

אסף ענברי

הקיפוד המחופש לשועל: התבוננות ב'מציאות' אצל נאבוקוב

אלפיים 26, תשס"ד 2004, עמ' 247-266.

1

במסתו המפורסמת על טולסטוי, הבחין ישעיהו ברלין בין "שועלים" ל"קיפודים". ה"שועלים", כתב ברלין, הם אלה ה"חותרים אל מטרות רבות, תכופות חסרות-זיקה ביניהן ואפילו סותרות, שהקשר ביניהן, אם בכלל יש קשר, אינו אלא בדיעבד", ואשר הגותם "פזורה ומפורדת, מקיפה רמות רבות, נתפסת במהותה למיגוון עצום של חוויות ושל מושאים כפי שהם, בלא לשאוף במודע או שלא במודע להכלילם בתוך (...) חזון פנימי אחיד, בלתי משתנה וחובק כל"¹; שיקספיר, גתה, פושקין, ג'ויס, הם "שועלים", על-פי ברלין. ואילו ה"קיפודים", שביניהם מונה ברלין את דאנטה, דוסטויבסקי ופרוסט, הם אלה ה"כורכים כל דבר בחזון מרכזי אחד, במערכת אחת לכידה או נהירה פחות או יותר, אשר במסגרתה הם מבינים, חושבים וחשים - עיקרון אוניברסאלי אחד, שבמסגרתו בלבד יש חשיבות לכל ישותם והבעתם"². טולסטוי, טוען ברלין, "היה מטבעו שועל, אך האמין שהוא קיפוד", ומשום כך "הוליכו רעיונותיו אותו ואת אלה שהלכו שבי אחר כושר-השכנוע הגאוני שלו לפירוש מוטעה באורח שיטתי לגבי מה שהוא ואחרים עשו או צריכים לעשות"³.

את טענתו של ברלין אודות טולסטוי אפשר להחיל, במהופך, על נאבוקוב. נאבוקוב היה קיפוד ששכנע את עצמו ואת קוראיו שהוא שועל. שוב ושוב הכריז

¹הקיפוד והשועל (1953), תרגום: יעקב שרת, רשפים, תל אביב 1979, עמ' 9.

²שם, שם.

³שם, עמ' 12.

שאינן לו השקפת-עולם, שהוא סולד מהשקפות-עולם, ושהוא סולד בעיקר מאלה המחפשים בדל של השקפת-עולם ביצירותיו. מארקס ופרויד - שני האחראים הראשיים, בעיניו, להסטת הדיון הספרותי מן הפן האסתטי לפן הרעיוני – היו שקי-החבטות הקבועים שלו. "בשום מקום בספרך", הכריז, "איני יכול למצוא מה שנהוג לכנות 'רעיונות עיקריים'"⁴; "אין לי כל מטרה חברתית, שום מסר מוסרי; אין לי כל רעיונות כלליים לספק, אני פשוט אוהב לחבר חידות בעלות פתרונות אלגאנטיים"⁵; "הרוח היוצרת שואבת את הנאתה העיקרית מן הסטיה אחר פרט בלתי-מתקשר-לכאורה על-חשבון הכללה חשובה-לכאורה כלשהי"⁶; "יצירת ספרות קיימת, מבחינתי, רק במידה שהיא מעניקה לי עונג אסתטי"⁷.

רצונו העז להציג את עצמו כשועל, נחל הצלחה שלמה. הפרשנים הרבים של יצירתו לא טרחו לחפש בה תשתית רעיונית. הם הסתפקו בהתפעלות מהטריקים שלו, וההתפעלות הזאת חיבלה באפשרות לתהות על תכולתו של הקנקן היפהפה. הדימוי השגור שנוצר לנאבוקוב, ושטופח, כאמור, בידי נאבוקוב עצמו, הוא של "מייסטר" אלגאנטי, מבריק וקריר, מכשף מיזאנטרופ, להטוטן שפה וקומפוזיציה, אמן-תיאור עילאי, מענג במיטבו אבל רק מענג. האם ראוי, אכן, להתייחס כך לספריו? האם היתה כתיבתו רק הפגנת-יכולת ותו לא? האם היה נאבוקוב גאון לא-רציני? האם לא הגיע הזמן לחדול מן ההתפעלות הריקה שקיבעה את מעמדו כווירטואוז טריוויאלי? נאבוקוב אינו זקוק למחיאיות כפיים; הוא זקוק לקריאה תובענית. אם הוא סופר גדול, הרי שגדולתו אינה נעוצה באקרובאטיקה המסחררת ובבוהק-סגנונו, אלא בעוצמת ההרפתקה השכלית והרגשית הצפונה בה. אם יצירתו היא הזמנה למסע, הרי שיש לשאול אם המסע שווה את טרחתנו.

דימוי ה"שועל" שטיפח נאבוקוב היה דימוי כוזב, ראשית, משום שהתנגדותו הנחרצת להשקפות-עולם היתה השקפת-עולם; התנגדות עקרונית להכללות אינה יכולה להתנסח אלא כהכללה ("הרומאנים הטובים ביותר שכתב נאבוקוב", העיר ריצ'ארד רורטי, "הם אלה המציגים את אי-יכולתו להאמין ברעיונות הכללים של עצמו"⁸). והיה זה דימוי כוזב, שנית, משום שנאבוקוב בילבל בין רעיונות לבין אידיאולוגיה; גם אם נניח שהפרוזה שלו חפה מאידיאולוגיה (כלומר, מעמדה מוסרית או פוליטית⁹), אין זה אומר שהיא אינה רעיונית. לא אבקש להעמיד את

⁴ *Strong Opinions* (1973), Vintage 1990, p. 117

שם, p. 16

⁶ *Lectures on Literature*, Harvest 1980, p. 374

⁷ מתוך אחרית-הדבר ללוליטה.

⁸ *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge 1989, p. 168

⁹ ויצירתו של נאבוקוב אינה חפה מתכנים מוסריים ופוליטיים, גם אם נתעלם משתי יצירותיו הנ"ל, הפוליטיות-מגויסות, ונתייחס לאחרות, החפות-כביכול מתכנים אלה. על ההיבט המוסרי של יצירתו, ראה מסתי: "הפרחה הפוסטמודרנית וערגתו של האסתט", "הארץ", 29 בספטמבר 2000.

הפרוזה של נאבוקוב על רעיון מרכזי "פותר-כל" כלשהו, אלא רק להצביע על כך שמאחורי זיקוקי הדינור הלשוניים והמבניים, יש מה לחשוף רעיונית. המוטיב הרעיוני שבו אתמקד, אינו יותר מסיב אחד בחבל העבה של כתיבתו. גם אם תעשיר ההתחקות אחר הסיב את קריאתנו בנאבוקוב, אין זו אלא הצעה פרשנית למיקוד המבט בזווית אפשרית. כל כוונתי היא להראות כי לא רק הצורה (הקומפוזיציה, הסגנון) אלא גם תוכן הכתיבה, בקורפוס של נאבוקוב, מקורי ומרתק, וכי אחד מהיבטיו המרתקים של תוכן זה, הינו רעיוני יותר, ולא פחות, מה-"topical trash" של סופרים כדוסטויבסקי, מאן או פוקנר (אם להשתמש בביטוי שבחר נאבוקוב כדי להביע את סלידתו מספרות פוליטית¹⁰). שכן, אין תוכן עקרוני יותר מתוכן מטאפיסי.

הרעיון המטאפיסי המגדיר את תפישת-המציאות של נאבוקוב, הוא רעיון כללי לכל דבר, ובתולדות הפילוסופיה הוא עלה שוב ושוב כרעיון הכללי והשורשי ביותר: הרעיון כי אפשר ואף צריך לשאול "מהי המציאות" בנפרד מן השאלות אודות פרט או היבט זה או אחר של המציאות. אין זו שאלה למדענים (החוקרים צדדים מוגדרים של המציאות הנצפית), וגם לא לחוקרי המציאות האנושית (פסיכולוגים, סוציולוגים, היסטוריונים וכו'). זוהי שאלה על ה"מובן מאליו" שבו, ומתוכו, קיים הכול. כשפארמנידס דיבר על ה"יש" וה"אין"; כשאריסטו טען כי המציאות היא התנועה מה"בכוח" ל"בפועל" וכשפלוטינוס גרס כי היא נביעתו הריבוי מן האחדות; כשלייבניץ שאל "מדוע קיימים הדברים בעולם, אם יכלו גם שלא להתקיים"; כשהיגל קבע כי העולם הוא תודעה הנעשית יותר מודעת לעצמה בהתמדה, וכשהיידגר, בעקשנות של ילד הדורש מההורים תשובה לשאלה בסיסית מכדי שמישהו ידע מה לשעות בה, שאל מה פירוש "להיות" - הם חגו סביב אותה תעלומה (חסרת-פשר מנקודת ראותו של המדע) שהיא שורש הפליאה והאימה הפילוסופית.

הניסיון הפילוסופי, המטאפיסי-אוונטולוגי, לתהות על מה שאינו אובייקט מובחן אלא על מה שמאגד הכול לכוליות, נועד אולי מראש לכישלון, אם השפה האנושית יאה רק לטיפול בתופעות ולא בהופעת התופעות¹¹; יתכן שאת התשוקה להכרת הכוליות אפשר להרוות רק מחוץ לשפה, על ידי פרישה ממנה אל פראקטיקות מיסטיות של התמזגות עם "המוחלט" בידעה אילמת, בלתי-אמצעית ובלתי-תקשורתית; אך תיתכן גם אפשרות שלישית, שאינה דיון פילוסופי-מטאפיסי

¹⁰ראה, למשל, באחרית-הדבר "On a book entitled *Lolita*" שכתב נאבוקוב ב-12 בנובמבר 1956: עמ' 332 במהדורת Corgi (1961) של *Lolita*.

¹¹ כך טען, למשל, רודולף קארנאפ, באומרו שכל טקסט מטאפיסי, באשר הוא, אינו "אמיתי" או "שקרי" אלא, בפשטות, חסר-פשר (non-sense), משום שרק להיגדים הנסבים על מושאים ספציפיים יש משמעות – לא להיגדים ספקולאטיביים, בלתי ניתנים לאישוש או להפרכה, אודות מושאים ערטילאיים כמו "המוחלט", "הקיום" או "הזמן".

ושאינה, מצד שני, שתיקה של מיסטיקן. זוהי דרכו של הסופר, או המשורר, המשתמש בשפה לא כדי לטעון אודות הכוליות, אלא כדי להציג את הכוליות באופן המעורר אותנו מתרדמתנו התודעתית לגביה, ומעמת אותנו עם התחושה שעצם הקיום הוא משהו שזזנו בתוכו כבמדיום שקוף רק מתוקף הדחקה מתמשכת של היותו מסתורין רבתי.

"עולם של עובדות, לא עולם של דברים": זוהי תמצית האונטולוגיה של נאבוקוב. בשונה מהתפישה המקובלת, הרואה את המציאות כמורכבת מיחידות-יסוד בדידות המתארגנות לעצמים נבדלים, מציעה לנו הפרוזה של נאבוקוב מציאות שיחידות-היסוד שלה הן מערכות-יחסים. לא מדובר במערכות-יחסים בין דברים, שכן, מערכות-יחסים בין דברים ניתנות לפירוק מושגי לדברים המרכיבים אותן.¹² אצל נאבוקוב, לפנינו מערכות-יחסים שאינן ניתנות לפירוק מושגי. לתופעות המאכלסות את המציאות הנאבוקובית אין מהויות (כי "מהות" היא מהות של דבר); אלו תופעות נזילות, ארעיות, המתגבשות ומתמוססות, נרקמות ונפרמות. אין הן ישויות, אלא התרחשויות.

מעניין להיווכח שאונטולוגיה זו, המונחת בתשתית יצירתו של נאבוקוב, זהה לאונטולוגיה המוצגת בטקראקטאטוס הלוגי-פילוסופי של ויטגנשטיין. המציאות, אומר ויטגנשטיין בתחילת המסכת, היא מכלול העובדות, לא מכלול הדברים. כשויטגנשטיין מדבר על "עובדות" (או, לחלופין, על "מצבי עניינים"), הוא מתכוון לכך שברמה הבסיסית של המציאות - באופן שאינו מאפשר רדוקציה נוספת - לפנינו סיטואציות, לא פרטי-מציאות העומדים לעצמם. הדברים שבעולם אינם יסודיים יותר מההתרחשויות ("עובדות") אשר בהן הם משתתפים. להפך; ה"עובדה", הסיטואציה, היא היסודית, כי היא המגדירה את רכיביה (האובייקטים). כשם שהלשון, לפי ויטגנשטיין, אינה מורכבת ביסודה ממלים המצטרפות למשפטים, אלא ממשפטים הקובעים את משמעותן של המלים על-פי שיבוצן במשפט (כלומר, המשפט, ולא המלה, הוא יסוד הלשון) - המציאות, אשר אליה מתייחסת הלשון, אינה מורכבת מפריטים ("עץ", "איש") אלא מסיטואציות ("איש נשען על עץ", "איש מטפס על עץ", "איש כורת עץ") שאותן משקף המבנה התחבירי של הלשון באופן "תמונתי". לעולם איננו נתקלים ב"דברים", אלא ב"תמונות" מורכבות, שבהן מתחוללת התרחשות כלשהי, סצנה, אינטראקציה, בין כך-וכך דברים או יצורים (תמיד, בהכרח, יותר מדבר אחד או מיצור אחד). מעולם לא ראינו, ולעולם לא נראה, "סוס", אלא רק "סוס לועס ירק", "סוס דוהר מעל מכשול" או "סוס מרביע סוסה"; כל ניסיון לבודד את הסוס מן ה"תמונה" שבה הוא שותף

¹² כגון הנפשות המרכיבות את המושג "משפחה", הירקות המרכיבים את המושג "סלט", או המוסדות המרכיבים את המושג "מדינה".

בכל רגע נתון, הוא סילוף הממיר את מצב-העניינים הממשי המתחולל לנגד עינינו ב"סוס" מושגי מופרך; מה שאנו רואים בפועל, הוא לעיסה, דהירה, הרבעה; אנו רואים "עובדה", לא "דבר".¹³

בסיפורו של בורחס "טלאן, אוקבאר, אורביס טרטיוס" (1940), מסופר שבשפתם של תושבי הפלאנטה טלאן

שמות-העצם אינם קיימים כלל, קיימים אך שמות-פועל בלתי-תלויים בנושא (...). למשל: אין מלה שתהיה מקבילה למלה שלנו: 'ירח', אך קיים שם-פועל שמשמעותו 'להיות ירח', או 'ליירח'. 'הירח עלה מעל הנהר', הינו בתרגום לשפת טלאן: hlör u fang axaxaxas mlo, שמשמעותו, לפי הסדר: 'כלפי מעלה (upward) מעל לנהר-הלאה התיירח'.¹⁴

תושבי טלאן אינם תופשים את העולם כעולם של "דברים" אלא, כמו ויטגנשטיין, כעולם של "עובדות". ירח אינו "דבר" אלא "מצב עניינים", סיטואציה של "התיירחות", וכמוהו שאר תופעות המציאות, כפי שתופשים אותן יצורים בורחסיאניים-ויטגנשטיינאניים אלה.

מה שהיה בשביל בורחס שעשוע ספקולאטיווי שפירנס סיפור קצר אחד ופינה את מקומו לשעשועים אחרים, היה, אצל נאבוקוב, דיבוק מטאפיסי. מתחילת דרכו כסופר ועד סופה, לא הרפה נאבוקוב מן הרעיון שהעולם מורכב מעובדות ולא מדברים. ואולי מוטב לומר: הרעיון לא הרפה מנאבוקוב.

2

כדי לבחון את האופנים שבהם מתגלמת האונטולוגיה של נאבוקוב ביצירותיו, נתבונן בשלושה היבטים בסיסיים שלהן: המרחב המתואר בהן, החוקיות המאפיינת את עלילותיהן, ודמותו של המספר.

נתחיל במרחב. ברבות מיצירותיו של נאבוקוב, איננו יכולים לענות חד-משמעית על השאלה: היכן, בעצם, מתרחש הסיפור. הסיבה לכך היא שהמרחב הנאבוקובי מורכב מן השילוב המתוח, הפאראדוקסאלי לעיתים, של (לפחות) שני מרחבים

¹³ אין להניח שנאבוקוב הושפע מויטגנשטיין הצעיר. ויטגנשטיין ונאבוקוב שהו, אמנם, באוניברסיטת קיימברידג' בשנים 1919-1922, ובאותה תקופה (1921) פורסם *הטראקטאטוס*; אך כשנשאל על כך לימים, אמר נאבוקוב שמעולם לא פגש את ויטגנשטיין ושמעולם לא קרא את כתביו. מכל מקום, ברור שאין לקרוא את יצירותיו של נאבוקוב כ"המחשות" סיפוריות של *הטראקטאטוס*; ההקבלה בין הפרוזה של נאבוקוב לבין *הטראקטאטוס* עשויה להועיל פשוט מפני שהיא מספקת לנו כלי מושגי מן המוכן, שבעזרתו ייקל עלינו לפענח את ה"מציאות" הנאבוקובית.

¹⁴ *גן השבילים המתפצלים*, תרגום: יורם ברונובסקי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1975, עמ' 91.

נפרדים, שאי אפשר להכפיף אחד מהם תחת רעהו בבחינת "מרחב משני" או "מרחב אפיזודיאלי" או "מרחב-רקע", הואיל ולשניהם משקל שווה. המרחב הנאבוקובי אינו מאפשר לנו לבצע רדוקציה ל"מקום" פשוט כלשהו (מובחן, קוהרנטי, בְּדִיד). שוויון-הערך בין המחוזות המתנגשים בו, כופה עלינו להתייחס אליו כאל מערכת, תשלובת, קומפוזיציה מרחבית.

קביעה זו עלולה להישמע באנאלית, שהרי דומה כאילו אפשר להחילה על כל סיפור – מן התנ"ך והאודיסיאה ואילך - שההתרחשות המתוארת בו אינה מוגבלת לאתר אחד. אלא שיש כאן הבדל המייחד את נאבוקוב. ברוב יצירות-הספרות שבעולם, מורכב המרחב הבדוי מאתר-התרחשות ראשי שאליו מונגד אתר-התרחשות משני (אחד או יותר), או מתנועת-העלילה מאתר-התרחשות אחד אל משנהו (מאור-כשדים לכנען, מכנען למצרים ובחזרה; מאיתקה לטרויה, מטרויה לאיים האגאיים ובחזרה לאיתקה); ואילו אצל נאבוקוב, אתר-ההתרחשות השונים קיימים, כאמור, כהיבטיו של מרחב מורכב אחד: "מצב עניינים" ("מצב מרחבים") המשלב מחוזות שונים לכדי "עובדה" קומפוזיציונית.

היכן, למשל, מתרחש הסיפור "Terra Incognita" (1931)? הגיבור-המספר, חוקר-טבע, מתאר לנו את הקשיים העוברים עליו בעת מסע מפרך של משלחת-סיוור בארץ טרופית של חום ולחות, ג'ונגלים וביצות. בערפילי האקלים והקדחת, הוא הולך ומאבד את צלילות דעתו; לרגעים הוא רואה סביבו, פתאום, חדר מרוהט באיזה מלון בעיר אירופית, ובאותם רגעים הוא חש שהוא אמנם שם, באותו חדר במלון, שוכב חולה במיטה והוזה מתוך חומו את המסע המסוייט.

ובכן, באיזה משני המקומות הוא נמצא בפועל - במלון אירופי או בג'ונגל טרופי? מהו המקום ההזוי ומהו המקום הממשי? שני המקומות מתוארים באותה מידה של מוחשיות. משפטים שתחילתם בג'ונגל מסתיימים במלון, ולהפך. האם זיעתו של הגיבור-המספר ניגרת משום שהוא קודח במיטתו שבמלון, או משום שהשמש הטרופית קופחת על ראשו? ה"ארץ הלא נודעת" – incognita - שבה מתרחש הסיפור, אינה "לא נודעת" במובן המקובל של הביטוי ("אכזוטית", "עלומה", "זו שטרם דרכה בה רגלו של אדם"), אלא "לא נודעת" מכיוון שאי-אפשר לדעת איפה היא נמצאת. היא טרופית ואירופית; היא בחוץ (בחיק-הטבע) ובפנים (בבית-מלון); היא התרחשות-אתרים, לא אתר-התרחשות; היא "עובדה", לא "דבר".

ה. ג'. וולס כתב פעם סיפור דומה (ויתכן בהחלט שבהשראתו כתב נאבוקוב, שאהב מאוד את סיפוריו של וולס, את "Terra Incognita": "The Remarkable Case of Davidson's Eyes" (1895). דייוידסון, טכנאי-מעבדה לונדוני, מתחיל להתנהג בצורה משונה לאחר שאחד ממכשירי המעבדה מתפוצץ יום אחד בפרצופו;

הוא מגיב, אמנם, לקולותיהם של חבריו במעבדה, אך באותו הזמן עצמו, אין הוא רואה אותם, אלא איזו ספינה טרופה שהוא אחד מניצוליה, השוקה אל אי בים. מבחינה קולית, דייוידסון נמצא "כאן", בלונדון; מבחינה חזותית, הוא "שם", בלב-ים. אבל מדוע, בעצם, לקבוע שלונדון היא "כאן" והאי הוא "שם"? אדרבא, מבין חמשת החושים של האדם, חוש הראיה הוא, כידוע, הדומיננטי, כך שאם נקלע אדם לנתק בין מראה עיניו לבין משמע אוזניו, יש להניח שייטה אחר עיניו. העובדה שחבריו של דייוידסון רואים אותו "כאן", בלונדון, אינה מפריכה את ייתכנות היותו "שם", בלב-ים, שהרי, אם יש תוקף למראה-עינים, הרי שיש להתייחס ברצינות גם למראה-עיניו של דייוידסון; ומראה-עיניו, כאמור, מעיד על היותו בלב-ים. התעלומה נותרת בעינה עד סוף הסיפור, וכפי שמדגיש המספר (שהוא אחד מעמיתיו-לעבודה של דייוידסון), תעלומה זו אינה תעלומה פסיכולוגית (שפתרונה טמון, כביכול, בפענוח שיבוש-תודעתו של דייוידסון) אלא תעלומה פארא-פסיכולוגית, אונטולוגית, שפתרונה, אם יש לה פתרון, טמון בהבנה חדשה של מהות המרחב ויכולתנו לנוע בו או להימצא באתרים שונים בעת ובעונה אחת.

זוהי, כאמור, תעלומת הסיפור "Terra Incognita", וזוהי גם תעלומת הסיפור "The Visit to the Museum" (1939). הגיבור-המספר, מהגר רוסי בצרפת, הולך בבוקר-סתיו אחד למוזיאון של העיירה מונטיסר. המוזיאון, הסבוך כמבוך, גורם לו לאבד בו את דרכו, עד שהוא מוצא איזו דלת צדדית ונחלץ ממנה החוצה. בחוץ לילה. רגליו שוקעות בשלג. והרי כשנכנס למוזיאון, לפני שעה קלה, היה זה בוקר, ומזג-האוויר היה סתווי, לא מושלג. מה קרה כאן? האם הביקור במוזיאון פעל כ"מכונת זמן" שהקפיצה את הגיבור-המספר חודשיים קדימה, מאמצע אוקטובר לעיצומו של חורף?

הוא מבוסס כמה צעדים בשלג, ועיניו, המתרגלות לחשיכה, מזהות שלט ברוסית, מעל חנותו של סנדלר. הכל ברור, אפוא; לא קפיצת זמן התרחשה כאן, אלא קפיצת מרחב. אוקטובר נשאר אוקטובר (ברוסיה זה חודש מושלג) והבוקר "הפך" ללילה בגלל הפרשי-השעות בין צרפת לרוסיה: כשבוקר באחת, לילה בשניה.

אז היכן מתרחש הסיפור? בצרפת? ברוסיה? בשתייהן גם-יחד? האם אפשר לדבר על מרחב רציף (והוא אכן מוצג בסיפור כרציף) המכיל שתי ארצות שכידוע לנו, כל אירופה מפרידה ביניהן? והאם יש משמעות לדיבור על "מרחב בלתי-רציף"? הפאראדוקסים הללו ימשיכו לשתק את יכולת-הקריאה שלנו רק אם נתעקש להאחז בתפישת-מרחב מונוליטית, בדידה; אם ניגמל מתפישת המרחב כ"דבר" וננסה לתופשו כ"עובדה", יתגלו לנו "Terra Incognita" ו-"The Visit to the Museum" כגילומים אופייניים של ה"מרחב" הנאבוקובי.

הפיצול המרחבי, בשני סיפורים אלה, איננו שיפוטי; אין כאן ניגוד בין מחוז "חיובי" (מקסים, אהוב, נכסף) לבין מחוז "שלילי" (מרתיע, מדכדך, שנוא), אלא פיצול בין מחוזות שקולים-רגשית. שני המחוזות המרכיבים את המרחב של "Terra Incognita – הג'ונגל והחדר במלון – שליליים באותה מידה (אותה קדחת בזה ובזה), ושני המחוזות המרכיבים את המרחב של "The Visit to the Museum" – המוזיאון הצרפתי וליל-החורף הרוסי – חיוביים באותה מידה (מבחינת הקסם החזותי שבזה ובזה). אך במרבית יצירותיו של נאבוקוב, הפיצול המרחבי הוא בין מחוז "שלילי" ל"חיובי". המחוז החיובי מוצג תמיד כגן-עדן פרטי, קסום וארוטי, המעורר נוסטאלגיה עזה. המחוז השלילי הוא מחוז הגלות, מחוז הבאנאליה האפרורית, המעיקה והמעליבה שאליה הושלך הגיבור-הפּליט. המחוז החיובי הוא ה"שם" וה"אז"; השלילי הוא ה"כאן ועכשיו"; המחוז החיובי, במלים אחרות, הוא מחוז ההיעדר (האובדן, הכמיהה, הדמיון, "עקרון העונג"), בעוד שהמחוז השלילי הוא מחוז הנוכחות ("עקרון המציאות").

לכאורה, אין הבדל בין מודל זה לבין מודל-המציאות של הרומאנטיקה, שהפך זה-כבר לקלישאה: ההתרפקות על העבר האבוד, על הילדות הקסומה, על "מראות השתיה" שחלפו לבלי שוב. אלא שאצל נאבוקוב מוצג המחוז החיובי כקיים בו-זמנית לצידו של המחוז השלילי. הגיבור הנאבוקובי אינו מתגעגע למחוז חיובי אבוד, אלא חי בשני המחוזות לסירוגין (או אף בעת ובעונה אחת); חיייו הם רב-מרחביים מתוקף פיצולו של המרחב למערכת-מחוזות שהיא "עובדה" ולא "דבר".

אנו נתקלים במערך מרחבי זה החל ברומאן-הביכורים של נאבוקוב, מרי (1926)¹⁵, שעלילתו מתרחשת, מצד אחד, במחוז השלילי של פנסיון-מהגרים מסמורטט בברלין, ומצד שני – במחוז החיובי של בקתת-אוהבים על גדת נהר ברוסיה: גן-עדן פרטי של שיחים עבותים, חבצלות מים, ריצוד בבואות, משב-אוויר מלטף ו"דבורים עצלות" ה"מנמנמות על כריות הארגמן" של הפרחים. נהר מוליך את זוג-האוהבים אל גן-העדן הזה, כאותו נהר מקראי ה"יוצא מעדן להשקות את הגן"; הם בתולים ותמימים כאדם וחווה, ובהיכנסם לבקתה הם מתוודעים לראשונה למעשה האהבה. מרי ישבה לידו ליד ההגה. הוא דחף את הסירה מן המזח בעזרת אנקול הסירה, והחל לחתור לאיטו לאורך חוף הפארק במקום ששיחי אלמון עבותים הטילו על המים בבואות דמויות עיניים שחורות ושפיריות כחולות-כהות ריחפו מסביב. ואז פנה אל אמצע הנהר, מתפתל בין איים קטנים מכוסים מארג של אצות, בעוד מרי אוחזת בידה האחת את שני קצותיו של חבל ידית ההגה ואת

¹⁵ בגירסתו המקורית, הרוסית, נקרא הרומאן *מאשנקה*. ב-1970 הוא תורגם לאנגלית בידי מייקל ג'וני (ובעזרתו של נאבוקוב) תחת הכותרת *Mary*, ונוסח אנגלי זה תורגם לעברית בידי הדר יעקובסון (כנרת, תל אביב 1991).

ידה השניה טובלת במים, מנסה לקטוף את ראשיהן הצהובים של חבצלות המים (...). ואז ירד יער אפל עד שפת המים בשתי הגדות, וברשרוש רך הפליגה הסירה אל בין הקנים (...). שם עמד בית-הכפר הלבן הנטוש על גבעה ירוקה, מוקף בפארק משלו, גדול ופראי יותר מן הפארק הסובב את בית אבותיו.¹⁶

פיצול-המרחב בין גן-עדן פרטי לבין מקום מאוס, מוצג במלוא קוטביותו ב*הזמנה לגרדום* (עדות לכך שהמטאפיסיקה של נאבוקוב היתה גם התשתית של כתיבתו המגויסת). גן-העדן, כאן, הוא "גני תמרה", והמקום המאוס הוא בית-הסוהר שבו כלוא הגיבור, צינצינאטוס, הממתין להוצאתו להורג. "גני תמרה" הוא פארק עירוני הזוכה ברומאן להשגבה חלומית. אובך ערפילי שורר בו ומטשטש את גבולותיו כך שמרחבי-הגן נדמים אינסופיים; שלושה פלגים זורמים בו (כהסתעפות הנהרות בגן-העדן המקראי); זהו מקום ארוטי, של התאחדות אוהבים; מארפינקה, אשתו של צינצינאטוס, מתהלכת בגן ספק-עירומה, כחוה אימנו, ומפתה את בעלה (שוב, כחוה בשעתה), באמצעות פרי מעורר-תשוקה.

אותם שיטוטים מדושני-עונג ב'גני תמרה' רחבי-הידיים עד מאוד-מאוד (כל כך, שאפילו הגבעות המרוחקות הצטעפו אובך ערפילי מרוב התפעלות מן המרחק), שהערבות הבוכיות מזליגות בהם ללא סיבה את דמעות-השליש לשלושה פלגים, והפלגים ניתכים אל האגם בשלושה אשדים, שמעל כל אחד מהם זוהרת קשת קטנה, ובמימיו של האגם שט לו ברבור יד-ביד עם בבואתו. המידשאות השטוחות, שיחי ההרדוף, חורשות האלונים, הגננים העליזים במגפיהם הירוקים שמשחקים כל היום במחבואים; וגם איזו מערה, ואיזה ספסל אידילי (...), איזה עופר-איילים שמגיח אל השדירה ובו במקום הופך לנגד עיניך לכתמי שמש רוטטים – הנה מה שהיו, הגנים הללו! שם, שם מילמולה של מארפינקה, רגליה הנתונות בגרביים לבנים ובנעלי קטיפה, שדיה הקרירים ונשיקותיה הוורודות בטעם תותי-יער.¹⁷

סצנת הפיתוי בגן, חוזרת בתחילת *לוליטה*, כשמספר לנו המברט-המברט על התנסותו המינית הראשונה, שאותה חווה בגיל 13 כשחמק עם אהובתו בת ה-12 אל גן קסום, מתחת לאפם של הוריה. שמה של הילדה, Annabel Leigh, השאוב משירו המפורסם של אדגאר אלאן פו, מבטא את הזיהוי בינה לבין אותו גן-עדן פרטי ("a kingdom by the sea", כלשון השיר, ואצל נאבוקוב: "a principedom by the sea"), המתייצב כנגד המחוז השלילי של "עקרון המציאות"; וכמו חווה, שוב,

¹⁶ שם, עמ' 60-62.

¹⁷ *הזמנה לגרדום* (1935), תרגום: פטר קריקסונוב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1995, עמ' 20.

מלעיטה האהובה את אהובה – הפעם לא בפרי, אלא בפיה: ב"שיקוי המסתורי" של סוד-הנשיקה.

לילה אחד היא הצליחה להערים איכשהו על השמירה המרושעת של משפחתה. בחורש של מימוזות שצמח מאחורי הוילה שלהם, בין העלים הדקים והעצבניים, מצאנו לנו מדרגה על הריסות של קיר אבנים נמוך (...). אשכול כוכבים הגחיל בחיורון מעלינו, בין צלליות העלים הארוכות והדקות; שמיים רוטטי-חיים אלה נדמו לי עירומים ממש כמוה, מתחת לשמלתה הדקה (...). פיה הרוטט, מעוות מלגימת שיקוי מר מסתורי, היה קרב בשאיפת אוויר שורקנית אל פני (...), ושוב היתה באה אלי קרובה ואפלה ונכונה להלעיטני מפיה הפתוח.¹⁸

ושוב: ברומאן *Pale Fire* (1962) מתפצל המרחב בין קאמפוס אמריקאי אפרורי (שהגיבור, צ'ארלס קינבואוט, חש בו זרות גמורה) לבין Zembra, ממלכתו הארקטית הקסומה של "המלך צ'ארלס האהוב", הלוא-הוא אותו צ'ארלס קינבואוט שטוף-ההזיות.

מי שמחפש מפתח ביוגרפי לגני-העדן של נאבוקוב, מוזמן לקרוא את תיאור אחוזת-הכפר Vyra, שבה בילה את הימים בימי ילדותו,¹⁹ ואפשר, כמובן, לגרור לכאן את החוויה המכריעה בחייו של נאבוקוב – הגירוש מגן-העדן של ארמון-ילדותו עתיר התפנוקים (אחד הבניינים המרשימים בפטרבורג) לחיים של גלות, מאז המהפכה. הוא איבד את ארצו, את רווחתו החומרית, את אביו (שנרצח בידי בולשוויק), ובסוף נאלץ לוותר על שפתו; אדם שזו החוויה המעצבת של חייו, על מה יכתוב אם לא על פצע-האובדן. אבל חייו של הסופר הם חומר-גלם, לא יותר, וענייננו בשימוש שהסופר עושה בחומר; נאבוקוב השתמש באופן מטאפיסי בתשתית הביוגרפית; כך הפך את הפרטי, את המקרי, לאמנות.

3

כמו המרחב הנאבוקובי, גם העלילה הנאבוקובית היא פקעת שאינה ניתנת לרדוקציה. רצף האירועים המרכיב אותה, אינו רצף סיבתי. נאבוקוב אינו מספר על השתלשלותם של ארועים זה מזה; הוא מספר על זימוני-גורל. המסתורין של הגורל, הסותר כל סבירות סיבתית, הוא עלילת-העל של נאבוקוב. אי לכך, סיפור אופייני

¹⁸ לוליטה (1955), תרגמה: דבורה שטיינהרט, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1986, עמ' 18.
¹⁹ דבר, זיכרון (1947), תרגמה: לאה דובב, ספריית פועלים, תל אביב 1981, עמ' 34-39.

של נאבוקוב לעולם אינו ניתן לסיכום כמהלך עלילתי אחד; "עלילה", אצל נאבוקוב, היא הצטלבות של עלילות. נאבוקוב אינו מספר על מקרים; הוא מספר על צירופי מקרים.

אם ננסה, למשל, לסכם את עלילת הרומאן הקצר *Transparent Things* (1972), לא נקבל רצף סיבתי מתקבל על הדעת אלא סבך מסחרר של גורלות מצטלבים. גיבור הרומאן, Hugh Person, עורך בהוצאת-ספרים אמריקאית, נוסע ברכבת לשווייץ לפגישת עבודה עם הסופר R, שבה ידון איתו בכתב-היד של ספרו הבא. הוא מבחין שהבחורה היושבת מולו בקרון - ארמאנד שמה - קוראת למרבה הפלא רומאן מאת R (למרבה הפלא - שכן, מדובר בסופר נידח ביותר), והוא פותח בשיחה איתה. בשיחתם מתברר שהספר ניתן לה מידי חברתה הטובה, ג'וליה מור, שהיא בתו החורגת של R. ארמאנד אינה יודעת שלפני זמן מה, בניו יורק, היתה ג'וליה מור אהובתו של יו. לפנינו, אם כן צירוף-מקרים בריבוע: צירוף מיקרי של צירופי מקרים. הסבירות לכך שבחור אמריקאני יפגוש ברכבת שוויצרית את חברתה הטובה של אהובתו-לשעבר בדרכו לפגישת-עבודה עם אביה החורג של הנ"ל, היא סבירות קלושה, בלשון המעטה.

אבל בכך לא מתמצה עדיין סבך צירופי-המקרים הנכרך סביב פגישת-הרכבת; שותפו-לחדר של יו פרסון במגורי הסטודנטים באוניברסיטה, ענה לשם ג'ק מור, והקורא תוהה, מבלי שיזכה בתשובה, אם אדם זה הוא אחיה של ג'וליה. הרומאן של R, שאותו קוראת ארמאנד, מספר על מוות בבית-מלון כתוצאה מדליקה, וחיוו של יו מסתיימים באותו אופן. ואלה רק צירופי-המקרים הבולטים שבפקעת; מצטלבים בהם עוד ועוד צירופי-מקרים חמקמקים (מקומות, שמות, חפצים, משחקי-מלים) המצטברים למארג מסובך להדהים. לכן קוצרו של הרומאן מטעה; הוא ספר דק אבל דחוס-עלילתי באופן קיצוני, מבוך מביך של תקריות, צמתים, צמתי צמתים, כמין אולם-מראות אשר הנוכחים בו משתברים ומשתקפים לאינסוף מכל עבר. ועוד נחזור אל הרומאן הזה, כשנעסוק במספר.

אצל נאבוקוב, צירופי מקרים אינם סטיות או הפרות של השגרה; הם השגרה. יצירותיו של הסופר הבדוי סבאסטיאן נייט²⁰ מגלמות את הפואטיקה העלילתית של נאבוקוב עצמו; ה"ביוגרף" של סבאסטיאן (המכנה עצמו "V") מספר לנו שיצירתו הראשונה של סבאסטיאן היתה רומאן בלשי אודות אכסניה כפרית שדייריה, שהכירו זה את זה לפני בואם אליה, בחרו להתאכסן בה מבלי שאיש מהם תיאם זאת עם איש מן האחרים. יד הגורל קיבצה אותם. ספרו השני של סבאסטיאן נייט מתאר איך מתמרן הגורל את חייהם הנפרדים של גבר ואשה כדי להפגישם. לזוג

²⁰ אלה תולדות סבאסטיאן נייט (1941), תרגמה: לאה דובב, זמורה-ביתן, תל אביב 1987.

האוהבים נדמה שרק שורה של אירועים מקריים הוליכה לפגישה, ושאיירועים מקריים אלה (ובלאו הכי, הפגישה עצמה) יכלו שלא להתרחש. אך מזווית-הראיה של הגורל, נגזר מראש שייפגשו; שרשרת ה"מקרים" אשר הובילה את שניהם, מהיוולדם, אל הפגישה, היתה דטרמיניסטית. הוא והיא לא פועלים; הם מופעלים; אך מאחר שהם אינם יודעים זאת, הם סבורים שרצף-חייהם מקרי.

"ראיתי במו עיני את שליחו של הגורל", אומר המברט-המברט כששארלוט הייז נדרסת בכניסה לביתה. "הגורל, אותו שד מתזמן-אירועים", כדברי המברט-המברט, מבצבץ שוב ושוב בלוליטה. אפילו רשימת התלמידים בכיתה של דולורס הייז, כוללת את השם האומר-דרשני McFate, וכשהטלפון הציבורי שבו משתמש המברט פולט אליו בחזרה את מטבעותיו, מייחס המברט את מזלו הטוב לתכניתו הסודית של McFate, שפרש עליו את חסותו.

במרי, מתברר לגיבור, גאנין, שהאדם המתגורר בחדר הסמוך לחדרו בפנסיון, אלפיורוב, הוא בעלה של מי שהיתה אהובת נעוריו. צירוף-המקרים השגעוני הזה מודגש באופן מטאפורי על ידי המיספור המאולתר שעל דלתות החדרים: מספרי החדרים מצויינים על-ידי דפים שנתלשו מלוח-שנה והודבקו על הדלתות; הדף המודבק על דלתו של אלפיורוב, הוא 1 באפריל. וכך, הדייר שמעבר לקיר-חדרו של גאנין, הרומס ממש ברגע זה, בעצם קיומו, את זכרונות-האהבה היקרים של גאנין מבלי שהוא-עצמו יודע זאת, הינו, שלא ביוזמתו, בדיחת 1 באפריל על חשבוננו של גאנין, מאוצר ההומור האכזרי של הגורל.

תעלולי 1 באפריל אלה מחווירים בהשוואה לזדון המושלם שמפעיל הגורל על אלבינוס, גיבור צחוק באפילה. אלבינוס מתאהב במארגוט, יפהפיה ערמומית, שהיא, לגמרי במקרה, ושלא בידיעתו, אהובתו של עמיתו לעבודה, צייר-הקאריקאטורות אקסל רקס. מארגוט ורקס מנצלים את היתרונות הטמונים בכך שהקשר ביניהם אינו ידוע לאלבינוס, העוזב את משפחתו ועובר לגור עם מארגוט "שלו" (החומקת בכל שעת-כושר כדי לפגוש את רקס): בעידודו של רקס, היא סוחטת את חסכוניותו של אלבינוס ונשארת איתו כל עוד לא התרושש כליל. ואז, כשנדמה שמצבו של אלבינוס אינו יכול להתדרדר עוד, הוא מתנגש בעמוד במהלך נהיגה פרועה, ומתעוור; שוב - מאורע מכריע שלא נבע מארועים קודמים אלא קרה במקרה. מכאן סלולה דרכם של מארגוט ורקס לנצל עד תום את מצבו של אלבינוס, לסחוט את שארית כספו, להתעלס מול עיניו העיוורות ולהורגו. כרגיל אצל נאבוקוב, החוקיות הפועלת במציאות אינה סיבתית; הכל עניין של צירופי-מקרים, שהמלה "גורל" משמשת כהאנשה שלהם. "צחוק באפילה": הצחוק הוא צחוק הגורל, והאפילה היא עוורונו המטאפורי והליטראלי של הגיבור, שמסכת ייסוריו מספקת לגורל את הבידור החביב עליו.

“A Matter of Chance” (1924) – סיפור המפנה את שימת ליבנו ל”גורל” ולצירופי-מקרים כבר בכותרתו - מוכיח שנושא זה איפיין את כתיבתו של נאבוקוב מראשיתה. גיבור הסיפור, מהגר רוסי העובד כמלצר ברכבת לפאריס, מתמכר לקוקאין מרוב דיכאון. הוא אכול געגועים לאשתו, שהיתה אמורה לברוח מרוסיה בעקבותיו וחבור אליו בפאריס, אך לא ביצעה זאת משום מה. הוא לא שמע ממנה כבר חמש שנים. כשהיאוש מכריע אותו, הוא מתאבד על פסי הרכבת. במקרה, יושבת באותו הזמן, באותה רכבת, אשתו, שהצליחה סוף-סוף לצאת מרוסיה ועושה את דרכה אל דירתו בפאריס.

נוסחה דומה של “צחוק הגורל” עומדת בבסיס הסיפור “The Potato Elf” (1929). את מקומו של מלצר-הרכבת הנואש מן הסיפור הקודם, ממלא הפעם גמד אנגלי המתפרנס כשוליה של קוסם. נורה, אשתו של הקוסם, הסובלת מיחסו המשפיל של בעלה, נוקמת בו על ידי כך שהיא שוכבת עם הגמד, הטועה לחשוב שהיא התאהבה בו. כשמתברר לו שטעה, הוא שוקע במרה שחורה, עוזב את העיר ופורש לחיי בדידות בעיר זרה. הוא אינו יודע שנורה הרתה לו וילדה בן. שמונה שנים לאחר מכן מת הילד, ונורה מחפשת את הגמד ברחבי אנגליה כדי לספר לו על כך. אך כשהיא מאתרת אותו לבסוף ומספרת לו על בנם המשותף, היא אינה מסוגלת לבשר לו שהילד מת, ונמלטת ממנו בשברון-לב. הגמד, המרגיש שחיייו השתנו מן הקצה אל הקצה עם היותו לאב, רץ אחריה ומנסה להדביקה כדי לקבל ממנה את כתובת-מגורי בנו. ממאמץ-הריצה ומעוצמת-ההתרגשות הוא חוטף התקפת-לב וצונח מת ברחוב.

גיבור הסיפור “Details of a Sunset” (1924) נדרס על ידי חשמלית ביום שבו אמור היה להיוודע לו שארוסתו עזבה אותו לטובת בחור אחר, וכך הוא “ניצל” בידי הגורל מאסון אחד על ידי אסון אחר.

גיבור הסיפור “A Busy Man” (1931), מהגר ערירי בן 33 (האם חזרתו של המספר הזה במאמר שלפניך הוא צירוף-מקרים?), רדוף על ידי חלום ישן שבישר לו שימות בגיל זה. הוא מעביר את ימיו בנסיונות מבוהלים לפרש את ארועי-היומיום כסימנים גורליים למותו הממשמש, ומגלה ש”ככל שנזהר מצירופי-מקרים, כך הם התרחשו לעתים קרובות יותר”.

צירופי המקרים של הגורל משבשים את תכניותיו של קוסטיה, גיבור הסיפור “A Dashing Fellow” (1932). קוסטיה מפרטט עם אשה זרה ברכבת ועולה איתה אל דירתה, אבל רגע לפני שהם נכנסים למיטה, כשהאשה יורדת לקנות לשניהם מזון במכולת שמול הבניין, דופק בדלת אחד השכנים ומבקש מקוסטיה להודיע לגברת במהירות האפשרית שאביה חטף שבץ, שהוא גוסס, ושעליה לסור אליו מיד. השכן

הולך, הגברת חוזרת עם שקית המצרכים, וקוסטיה, שאיבד כל חשק לגעת בה לאחר שבישר לו השכן מה שבישר, שואל אותה אם היא זכרה לקנות לו סיגר. "ביקשת סיגר?" היא משתוממת, אבל הוא כבר שועט במדרגות, בתואנה שהוא קופץ לקנות סיגר ותכף ישוב, ורץ ברחובות אל תחנת הרכבת.

זיפן-השטרות רומאנטובסקי, גיבור הסיפור "מאסטרו" (1933), מסתתר מפני החוק בבית-דירות אפרורי בשכונת-פועלים, ונרצח דווקא שם על ידי שכניו, בלי כל קשר לעיסוקו העברייני: הם רוצחים אותו משום שהם סבורים, בטעות, שהוא משורר יהיר הבז להם ונמנע, לכן, מחברתם.

כשהרווקה המזדקנת אולגה אלכסייבנה, גיבורת הסיפור "יפהפיה" (1934), מוצאת סוף-סוף חתן, היא מתה באותה שנה, בלידתה: הארוע שהציל את חייה הוא, צחוק הגורל, האירוע שקיפד אותם.

והסיפור "אביב בפאלטה" (1938), השזור כולו מפגישות-אקראי שמארגן הגורל לגיבור-המספר בשלבים שונים של חייו עם ידידה חמקמקה ששמה נינה, מסתיים באותה אקראיות גמורה: המכוננית שבה היא יושבת לצד בעלה הנוהג, כשבמושב האחורי ידד של בעלה, מתנגשת בקרון של קרקס נודד; נינה נהרגת במקום; בעלה והידיד יוצאים ללא פגע.²¹

נאבוקוב לא היה מצליח לבטא את "מטאפיסיקת הגורל" שלו אילו ויתר על חוקיות עלילתית לטובת שרירותיות. הפתרון הפואטי שלו היה להמיר חוקיות אחת (סיבתיות) בחוקיות אלטרנאטיווית ("הגורל"), ופתרון זה מעניק ליצירותיו צביון של אגדות למבוגרים. אגדה - יש להדגיש - ולא סתם "בדיון". כשאנו נתקלים בצירופי-מקרים ביצירה ריאליסטית, אין זה גורם לנו לחדול מלראותה כריאליסטית ולהתחיל לראותה כ"אגדה" או כ"פאנטאסיה"; אנו תופשים אותה כבדיון גרוע: כמלודרמה המציגה פתרונות עלילתיים מאולצים, המונחתים *Deus ex machina* ופוגמים בסבירותה, במהימנותה, באשליית-המציאות שנבנתה בה. כדי שנקבל את צירופי-המקרים לא כפגם אמנותי אלא כתכונה מהותית של הסיפור, צריכים צירופי-המקרים להיות הנורמה העלילתית שלו - לא הפרה שלה. סיפור שכזה לא יתפש בעינינו כסיפור ריאליסטי כושל, אלא כסיפור לא-ריאליסטי; כ"אגדה". וכאלה הם רוב סיפוריו של נאבוקוב.

אגדה עממית, או אגדה לילדים, לא צריך לתרץ. באגדות שכאלו אין גבול ל"סביר"; זאבים יכולים לדבר, תרנגולות יכולות להטיל ביצי-זהב, עצים יכולים להתהלך ואנשים יכולים לעוף. אבל נאבוקוב, שכתב אגדות למבוגרים, היה חייב

²¹ שלושת הסיפורים האחרונים, בתרגום לעברית, כלולים בקובץ *תריסר רוסי*, תרגמה: נילי מירסקי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1994. שאר הסיפורים מופיעים בכרך *Vladimir Nabokov: The Collected Stories* (Penguin 1997).

לתרץ את הבלתי-סביר שבהן ולהציגו כסביר דיו כדי לעורר בקורא את האמון המינימאלי הדרוש לקריאתה של יצירת-ספרות. התירוץ של נאבוקוב היה, כאמור, "הגורל". לקרוא סיפור של נאבוקוב, פירושו להסכין עם קיומו של "הגורל" ככוח המפעיל את המציאות; אם אינך מאמין ב"גורל", עליך להשעות חוסר-אמון זה בבואך אל יצירה של נאבוקוב (כשם שעליך להשעות את חוסר-אמונך בקיומו של בורא-עולם בבואך לקרוא את התנ"ך). אינך יכול, במלים אחרות, לשחזר את ה"מציאות" המוצגת ביצירותיו של נאבוקוב, מבלי לבסס שיחזור זה על הנחת קיומו של "הגורל" כהנמקה מרכזית.

אלא שהנמקה מימטית זו, ה"מסבירה" את העולם המסתורי-נאבוקובי, אינה ההנמקה התכליתית-אמנותית; ההנמקה התכליתית של העיסוק בצירופי-מקרים וזימוני-גורל, היא הצגת המציאות כ"עובדה", לא כ"דבר": הצגת המציאות לא כשרשרת סיבתית שבה קורה כל רגע רק דבר אחד בלבד, אשר מוליך אל הדבר הבא ("המלכה מתה, וכתוצאה מכך המלך מת מצער"), אלא כריבוי סימולטאני, מיקבץ-אירועים ("המלכה, נושאת בבטנה את עוברו של אחד ממאהביה, מתה כשהמלך אילף בז בגן-הארמון"). תכלית אמנותית זו, שאותה משרתות עלילותיו של נאבוקוב, היא אותה תכלית אמנותית שאת הגשמתה ראינו כשבחנו את המרחב הנאבוקובי, ושנראה עכשיו, כשנעמוד על טיבם של המספרים ביצירותיו.

4

ברוב יצירותיו של נאבוקוב אי אפשר לזהות חד-משמעית את המספר. הסמכות המספרת, הקול הדובר אלינו בתחילת הרומאן, המהימנות, הסגנון, נקודת התצפית – כל אלה, ברוב יצירותיו, אינן יותר מהיפותזה זמנית המתנפצת במהלך הקריאה. אם נאבוקוב פותח רומאן בקולו של מספר כל-יודע (אובייקטיווי ומהימן, כביכול), אינך יכול לסמוך על כך שמספר זה לא יוחלף בהמשך במספר-עֵד (מוגבל, משוחד, מעורב), ואם הוא פותח בקולו של מספר-עֵד, עשוי להתברר לך בסיום שגיבור-סיפורו של אותו "עֵד" אינו אלא הוא-עצמו. אי אפשר לשחזר אצל נאבוקוב "סובייקט" מובחן כמוקד קוהרנטי ועקבי של נקודת-התצפית. למספר הנאבוקובי אין נקודת-תצפית בת-שחזור, משום שהמספר הנאבוקובי עצמו אינו ניתן לשחזור כ"פרסונה" אחדותית אלא כמתח בין פרסונות. כשאר היבטי הפואטיקה של נאבוקוב, המספר ביצירותיו הוא "עובדה" ולא "דבר": טלטלה בלתי-מוכרעת בין קולות, בין סמכויות.

מיהו, למשל, גיבור הנובלה *The Eye* (1938)? ומי מספר אותה? והאם שתי השאלות הללו אינן עתידות לקבל בסיום הקריאה אותה תשובה עצמה? פעמיים במהלך הנובלה מפיל אותנו נאבוקוב אל מלכודת המספר. בתחילת הקריאה, אנו בטוחים שלפנינו סיפור וידויי בגוף ראשון (המספר הוא הגיבור). אך הגיבור-המספר הזה (שאינו מזדהה בשמו, ולא בכדי, כפי שיתברר בהמשך), מספר לנו כעבור עמודים אחדים על התאבדותו (בעקבות השפלה ומכות שספג מבעלה הנבגד של אשה שאיתה ניהל הגיבור-המספר פרשת-אהבים חטופה). מכאן ואילך, אפוא, איננו יכולים עוד להתייחס אל הגיבור-המספר כאל מספר מהימן, אלא כאל תחבולה ספרותית מעורטלת: המספר, מעתה, הוא הגיבור המת (או "רוחו" של הגיבור המת). הנימה הוידויית, בגוף ראשון, נשמרת גם לאחר התאבדותו של המספר (הממשיך, בעורמה, לציין שהוא זוכר את שמו "בבהירות מוחלטת", מבלי לנקוב למענו בשם זה). אבל תשומת הלב מוסטת מן המספר ה"מנוח" אל דמותו של זר מסתורי ששמו סְמורוב. השאלה מיהו סמורוב (הרפתקן? בדאי? מרגל סובייטי?) היא, מעתה, עיקר הסיפור, וכתוצאה מכך משתנה מעמדו של המספר ממעמד עיקרי למעמד משני - ממספר-גיבור למספר-עד - שכן, לא המספר, אלא סמורוב, הוא עכשיו גיבור הסיפור, והמספר אינו אלא "עין" צופיה (ומכאן שמה של הנובלה), העוקבת ובולשת אחר גיבור מסקרן וטורד-מנוחה זה.

אך התפנית הזאת, מסיפור של מספר-גיבור לסיפור של מספר-עד, מתגלה בסיום כעוד מלכודת. כפי שוודאי ניחשתם, המספר הוא סמורוב (עכשיו אנו מבינים מדוע נמנע המספר ממש עד לסיום מגילוי שמו), ולאחר שהחלפנו את המספר-הגיבור של פתיחת הסיפור במספר-העד של המשך הסיפור, אנו נאלצים לחזור בנו: המספר-הגיבור של תחילת הסיפור הוא, בסיומו, אכן מספר-גיבור, והמספר-העד לא היה אלא תחבולה זמנית.

האם אפשר לסכם ולומר שהנובלה *The Eye* היא פשוט סיפור המסופר על-ידי מספר-גיבור בלתי מהימן? לא; משום שלומר זאת, פירושו להתעלם מכך שמרבית הנובלה מסופרת על-ידי מספר-עד; והעובדה שמספר-עד זה מתגלה בסיום הקריאה כהטעיה בלבד, אינה מבטלת את קיומו הטנטאטיווי, החיוני לדינאמיקה של הקריאה. הטעיה זו, טלטלה זו בין מספר-גיבור למספר-עד וחוזר חלילה, היא-היא נקודת המוקד האמנותית של הנובלה; לבטל אותה ולהעמידה על אחד מקטביה, פירושו להחמיצה.

נאבוקוב חזר על תחבולה זו ברומאן *אלה תולדות סבאסטיאן נייט*, שאותו כתב מיד לאחר שכתב את *The Eye*. שוב, המספר השוטח בפנינו את קורות-חיו של הגיבור, והגיבור עצמו, מתגלים בסופו של דבר כאותו אדם עצמו, שהערים עלינו

על-ידי פיצול-עצמו לשניים. המספר, המכנה עצמו "V", מציג את ספרו כביוגרפיה של סבאסטיאן נייט, וחולק איתנו את קשייו כ"ביוגרף" היודע מעט מאוד (כמעט כלום, בעצם) על "מושא מחקר" - סבאסטיאן המסתורי והמסתגר, שהיה כה קנאי לפרטיותו, עד כי ספק אם יש מישהו מבין מכריו אשר יכול להתיימר שהכירו. המידע המוצק היחיד אודות סבאסטיאן, הוא היותו סופר. היצירות שכתב הן כל מה שידוע למספר אודותיו, וכך, בבואו לספר על סבאסטיאן, הוא מספר לא על האיש אלא על יצירותיו (כלומר, ביבליוגרפיה במקום ביוגרפיה). ואז, במשפט הסיום, מסיר המספר את המסכה. "אני סבאסטיאן, או סבאסטיאן הוא אני, ואולי שנינו-יחד מישהו שאף אחד משנינו אינו יודע מי הוא".

המסע לגילוי סודו של סבאסטיאן, היה אפוא מסע של גילוי עצמי. המספר ("V", כלומר ולאדימיר, כלומר נאבוקוב²²), תיאר לנו את יצירותיו הספרותיות במקום לספר על חייו, משום שחייו, בגרעין-מהותם, הם חייו כסופר; לספר על עצמו, פירושו לספר מה כתב. המחבר (נאבוקוב), המספר ("V") והגיבור (סבאסטיאן) הם שלושה-שהם-אחד, אחד-שהוא-שלושה. הם עובדה, לא דבר.

נחזור אל הרומאן *Transparent Things*. גם כאן מסופר על סופר (ששמו "R", כזכור), וגם כאן, כמו באלה תולדות סבאסטיאן נייט, מוסר לנו המספר את תמציות-הרומאנים שחיבר R. כמו סבאסטיאן נייט, מתואר R כגאון נידח שהלך לעולמו אפוף תעלומה. במותו, נותר אחריו כתב-היד של הרומאן האחרון שחיבר, הנושא את הכותרת המוזרה "Tralatitons". לפני מותו נפגש R עם העורך הספרותי יו פרסון לדין בכתב-היד. יו מפציר בו להחליף את הכותרת בכותרת קומוניקאטיבית יותר.

מה מסופר ברומאן "Tralatitons"? המספר של *Transparent Things*, שסיפר לנו את תמצית-תוכנם של הרומאנים הקודמים שחיבר R, משתמט משום-מה מלספר לנו על תוכנו של רומאן זה, ומסתפק בהערה כי זהו הרומאן המעולה ביותר שכתב R מימיו. אך פגישתו של R עם יו פרסון מסגירה את התשובה. סגנון-הדיבור של R באותה שיחה (סגנון ייחודי ביותר), הוא בדיוק סגנונו של המספר של *Transparent Things*. R, מתברר לנו אפוא, הוא המספר של *Transparent Things*. כלומר, הסופר הזה, שעליו מספר המספר, הוא הוא-עצמו. ובהיות R סופר, הוא לא רק המספר של *Transparent Things* אלא גם מחברו של רומאן זה.

²² התחבולה הזאת, של הצפנת שמו בגוף-יצירותיו, היתה מנהג קבוע של נאבוקוב. חשבו, למשל, על "Vadim Vadimovitch", הגיבור-המספר של הרומאן *Look at the Harlequins!* (1974), או על "Van Veen", גיבור הרומאן *Ada* (1969), או על "Vivian Darkbloom", הגברת החתומה על נספח-ההערות המצורף ל-*Ada*, ששמה אינו אלא שיכול אותיות-שמו של תנחשו מי. ועוד מעט נראה דוגמא נוספת.

הכותרת "Transparent Things" היא, אפוא, הכותרת הקומוניקאטיווית שהחליט R להעניק לספרו, בעצתו של יו פרסון, במקום הכותרת המקורית, הסתומה, של כתב-היד; שהרי, אם נקשיב למצלול, נגלה שהכותרת "Transparent Things" היא הרחבה של הכותרת "TRAlaTItioNS".

R, דמות ברומאן *Transparent Things*, הוא, אם כן, גם מספרו ומחברו של הרומאן הזה, ויצירת-הזקונים שלו, המוזכרת ברומאן הזה, היא הרומאן הזה עצמו. "R" ברוסית, כמו "I" באנגלית, פירושה "אני". כשנאבוקוב כותב "אני" ברוסית, בתוך רומאן באנגלית, הוא בעצם אומר: הסופר R, שעליו סיפרתי כאן, הוא אני, ולאדימיר נאבוקוב; והפגישה שעליה סיפרתי, בין R לבין Hugh Person, היא הפגישה שהתקיימה כאן ביני לבינך הקורא (you, person).

ברומאן פנין נדמה כאילו הפעם נח נאבוקוב מתחבולותיו. עד הפרק האחרון, לפנינו מספר כל-יודע, מהימן, המגולל את סיפורו העגום של אדם ביש-מזל. בחמלה כמו-צ'כובית שוטח בפנינו המספר את קורותיו של טימופיי פנין, פליט רוסי בארה"ב, שחיו מתדרדרים מדחי אל דחי. ליזה, אשתו, עוזבת אותו, והוא נמק בגעגועיו אליה; פרנסתו כמרצה לספרות רוסית אובדת כאשר מפטרים אותו למען מרצה אחר; חיוו הם מסכת מתמשכת של אובדן: אובדן מולדתו ותרבותו, אובדן אשתו האהובה, אובדן משרתו. בסיכומו של דבר, פנין הוא אדם שבור, אדם שאיבד הכל, והמספר מתאר זאת ברגישות צובטת-לב.

בידיים רועדות הסיר את משקפיו, מירפק הצידה את השבועון, הניח את ראשו על זרועו ופרץ ביפחות עמומות (...).

"היא לא רוצה לחזור?" שאלה ג'ואן חרש.

פנין, ראשו על זרועו, החל להכות על השולחן באגרופו הקמוץ ברפיפות.

"אין לי כליום", ילל פנין בין חיטמומים רמים, לחים, "לא נשאר לי כליום,

כליום, כליום!"²³

והנה, בפרק האחרון, עובר פתאום המספר לגוף ראשון, ומה שהוא מספר לנו על עצמו, חושף את אחריותו הישירה לאומללותו של פנין. כשחיזר פנין הצעיר אחרי ליזה, היתה היא מאוהבת נואשות בגבר אחר - איש-ספרות שארמאנטי - שפיתה אותה והשליך אותה אחרי שבא על סיפוקו. בייאווה, ניסתה להתאבד בנטילת גולות. וכשנעתרה אחר-כך להצעת-הנישואין של פנין, עשתה זאת לא מתוך אהבה אלא מתוך השלמה כבויה עם גורלה. היא חיה עם פנין מתוך טינה גוברת לעצם קיומו. מעולם לא נגמלה מאהבתה הנכזבת לגבר שכבש אותה פעם ללילה אחד.

²³ פנין (1957), תרגום: אברהם יבין, עם עובד, תל אביב 1977, עמ' 49.

הגבר ההוא, שנתקע בזכרונה של ליזה, הוא המספר. פנין מכיר אותו, אבל אין לו מושג על כך שאדם זה שכב עם ליזה לפניו, שבר את לבה והרעיל בכך, מראש, את חיי-הנישואין שלהם. פנין אינו יודע גם, שהמרצה המנשל אותו ממשרתו והעומד לתפוס את מקומו בחוג לספרות רוסית, תוך הפעלת תככים מאחורי גבו, הוא אותו אדם עצמו.

פנין, אם כן, אינו סתם "קורבן של החיים", כפי שהוטעינו לחשוב לאורך רוב הרומאן. הוא קורבן של תליין ספציפי. יש איש שהרס את חייו, שגזל ממנו את כל היקר לו. האיש הזה הוא המספר. וכשם שהמספר הכשיל את פנין במהלך חייו, כך הוא הכשיל אותנו כשהשלה אותנו שהוא מספר על פנין מתוך חמלה. לא חמלה היתה כאן - מתברר לנו בדיעבד - אלא שמחה לאיד; שמחה לאידו של פנין התמים, ושמחה לאידנו-שלנו, קוראי הרומאן התמימים.

האפקט המרכזי של פנין נעוץ אפוא בכך שדמות-המספר מפוצלת בו לשתי סמכויות שונות. המספר של פנין הוא המתח שבין שתי סמכויות אלו; הוא ההתנגשות ביניהן, העושה את שתיהן ליחסיות; הוא הצירוף הפאראדוקסאלי בין מספר חיצוני לבין מספר פרסונאלי המעורב בעלילה. הוא לא "דבר". הוא "עובדה".

ביצירות שונות, ניצל נאבוקוב תחבולה זו למטרות שונות. ביצירות כמו *The Eye*, או *אלה תולדות סבאסטיאן נייט*, או *Transparent Things*, הוא תיעתע בנו באשר לזהותו של המספר כדי להוביל אותנו, כאמור, למסקנה שהמספר וגיבורו הם אותה ה"דמות" ("דמות" שהיא עובדה ולא דבר: מורכבות שאי אפשר לצמצמה ל"אדם" יחיד); בפנין, הוא תיעתע בנו באשר לזהותו של המספר כדי להשיג אפקט של הלם, כאשר פרצופו האמיתי, המחריד, של המספר, נחשף לפתע, לאחר שנתנו בו אמון והתמסרנו ל"חמלה" הכוזבת שלו; ביצירות אחרות, נועד משחק-הזהות של המספר לניפוצה של אשליית-המציאות ("עירטול התחבולה", כלשון הפורמאליסטים):

הסיפור "גיוס" (1935) מוקדש ברובו לסקירת חייו של אדם זקן ששמו ואסילי איוואנוביץ'. אבל אחרי ארבעה עמודים שבהם מגולל בפנינו המספר את הביוגרפיה גדושת המאורעות של ואסילי איוואנוביץ', הוא מודיע לנו לפתע שאין לו, בעצם, כל מושג אודותיו. מדובר - הוא מסביר לנו כעת - בזקן פלמוני שהתיישב לידו על ספסל בפארק, ואשר משהו בדמותו של זקן זה גירה אותו להמציא לו שם, אישיות וביוגרפיה.

למה החלטתי כי האיש שהתיישבתי לידי שמו ואסילי איוואנוביץ'? פשוט מפני שצירוף זה של שמות כמוהו ככורסה, והאיש אכן היה רחב ורך, עם קלסתר גדול וביתי, והוא ישב לו בנוחות, בלי נוע (...). כיוון שמיהרתי לשוות לבוקר

זה בחייו של ואסילי איוואנוביץ' צביון קודר ואופייני ככל האפשר, כיוון שכך אף ארגנתי לו את הנסיעה הזאת לבית-העלמין (...). מה אכפת לי שהאיש הזקן והשמן הזה, שתחילה ראיתו יורד מן החשמלית ועכשיו ישב לידי על הספסל, אפשר שאף לא היה רוסי כלל? כל כך שמחתי בו!²⁴

בפתיחת הסיפור "מְאָסְטְרוֹ" קורא המספר לפריטי-המציאות להופיע ולהתקבץ כ"תפאורה" לסיפור:

נאספים, נקבצים להם העצמים שנקראו לבוא מכל מיני מקומות, ואגב כך נאלצים קצתם לגבור לא רק על המרחק, אלא גם על הזמן: מי מן הנוודים האלה מקשה עליך יותר, זה או זה – הצפצפה הצעירה, נאמר, שצמחה פה בקרבת מקום, אבל נכרתה לפני ימים רבים, או החצר הזאת, האחת והיחידה, הקיימת עד היום הזה, אבל הרחק מכאן? אנא, הזדרזו.²⁵

ובסיומו של הסיפור הוא מפזר וממוטט את ה"תפאורה" שהקים:

עכשיו הכל נגמר. העצמים שקיבצתי יחדיו שבים ונמתפזרים, אבוי. הצפצפה הרכה נגוזה לאיטה, נעקרת, חוזרת למקום שממנו באה. חומת הלבנים נמוגה. הבית מושך אליו פנימה את מרפסותיו הזעירות, הופך גבו ושט לו משם והלאה. הכל שט ונעלם. התואם, המשמעות, מתפוררים. העולם שב ומענה אותי בריק הססגוני שלו.²⁶

"מיסגור" הסיפור בפתיחה וסיום המערטלים אותו מאשליית-המציאות, מופיע גם ב-*Bend Sinister* (1947), הנפתח בהצגתו של המספר כמקים "תפאורת המציאות" ומסתיים בפירווקה הפתאומי של תפאורה זו: ברגע שבו עומד גיבור הרומאן להיקטל בידי כיתת-יורים, קוטע המספר את הסצנה ומודיע לנו שהוא קם משולחן-הכתיבה, נוטש את ערימת הדפים (כלומר, את הרומאן שקראנו עד לרגע זה) וניגש לבדוק מה פשר הרישורש המתדפק על רשת החלון של חדרו.

השאלה "מיהו המספר?" - אשר נאבוקוב, כפי שראינו, השתדל תמיד להותירה ללא מענה חד-משמעי - טופלה על-ידו באופן מרחיק-הלכת והמתעתע ביותר בסיפור "The Vane Sisters" (1959). בסיפור זה משוטט הגיבור-המספר ברחובות עיירתו, בוהה במראות האקראיים הנקרים בדרכו ונזכר אגב כך בסיביל ויין ובאחותה סינתיה, שהיו ידידותיו ושמחו בדמי ימיהן. סינתיה היתה ספיריטואליסטית שהאמינה בקבלת תשדורות מרוחות המתים, ועכשיו, כשהמספר נזכר בה, הוא מצפה לתשדורת כלשהי מרוחה. שום תשדורת אינה מגיעה, והמספר,

²⁴ תריסר רוסי, עמ' 84-85.

²⁵ שם, עמ' 23.

²⁶ שם, עמ' 33.

שמעולם לא האמין בספיריטואליזם, חוזר ומאשר לעצמו שהאמונה בתשדורות מן המתים היא איוולת.

זה כל הסיפור, ובסיום הקריאה נותר הקורא מתוסכל, אם לא כעוס ממש. שכן, האנקדוטה הפעוטה הזאת, על שוטטות ברחוב תוך כדי הרהור בזכרון של שתי אחיות מתות, אינה מוגשת לנו כסיפור קצר ומהודק, אלא כסיפור ארוך (כ-6000 מלה) שכמעט כולו פירוט מראות-הרחוב המקריים החולפים לעיני המשוטט. דומה כי אין כל הצדקה לפרטנות הארכנית הזאת, שאינה מובילה לשום מקום, לשום תובנה, לשום התרה סיפורית; במקום סיפור, הוגש לנו כאן סתם תיאור, ועניין האחיות המתות ששורבב לתיאור הזה, לא היה אלא אפקט זול של יצירת מתח-סרק, כדי לגרום לנו לקרוא עד תום את התיאור המייגע בציפיה למשהו שיצדיק את כל העניין.

אלא שנאבוקוב נקט כאן בתכסיס מעודן מאין כמותו (מעודן מדי, אולי, כי הוא מושתת על הנחה פרועה לחלוטין בדבר כושרו של הקורא לפענח כתב-סתרים); אם נקרא בזו אחר זו את האותיות הראשונות של המלים המרכיבות את פסקת-הסיום של הסיפור, נקבל משפט שהוצפן בראשי-תיבות. המשפט הזה הוא שדר שנשלח למספר, שלא בידיעתו, מסיביל וסינתיה. השדר מודיע כי פריטי-המציאות שבהם נתקל המספר בשוטטותו, לא היו מראות מקריים אלא אותות ששלחו לו השתיים מעולם-המתים.

ובכן, מיהו המספר? אם הגיבור-המשוטט הוא המספר, הרי שהסיפור הוא, כאמור, תיאור מייגע של פריטי-מציאות מקריים; ברור שנעדיף את האפשרות השניה (כלומר, שהאחיות המתות הן הסמכות המספרת), משום שאפשרות זו מנמקת ומארגנת את פריטי-המציאות הללו: היא הופכת את השוטטות הסתמית, האקראית, למסע מתוכנן-מראש על-פי תְּוִי ה"אותות" השלוחים מעולם-הרוחות. ועם זאת, מופרך לטעון שהאחיות המתות הן הסמכות המספרת, אם המושג "מספר" פירושו "הקול הדובר בסיפור", שהרי קולן של האחיות המתות אינו דובר אלינו כלל; כדי "לשמוע" אותן, יש לחלצו מתוך ראשי-התיבות של הפסקה האחרונה (כלומר, לבצע פעולת-קריאה ביזארית כנגד הקול הדובר בסיפור).

וכך, עומדת כאן בפנינו בחירה בין שתי אפשרויות-קריאה גרועות באותה מידה. עלינו לבחור בין מספר מתקבל-על-הדעת של סיפור משעמם (תיאור מייגע של שוטטות), לבין מספר בלתי-מתקבל-הדעת (האחיות המתות) של סיפור מעניין (המציאות כצופן קוהרני, כתב-סתרים). איננו יכולים לבחור ביניהן, וזהו בדיוק כוחו של הסיפור. הוא מיטלטל ללא הכרעה ומונע אותנו מלפרשו כך או כך; עלינו לקרואו כך וגם כך, בידיעה ששתי האפשרויות סותרות זו את זו. אין מספר אחד לסיפור "The Vane Sisters", משום שאין לו עלילה אחת תקפה. "עלילתו" היא

היחס המתוח בין שתי העלילות שאפשר לקרוא בו - עלילת השוטטות האקראית מול עלילת ה"אותות" הספיריטואלית.

כמו באותו "רומאן" היפותטי מאת סבאסטיאן נייט, המתאר כיצד מנווט הגורל את חיי הדמויות ללא ידיעתן, גם כאן מנווטות האחיות המתות את חייו של הגיבור ללא ידיעתו; הוא, שאינו מאמין ברוחות-המתים, בלאו הכי אינו יכול לקרוא את האותות המתייצבים מולו בלכתו ברחוב. אך מאחר שכאן הגיבור הוא גם המספר, הרי שההתנגשות בין שני אופני-הפרשנות ("המציאות היא מקריות" מול "המציאות מוכתבת על-ידי כוחות סמויים") מתרחשת בסיפור "The Vane Sisters" בעוצמה רבה יותר מאשר ב"רומאן" של סבאסטיאן נייט. שכן, ב"רומאן" של סבאסטיאן נייט מודיע לנו המספר שהארועים המקריים-כביכול הם פרי-תכנון של הגורל, ואילו בסיפור "The Vane Sisters" אין מספר מוסמך שיודיע לנו מי מפרש נכונה את המציאות - הגיבור או האחיות המתות.

כרגיל אצל נאבוקוב, מדובר כאן, בסופו של דבר, בשורה של מספרים הקורצים לנו זה מאחורי גבו של זה. האחיות המתות קורצות מאחורי גבו של הגיבור-המספר. מאחורי גבן קורץ המחבר, המשתמש באותה תחבולה ששימשה אותן: אם נקרא את השם VaNe כראשי-תיבות, נקבל את שמו של שועל ידוע. מאחורי גבו של השועל, אם נסתכל היטב, נראה את קריצתו של הקיפוד.