

שולכנית וייסנון: פרוסט והרומן החדש

אף שיצירתו של פרוסט משמשת עדיין חוליה בשרשרת הארוכה של הרומן המסורתי, סממני "המודרניות" בחיפוש הזמן האבוד מרובים וחשובים כדי-כך שרוב הרומא-ניסטים החדשים רואים בפרוסט מתווה-דרך.

כמו ברומן החדש כן ביצירת-המופת שלו, השתלשלות המאורעות מוגשת לקורא מנקודת-מבט סובייקטיבית, כשהרומאניסט יודע שאין כל מציאות מחוץ לזו הנוצרת על-ידי תודעתו של היחיד. תודעה זו תבור בין עיקר לטפל, ותכופות תשים דגש ברשמים או מאורעות שברומן המסורתי נראו תכופות חסרי-ערך—או שמא תזניח התרחשויות שעד שלהי המאה העשרים עמדו בדרך-כלל במרכז העלילה. חפשית לנוע בזמן ובמרחב לפי חוקיות משלה, תברא לה זמן סובייקטיבי שאינו מקביל לזמן הכרונולוגי ומרחב פנימי שאינו דומה לתפיסה הקלאסית של המרחב ככלי-קיבול, מסגרת קבועה בה הגיבור מתנועע והעלילה מתרחשת. הן אצל פרוסט הן ברומן החדש גורמת הסובייקטיביות של נקודת-המבט התפוררות מסוימת של הגיבור והעלילה, שני עמודי-התווך העיקריים של הרומן המסורתי. אכן, החשד כבר אופף את חיפוש הזמן האבוד, שהוא רומן של חיפוש, סיפור של תהליך היצירה בכללותו ושל יצירה זו במיוחד, תבנית של סימנים הקוראת לקורא כמו גם למספר לבוא ולפענח.

במסתו, רומן חדש אדם חדש, כותב רוב-גרייה, "האובייקטיבי" בבעלי "הרומן החדש", שמטרת הרומן החדש היא סובייקטיבית מושלמת. "לא זו בלבד שאדם—ברומנים שלי, למשל—הוא המתאר כל דבר, אלא שהוא גם היצור הפחות נייטרלי, הפחות בלתי-משוחד. רק אלוהים יכול לטעון לאובייקטיביות. אולם בספרנו, נהפוך הוא; אדם מפוים הוא הרואה, המרגיש, המדמיין, אדם הניצב במרחב ובזמן, המותנה על-ידי רגשותיו, אדם כמוך וכמוני".¹

בנקודה זו זהה השקפתם של מישל ביטור, נאטאלי סארוט או קלוד סימון: האדם יוצר את העולם במבטו; והרומן, באשר הוא תיאור מבטם של יחיד או יחידים, מעצב עולמות חדשים. איש הרומן החדש אינו מאמין בקיומה של מציאות "אובייקטיבית", הקיימת מחוץ ליחיד—אותה מציאות שהרומן המסורתי ניסה על-הרוב לבטאה. עשרות שנים-לפניהם כבר סבר פרוסט שרק "המולדת הפנימית", האינדיבידואלית, היא אמיתית. תפקידו של האמן לגנות ולגלות מולדת נסתרת זו, ולקבוע אותה—אחת-ועד—באמצעות היצירה האמנותית. היצירה היא אפוא גשר, אמצעי-תקשורת, שיאפשר לבני-אדם להכיר עולמות אינדיבידואליים השונים מעולמם-הם. לפי תפיסה זו של היצירה האמנותית, אין סגנונו של הסופר יכול עוד להיות—כבתפיסה הקלא-

סית—לבוש מוצלח פחות או יותר של תוכן מסוים. בהיותו צורת הסתכלות (חיצונית או פנימית), הוא הוא התוכן עצמו.

"כי לגבי הסופר כלגבי הצייר אין הסגנון ענין של טכניקה כי אם של ראייה (vision). הוא ההתגלות, הנראית בלתי-אפשרית באמצעים ישירים ומודעים, של ההבדל האיכותי הקיים בצורה בה העולם מצטייר בעינינו, הבדל שלולא האמנות היה נשאר סודו הנצחי של כל אחד. באמצעות האמנות בלבד יכולים אנו לצאת מתוך עצמנו, לדעת מה רואה אחר מעולם זה שאינו שווה לשלנו ושנפיו היו נשאים לגבינו בלתי-ידועים כמו אלה העשויים להימצא על-פני הירח. הודות לאמנות, במקום לראות עולם אחד בלבד, שלנו, אנו רואים אותו מתרבה, וכמספר האמנים המקוריים כן מספר העולמות העומדים לרשותנו..."²

נקודת-המבט שממנה נפרש התוכן של חיפוש הזמן האבוד היא נקודת-מבטו של מספר יחיד, המתבטא בגוף-ראשון. אנו עדים לתחושותיו, מחשבותיו, זכרונותיו, רשמיו; אולם היות והספר הוא יריעה המשתרעת על-פני עשרות-שנים וחובקת דמויות רבות, נזקק המספר לפעמים לנקודות-מבט שונות משלו כדי לקלוט אינפורמציה. אלו תסופקנה לו מתוך שיחות, פגישות, מכתבים או סיפורים, שלא תמיד ברור איך הגיעו אליו. לדוגמה: אין אנו יודעים איך הגיע אל המספר החומר של סיפור-אהבה אחר של סוואן (אלו התרחשויות שאירעו לפני הולדת המספר). אולם נקודות-מבט אלה תיספגנה על-ידי נקודות-מבטו של המספר.

אף אצל בעלי הרומן החדש מוגדרת הפרספקטיבה של הקורא על-ידי נקודות-המבט של הדמות המספרת. יכול שתהיה זו תודעתו של יחיד, כבשימוש בזמן מאת ביטור, דיוקנו של אדם בלתי-ידוע מאת סארזט, או הרוח מאת סימון, בו מוגשות נקודות-מבט של כמה יחידים באמצעות נקודת-מבטו של מספר אחד; ויכול שתהיינה אלו תודעותיהם של כמה מספרים, כבפלנטאריום מאת סארזט או בארוחת-הערב בחוץ מאת קלוד מוריאק. לעולם אין הקורא רשאי לדעת מה קורה מחוץ לתודעתו של המספר, ואין הוא יכול לדעת דבר מלבד מה שידוע למספר.

ואף שתפיסה זו של הסובייקטיביות של המבט כפרספקטיבה הלגיטימית היחידה ברומן משותפת לפרוסט ולאנשי הרומן החדש, ושונה מזו של הרומן המסורתי (בו הפרספקטיבה נתונה לכל-יכולתו של הסופר, היכול להשקיף על דמויותיו מבחוץ או מפנים, כרצונו)—יש בכל-זאת שוני לא-מבוטל בין התפיסה הפרוסטיאנית לבין זו של "המודרניים". בפרספקטיבה הפרוסטיאנית משקיף המספר על התרחשויות שקרו בעבר, רחוק או קרוב יותר, התרחשויות מגובשות, גמורות. בין האקט של הסיפור (או הפתיחה) וההתרחשות משתרע מרחק בזמן ובמרחב. לא ייפלא אפוא שזמן-הפועל המרכזי ביצירת פרוסט הוא העבר, על כל גוני העבר שמאפשרת הלשון הצרפתית.

מצד שני, שם לו איש הרומן החדש למטרה לאפשר לקורא לחיות יחד עם התודעה המספרת את הקורה לה בזמן ובמרחב מסוימים.³ הוא מאמץ לו אפוא את הקונוונציה הספרותית של ה"ego-hic-et-nunc". התודעה יכולה לנוע בזמן ובמרחב, באמי-

צעות הזכרון או התהליך האסוציאטיבי, ולהשליך עצמה אל העבר או העתיד; אולם נקודת-המוצא של תנודותיה חייבת להיות ההווה.⁴

במסגרת, עידן החשד, ביטאה נאטאלי סארוט את הסתייגויותיה בנקודה זו לגבי פרוסט. "באשר לפרוסט, אמת היא שאותן קבוצות המורכבות תחושות, תנודות, רגשות, זכרונות [...] שהוא שקד כל-כך לבחנם [...],—אנחנו מתרשמים כבר כי הוא התבונן בהם ממרחק רב, לאחר שהשלימו את מהלכם, כשהם במצב של תנוחה וכמו קפואים בזכרון. הוא ניסה לתאר את מצביהם זה ביחס לזה כאילו היו אלה כוכבים בשמיים חסרי-ניע. הוא הסתכל בהן כהסתכל בשרשרת סיבות ומסובבים שיש לעמול ולהסבירם. לעתים רחוקות—שלא לומר לעולם לא—ניסה לשוב ולחיותן, ולהחיותן לפני הקורא, בהווה, בשעת הינצרותן ובמהלך התפתחותן, כמוהן כדראמות זעירות שלכל אחת מהן עלילותיה, המסתורין שלה וסיומה הלא-צפוי".⁵

במשפט "הוא הסתכל בהן כהסתכל בשרשרת סיבות ומסובבים שעמל להסבירן" (זה התרגום המילולי של המשפט) טוענת סארוט טענה נוספת נגד פרוסט: הוא מסביר, עוסק באנאליזה, מגיע למסקנות.

אכן, פרוסט עודו מאמין, כרומאניסטים מסורתיים לפניו שעסקו באנאליזה פסיכו-לוגית, ב"מיתוס של הטבע האנושי" (הביטוי הוא של סארטר). האנאליזה הפסיכו-לוגית מושתתת על השקפת-עולם אֶסְנִיצִיאֵלִיסְטִית, הגורסת שקיים טבע אנושי הניתן לגילוי ועולם מחוץ לאדם הניתן להכרה. מצד שני, האסתטיקה של הרומן החדש מבוססת על העקרון האקזיסטנציאליסטי, לפיו העולם והאדם נוצרים על-ידי התודעה. לכן אין מה להסביר, אף אסור לסופר להסביר, שהרי הוא יודע על הדמות רק מה שאותה דמות יודעת על עצמה. מבחינה זו אנשי הרומן החדש ענווים-ביחס.

*

הפרספקטיבה האישית חייבת להביא בעקבותיה, כמסקנה הגיונית, את פיצוץ הקונ-צפציה המסורתית של הזמן והמרחב ברומן. כבר ב-1913, השנה בה ראה אור מעברו של פוואן, ביטא פרוסט את השקפתו כי יש הבדל מהותי בין הזמן הכרונולוגי והזמן האישי. "אותם רומאניסטים המונים לימים ולשנים טיפשים הם. הימים יכולים להיות שווים לפי האורלוגין אך לא לגבי האדם".⁶ יום או שעה בחיי אדם יכול שיהיו טעונים מטען רגשי המקנה להם חשיבות העוברת בהרבה את רישומם הכרונולוגי. ולא רק התיחסותנו האישית משנה את משקל הרגע אלא גם פעולתו של הזכרון. כשהמספר בחיפוש הזמן האבוד משחזר התרחשות או דמות מן העבר, זכרונו מפסיק לעתים את ההשתלשלות הכרונולוגית ומקפיץ אותו לזכרונות אחרים הקשורים באותה דמות או התרחשות. כך, למשל, בספרו על טיוליו בבאלבק עם אלברטין וחברותיה, זוכר המספר ביקורים שערך אֶתֶן אצל הצייר אֶלְסְטִיר, ביקורים שקדמו לטיולים. תיאור ביקור מעין זה, התופס מספר עמודים, הוא סטייה מן הסדר הכרונולוגי. מקופל כאן זכרון בתוך זכרון, עבר בתוך עבר. מרסל אף מדמיין תקופות-חיים בעתיד, עם זילברט או אלברטין, למשל. אין בהשלכות-דמיון אלו משום חידוש לגבי הרומן המסורתי.

פרט לזכרונות הרגילים, המצטברים בתודעת המספר ואליהם הוא יכול לפנות

לרצונו בכל עת, מתוארים בחיפוש הזמן האבוד אותם "רגעים מיוחדים" (instants "privilegiés") מפורסמים, בהם תחושה שבהווה (טעם עוגת-המדלן שנטבלה בתה על-ידי המספר, צילצול הפפית הנוגעת בספלו, צעדיו שמעדו על אבני-המרצפת של חצר ארמון גרמאנט) מעלה-באורח מקרי וללא כל תיפקוד של הרצון-תחושה זהה אותה חש המספר בעבר. ולפי שזוהה היא הרי לא חלו בה השינויים שפופה הזכרון על כל תחושה של העבר; היא הופכת אפוא חלקיק של "זמן טהור", נצחי. הזוהות השווה של התחושה בעבר ובהווה תגרום בתודעת המספר חפיפה של תקופות שונות ומקומות שונים, ותביא אפוא לפיצוץ המסגרות של הזמן והמרחב. טעם עוגת-המדלן, עתה ובעבר, ישיב לזכרון המספר את ילדותו בקומברג על גופיה ודמויותיה, כשם שהנגיעה באבנים הלא-שוות של חצר גרמאנט תקים לתחייה-באמצעות תחושה זהה בעבר-את ונציה. "הזמן האבוד" הפך "זמן שנמצא מחדש".

ברגעים אלה, בהם שתי תקופות בחיי המספר דרות בכפיפה אחת, הזמן נעשה מרחב. עם זאת, בד-בבד עם התיחסות סובייקטיבית זו לזמן ולמרחב, אפשר לאמר שווקטור אחד מצעיד קדימה-מן העבר אל העתיד-את חיפוש הזמן האבוד. מתחילת היצירה ועד סופה המספר שוקד על שאלה אחת עיקרית: מה טעם חיו (או: האם יצליח ליצור); את התשובה על שאלתו ימצא, לאחר ייאוש ולבטים, בעמודים האחרונים של הספר.

באשר לאנשי הרומן החדש, התיחסותם לזמן ולמרחב חייבת להיות-על-פי המיטא-פיזיקה המבססת את תפיסתם האמנותית-סובייקטיבית לגמרי. מובן שלגביהם יחידות של זמן ומרחב מקפלות בתוכן יחידות אחרות של זמן ומרחב. "יחידות אלו אינן מוחלטות, אומר שהן מפוצצות, מפוררות. באמצעותן אפשר להעלות זמנים ומקומות אחרים", אמר ביטור.⁷

ליאון דלמון, מספר השינוי (מאת ביטור), מעביר בזכרונו, משך לילה של נסיעה בקרון-רכבת מפאריז לרומא, עשרים שנות חיים שעברו עליו במקומות שונים, ובדמיונו הוא מטיל עצמו לתקופות עתיד ולמקומות חדשים. אגב, אין לערבב את "הרגעים המיוחדים" של פרוסט עם התהליך האסוציאטיבי הרגיל, שעליו מושתתות הרבה מיצירות הרומן החדש ו/או יצירות הכתובות במונולוג פנימי, על אף הסובייקטיביות המשותפת לשני הסוגים של פעולות תודעה אלו.

התבנית הזמנית-המרחבית עשויה להסתבך עד מאד ברומן החדש. במבוכך מאת רוב-גרייה, למשל, מקופלים ברגע העכשווי ובחדר בו נמצא המספר זמנים ומרחבים שמחוץ לחדרו-אלה המרחבים בהם מתגלגל סיפורו של החייל, ובהם אף מרחב התמונה התלויה על קיר החדר. מרחב אחרון זה מתאר בית-קפה, אותו בית-קפה אליו יכנס החייל.

ב"רומנים חדשים" שונים עשוי הקורא לנוע על מספר צירים של זמן ומרחב. המעבר מציר אחד למשנהו נעשה לפעמים באמצעות "יסוד צירי" ("élément-pivot") המשותף לכמה צירים כאלה. בארמון מאת קלוד סימון כוס בירה ששותה המספר בבאר מסוים מעבירתו אל העבר, אל בית-מלון שהכיר בתקופת מלחמת-ספרד ובו

שתה כוס בירה דומה: מעתה אנו נעים על ציר זמני-מרחבי חדש. מבחינת הקשר שמאפשר "הרגע המיוחד" הפרוסטיאני בין תקופות ומקומות שונים אפשר לראות בו "יסוד צירי", אם גם שונה הוא מצד מהותו ותיפקודו ביצירה.

*

הסובייקטיביות של נקודת-המבט, המלווה בהכרח תנודות אישיות בזמן ובמרחב, הביאה עוד בתחילה המאה להתפרקותו של גיבור הרומן. אצל סופרים כווירג'יניה וולף, ג'ויס או פוקנר קווי-האופי של הגיבור מיטשטשים והולכים. אף הדמות הפרוסטיאנית משתנה והולכת – אם תרצו: מתפוררת קימעה – בכל חיפוש הזמן האבוד, בהתאם ליחסיות הפרספקטיבה. וזו נקבעת על-ידי שינוי ה"אני" של המספר, שינוי ה"אני של הדמות עליה משקיף המספר, וריבוי נקודות-המבט מהן משקיפים על דמות מסוימת. כך, למשל, בעיניים שונות משקיף המספר בתקופות שונות בחייו על אלברטין או ז'ילברט. מצד שני, גם דמויות אלו השתנו בזמן ובמרחב. ליחס משתנה זה בין הנושא והמושא מתוספות אינפורמציות, סותרות לפעמים, אותן מלקט המספר ממקורות שונים. טישטוש איפיונה של הדמות מוגבר אף מכוח העובדה שהדמות הפרוסטיאנית כשלעצמה מלאה סתירות. אפילו העיקריות שבהן, חרף שכיחות הופעתן ביצירה וחרף נסיונות הסינתזה של המחבר, בתום הספר עודן לוטות מידה של מסתורין כשהיו.

פרוסט מנסה לקבץ את קווי-האופי של הבארון שארליס או מורל, למשל. הגנה מורל בעיני קרובתו של ז'יפין: "מעמקים של רשע וצביעות מתאזנים מצד שני ברפות-מזג וברגישות אמיתית"; ושארליס: "טוב-לב-עתק שאין חושדים בו מעורב בנוקשות".⁹ לאחר הצלחתו של מורל בקונצרט שאירגן הבארון בשבילו, הרי הלז "חדור לחילופים העוויות התרגשות ואירוניה [...], כשתאוות הרכילות האכזרית אינה פוסקת מעולם מלהתמזג אצל הבארון בהערצה אמיתית, אף כי שתי התכונות המעורות בו נובעות מסוגי אופי מנוגדים".¹⁰ אפשר לומר שהודות לנסיונות אלה של סינתזה ולשכיחות הופעתן של הדמויות העיקריות, כמה מהן עדיין מוגדרות יחסית, למרות המסתורין שבהן.

אף שפרוסט, כדברי נאטאלי סארוט, "עלה על כל סופר אחר בתיאורים מפורטים, מדויקים, דקים ואבוקאטיביים מאין כמוהם של משחקי הבעה, שינויים דק-דקים של נעימות-דיבור וגוגני-קול [...], לעולם אינו מסתפק בתיאורים בלבד ורק לעתים רחוקות הוא מניח את הדיאלוג לפרשנותם החפשית של קוראיו".¹⁰

אכן, איש הרומן החדש ממאן לעסוק – על-כל-פנים, עיונית – בסינתזה של קווי-אופי מנוגדים, בהסבר, באנאליזה. מציאות הנוצרת על-ידי ריבוי תודעות אישיות מחייבת אינטרפרטציה פלוראליסטית. כל אינטרפרטציה של קורא, החי בעת אחת עם הדמות המספרת את מוצאותיה, לגיטימית היא אפוא. הדמות ברומן החדש "פתוחה" בהכרח.

דמות נזילה זו רחוקה על-הרוב מאד מן הגיבור המסורתי, שקווי-אפיו מוגדרים היטב על-ידי הסופר באמצעות דיוקן פיזי-נפשי – כגון הפורטרט המפורסם של אבא

גראנדה-ו/או באמצעות תיאור התנהגותו; פליסיטה, גיבורת סיפורו של פלופר, נפש תמימה, מעוצבת באמצעות התנהגותה וצורת דיבורה. קל-ביחס להכיר את הגיבור המסורתי כי סימני-ההיכר שלו, בין אם הם מוסברים על-ידי הסופר בין אם הם מתבטאים בהתנהגותו, משייכים אותו לטיפולוגיה חברתית ופסיכולוגית מוגדרת. איש הרומן החדש אינו מכיר בטיפולוגיה זו. לגביו היא שטחית, כוללנית ובלתי-מציאותית. לפיכך ינסה לטשטש את סימני-ההיכר של הגיבור המסורתי, וקודם-כל את נחוניו האישיים החיצוניים: את שמו, מקצועו, מקום-מגוריו. ואם לעומת הגיבור המסורתי אולי תיראה הדמות הפרוסטיאנית מתחמקת, פעמים אפילו מטושטשת, הרי רב עדיין המרחק בינה לבין דמות של סימון או פנ'יה, למשל, שפעמים הן הופכות נקודות-מבט בלבד.

במרחב אמנותי המוגדר על-ידי פרספקטיבה פלוראליסטית ויחסית תתפוס התימה של המבט מקום נכבד. אכן, הן אצל פרוסט הן ברומן החדש מרובים האימאזים והמיטאפורות של הראי או ההשתקפות.

מרסל, המשתוקק לדעת הכל על אלברטין, מצטער במלים אלו על שאינו יכול להגיע למטרה: "דבר אחד היה קורה בצורות שונות (אני מתכוון לדבר כפי שראיתו, מהצד שלי של הזכוכית, שלא היה שקוף כלל, ובלי שאוכל לדעת מה היתה האמת מן הצד האחר)".¹¹ וכך רואה המספר את דמותו כפי שהיא משתקפת בעיני סן-לו: "באופן זה ראיתי עצמי פתאום מבחוק, כמי שקורא את שמו בעתון או רואה עצמו בראי".¹²

מהי חשיבות המיטאפורה של השקיפות על כל גזניה לגבי בעל הרומן החדש אפשר להבין מקטע זה מאת ביטור: "השמשה היא [...] אימאז' יקר לי. יכולה היא להיות או לא להיות שקופה; יכולה היא לאפשר או לא לאפשר לי לראות מעבר לה. השמשה והראי כאחד הם סמל של הרומן עצמו: יש בו מקשיותו שלו ובאמצעותה אני צולל, אני מגלה דבר אחר, הוא מחזיר לי את בבואתי ואני מגלה את עצמי".¹³ אכן, כשהסופר יוצר את הראי-הרומן, הרומן יוצר אותו.

*

בהשוואה לרומן המסורתי הרי בחיפוש הזמן האבוד אין שום דבר מתרחש. נקודות-הכובד של היצירה אינן מאורעות "בולטים" כגון נישואים, לידה או מוות, ושום הדרגתיות דראמטית אינה מוליכה אליהן. בספר מודגשים אותם "רגעים מיוחסים" של חיי-הנפש והצורך בפיענוחם. בצורת התגלותם ובתופעות-הלוואי שלהם יש הדרגתיות המגיעה לשיא באותה אפוזיאווה של ההכרה, סמוך לסוף הספר, כאשר המספר מגלה את פשר חייו ומטרתם ביצירה האמנותית. עלילת החיפוש היא אפוא סיפורו של ייעוד. באשר להתרחשויות השונות, חשיבותן עומדת ביחס ישר למידת השתלבותן בסיפורו של אותו ייעוד. כך, למשל, מבטו של המספר על שלושה עצים על אם-הדרך בהודימניל נעשה נקודת-מוצא להירהורים מעמיקים הקשורים בייעודו, בעוד שעל מותו של סוואן נשמע רק דרך-אגב. ההתרחשות אף מפסידה מבהירות

היקפה—כמוה כדמות הפרוסטיאנית—בגלל ריבוי נקודות-המבט המשקיפות עליה. מוצקותה המסורתית מתפוררת כביכול עקב יחסיות הפרספקטיבה. כנגד זאת, בעלי הרומן החדש מתנגדים לרומן "הכתוב היטב", שאפשר להבחין בו בהתחלה, בשיא ובסוף. על "התבנית הקלאסית" של "נקודת-השיא" הם מעדיפים את "ההתקדמות בשלבים שווים של הסיפור".¹⁴ לגביהם הרומן המסורתי הוא "פורמאליסטי", כביטוייה של נאטאלי סארוט, שהרי הוא מעוות את המציאות (בכפוף) עליה "סדר", "הרמוניה", אותה מציאות הנבנית ללא הרף והמשועבדת ליחסיות. בהשוואה לקונצפציה שלהם של מקום העלילה ברומן, הרי יצירתו של פרוסט, המתקדמת בכל-זאת לקראת נקודת-שיא—ולו גם נפשית ואינטלקטואלית—בנויה עדיין לפי המתכונת המסורתית.

*

הרבה דובר על התבנית המחזורית של בחיפוש הזמן האבוד. המספר חוזר מדי-פעם אל אותם דמויות ומאורעות, אם גם מפרספקטיבה שונה. ה"רומנים החדשים" גדושים סצינות חוזרות—בשינויים קלים פחות או יותר, התלויים בשינוי העין הבוחנת וזווית השקפתה. אפשר לומר שמוטיב המחזוריות הוא תולדה אסתטית מדרכם של סופרי הרומן החדש לראות את העולם כנזיל בהכרח ופתוח לאינטרפרטאציות אין-סוף. התבנית המחזורית שכיחה, כידוע, במיוחד אצל רוב-גרייה, סימון ומרגריט דיראס. קורה ומשפט הפותח רומן אף מסיימו, או מסיימו כמעט, כגון משפט זה של במבורך: "בחוף יורד גשם, בחוף הולכים בגשם בראש מורכך".

כל רומן על רומן בהכרח תבניתו מחזורית. כאלה הם, למשל, בחיפוש הזמן האבוד, השינוי של ביטור, או פרוזת הזהב לסארוט. בסיום שתי היצירות הראשונות מחליטים המספרים לכתוב את היצירה; שני הרומנים מסתיימים בספר; הסוף חוזר אל ההתחלה.

חיפוש הזמן האבוד הוא "סיפורה של כתיבה" (l'histoire d'une écriture), כותב רולאן בארת,¹⁵ מערכת של סימנים המבקשת פיענוח. "יצירתו של פרוסט מבוססת לא על הצגת הזכרון, כי אם על לימוד הסימנים", סובר ז'יל דלו.¹⁶ התחושות בהווה, המעוררות בעקבותיהן תחושה זהה מן העבר, יחד עם רשמים מסוימים, משמשים בסמיולוגיה הפרוסטיאנית מסמנים (signifiants) שאת המסומנים (signifiés) שלהם צריך המספר-הסופר—ויחד אתו הקורא—לקרוא ולפענח.¹⁷

"אם מדובר ברשמים כאלה שנחרטו בי על-ידי המבט במגדלי-הפעמונים של מארטנויל, או של זכרונות כגון אי-השוויון של שתי המדרגות או טעם המדלן, היה צורך לבנות ולפרש את התחושות כסימניהם של חוקים ורעיונות המתחסים אליהם, כשאני מנסה לחשוב, כלומר להוציא מן הדימדומים את אשר הרגשתי, ולהפכו לתמורה נפשית. [...] באשר לספר הפנימי של סימנים בלתי-ידועים אלה [...], בקריאתו, כאן לא היה איש מסוגל לעזור לי ולו אף במשהו שהרי קריאה זו היא אקט של יצירה".¹⁸ (ההדגשות שלי—ש.ו.)

אף הרומן החדש—במידה שהוא עיצוב של מציאות חדשה, מערכת-סימנים השואבת מובנה מתוך היחסים שבין רכיביה השונים—הריהו דורש פיענוח, תובע "קריאה

חדשה". סוג זה של רומן יהיה קודם-כל חיפוש אחר צורות כתיבה חדשות, שתוכלנה לעצב עצמן למערכת-סימנים עצמאית. "במחשבה על הצורה מוצא הרומניסט אמצעי נבחר להתקפה, אמצעי המאלץ את המציאות להתגלות, לנהל פעילות משלה".¹⁹ אכן, עוד לפני חמישים שנה ויותר כבר היה בחיפוש הזמן האבוד "הרפתקה של סיפור" ("aventure d'un récit"), רומן "מודרני".²⁰

חיפה, ספטמבר 1974

הערות

- 1 למען רומן חדש; הוצאת גאלימאר, פאריז, 1964; ע' 149.
- 2 בחיפוש הזמן האבוד, כרך ג, עמ' 895—896.
- 3 על צד זה ברומן החדש, ראה מאמרי אמנות הרומן של נאטאלי סארוט, הקדמה לתרגום העברי של הפלנטאריום, ספרית פועלים, תל-אביב, 1971.
- 4 ספר על הרומן החדש בשם: *Le Présent de l'Indicatif* מאת ז'ן בלוך-מישל.
- 5 תרגום עברי מאת יונת סנד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1972, ע' 77.
- 6 חופשת פסחא, *Figaro*, 25 במאי 1913.
- 7 בראיון שפורסם ב-*Nouvelles Littéraires*, 5.12.57.
- 8 בחיפוש הזמן האבוד, כרך ג, ע' 67.
- 9 כנ"ל, ע' 274.
- 10 עידן החשר, ע' 90.
- 11 חיפוש הזמן האבוד, כרך ב, ע' 799.
- 12 כנ"ל, ע' 104.
- 13 ראה הערה 7.
- 14 ראה בקשר לזה את מאמרו של רולאן בארת, *Littérature littérale*, ב-*Critique*.
- 15 במאמר פרוסט והשמות. ראה אור לראשונה ב-*To honour Roman Jakobson*, הוצאת מוטון, פאריז—האג, 1967.
- 16 בהקדמה ל-*Proust et les Signes*, הוצאת P.U.F., פאריז, 1964.
- 17 ראה בקשר לזה מאמרו של J.P. Richard, *Proust et l'objet herméneutique*, ב-*Poétique*, מס. 13, 1973.
- 18 בחיפוש הזמן האבוד, כרך ג, עמ' 878—879.
- 19 מישל ביטור, מסות על הרומן, הוצאת גאלימאר, פאריז, 1959, ע' 17.
- 20 בסימפוזיון על הרומן העכשווי, שהתקיים בסטראסבור באפריל 1970, קבע ז'ן ריקארדו את ההבדל הבא בין "מסורת" ו"מודרני" ברומן: "מסורתי הוא כל מה ששואף לעשות את הרומן סיפורה של הרפתקה; מודרני הוא כל מה ששואף לעשות את הרומן הרפתקתו של סיפור".