. הוא נחד לפנים ולאחור, למעלה ולמטה בחברה, כאודיסיאוס עצמו שחקר את ארבע קצוות העולם הידוע. האפוס, עליי לציין זאת כעת, קרוב ביותר לרומאן; מכל הצורות הסיפרותיות הוא זה המכיל את החומר המוכן מראש, את הרשימות והמיונים, את הנסיבתי, העיסוק במיספרים וגדלים. הגיאוגרפיה של האפוס, כמו זו של הרומן, יכולה **להירשם במפה** במובן הפיסי והחברתי כאחד.

ההיבט המקומי המובהק מצוי בכל הרומאנים האמיתיים; טלו לדוגמא את ג'יין אוסטין. **אמה** וגאווה ודיעות קדומות מכילים עובדות בודדות מהסוג שציינתי: אין כאן משהו בדומה לעסק הנייר או תולדות הנזיר הרוסי. אבל יש כאן עובדות מסוג אחר, מיסמכים כמיכתביו של מר קולינס, חידוני תנועות, חידות, תפריטים, תוכניות ריקוד ("ואז רקד את השני־שליש עם מרת קינג, ואת שני הרבעים עם מריה לוקאס ואת שתי החמישיות שוב עם ג'יין ואת שתי השישיות עם ליזי, ואת הבולנז'ה..."): אלו הן עובדות נשיות, אפשר לומר, ואף שקדנות מדוקדקת מאוד של מירשם אוכלוסין של מעמד בורגני משכיל הנתון בתחומה של רמת הכנסה מסוימת המתוחה כגבול ברור בינו ובין מעמדות אחרים. הבדל אחד בין ג'יין אוסטין והנרי ג'יימס הוא זה שהקורא של גאווה ודיעות קדומות יחדע בדיוק כמה כסף יש לגיבורים: למר בינגלי יש ארבעה או חמישה אלף לשנה (והון של קרוב למאה אלף); למר בנט יש אלפיים לשנה, בירושה עם הגבלות, בעוד מרת בנט הביאה לו ארבעת אלפים כנדוניה מאביה, עורך־דין במריטון; למר דארסי יש עשרת אלפים לשנה; לאחותו ג'אורג'יאנה יש הון של שלושים אלף. אותו הדבר לגבי מרחקים וגילים: מר ומרת בנט נשואים כבר עשרים־ושלוש שנים; מרת וסטון באמה היתה אומנתה של אמה במשך שש־עשרה שנה; מר קינגלי הוא בן שלושים ושבע או שמונה; אמה כמעט בת עשרים־ואחת; כאשר ג'יין ואליזאבת נישאות לבסוף, הן גרות במרחק שלושים מיל זו מזו. הייבורי מרוחקת כמייל מאחוזתו של מר נייטלי. כל אימת שמזדמן הדבר מספקת ג'יין אוסטין איפיון של כמות. כל דבר ברור ומובן בעולמה הממוין והמתואר היטב מלבד מזג־האויר, שלעיתים קרובות אינו מוזכר, ואפילו עובדה זו משתרבבת לפעמים פנימה ("המטר היה כבד אך חטוף, ולא חלפו למעלה מחמש דקות כאשר..."). שמות האנשים שלעולם אינם מופיעים בפועל בסיפור, כגון זה של "העלמה קינג", מועלים כמו כדי לאשר בדרך טבעית את מהימנות העלילה, בהזמינם את הקורא בעצמו להעטות שמות אלו בזהויות הנטולות מהחיים הממשיים.

חזות זו של מהימנות חשובה מאד ברומאן. אנו באמת (אני סבורה) מקבלים את הרומאן כאמיתי: לא רק נאמן לעצמו כשיר או כפסל, אלא אף נאמן לחיים האקטואליים המצויים מעבר לפינה כבדמותה של "העלמה קינג". אין אנו רק משימים את עצמנו כאילו אנו מאמינים לרומאן, אנו בעצם מאמינים לו כהמשכם של החיים הממשיים, כאילו הוא יצוק מאותו החומר, ונוכחות עובדות ביצירה הבדיונית, תאריכים, זמנים ומרחקים, הוא סוג של הבטחה מחודשת: ערבות לאמינות. כשאנו קוראים רומאן, נניח על המצב בגרמניה שלאחר המלחמה, אנו

מצפים שיהא זה דיווח מדוייק על־אודות המצב בגרמניה שלאחר המלחמה; כשאנו מגלים שאין זה כך, הרומאן איננו אמין. הדבר איננו דומה במחזה או בשיר. דאנטה עלול לטעות בקומדיה האלוהית; אין זה משנה עבור שקספיר כי לבוהמיה אין חוף ים. אבל אם טולסטוי היה שוגה לחלוטין לגבי קרב בורודינו או לגבי אופיו של נאפוליון, מלחמה ושלום היה סובל מכך.

נוכחות המספר הכותב בגוף ראשון היא ערבות נוספת למהימנות. המספר הוא עד־ראייה המעיד בפני הקורא כי דברים אלו אכן התרחשו, למרות שהקורא יודע, כמובן, שאין זה כך. זה תפקיד האיש המכונה "מארלו" בספריו של קונרד; הוא מופיע בהם כדי להבטיח לקורא שסיפורים רחוקים אלו אמיתיים. במידה ואין די במארלו עצמו, מופיע המחבר כמין עד אופי של מרלו ומעיד כי פגש בו בחברה מהימנה, מעל סיגרים, כוס יין, שולחן מהגוני מצוחצח, וכן הלאה. תפקיד דומה ממלא המספר בשדים של דוסטוייבסקי הכותב בהתרגשות של רכלן בעיירה קטנה ("ואחר נחפזתי אל וארווארה פטרובנה") ומספר לך את כל מה שקרה בתקופה יוצאת־דופן זו אשר כל אחד בעיר עדיין מדבר בה, ושהחלה כאשר סטאברוגין הצעיר נשך את אוזנו של המושל.הוא מספר את מה שראה במו עיניו ואת מה שהגיע אליו מפי השמועה, ומעמיד פנים כאילו ניפה את העדויות הציבוריות על־אודות מה שבדיוק התרחש ובדק את סדר־המאורעות הנכון. המספר החביב ביותר של פוקנר הוא גאווין סטיבנס, עורך־דין שללא ספק נבחר מפני שעורך־הדין בעיירה, הרגיל לשקול עדות, הוא העד המוסמך ביותר: אחד מהמקורות הראשונים שיוועץ בו כתב־עיתון הנשלח לערוך כתבה על מחוז יוקנאפטוואפה.

באחים קרמזוב ישנו צילו של "אני". אבל השדים הוא הרומאן החשוב היחיד של דוסטוייבסקי המסופר בגוף ראשון, כלומר על־ידי עסקן מקומי שתפס בעט. השדים הוא הרומאן הדמוני ביותר מבין אלו שכתב דוסטוייבסקי: "העל־טבעי" ביותר, אינו דומה לשום זן מקובל, "גוטי". נראה כי תחבולת המספר, "האני" עד־הראייה, כמו אסתר סמרסון בבית קודר (לא "האני" האוטוביוגרפי של דיוויד קופרפילד או של מארסל של פרוסט, שהוא יותר מעד), מנוצלת לעיתים קרובות יותר ברומנים שהחומר שלהם אקזוטי או בלתי־מסתבר מאשר ברומאן הפשוט של חיי היומיום מסוג מידלמרץ' או אמה או אלו של טרולופ. רומאנים אלו של חיי יומיום אינם מעמידים במיבחן את אמונת הקורא; הוא מאמין בהם בלא הסתמכות על עדים. המספר בגוף ראשון קיים אצל קונרד, מלוויל, באנקת גבהים, בבית קודר, בג'יין אייר. כל אלו מתרכזים סביב בתים ישנים, פרוצים לרוח ורדופי רוחות וקרובים לסיפורי־רוחות. ג'יימס, שלעיתים נדירות השתמש במספר בגוף ראשון, עושה כן אף הוא לגבי האומנת בסיפור־הרוחות שלו טבעת החנק. במלים אחרות, בשולי הרומאן, על קו הגבול שבין המעשיה וסיפור־ההרפתקאות מוצאים מחנה שלם של מספרים בגוף־ראשון. ולבסוף אנו מגיעים ללוליטה ופוגשים בהומברט הומברט המספר את סיפורו האישי (שלא היית מאמין בו בצורה אחרת), המוצג תחילה על־ידי מספר אחר, ה"עורך" שלו, המאמת את עובדת קיומו של כתב־היד; שהרי הומברט עצמו הוצא בינתיים להורג. בקיצור, אנו שבים לדיפו ו"לביוגראפיות האמיתיות" שלו על־אודות פושעים מפורסמים שניתלו, ושבים להולדת הרומאן, לתקופה שלא יכול היה לעמוד בלי מישען.

גם בשעה שהוא רציני יותר, הנימה המאפיינת את הרומאן היא זו של רכילות ופטפטת. אפשר לשמוע זאת במשפט השני (במקור המשפט הראשון) באנה קרנינה: "הכול היה שרוי בעירבוביה אצל האובלונסקים". נראה כי הטבח עזב; משרתי־המשנה השאירו הודעת התפטרות; הגברת היתה נעולה בחדר־השינה שלה מפני שהאדון שכב עם האומנת הצרפתית הקודמת. זוהי (אני סבורה) פתיחה קלאסית, ובכל־זאת מי שמעולם לא קרא רומאן ונתקל במשפטים אלו, המשופעים כל־כך זדון גלוי־לב, עשוי להסיק כי טולסטוי היה פשוט מקים־שערוריות. דבר דומה ניתן היה לחשוב על דוסטוייבסקי, על פלובר, סטנדאל, וכמובן פרוסט, על ג'ורג' אליוט הרצינית וג'יין אוסטין מלאת־החיים ועל צ'ארלס דיקנס האנושי. רוב הסופרים הללו היו אנשי עקרונות נעלים; ספריהם, ללא יוצא מהכלל, הכילו מטרה מוסרית, מאלפת או חינוכית. אבל הקול השליט בעלילותיהם, אם אנו עוצרים ומקשיבים לרגע, בסלקינו הצידה דעות מוקדמות, הוא קול השכן המספר את הרכילות האחרונה. "לא תאמין מה שקרה אחרי זה", קורא מחבר הרומאנים, מג'יין אוסטין ואילך, ואפילו עד קאפקא. "חכה ואספר לך". ניתן לסכם את השיטה הנאראטיבית של דוסטוייבסקי בשני משפטים אלו.

אצל קונרד, המהורהר יותר, ניתן לשמוע את חריקת הכיסאות כאשר האנשים סביב השולחן מתיישבים להקשיב למארלו הבלתי־נלאה העוצר רק כדי להרטיב את גרונו: "העבר את הבקבוק". השערוריות שכותבי הרומאנים ניכרים בהן הן שערוריות הכפר, העיירה או המחוז: הייבורי או ג'פרסון, מיסיסיפי, או המחוז של או...; השערוריות של החבורה - הפובור של סט ג'רמן, של העיר דבלין או מידלמרץ'; או של האומה: לונדון או נאנטקט, אנגליה של דיקנס, או של נמלים ולישכות סוכנויות־העבדה: שם מוחלפות חדשות מרחבי־הים ומוכתם שמם של אדם או ספינה. כאן, איפוא, קנה־מידה נוסף: במידה ולא נגעה בו נשימת השערוריה, הספר אינו רומאן. זוהי הצרה, למשל, בנוגע לרומאן האמנותי (רוב אלו של וירג'ינייה וולף), אין הוא נרכן לרכל.

השערוריות של הכפר או של עיר־השדה, השערוריות של האומה או של מרחבי הים, ניזונות מעובדות ומצמיחות השערות. אולם טיבה של שערוריה להיות סופית, למרות כל הדיה והתפתחויותיה המאוחרות יותר. כמובן, הדיה הם כשל ההד הנוצר בחלל סגור, עולם קאמרי. זו הסיבה לכך שמוסדות ("חברות סגורות") מועדים במיוחד לשערוריה; הם מנסים לאצור את החדשות בפנים, להכילן, ובעשותם כן הם מפריזים בערכן, ואז, כפי שנוהגים לומר, "משתחרר המיכסה". להוציא תיאולוגים, אי־אפשר לתפוס אל־נכון שערוריה בינלאומית או הממלאת יקום כולו; ההוכחה לכך היא הדרך שבני־אדם התרגלו לחיות עם ביקוע הגרעין, הקרינה המרעילה, פצצות אטום, לוויינים וטילי חלל. איש אינו יכול לעורר בהם התרגשות, או אפילו עיניין, ביחס למה שיקרה אחר כך לעולם; העלילה אינה מתעבה. כן הדבר לגבי הירושימה. למרות מאמציהם המכוונים לטוב של עיתונאים ועורכים, קרוב לוודאי שעוררה פחות תסיסה מזו שבאה בעיקבות הופעתו בעבר של כוכב־שביט; ממדי המאורע קטלו אפילו את הסקרנות. במידה מסוימת דבר זה נכון גם לגבי בוכנוואלד וארשוויץ.

אולם שערוריות אלו, הפרות־מאזן במובן התיאולוגי, החלות על העולם הרחב ועל היקום כולו, גימדו את השערוריות הסופיות של הכפר ועיר־השדה.

למי ממשיך להיות איכפת מה קרה בהייבורי או בעיר־השדה של או...? במידה והדבר איכפת למחבר הרומאן, הוא מסמיק בשל כך; כלומר, הוא מסמיק בשל קרתנותו. מידלמרץ' הופך למידלטאון, ומידלטאון בתקופת־המעבר הופכת לרוח־רפאים של מדעני החברה אשר מימצאיהם העובדתיים, למרות אושוויץ ולווייני חלל, מקבלים גושפנקא מסויימת מפני שהם אמורים להיות "מדעיים"; כל העובדות במדע, תהיינה טריביאליות או באנאליות במידה שתהיינה, נהנות משיוויון דמוקראטי. בין מחברי הרומאנים, פוקנר הוא היחידי שאינו מרגיש רטט של אי־נחת בנוגע לתחום שלו, ובעצם אפילו בו ניכרים סימנים לכך: וחישבו לדוגמא על סיפור מסוג משל.

לא זו בלבד שמחבר הרומאן כיום, ב"יקומנו המתפשט", בא במבוכה בגין אי־המשמעות (או חוסר־המשמעות) של עולמו הסופי. בעייתו הגדולה יותר היא שאינו יכול להאמין בו לחלוטין. כלומר, קיומם של הייבורי או עיר־השדה של או... הופכים לבלתי־מסתברים, בלתי־מהימנים, בעיקבות בוכנוואלד ואושוויץ, עקומת האוכלוסין בסין ופצצת המימן. הם בלתי־מסתברים "כשאתה עוצר לחשוב", וזהו הניסיון של הכלל ולא רק זה של מחבר הרומאן. כשאנו עוצרים לחשוב, לשנייה, ושוקעים באיזה סיפור בעיתון או בהירהור כללי, הופכים חיי־היומיום שלנו לבלתי מתקבלים על הדעת. אני זוכרת את עצמי קוראת את החדשות על הירושימה בחנות מצויה קטנה בקייפ קוד, במסצ'וסטס, ואומרת לעצמי תוך כדי התקרבי לעבר הדלפק: "מה אני עושה כאן עכשיו בקנותי לחם?" הדר־קיום של העולם הגדול ושל עצמנו, כשמהרהרים בכך, נראה בלתי־אפשרי.

זה פועל בשני הכיוונים. צידה השני של התמונה הוא שבוכנוואלד ואושוויץ הינם והיו בלתי־מתקבלים על הדעת, לא רק לגבי העם הגרמני שאנו מבקרים אותו בשל כך ששכח אותם; כולנו שוכחים אותם כפי שאנו שוכחים את פצצת המימן. תכונתם המיוחדת היא לערער את האמונה. ומכאן בעייתו של מחבר הרומאן, שהיא תת־מיקרה מקצועי של בעיית כל אדם: כשהוא כותב על־אודות מחוזו הוא חש חוסר־סבירות; וכשהוא מנסה, מצד שני, לכתוב על אנשים המכינים אהילים מעורות בני־אדם, כמו אילזה קוך הנודעת־לשימצה, הוא חש בחדות־יתר את חוסר־הסבירות של מה שהוא כותב. אהבת האמת שלו מתקוממת. אף על פי כן, אהבת אמת זו, אמיתות פשוטות, יומיומיות אשר כולם מזהים אותן, היא התשוקה השלטת ברומאן. בחברנו שניים ועוד שניים, נראה איפוא כי הרומאן, על חושו המעשי, הוא הפחות מתאים מבין כל הצורות הספרותיות להקיף את העולם המודרני, ומאפיינו המרכזי הוא חוסר ממשיותו. וזו הסיבה לכך, ככל שהבנתי משגת, כי הרומאן שרוי בתהליך של גסיסה. הרומאנים ה"מבושלים" הנכתבים בימינו בתוספת זריקות של מיתוס וסמלים, כדי להגביה או "להעמיק" את הנושא, הם פשוט התחמקויות וצורות של חנופה עצמית.

זה־עתה ציינתי את השכל הישר, הפרוזה של הרומאן. כולנו אמורים להיוולד עימו בדרגה זו או אחרת, אבל אנו אמורים גם להוסיף על כך ניסיון והתבוננות. אולם במידה ועולמנו חסום בפני השכל הישר, הרי השכל הישר במונחי הניסיון הרחב נעשה חסום בפני הסופר. מחברי הרומאנים במאה ה־19, כאישיות ציבוריות ודמויות פרטיות, נהנו משדה חברתי נרחב; הם "הכירו את כולם" אם בגלל פירסומם בערי־הבירה הגדולות של לונדון, פריס, סט. פטרבורג, או בעיירתם, ובמחוזם ובעיר־השדה, שם כולם מכירים את כולם כדבר מובן מאליו.

בימינו נעשה הסופר מומחה, כפועל ליד הסרט־הנע שמשימתו לבצע פעולה אחת כמה מאות פעמים ביום, או כמו הרופא המתמקצע שמשימתו לשרת איבר בודד בגוף האנושי. הסופר בימינו נהפך ל־ machine à ecrire, כעין מכונת כתיבה אנושית בעלת פלט מיכני תיקני. מכאן משמעות השאלות הללו ("כמה שעות ליום?", "כמה זמן זה לוקח לך?", "האם תיכננת אי־פעם להשתמש בדיקטפון?"). ההתמחות והתיקניות אינן רק תכונות של שעות־העבודה שלו, אלא אף של קיומו החברתי. הסופר כיום, ובמיוחד הסופר האמריקאי הצעיר, פוגש רק בסופרים אחרים, אין הוא מכיר אף אחד אחר. מעגלו החברתי מורכב מזה של סופרים אחרים ומחברותיו, חברותיו מקוות בדרך־כלל ליהפך אף הן לסופרות. סופר בימינו שיש לו חבר צייר נחשב להרפתקן רחב־אופקים, איש־עולם אמיתי. אם הוא מלמד באוניברסיטה, הרי חבריו למקצוע כותבים או לפחות "מפרסמים", והסטודנטים שלו, כמו חברותיו, מקווים בעצמם לכתוב. זה מסביר את התופעה, שלעיתים קרובות נראית תמוהה, של הסופר האמריקאי "איש הרומאן האחד": הסופר האמריקאי המתחיל עם הבטחה, ולאחר־מכן מסוגל רק לחזור על עצמו או להיעלם. אין בכך שום דבר מפליא; הוא כתב את ספרו הראשון לפני שנעשה סופר, כשעדיין היה איש רגיל! הדבר הגרוע ביותר, הייתי אומרת, שיכול לקרות לסופר בימינו הוא להיהפך לסופר. הדבר גורלי במיוחד לגבי מחברי רומאנים: המשורר יכול להישאר בחיים עם זה, מפני שאינו זקוק להיקף חברתי בשביל חרוזיו, ומשוררים תמיד התחברו למשוררים אחרים בתוך קבוצות עילית, וזו אולי הסיבה לכך שאפלטון רצה לסלקם מהרפובליקה שלו.

בידודו של הסופר המודרני הוא עובדה חברתית, ואינה רק טעותו הרצונית. אין הוא יכול להימנע מלחיות בעולם של ספרים, דבר הקורע אותו מעל החברה, מאחר שבפועל האנשים היחידים שעדיין קוראים הם סופרים, נשותיהם וחברותיהם, מורים לספרות וסטודנטים המקווים להיות סופרים. אין לסופר דבר במשותף עם איש־העסקים או הפועל, וזה נכון כמעט פשוטו כמשמעו. אין להם יותר עולם משותף. איש־העסקים שאינו קורא הוא מומחה בתחומו ממש בדומה לסופר שכותב.

חלומו הקבוע של מחבר הרומאן המודרני מעל גיל השלושים או השלושים־וחמש הוא להשליך את חליפתו הרישמית; קודם לכן היה חלומו הפוך: לבוא לניו־יורק (או לפאריס או ללונדון) כדי לפגוש בסופרים אחרים. הוא מנסה כמה דרכי מנוסה: לעבור לכפר, לטייל בעולם, "פעולה" (צורה מסוימת של פוליטיקה), פיתוח החלטי של נושאי־התעניינות מישניים: מוסיקה, אמנות, ספורט, גננות. הספורט מאוד נפוץ בין מחברי רומאנים אמריקאיים המתעניינים בבייסבול, במחבט טניס או בחכת דיג כזכר ל"אדם השלם" או לנער השלם שפעם היו. אבל במידה וצעדיהם קיצוניים למדי, התוצאה הפוכה מזו שהתכוונו אליה. זה מה שכנראה ארע לז'יד, לד.ה. לורנס, לקאמי ולג'ורג' אורוול. הם החלו את דרכם כמחברי רומאנים ונפוצו לכל עבר הרחק ממומחיותו העריצה של מחבר הרומאן: אל הפוליטיקה, וניהול יומנים, אל מסעות ורשמי מסע, אל המלחמה, אל תולדות האמנות, עיתונאות, "מעורבות". מעולם לא שבו באמת אל הרומאן, כשהנחתנו היא כי זה מה שבאמת רצו לעשות. ז'יד חדל לאחר זייפני המטבעות, לורנס לאחר נשים אוהבות, מאלרו עם גורלו של אדם; אורוול לאחר

ספרו הראשון **ימי בורמה**; קאמי לאחר הזר. ספריהם המאוחרים אינם רומאנים, למרות שהם מכונים כך, כי אם משלים מסוגים שונים, מסות, אלגוריות. הם לא התמקמו בצורה או בסיגנון קבועים, ואי־מנוחה תמידית זו, שמשותפת להם, היא אות לאהבה ללא פיצוי ומיצוי לרומאן, כאילו התהווה חלל באמצע יצירת־המופת שלהם, חלל ריק השמור לרומאן שלא יכלו לכתוב. אנו חושבים עליהם כעל "מחברי הרומאנים" המרכזיים בימינו. אבל בקושי רב היו מחברי רומאנים, ובכל אופן, לעבודתם כמיכלול נודעת החזות של משהו לא־מוגמר, תלוי על בלימה.

קיימות, כמובן, דמויות־מפתח מודרניות בספרות. גם אם נצא מתוך הנחה של הבדלי כישרון, מצבם הוא מעין מצב כללי, גם זה שלי. כולנו מצויים במנוסה מהרומאן, ואף על פי כן, אנו נמשכים אליו בחזרה כאל קשר לא־גמור ובעייתי. נראה כי הרומאן מתמוסס בחזרה אל מרכיביו: מצד אחד המאמר, ספר המסעות, הדיווח, ומצד שני "הבידיוניות הטהורה" של המעשיה. המרכז לא יחזיק מעמד. אף מיבנה (מלבד זה של פוקנר) לא היה חזק דיו כדי להחזיק במצב של איזון הדדי את הגורמים השונים שמהם מורכב הרומאן. אם ברצונכם, אתם יכולים לכנות זאת כישלונו של הדימיון. אנו יודעים כי העולם הממשי קיים, אבל איננו יכולים להמשיך ולדמותו.

בכל זאת, למרות מה שאמרתי עד כה, בהיותי אנושית, איני יכולה אלא להרגיש כי הרומאן עדיין איננו מחוסל. מחר יהיה יום חדש. מישהו, במקום כלשהו, אפילו עכשיו, עשוי להכתיב לדיקטאפון: "בשעה חמש אחר־הצוהריים, בעיר־הבירה של עיר־השדה ב־Y ... איש גבוה עם מיטריה התדפק על דלת בית־מגוריו של המושל". בקיצור, מישהו יכול לשוב ולהאמין במציאות, בעובדתיות של העולם.

תרגום מאנגלית: ד. א ו־ג מ.

זו גירסה של הרצאה או הרצאות שנישאו באוזני קהל פולני, יוגוסלבי ובריטי בחורף 1960. (הרצאה זו קובצה מחדש בקובץ הרשימות "ההומניסט באמבטיה". מ.ע.).

★ מרי מקארתי לא הספיקה להתיחס בהערתה על נאבוקוב לגראס ולמארקס.