

אסף ענברי

שוב חוזר הסיוט של גיוס הספרות

קשת החדשה 5, ספטמבר 2003

1

רוסיה, שהפיקה במאה ה-19 את הספרות הטובה בעולם, התאבדה-ספרותית במאה ה-20. באבל, אולֶּשָה, בולגאקוב, פאסטרנאק, החריגים שלא כתבו על-פי דוקטרינת ה"ריאליזם הסוציאליסטי", הם גם, משום כך, הסופרים הגדולים שהעמידה בניגוד לרצונה המהפכה הבולשביקית. נאבוקוב הציע הסבר פשוט להרס-הספרות שהתבצע במולדתו; ספרות רעיונית, טען, היא בהכרח ספרות גרועה, כי לא רעיונות גדולים וכלליים אלא פרטים מוחשיים הם התכנים של הספרות הראויה לשמה. אך ההסבר הזה רחוק מלהניח את הדעת. הרי טורגנייב, דוסטויבסקי וטולסטוי כתבו ספרות רעיונית, ואדרבא: רעיונית יותר, בהיקפה ובאופקה הפילוסופי, מהספרות הרעיונית הסובייטית. נאבוקוב לא הבחין בין ספרות רעיונית לבין ספרות דידקטית-פרוגרמטית. בגלל טעות זו, הוא בז לבאלזאק, לדוסטויבסקי, לתומאס מאן ולשאר סופרים רעיוניים בשיעור-קומתם, שאת הרומנים שלהם כינה "topical trash"¹. אם נפסול, כמו נאבוקוב, את הספרות הרעיונית באשר היא, נישאָר בלי סופוקלס, בלי שיקספיר, בלי סרוונטס, בלי סוויפט, בלי גתה, בלי פושקין (החומר הרעיוני המשובץ ב**בגני אונגין** הוא כמעט חצי מהטקסט), בלי מלוויל, בלי איבסן, וכמובן, בלי התנ"ך.

יותר מזה. אם העיסוק הספרותי בהשקפות-עולם הוא פגם, ואם זה ההסבר להרס-הספרות בברית-המועצות, הרי שאין בו להסביר את גדולתם הספרותית של באבל

¹ כך, למשל, באחרית הדבר שצירף ללוליטה.

ואולשה, בולגאקוב ופסטרנק, שכתבתם היתה רעיונית ככתבתם של הסופרים הירודים, תועמלני המפלגה. האופוזיציה הפואטית שארבעת הסופרים הללו העמידו לדוקטרינה הסובייטית לא היתה "אמנות לשם אמנות" (הדגל של נאבוקוב); רעיונות אפשר לתקוף באמצעות רעיונות, ולא באמצעות הכחשתו של הדיון. אין זאת אומרת שתקיפת רעיונות באמצעות טקסט ספרותי צריכה או ראויה להיעשות במישרין. באבל ובולגאקוב בחרו באסטרטגיה של ביקורת עקיפה, אולשה ופסטרנק בחרו באסטרטגיה של ביקורת חשופה; בין כך ובין כך, אין לנתק בין עוצמתם הספרותית של כל הארבעה לבין עוצמת התעמתותם עם העמדה הבולשביקית. רעיונות גדולים, לא רק כשרונות גדולים, עומדים מאחורי סיפוריהם. ברית-המועצות נולדה מרעיון כביר והרסני; הרעיון הזה, הן כחזון גואל-עולם הן כחזון גואל-ספרות, עיצב את הסופרים הבודדים שהתנגדו לו לא פחות משעיצב את הסופרים שהתמכרו לו.

האכזריות הפיוטית של באבל, האסתטיזציה של האלימות, היא חיננה דינויסית של פואטיקה "ימנית"; ניטשה, לא מארקס, מדבר אלינו מחיל הפרשים ומסיפורי אודסה, שיצירותם המינית היא היפוכה של הפוריטאניות הסובייטית, ושהמטפוריקה הסמיכה שלהם היא היפוכה של הפשטות התקשורתית שנדרשה מהספרות ה"פרולטרית". האם אפשר לקרוא את באבל בלי לקחת בחשבון את העמדה הבולשביקית (הפוליטית, הפואטית) שאיתה הוא התעמת? האם אפשר להסתפק בהתענגות על סגנונו, כפי שהיה ממליץ נאבוקוב? כן, אפשר. אך זו תהיה קריאה שטחית.

אולשה, מחבר הקנאה, הגחיק את דמות הבולשביק – "הגיבור החיובי", "האדם החדש" – והציגו כיצרון-נקניקים שהוא-עצמו מין נקניק של זחיחות גסת-רוח: "פּוֹשְׁלוֹסְט" עב-בשר, קולני, מלא שביעות רצון עצמית, שמולו הציב אולשה אנטי-גיבור מעורר הזדהות. כשם שבאביצ'ב הבולשביק הוא ממשיכם של כל הקרתנים היהירים מדוויזור תפשות מתות של גוגול, כך קאוואלרוב הרגיש והנרפה הוא ממשיכו של "האדם המיותר" מספריהם של גונצ'ארוב, טורגנייב ודוסטויבסקי. הקנאה היא מין קומדיה יוונית: עימות בין רברבן טיפש – ה"אלאזון" – לבין ה"איירון" (מקור המלה "אירוניה") הנועץ בו סיכות של ביקורת. על ידי יניקה זו ממורשת הקומדיה, ועל ידי היניקה ממורשת הספרות הרוסית של המאה ה-19, מרד אולשה הן באתוס הסובייטי והן בייצוגו הספרותי, הסוציאל-ריאליסטי.

האמן ומרגריטה של בולגאקוב, המושפע עמוקות מפטרבורג של ביילי, היה ריאקציוני מכל בחינה, מנקודת-הראות הסובייטית; ריאקציוני באינדווידואליזם שלו, במיסטיציזם שלו ובסגנונו הפנטסטי-סימבוליסטי. עולמו של בולגאקוב הוא עולם הפלא והאופל של הדמונולוגיה הנוצרית, של פאוסט, של את"א הופמן ושל גוגול. פרופסור וילאנד הוא מפיסטו, מרגריטה היא מכשפה, וגיבור הרומן הוא סופר הכותב מחדש את סיפור צליבתו של ישוע. אין זיקה, ולו קלושה, בין הדמויות והסיפור הזה לבין "האינטרס של מעמד הפועלים". היעדר הזיקה הוא המרד.

ופסטרנק, באיפוק לירי-אלגי, עשה בזקטור ז'וואגו את מה שעשה בולגאקוב בתנופה ראוותנית: המהפכה היא אמנם הנושא של פסטרנק, אך משורר-חובב הוא גיבורו של הרומן, ומשורר "אסתטי" כתב אותו. יורי ז'וואגו הוא איש מתבונן; הוא היפוכו של הגיבור המעורב והפעיל של הספרות הבולשביקית. חיון, כמו בטראגדיה יוונית, אינם בשליטתו אלא בשליטתם של כוחות מוחצים ובלתי-מובנים. הוא לא במפלגה ולא מורד במפלגה, אלא רק מנסה לשרוד נפשית ופיזית. הבחירה הזאת של פאסטרנאק בדמות של מתבונן (מבט אישי, מבע אישי: סובייקטיוויזם "מנוון"), והבחירה שלא להעניק הסבר לארועים אלא להציגם ככאוס שרירותי, היא מרידה בכל האתוס הפואטי הסובייטי של תיאור המציאות באופן "אובייקטיווי" ותבוני-פעלתי. לכן נאלץ פאסטרנאק להבריא את הטקסט למערב; לכן פורסם האמן ומראגאריטה – וגם זה, תוך צינזורו – רק ב-1967, ורק ב-1973 ראה אור במלואו, 33 שנה אחרי שנכתב (33, כשנות-חיי ישוע; בולגאקוב, אילו חי, היה שמח לציין זאת).

אלה ארבעת ניצולי הדוקטרינה. אפשר להוסיף עליהם את אַגְיב ואת יְרוּפֶיב, שתוצרתם הצנומה (רומן עם קוקאין, מוסקווה-פיטושקי) נפלאה בכנותה החושפנית, וכמובן את סולז'ניצין, שהראה כי הריאליזם החברתי, שאותו קידש המשטר הסובייטי, הוא כלי מצוין לניגוחו של אותו משטר עצמו. השאר, ברובם, כתבו פסולת דידקטית. המפלגה, שדיכאה את כתיבתה של הספרות הרוסית, דיכאה אפילו את קריאתה; רק אחרי מותו של סטאלין, בעידן ה"הפשרה" של חרושצ'וב, נעשה העיסוק בדוסטויבסקי לגיטימי (שהרי דוסטויבסקי, הלאומן-הסלאבופיל והנוצרי האדוק, היה ימני-ראדיקאלי, ולכן מוקצה מחמת מיאוס), ורק אז זכו כתביו של באחטין, גדול חוקרי דוסטויבסקי, לצאת מחביונם המחתרתי. באחטין כתב "מן המרתף", כמו הגיבור שבו עסק. גוגול לא הוחרם כדוסטויבסקי, אך נלמד תוך התנקשות במשמעות יצירותיו; הן פורשו כסאטירות על המשטר הצארי, כאילו היה גוגול מארקסיסט, ודווקא יצירתו החלשה ביותר, טראס בולבה, היתה היחידה

שהוכנסה לתכנית-הלימודים, על תקן "אפוס לאומי": שיעור-פולקלור, לא בדיוק שיעור-ספרות, לנוער האוקראיני. אפילו העיסוק האקדמי בטולסטוי, למרות הקירבה המסוימת בין כתיבתו לבין ה"ריאליזם הסוציאליסטי", נתפס כעיסוק "בורגני"; גיאורג לוקאץ', שהפליא לפרש את טולסטוי כשם שבאחטין הפליא לפרש את דוסטויבסקי, הואשם הן בברית-המועצות והן בהונגריה מולדתו בהתעלמות בורגנית-ריאקציונרית מהספרות החשובה והגדולה באמת: הספרות הסובייטית. האסכולה הפורמאליסטית, בראשות ויקטור שקלובסקי, העניקה לעולם המערבי-החופשי את פריצת-הדרך המשמעותית ביותר שידעה תורת-הספרות מאז אריסטו, שעה שבברית-המועצות עצמה היה הפורמליזם שם-גנאי לעיסוק א-פוליטי, אנטי-מהפכני, ב"אמנות לשם אמנות". דומה שמעולם, עד המאה ה-20, לא קרה שפרשניה הטובים של ספרות כלשהי, הם דווקא אלה שלא קראוה בשפה בה נכתבה; שכן, מלבד באחטין, לוקאץ' ושקלובסקי, ומלבד פליטי-מהפכה כנאבוקוב וישעיהו ברלין, היטיבו הרמן הסה, ולטר בנימין, תומס מאן, אלבר קאמי וג'ורג' סטיינר – מערב-אירופאים שלא ידעו מילה רוסית – לקרוא ספרות רוסית יותר מבני זמנם הסובייטים.² מתברר שחירות המחשבה והקריאה חשובה מידיעת שפת המקור.

2

תהיה עמדתו הפוליטית, המוסרית או הפילוסופית של סופר או של פרשן נאורה ונאצלת ככל שתהיה – אוי לו לסופר או לפרשן המגויס ואבוי לה לספרות, או לביקורת הספרות, שאינה אלא פובליציסטיקה בתחפושת. מארקס ואנגלס ידעו זאת היטב. ב-1859 שלח לשניהם ידידם הטוב, פרדינאנד לאסאל, כתב-יד של מחזהו *פון-סיקינגן*. "לאסאל יקירי", כתב לו מארקס לאחר שקרא את המחזה, "קודם כל, עלי לשבח את הקומפוזיציה ואת העלילה, וזה יותר ממה שאפשר לומר על דראמה גרמנית מודרנית כלשהי"; ומאחר שפתח בהתייחסות לפן האמנותי של הטקסט, המשיך מארקס: "אם כבר כתבת בחרוזים, יכולת לעבד את המשקל עיבוד אמנותי מעט יותר". אחר כך, רק אחר כך, התייחס מארקס לתוכן הרעיוני-הסוציאליסטי של המחזה, וגם לאחר ששיבח את לאסאל על התוכן הזה,

² הרמן הסה על אידיוט ועל האחים קאראמזוב: 1919. ואלטר בנימין על ניקולאי לסקוב: 1936. תומאס מאן על אנה קארנינה: 1939. קאמי על שְׁדִים: 1940 (בתוך המיתוס של סזיפוס). ג'ורג' סטיינר, *Tolstoy or Dostoevsky*, 1959.

חזר אל הפן האמנותי וכתב שהמגרעת החמורה ביותר במחזה היא ה"שילריות" שלו, כלומר, "הפיכתם לשופרות של רוח הזמן ותו לא".³ כעבור חודש קיבל לאסאל מכתב כמעט זהה מאנגלס. "כדי לעמוד קודם כל על הצד הצורני", פתח אנגלס, "הופתעתי לטובה מקישור-העלילה העשוי בכשרון, ומהדרמטיות המובהקת של המחזה. בחריזה אמנם הרשית לעצמך מידה של חירות, אבל זה מפריע בקריאה יותר משיפריע על הבמה". המונולוגים, המשיך, ארוכים מדי, וגם את הדיאלוגים כדאי לעשות מהירים וחיים יותר; "התוכן הרעיוני ייפגע מכך, כמובן", אבל הכרחי-אמנותית שהרעיונות "יובלטו יותר על-ידי העלילה עצמה, באופן חי, פעיל, 'טבעי', אם אפשר לומר כך, ושהדיון הווכחני, לעומת זאת (שבו שמחתי, אגב, לשוב ולגלות את כשרון-הנואם הישן שלך מבתי-המשפט ומאסיפות-העם), יעשה מיותר".⁴ עלילה טובה, קישורים דרמטיים, חרוזים גרועים, דמויות סכמאטיות, מונולוגים ארוכים מדי: האיכות האמנותית, ולא המצע הרעיוני, היתה אמת-המידה של מארקס ואנגלס כקוראי-ספרות, גם כשהמצע הרעיוני היה לגמרי לרוחם. לימים, שלחה לאנגלס סופרת אנגליה, מארגארט הארקנס, רומן מפרי-עטה, *City Girl*. אנגלס קרא, וכתב לה: "אני רחוק מלראות משגה בכך שלא כתבת רומן סוציאליסטי מובהק, 'רומן מגמתי', כמו שאנחנו הגרמנים מכנים זאת, הבא לפאר את השקפותיו הפוליטיות והחברתיות של המחבר", כי "ככל שהסופר מבליע את דעותיו, כך יצירתו טובה יותר"; לכן, המשיך אנגלס, טובים מחזותיו של שיקספיר ממחזותיו המגויסים של שילר, וטובים הרומנים של באלזאק מהרומנים המגויסים של זולא.⁵

לנין ניסח את העמדה ההפוכה. "הספרות", כתב, "חייבת לשרת את מטרתו הכוללת של הפרולטריון ולהיות שן-גלגל, בורג קטן, במנגנון הסוציאלי-דמוקרטי".⁶ עמדה זו, שהיתה ב-1934, תחת סטאלין וז'דאנוב, לעמדתה הרשמית והמחייבת של הספרות הסובייטית, המיטה, כאמור, את האסון הספרותי המטופש והשגעוני ביותר שידעה המאה ה-20, אבל יש, בכל זאת, רווח בצדו של האסון הזה. שכן, נסיון-הנפל של הריאליזם הסוציאליסטי (אשר את הביקורת הנוקבת ביותר עליו יכלו לכתוב מארקס ואנגלס) עורר מחדש, ועודו מעורר, את השאלה העקרונית בדבר מינון-האידיאולוגיה הרצוי לספרות. מצד אחד, הוכיחה הספרות הסובייטית ששיעבוד הספרות לאידיאולוגיה הוא מתכון בטוח להטלת שיעמום מוחץ אל הקורא; מצד שני, הוכיחה ה"אמנות לשם אמנות", מסלמבו של פלובר עד *Finnegans Wake* של

³ מכתבו של מארקס ללאסאל, 19 באפריל 1859.

⁴ מכתבו של אנגלס ללאסאל, 18 במאי 1859.

⁵ מכתבו של אנגלס, באנגלית, למרגוט הרקנס, אפריל 1888.

⁶ מאמרו של לנין ב-*Novia Jizn*, נובמבר 1905.

ג'ויס, שאפשר לשעמם את הקורא, או אף לגרום לו לטרוק את הספר תוך שני עמודים, גם בלי שום אידיאולוגיה, על-ידי מפגני-שפה מתישים, נכים רגשית ועלילתית; מצד שלישי, הוכיחו ומוכיחים רבי המכר, שסיפורת קולחת, צלולה, המרתקת את קהל הקוראים הרחב, והמשוחררת הן מהמטען האידיאולוגי של הספרות המגויסת והן מהמטען הסגנוני והקומפוזיציוני של הספרות המודרניסטית, היא אמנות במשקל נוצה.

"לא תשעמם" – הדיבר העליון בלוחות-הברית של הסופר – אינו יכול להיות הדיבר היחיד. "סיפור טוב", קריא ומעניין, אינו אות-קלון, כפי שגרסו המודרניסטים, שפטרו את עצמם מכתובת סיפורים קריאים ומעניינים; הוא הבסיס שאין-בלתו ליצירת-ספרות המצפה שיקראו אותה (ושיקראו אותה בחשק, לא כמצוות אנשים מלומדה); "אם הומרוס יפיל שיעמום על מאזיניו, הוא לא יוזמן לסעודה הבאה",⁷ ואם תפיל שחזראזה שיעמום על שהריאר, הוא ירצח אותה כמו שרצח את קודמותיה; כדי לשרוד עוד לילה ועוד לילה, היא חייבת לרתק. אבל סיפור קריא ומעניין שאינו מוסיף לנו דבר מלבד קצת נועם בידורי, הוא רק מוצר, לא יצירה. ביצירה, שלא כבמוצר, יש גם ממד רעיוני. לא בהכרח פוליטי, אך תמיד אידיאולוגי, באותו מובן רחב המציין בדיקה של השקפות-עולם. "הפילוסופיה", אמרה אייריס מרדוק, "כרוכה בראיית המוזרות המוחלטת של המופכר"⁸ – והרי זו בדיוק ה"הזרה" שאותה הגדיר שקלובסקי כתכלית הספרות.⁹ ספרות המאשרת את המופכר, ספרות שאינה מאתגרת את תפיסת-עולמנו (ושאינה מאתגרת, בתוך כך, את מושגינו השגורים בדבר אופיה ותפקידה של הספרות עצמה), היא קיטש, לא אמנות. ה"הזרות" שהספרות המעולה עושה אינן רק הזרות של המופכר המוחשי (עולם החפצים, הפרצופים והנופים) וגם אינן רק הזרות של המופכר הספרותי (קונוונציות-הרומן שנשחקו מרוב שימוש); הן גם הזרותיו של המופכר המושגי, המחשבת-רעיוני: פחות מזה אינו מספיק. אך טוב, השאלה היא כמה. היכן ראוי לה, לספרות, להתמקם, בין הכתיבה המגויסת לכתיבה הממוסחרת? איך תהיה רעיונית מבלי לשעמם, ומעניינת מבלי להיות אסקפיסטית?

הדילמה היא בין שני סוגים של טרחנות. ספרות דידקטית-פרוגרמטית, התופסת את הקוראים כאווזים שיש לדחוף להם את ה"מסר", היא טרחנית בגלל הפער העצום בין קוצר המסר לבין אורך הרומן; אבל ספרות שכל עניינה בצורות ולא

⁷ ו. ה. ד. ראוז (Rouse) בהקדמתו לאודיסיאה (1937), מצוטט ע"י מאיר שטרנברג בספרו *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana 1978, p. 56

⁸ אנשי הגות (1978), תרגום: מאיר ויזלטיר, עם עובד 1983, עמ' 300.

⁹ ויקטור שקלובסקי, "האמנות כתחבולה", 1917.

בתכנים – בניסויים לשוניים וקומפוזיציוניים ולא ברגשות, ביחסים אנושיים, בפיענוח זהותם של יחידים או לאומים, בשאלות על ההיסטוריה, המוסר, המיניות, הסדר הפוליטי, קיומו החמקמק והנכסף של אלוהים – היא טרחנית לא פחות, בגלל הפער העצום בין תחכמו של הטקסט המודרניסטי-פורמליסטי, הדורש מהקורא מאמץ מפרך, לבין דלות הגמול הרגשי והאינטלקטואלי הניתן לקורא תמורת המאמץ. קשה לקרוא את קפקא, את בורחס, את פוקנר, אך המאמץ משתלם הודות לתכנים המרתקים (התיאולוגיים, בעיקרם) של סיפוריהם; קשה לקרוא את הספרות הגרמנית הגדולה של המאה ה-20 – ממאן, מוסיל וברוך עד גראס ובל ולנץ – אך המאמץ משתלם הודות לתכנים המרתקים (הפוליטיים, בעיקרם) של ספריהם. האם הקושי משתלם כשקוראים את רוב-גרייה, את נטאלי סארוט, או, עם כל הכבוד, את הטרילוגיה של בקט?

הסגידה המודרניסטית לקונסטרוקט הלשוני, להישג הצורני על חשבון העושר והעומק התימאטי, זכתה לרימומה של האקדמיה, אבל לא לקהל-קוראים. יצירות קלות לקריאה ועתירות תכנים אנושיים, שלא נלמדו באקדמיה משום שאינן די משעממות – יצירות *מטסבי הגדול, הזר, העבד, או מלכוד 22* – הן אלו שהעניקו לרוב שוחרי הספרות במאה ה-20 את החוויה העמוקה של פגישה עם סיפור רב עוצמה, עם מבט רב עוצמה. סופר בלי סיפור, סופר בלי מבט (בשביל מבט צריך שיהיה במי להתבונן), סופר המאוהב רק במלים וסידורן, הוא מוזיקאי המייצר מבנה מרהיב לריק. הכתיבה שטופת הגינונים המתחכמים, העקרה רגשית ומחשבתית, הערימה רק על סנובים. הסיפורים החזקים נשארו, והתרגילים החדשניים-מאולצים בלו מזוקן כבר כשהגיעה המאה לשליש האחרון.

אך מטוטלת האופנות, שנזרקה בדור של ג'ויס אל הקצה הימני של הסגידה לצורני, נזרקה בדורנו לקצה השמאלי, התמאטי-הפוליטי, הכמו-סובייטי באדישותו לשאלות צורניות ובמגויסותו למטרות חוץ-ספרותיות. הז'דאנוביזם החדש – הפוליטיקלי קורקט – מכיר רק שני סוגים של אנשים (ושל סופרים): "מדוכאים" ו"מדכאים". ה"מדוכא" הוא ה"אחר"; "אחר" ממי? "אחר" ממך, אם במקרה אתה זכר לבן וסטרייט (כלומר, נבל). ה"אחר" תמיד צודק, כי המוסר שבאופנה אינו נדרש לשאלה במה דוגלים ה"אחרים" (נניח, בג'יהאד), אלא מצדיק אותם מראש. הזיהוי המטופש בין "אחרות" לבין מוסר, פוטר את צדקני הז'דאנוביזם החדש מלהגיד מה טוב או רע בהשקפות-עולם שונות; עמדתו של ה"אחר" היא העמדה המוסרית, לשיטתם ההזויה, פשוט משום שזוהי עמדתו של ה"אחר". על-פי ההיגיון הזה, תמך פוקו בחומייני; על-פי ההיגיון הזה, הצדיקו צרפתים (מהפכני-סלון אף-פעם לא חסרו

שם, בצרפת) את הפיגוע של אל-קעידה בגורדי התאומים; על-פי ההיגיון הזה, אם לעבור לישראל, נלחם השמאל הרדיקלי על זכותו-לריבונות של הלאום הפלסטיני-ואותו השמאל נלחם ב"נרטיב הציוני", כי הדרישה היהודית לריבונות היא "דכאנית", ואילו הדרישה המקבילה, הפלסטינית, לאותו דבר עצמו, היא מוסרית בהיותה דרישה של ה"אחר".

כדי לזכות בתשומת לב ובחותמת של כשרות מהמסד הספרותי-התקשורתי העכשווי, צריך סופר להיות "אחר". אם לא נולד, כמו שצריך, "אחר" ו"מדוכא", עליו לכתוב על "אחרים", להזדהות עם "אחרים", להילחם את מלחמתם ולכפר על היותו זכר לבן, מערבי, אוהב-נשים ו"דכאני"; עליו לשנוא את בית-הוריו, את חינוכו ואת עמו, או להציג את בית-הוריו כעוד קורבן של ה"דיכוי"; עליו להתגייס למאבק המוסרני, לשעבד למאבק הזה את תוכן כתיבתו, להתחנף ולרצות, להתקבל למועדון של הטובים והצודקים - ה"אחרים" ופטרונים-ה"אחרים" הנאורים - שאלמלא כן לא יזכה להיתפס כרלוואנטי. האם היתה טוני מוריסון זוכה בפרס נובל ובמעמדה הקאנוני כסופרת "דגולה" אלמלא היתה אשה שחורה, כה "נכונה פוליטית" מבחינת השיח הפמיניסטי והפוסט-קולוניאלי שבאופנה?

הכרזתו של בירת על "מות המחבר", התגלתה כמוקדמת מדי. השאלה מי כותב (אשה, בן-מיעוטים, הומוסקסואל) ועל מה הוא כותב (על נשים, על מיעוטים, על הומוסקסואלים), החליפה את השאלה איך הספר כתוב. לא ערכו האמנותי של הטקסט אלא ערכו כ"מסמך" פוליטי - על זהות מינית או אתנית, על פגעי הקפיטליזם וכו' - מצדיק וממקד את העיסוק בו בימינו. חוגי הספרות, מוספי הספרות, הולכים והופכים לזירות של דיון סוציו-פסיכולוגי - ניאו-מארקסיסטי, ניאו-פרוידיאני - בדרכים שבהן משקפות יצירות את המציאות החברתית, במקום לתפקד כזירות של דיון בדרכים שבהן יצירות בוראות מציאות אמנותית. הקביעה האופנתית כאילו עצם האבחנה בין מעולה לבינוני, ובין בינוני לגרוע ממש, היא "אידיאולוגיה מודרניסטית-יורוצנטרית דכאנית", העניקה היתר לדרדור הספרות, ולדרדור הדיון בה, לכדי פובליציסטיקה.

כתבי העת ומוספי הספרות של השנים האחרונות, בארץ ובחו"ל, מספקים אינספור דוגמאות לאופנת-שיח זו, אך אם לבחור דוגמא אחת האופיינית למגמה, מוטב, אולי, לבחור דווקא דוגמא לא-מגוחכת, הכתובה במתינות ולא בלהט ז'דאנוביסטי (כי גיחוך על האופנה לא ימגר את האופנה; קשה לכבוש את הפיתוי של הבאת כמה ציטטות מבדחות מתוך אוצר ההבלותות של ה-PC, אבל לצחוק על האופנה, על הז'ארגון של האופנה, זה לוותר על הדיון הענייני במהותה). ב-14 באוקטובר 1994 פירסם יגאל שוורץ במוסף הספרות של "ידיעות אחרונות" מאמר שכותרתו "הסיפורת העברית: העידן שאחרי"; הוא כתב אותו בתגובה על מאמר שבו תקף דן מירון, באותו המוסף,¹⁰ את ספריהם החדשים של עוז, יהושע, גרוסמן ושל, שנראו לו ממוסחרים וגרועים מספריהם המוקדמים, ושהצלחתם המסחרית העידה, בעיניו, על שחיקה חמורה באמות-המידה של תרבות-הקריאה הישראלית, ההולכת והופכת לשטחית-נהנתנית. שוורץ, בתגובתו, לא התייחס כלל לאיכות של הספרות העכשווית, אלא כתב על התכנים החדשים המובעים בה. סופרי זמננו הבולטים, כתב, עוסקים ב"ערעורו של הנרטיב הציוני-מודרניסטי", שכנגדו הם מעמידים "נרטיבים חתרניים": "הנרטיב השבטי" (היהודי, ובעיקר העדתי-מזרחי), "הנרטיב הפמיניסטי", "הנרטיב המתיילד" (שבאמצעותו, טען שוורץ, מביעים סופרים כגרוסמן ואתגר קרת את סירובם לעולם-המבוגרים, על ערכיו הלאומיים והאחרים), "הנרטיב האנדרוגני" (שאותו איתר שוורץ אצל של, אברהם הפנר, דן בניה-סרי ונורית זרחי) ו"האנטי-נרטיב הכאוטי-מיסטי" (שנציגו המובהק, לדעתו, הוא יואל הופמן). "אנו עדים", סיכם שוורץ, "לקריסה מכאיבה של המרכז הספרותי-תרבותי שעיצב את דור-המדינה, אולם הקריסה הזאת מסתברת אט-אט שחלק מתהליך דיאלקטי שבסופו נצפה, ככל הנראה, בתקומתו של מרכז ספרותי חדש, שישקף זהות ישראלית חדשה ומבטיחה".

מאחר ששוורץ אהב את התכנים האמורים, הוא שיבח את הסיפורת של שנות ה-90 מבלי לתהות על רמתה כאמנות-מלים, ספרות. הוא ניגש אל הספרות כאל מסמך, כאל סימפטום, של מאבק בין זהויות עדתיות ומיניות. הוא פרופסור לספרות, אבל, באופן אופנתי, הוא לא ניגש אל הספרות כפי שניגש חוקר ספרות, אלא כסוציולוג פסיכו-פוליטי של "זהות".

המגמה הזאת – ששוורץ הוא, כאמור, נציג מתון שלה – היא בת 20 שנה. ב-1983 הציע טרי איגלטון, ניאו-מארקסיסט רב-השפעה, להכפיף את לימודי הספרות

¹⁰ דן מירון, "שילוש שאינו קדוש", ידיעות אחרונות, 3 ביוני 1994.

ל"לימודי השיח", כדי שיצירות-ספרות ילמדו כ"דוגמאות של שפת-הכוח" לצד דוגמאות אחרות (כגון תכניות-טלוויזיה, מסמכים ממשלתיים, חוברות-קומיקס ופרסומות). ואכן, מהלך זה בוצע ברבים מחוגי-הספרות בארה"ב, באירופה, אצלנו. הספרות נלמדת כמוצר של התרבות, ולא כיצירה, כאמנות חד-פעמית. "כדי לבחון את הספרות כסימפטום למשהו אחר – נאמר, הפיאודליזם בשיאו או הקפיטליזם המאוחר – אין צורך בחיבה מיוחדת לספרות, ולא ביכולת-הבחנה בין חיקוי למקור, בין סופרים ממדרגה שניה לסופרים ממדרגה ראשונה", ציין בצער רוברט אלטר.¹¹ אלטר מלמד ספרות בברקלי, וברקלי, כידוע, היא המעוז הגדול של אופנת-השיח הניאו-פרוידמארקסיסטית. כחוקר ומרצה מהסוג הישן, העוסק בספרות מתוך עניין בספרות, הוא בודד ומוזר בין מרצים וסטודנטים שוחרי קריסטווה, אלתוסר, ג'ודית בטלר¹².

המאה שנפתחה ברימומן של צורות עלובות-תוכן והסתיימה ברימומן של תכנים עלובי-צורה, הורישה למאה ה-21 את הצורך המחודש בספרות – ובביקורת-ספרות – המעניקה משקל שווה, של תלות-גומלין, לצורה ולתוכן, למבע ולמובע, לאופני הייצוג ולמושאי הייצוג. כשיחלוף הניאו-לניניזם של ימינו; כשתחלוף ההשבתה של עונג הקריאה בידי אידיאולוגים נטולי הומור, מוכי PC ותתרני ספרות; כשאצבעות-החנק של הסוציולוגיה ("לימודי התרבות", "לימודי המגדר") יואילו להרפות קצת מגרונה של הספרות – יש לקוות שחסידי של מארקס יגשו אל הספרות כמו מארקס, כמו אנגלס, לא כמו בולשביקים. "לאסאל יקירי, קודם כל עלי לשבח את העלילה ואת הקומפוזיציה".

הטעות הסובייטית, וטעותה של פוליטיזצית-הספרות העכשווית, היתה והינה הצבתה של תפיסת-העולם ("המוצהרת" או ה"לא-מודעת") של הבדיון הספרותי מעל שאר היבטיו; הטעות המודרניסטית, של ג'ויס ומושפעיו, היתה הצבתה של הלשון מעל לכול. אין ספק: דמויות שיש להן תפיסות-עולם – דמויות שיש דבר-מה בקודקודן מלבד סיפוק צרכים גופניים וחומריים – מעניינות יותר, יחודיות ועשירות יותר, מאלו החיות כאוטומט, ואין ספק שהעוצמה הלשונית הנדרשת מיצירת-ספרות עולה על זו הנדרשת מטקסט עיתונאי או עיוני; אבל תפיסות-עולם והישגים לשוניים הם רכיבים, לא תחליפים, של העיקר; של הסיפור.

¹¹ רוברט אלטר, הנאות הקריאה בעידן האידיאולוגי (1989), תרגום: דוד שחם, זמורה ביתן, תל אביב 2001, עמ' 19.

¹² ובטלר עצמה מלמדת בברקלי.

הסיפור הוא העיקר: זאת אמר כבר אריסטו. לעלילה, אמר, כפוף אופיין של הדמויות, ומאופיין של הדמויות נובעות תפיסות עולם, ולאלו כפופה הלשון.¹³ לכן, אמר, "אין שום דבר משותף בין הומרוס לבין אמפדוקלס, מלבד המשקל, ולכן את הראשון נכון לכנות 'משורר', ואילו את השני מוטב לכנות 'חוקר-טבע' מאשר 'משורר'".¹⁴ כשארסטו אומר "משורר", הוא מתכוון, כמובן, לאפיקן מספר-סיפורים ולא למשורר לירי (שהרי ביוון העתיקה היתה הסיפורת עוד סוג של "שירה"); מדוע הומרוס הוא סופר ("משורר") ואילו אמפדוקלס – מחבר הפואמה הפילוסופית על הטבע – אינו נחשב "משורר" בעיניו של אריסטו? מדוע קובע אריסטו שהפואמה של אמפדוקלס, העשירה בתוכן רעיוני והאמנותית-פיוטית מבחינה לשונית, אינה, בכל זאת, יצירה ספרותית?

"הרי כתבתי במשקל!", יכול לזעוק כאן אמפדוקלס, "ולא סתם במשקל, אלא בהקסאמטר: אותו המשקל ששימש את הומרוס!"
"כתבת במשקל", יענה לו אריסטו, "ובאמת כל הכבוד על השליטה בהקסאמטר. אבל כתבת הרצאה. והרצאה אינה ספרות".

אריסטו חוזר אל אותה נקודה בהמשך דיונו במהות הספרות. "הרי אפשר", הוא מעיר, "לערוך את כתבי הרודוטוס בחרוזה (=במשקל), ועם זאת הם לא יהיו פחות היסטוריה בחרוזה מאשר בלי חרוזה"¹⁵ – הערה הרומזת, כנראה, אל כוֹאֶרְלוֹס איש-סאמוס, שאכן ביצע ניסוי ספרותי זה כשיצק את כתבי הרודוטוס להקסאמטר והגיש זאת כאפוס ששמו פְּלִקְסִיה. זה לא עבד וזה לא יעבוד, אומר לנו אריסטו, כי טקסט עיוני (היסטורי, פילוסופי, או יהיה אשר יהיה) יישאר עיוני גם אם נלביש עליו משקל, או דימויים פיוטיים, או משחקי מצלול וכו'.¹⁶

לכן ספרות דידקטית-מגויסת תישאר מה שהינה, דידקטית-מגויסת, גם אם סגנונה מרהיב ופיוטי. נאבוקוב לא הבין זאת. הוא חשב שהספרות המגויסת היא גרועה כי היא גרועה מהבחינה הסגנונית, הלשונית. כמודרניסט, כפטישיסט של הלשון, הוא לא הבין שהספרות המגויסת היא גרועה גם בתכניה. הוא חשב, לכן, שכל מה שדרוש כדי לכתוב רומן דידקטי-מגויס אך מעולה הוא לכותבו כטקסט מבריק בסגנונו. והוא עשה זאת פעמיים.

¹³ אריסטו, פואטיקה, פרק ו, תרגמה: שרה הלפרין, הקיבוץ המאוחד 1977, עמ' 29-30.

¹⁴ שם, פרק א, עמ' 23.

¹⁵ שם, פרק ט, עמ' 33.

¹⁶ מתבקש, כמובן, להזכיר כאן את יצירתו של לוקרציוס על טבע היקום – פואמה פילוסופית נטולת עלילה, כמו זו של אמפדוקלס.

הזמנה לגרדום (1938) ו-*Bend Sinister* (1947) שנכתבו ערב מלחמת-העולם השנייה ולאחריה, הן אלגוריות פוליטיות, כמו אלו של אורוול, על רדיפת הפרט במדינת-המשטרה. נאבוקוב, כצפוי, לא הודה בכך; בהקדמות שצירף לשני הרומנים, תקף כהרגלו את הקוראים המחפשים מובן פוליטי לספרות. שוב טעה – הפעם באשר לכתיבתו-שלו – כפי שטעה בניגוחיו את דוסטויבסקי, תומס מאן או כל סופר רעיוני אחר. המחאה כנגד משטרי-העריצות היתה topical trash ככל תמאטיקה פוליטית שקדמה לה, ודומה שדווקא מכיוון שלא השכיל נאבוקוב להבחין בין עיסוק ספרותי בחומר פוליטי לבין גיוס פוליטי של טקסט ספרותי, הוא נפל, בשתי הפעמים שבהן כתב רומן פוליטי, הישר מהחרמת הפוליטיקה לפוליטיזציה שקופה, דיסקטית-מגויסת. הוא ידע רק להימנע לגמרי, או להיכנע לגמרי, בעומדו מול הפוליטיקה; הוא לא ידע כיצד להכילה מבלי להיבלע.

שתי היצירות האנטי-טוטאליטאריות שכתב היו, לפיכך, תאונות-עבודה, למרות העמודים המזהירים שיש בכל אחת מהן. כדרכן של תאונות, הן נגרמו, לא סתם קרו; כשם שאורוול עבר בלחץ-הזוועות של שנות ה-40 מכתובה א-פוליטית¹⁷ לכתובה מגויסת, נמחץ גם נאבוקוב (מי לא היה נמחץ?) תחת משקלה האימתני של התקופה. אך בעוד שאצל אורוול היה זה מהפך שלם ועקרוני מן הפרטי אל הפוליטי – מהפך שבזכותו אין לראות את *חנות-החיות* ו-1984 כתאונות, אלא כהכרעות – אצל נאבוקוב היתה זו תקרית פגע-וברח. הוא הציץ ונפגע, ואחר כך הכחיש.

4

בכתובה אלגורית משועבד המשל (הסיפור) לנמשל האידיאי, החוץ-ספרותי, ובכתובה הנוטה לתיעוד עיתונאי משועבד הסיפור לאקטואליה החוץ-ספרותית. בשתי הדרכים משרתת הספרות, שלא בטובתה, עמדה רעיונית; היא הופכת לאיור או דו"ח של "המצב", במקום להשתמש בו. ומאחר שהיא נזעמת, היא דרשה ולא מסע. הסופר המגויס אינו מפתיע את עצמו, ולא את הקורא, במהלך היצירה, כי הוא כותב על-פי עמדה קשיחה, קבועה-מראש. הוא יודע נגד מה הוא התיישב לכתוב אותה,

¹⁷ אורוול המוקדם: דפוק זרויק בפריס ובלונדון (1933), שאו את נס האספידסטר (1936).

וידיעה זו מצמיתה את הסיכוי למורכבות, להתפתחות, להרפתקה רעיונית שאין לדעת מה סופה (אם יש בכלל, או יתכן לה, סוף). בכך נופל המחבר המגויס אפילו מהמחבר הממוסחר (כותב המותחנים או הרומנים-בפרוטה), אשר אמנם אינו מפתיע את עצמו כשהוא כותב, אך לפחות מפתיע ומותח את קוראיו. המחבר הממוסחר יודע (ומסתיר מהקוראים) מי הרוצח, איך הוא ייחשף וייתפס, עם מי משני הבחורים שברומן תחליט הגיבורה הרווקה להתחתן. המחבר הממוסחר שולח את קוראיו – לא את עצמו – אל המסע. לכן הטקסט הממוסחר הוא **חידתי**, לא **מסתורי**; לחידה יש פתרון (סוגר-סיפור, סוגר-עניין); למסתורין אין פתרון, אין סיגור, אין מיצוי. הסופר המגויס והסופר הממוסחר אינם כותבים כדי לשאול, לבדוק, להסתכן. הסופר המגויס חמוש-מראש בתיזה; הסופר הממוסחר – בהפעלת המתכון. ספרות טובה היא מסתורית, לא חידתית; היא יכולה לשעשע (טום ג'ונס או טום סווייד), והיא יכולה, לחלופין, לנחות עלינו "כמו בשורה רעה", כפי שדרש ממנה קפקא; היא יכולה לטלטל את רגשותינו (צ'כוב), את ערכינו (קונראד) או את תפיסת-המציאות שלנו (בורחס, קורטזר, קלווינו); כך או כך, עליה לטלטל להיות מסע שהסופר, כמו הקורא, רושם את מפתו בדיעבד ולא מראש. "גוגול", העיר נאבוקוב בשנינה שיש בה עומק, "נהג לתכנן את סיפוריו לאחר שסיים לכתוב אותם". כך עשה, כראוי, גם נאבוקוב עצמו, ב-15 מ-17 הרומנים שלו, כלומר בכל יצירותיו הלא-מגויסות.

ב-1825, שנתיים אחרי שהתחיל פושקין לכתוב את *בגני אונגיין*, פרץ מרד הדקאבריסטים נגד הצאר החדש, ניקולאי הראשון. כמה מהמורדים שהוצאו להורג, היו חבריו-מנוער של פושקין. המאורע זיעזע אותו ונכנס ליצירתו. הרפורמה שמנסה אונגיין להשליט באחוזתו למען הצמיתים, וכשלונה של רפורמה זו, המחזיר את אונגיין לחוסר-התכלית של חיי-בטלה נוחים אך תפלים במציאות פוליטית שאינה סיכוי לשנותה; האידיאליזם השילרי של לנסקי התמים, חניך תנועת הנאורות ותנועת ה"סער והפרץ" של הרומנטיקה המוקדמת, אשר במקום לתרום דבר-מה למציאות, סתם מתבזבז על מוות אידיאוטי בדו-קרב - נושאים מרכזיים אלה, המעניקים ליצירה הקשר ועומק שמעבר לאינטריגה הרומנטית, לא עלו בדעתו של פושקין כשהתחיל לכתוב אותה; המציאות היא שסיפקה לו את התוכן הפוליטי **תוך כדי כתיבה**, ופתיחותו של פושקין לתמורות-המציאות היא שאיפשרה לו "לשבש" את תוכניתו המקורית – כלומר, לתת ליצירה להתפתח, להפתיע, לגלות לו את נושאה תוך כדי התהוותה. ב-1877, ארבע שנים אחרי שהתחיל טולסטוי לכתוב

את *אנה קארנינה*, הכריזה רוסיה מלחמה על תורכיה, כדי לסייע לעמים הסלאוויים (הסרבים, הבוסנים, הבוגלרים) במלחמתם בעותמנים. הרומן היה גמור, למעשה; טולסטוי כתב כבר את תיאור התאבדותה של אנה: הסיום ההגייוני, המתבקש, כמו הסיום הסגור והמובנה-מראש של *מאדאם בובארי*. אבל טולסטוי נתן למציאות לפלוש אל הכתיבה ולהצמיח עוד ענף, מפתיע, לא צפוי, לעץ-העלילה. ורונסקי יוצא לחזית. הרכבת ששימשה עד כה ככלי-תעבורה לעלילת-האהבה, משמשת בחלקו האחרון של הרומן ככלי-תעבורה של חיילים, של ההיסטוריה. ב-1914, חמש שנים אחרי שהתחיל פרוסט לכתוב את *בעקבות הזמן האבוד*, פרצה מלחמת העולם הראשונה, ונכנסה לכתיבתו; אפשר שפרוסט יצא אל המסע כדי לכתוב רק על עצמו ועל המעגל המצומצם של משפחתו ומכריו, אבל כמו פושקין, כמו טולסטוי, הוא התייחס לאקטואליה לא כאל סתם רעש-רקע המפריע לעבוד, אלא הניח לה לפלוש, להצטרף אל המסע ולשנות את נתיבו.

למסע אפשר לצאת רק מעמדה של סקרנות, של נכונות לשיבושה של התכנית המקורית, של הכרה בכך שספר שמימש את תוכניתו הוא ספר שנכשל, ודווקא העיקול הלא-צפוי, שלא תוכנן, שהליכה בו היא פתיחות לרגע ההיסטורי, הוא טוב ומעניין מהליכה בקו ישר. ספר שמימש יותר מדי את תכניתו – *ומאדאם בובארי* שוב עולה על הדעת – עשוי לעורר השתאות, כמובן, אך השתאות איננה רגש, וגם לא ריתוק שכלי. יצירת-מופת כזאת, שכל משפט בה מלוטש תכלית ליטוש, בגאונות, ושכולה שלמות מבנית כמכונה יפהפיה, היא בלי ספק פסגה אסתטית; אבל קר שם, בפסגה, והאוויר שם דל-חמצן. פלובר השקיף על החיים מהפסגה, ובמיאוס. הם נראו לו כמצב, ביצה נרפשת, לא מסע. אם *אנה קארנינה*, הרופף-מבנית, המרושל-לשונית (מרושל בהשוואה לנוקדנות של פלובר) והארוך פי שלושה מ*מאדאם בובארי*, מרתק ומרגש יותר, הרי זה מכיוון שטולסטוי, בניגוד לפלובר, כתב מעמדה מרותקת, ולא מעמדה מרוחקת. הכול ריתק אותו; כל דמות, כל מערכת יחסים, כל זיע פסיכלוגי ופוליטי והיסטורי. חיי העיר, חיי הכפר, מודרניזציה מול מסורת, מתחים בלתי-פתירים בין אחריות לבין תשוקה, בין מחשבות למעשים, בין מרדנות לצייתנות, בין סיפוקים להקרבה, בין אמונה לספקנות – כל הטוטאליות הזאת הסעירה את טולסטוי, קראה לו להביט בה במלוא הדריכות, במלוא הפתיחות של סייר במסע.

לכן, למרות ההגיגים הרעיוניים שבהם זרועה כתיבתו של טולסטוי, אין זו כתיבה המגויסת לעמדה רעיונית אלא כתיבה המסורה לתיאורם הרב-גוני והשוקק של

החיים,¹⁸ ודווקא כתיבתו של פלובר, החפה מכל אבק-התפלספות והקנאית ל"אמנות לשם אמנות", מעוררת תחושה של כתיבה מגויסת. אינך יודע מהי עמדתו של טולסטוי כלפי החברה המוסקוואית או הפטרבורגית שבאנה קארנינה) כי טולסטוי מלא ביקורת כלפיהן, אך גם מלא באהבה, בנדיבות, בסקרנות), אך אין לך ספק מהי עמדתו של פלובר כלפי החברה הקרתנית של טוסט, יונגיל, רואן. פלובר מתבונן מרחוק, מלמעלה, בבוז ובגועל; הבוז והגועל הם פאתוס ואתוס של טקסט מנגח, שונא, מוסרני; מוסרני – כי בשם מה מביע פלובר את הבוז והגועל, אם לא בשם רף אנושי נאצל (כמו הרף האפלטוני, או הרף הנוצרי), של חיים נטולי חמדנות וטפשות, נטולי שקריות ונבזות קטנונית, נטולי אגואיזם, גיחוך ותפלות? בלי להטיף, פלובר מטיף. כולם חולירות, הוא אומר, בלי להגיד זאת במפורש. כשטולסטוי מתאר הוויה חקלאית (בסצנת הקציר, שבה לוינ נשטף זיעה ומחשבות על החיים), הוא מתאר אותה מתוך החוויה, בהזדהות; כשפלובר מתאר הוויה חקלאית (בסצנת נאומי-הקלישאות הנישאים במהלך יריד כפרי של הצגת היבולים), הוא מתאר זאת כטרטור של נפיחות ריקה מתוכן. בקיצור, פלובר סאטירי. וסאטירה היא דיסקטית.

אירוניה, לא סאטירה, היא תרמיל המסעות של הסופר המסוקרן. היא מזיגה בלתי-דוגמאטית של ביקורת וחיבה, של הומור וחמלה, של ריחוק וקרבה, של קור וחום, של ערטול הדמויות תוך שמירה על כבודן) כל הדמויות באנה קארנינה מעוררות כבוד; אף דמות במאדאם בובארי אינה מעוררת כבוד). מה שמשותף לספרות המגויסת, הפוליטית-מוסרנית, ולספרות הממוסחרת שבקוטב השני, הבידורי-נהנתני, הוא שאין בהן אירוניה. אין אירוניה בזעם קדוש, מגויס, שהרי אין אירוניה כשיש רק שנאה; אין אירוניה בטקסט מבדר, ממוסחר, שהרי טקסט כזה כלל אינו ביקורתי.

גיוס הספרות הוא סיוט שיחלוף. הוא יחלוף כמו שחלף הז'דאנוביזם הישן, כי הספרות המגויסת לפוליטיקת PC, והמחקר הספרותי שהוא PC ולא מחקר, אינם איכותיים אמנותית ועיונית. איש אינו קורא היום דבר מיבולן של הספרות ושל ביקורת-הספרות הסובייטית. אפשר להשלוח דור שלם אבל רק דור שלם, לא דורות: לאופנות יש תפוגה. לספרות מעולה, סקרנית ואירונית, לביקורת-ספרות הבודקת איכות, למחקר ספרותי לא מופקר מרוב "שיח", יהיה שוב אוויר, כשישקע האבק.

¹⁸ הדברים אמורים בכתיבתו של טולסטוי עד לקונברסיה הדתית שהוא עבר בגיל 50, ושלאחריה, מ-1880 ואילך, הוא כתב ספרות דיסקטית-מוסרנית.