

כיצד מועילה ומזיקה הפסיכולוגיה לספרות

1

"כל המשפחות המאושרות דומות זו לזו, כל משפחה אומללה – אומללה בדרכה שלה". משפחות מאושרות אינן נושא לסיפור, לא מכיוון שהן מאושרות, אלא מכיוון שהן דומות זו לזו. לכן ברור לקורא, כבר במשפט הראשון של *אנה קארנינה*, שלא על משפחה מאושרת יסופר. ואכן, במשפט השני – "הכול השתבש בביתם של האובלונסקים" – צולל טולסטוי כעיט על טרפו, לאחר שדאה במשפט-הפתיחה בגבהים שבהם מנשבות הכללות. סטיבה אובלונסקי בגד באשתו עם האומנת הצרפתייה, וטולסטוי חודר לנפשו של הנואף, המתעורר מחלום על סעודה שנערכה על שולחנות-זכוכית; השולחנות שרו שיר מתוק באיטלקית, "וגם מיני קנקנים היו שם – קנקנים שהם גם נשים."

השולחנות המזמרים, הקנקנים שהם נשים, האפשרות שהמלים המתוקות שזמרו היו הארקה "אוצרי שלי" ("Il mio tesoro") מדון ג'ובאני של מוצארט – כל זה מזמין, כמובן, קריאת-חלום פרוידיאנית, שתסביר את "התכנים המיניים המודחקים". אבל נרגיש מגוחכים אם "נפרש" את החלום. ראשית, מה יש כאן לפרש? הרי התוכן המיני גלוי לגמרי; הוא הפשוט. שנית, יופיים של הפרטים כאן הוא יופיו של הקונקרטי, החד-פעמי. לא שמעת שולחנות-זכוכית שרים באיטלקית ולא ראית קנקנים שהם נשים בשום מקום, מלבד בדף הזה, הפתאומי-לעד. יש כאן דרמה משפחתית של משפחה מסוימת וחלום המסופר כדי לאפיין דמות מסוימת, לא את "תת-ההכרה האנושית". לכן זה מרתק. לכן פרויד משעמם.

כשורגינייה וולף קראה את *הקוזאקים* של טולסטוי, היא היללה את עמקתו הפסיכולוגית. אבל לא מטולסטוי אלא מפרויד למדה וולף, כמו רבים מבני-דורה, את מלאכתה הפסיכולוגית. ארנולד בנט, סופר אנגלי שיצא מהאופנה עם פרוץ המודרניזם, התלונן שוולף ובני-דורה אינם יוצרים דמויות חיות, משכנעות. וולף השיבה לבנט שלא חשוב, לדעתה, איך דמות נראית ומתנהגת; "חשובה רק הרוח המפעמת בקרבנו, הלא היא החיים עצמם", ותיאורה של "הרוח המפעמת בקרבנו" הוא לכן, בהכרח, תיאור הפנים "העווית, האפל, המקוטע, הכושל" של הדמות.

סופר אנגלי נוסח המאה ה-19, עקצה וולף את בנט, "יבליט את מוזרויותיה וגינוניה" של הדמות, "את כפתוריה ואת קמטיה, את סרטוניה הצבעוניים ואת שומותיה", במקום לחדור לנשמתה; סופר צרפתי נוסח המאה ה-19, המשיכה וולף, "יקריב את היחיד [...] כדי לספק לנו השקפה כללית יותר על טבע-האדם", וסופר רוסי נוסח המאה ה-19 "יגלה את הנשמה [...] השואלת את החיים שאלות נוראות-משקל".

האירוניה של וולף כלפי ה"שאלות נוראות-המשקל" שהעמיסו הרוסים על דמויותיהם, השכיחה ממנה את התפעלותה מ*הקוזאקים*. השאלות בדבר האושר ומשמעות-החיים, שבהן מתחבט אולנין, גיבור *הקוזאקים*, הן אותן שאלות "נוראות-משקל" שבהן יתחבט לוין לאורך *אנה קארנינה*. אולנין ולוין הם כפילים של טולסטוי: אריסטוקרטים המתקנאים באנשים הפשוטים והשמחים בחלקם (קוזאקים, מוז'יקים), המזוהים בעיניהם עם איזה טוהר בסיסי – הטוהר שאליו נכסף טולסטוי המיוסר, אכול התאוות האשמה. כבר ברומאן המוקדם *הקוזאקים*, אם כן, עשה טולסטוי כל מה שוולף לא אהבה; הוא תיאר כמו אנגלי, התפלסף כמו צרפתי והעמיס על דמויותיו את העולם, כמו רוסי.

סטיבה אובלונסקי התעורר מחלומה ו"הפך את גופו המלא, המטופח, על ספת הקפיצים": נסו-נא לא לראות אותו. הוא לא "הרוח המפעמת בקרבנו", יש לו גוף, וגופו אומר המון, בשתי

מלים, על נפשו. גוף "מלא, מטופח", הוא גוף של איש יצרי, ארצי, נהנתן, מפונק, שאוהב את עצמו. אפשר לשמוע בעליל את חריקת ספת-העור תחת משקל גופו של סטיבה, ולחשוב על האומנת שצייצה כמו הספה תחת משקל הגוף הזה: הפסיכולוגיה האישית, אצל טולסטוי, היא חברתית. סטיבה אובלונסקי הוא "מלא ומטופח" כי הוא עשיר, והאומנת, לדידו, אינה אדם אלא רכוש. חלום על שולחנות המזמרים באיטלקית הוא חלום של איש עשיר המבלה את ערביו בנשפים, באופרה.

טולסטוי נותן לנו, אפוא, בשתי מלים גופניות, תיאור שיש בו פסיכולוגיה, סוציולוגיה והיסטוריה. סטיבה חי ומשכנע לגמרי, כי נפשו אינה כללית. היא ארוגה מנסיבות תרבותיות והיסטוריות, היא מגולמת בגופו "המלא, המטופח", ועולמה הנפשי-תודעתי, המוצג בחלום, אינו עולם הדחפים התסביכים המיניים של כל אדם, אלא עולם הערכים של החברה המסוימת, הצאריסטית, שסטיבה חונך ופועל בה. בעמודים הבאים טולסטוי מרחיב את התיאור, אבל התיאור המורחב אינו הכרחי, ואולי אפילו מקלקל קצת, כי התיאור החסכוני שהגיש את כל הדמות בשתי מלים היה תיאור חד וחי, תלת-ממדי וממצה.

סטיבה שוכב על הספה שבחדר-עבודתו, כי אשתו גילתה שלשום שהוא בוגד בה "והודיעה לו שלא תחיה איתו עוד בבית אחד". כשטולסטוי מתאר איש שוכב על ספה, מה שמומחש הוא הארוע שהוליד את המצב העכשווי המתואר. סטיבה אינו מארסל פרוסט הילד (או פרוסט המבוגר, המספר איך התקשה להירדם בילדותו); הוא לא מוטל סתם כך על ספה ומתעורר אל עוד סתם-בוקר; הוא מוטל על הספה כתוצאה ממעשיו, ומתעורר אל יום שבו יצטרך להתמודד עם התסבוכת הדרמטית שהוא-עצמו יצר. תיאור התהפכותו על הספה הוא חי כל כך משום שהוא דרמטי; לא תיאור לשם תיאור אלא תיאור לשם סיפור.

הספה, רק היא מוזכרת, לא כל פריטי חדר-העבודה, כי טולסטוי מתעסק רק במה שמתרחש. הספה רלבנטית להתרחשות – היא פיסת עלילה, לא פיסת תפאורה – ושאר הרהיטים אינם רלוונטיים למה שהתרחש, ולכן הם לא בטקסט. נטורליסט מסוגם של פלובר, זולא או איוואן פונין, היה מתאר את כל חדר-העבודה, ומתעכב על הספה במאתיים מלה, החל בכרעיה מגולפות-הפיתוחים, שבסיסיהן דומים לטפרים של אריה, וכלה באיכותו המדויקת של העור המתגלה באור הבוקר המסתנן מהוילון (כאן יתואר גם הוילון) באלומת פתיתי-אבק. טולסטוי אינו מחסנאי. ספה, אצלו, היא פעולה. פסיכולוגיט-סובייקטיביסט מסוגו של הנרי גיימס המאוחר היה שוכח לציין, מרוב חיטוט בתודעה, את הספה ואת גופו של השוכב על הספה; אלה פרטים "חיצוניים", כלומר "טפלים" בעיניהם של נברני התודעה: הם יסיירו רק בחדרי-נפשו של סטיבה, לא בחדר שבו סטיבה מתהפך על הספה. טולסטוי מגיש לנו את סטיבה מבחוץ ובמפנים, והוא עושה זאת במידה הנחוצה להתנעת העלילה, בלי לסתום את הטקסט בפריטי-ריאליה, ובלי לנטוש את הריאליה לטובת "עולם נפשי".

2

"האושר והאומללות", אמר אריסטו בפרק השישי של *הפואטיקה*, "גלומים בפעולה". כלל-הברזל הזה מומש בידי הומרוס ובידי הטראגיקונים של אתונה, בסיפורי התנ"ך, באגדות התלמוד, ובידי כל הסופרים והמחזאים הגדולים של אירופה, עד 1880. "אמנם נכון הדבר שהאנשים הם כפי שהם בגלל תכונות אופיים", הבהיר אריסטו את דבריו, "אבל הם מאושרים או אומללים בגלל פעולותיהם. הפעולות לא באו אפוא לעצב את אופיין של הנפשות הפועלות, אלא אופיין מעוצב באמצעות הפעולות". בין 1880 ל-1980 שלטה סיפורת שהפירה את כלל-הברזל האריסטוטלי הזה: סיפורת לא סיפורית, שנפטרה מהעלילה כדי להיות חופשית – חופשית לעשות דבר אחד. לשעמם.

התפתחותו של הרומאן האירופי עד המאה ה-19 ובמהלכה היתה כרוכה, אמנם, הן בהרחבה ניכרת של התיאור המוחשי והן בהעמקה ניכרת של הקידוח הנפשי, ובדור-הזהב של הרומאן האירופי, בין 1830 (*האדום והשחור* של סטנדאל) ל-1880, היו כל הסופרים "ציירים" ו"פסיכולוגים"; אבל בדור-הזהב לא השתלטו התיאורים וניתוחי-הנפשות על מלאכת הסיפור. התיאור הסביבתי והחיטוט הפסיכולוגי הוכפפו אז לסיפור-העלילה, לא באו במקומו.

דור-הזהב של הריאליזם החברתי-פסיכולוגי הגיע לשיאו ולקצו הפתאומי סביב 1880. ב-1877, שנת פרסום *אנה קארנינה*, פירסם טורגנייב את הרומאן הארוך והשפתני ביותר שלו, *קרקה בתולה* (בתרגומו הנושן לעברית, הרומאן *קרויניד*), ב-1879 העלה איבסן את *בית-כובות*, ב-1880 פרסם דוסטויבסקי את *האחים קארמאזוב*, וב-1881 העלה איבסן את *דוחות*, והנרי גיימס פרסם את *דיוקנה של גברת*. אבל עם השתתקותו הספרותית הזמנית של טולסטוי ב-1879 (כתוצאה מהאדיקות הדתית שקפצה עליו) ועם מותם של ג'ורג' אליוט (1880), דוסטויבסקי (1881) וטורגנייב (1883), השתרר מצב חדש: פורקה החבילה הסיפורית-תיאורית-פסיכולוגית, והסיפורת המערבית התפצלה בין מספרי-סיפורים, ציירים ופסיכולוגים. היכולת לספר סיפור חזק-עלילתי וגם פלאסטי בתיאוריו וחודרני בניתוחיו, שציינה את סופרי דור-הזהב האירופי, ננטשה אחרי 1880 לטובת הפגנת-יכולת ממוקדת-מטרה – עלילתית בלבד, תיאורית בלבד או פסיכולוגית בלבד.

סיפורת עלילתית נכתבה בשלהי המאה ה-19 בעיקר בעולם הדובר-אנגלית (סטיבנסון, טוויין, נילד, קונן-דויל, קיפלינג, ה"ו ג'לס). טולסטוי, שערק מהריאליזם החברתי-פסיכולוגי שהוא-עצמו היה גדול-מיישמו, כתב בזקנתו סיפורי-מוסר נטולי תיאורים ונטולי פסיכולוגיה, ברוח האוואנגליון ואגדות-הקדושים. לאורך המאה ה-20 הלכו בדרך זו, של כתיבת "מעשיות" עלילתיות-במודגש וחפות-במודגש מתיאורים ומפסיכולוגיה, סופרים כמו קפקא, פראנדלו, אורוול, קאמי, איזאק דינסן, קאלווינו, קורטאזאר, גארסיה-מארקס, וונגוט ואוסטר, ומחוזן למערכת הספרותית המכובדת, ביקום המקביל של הספרות ה"זולה", הלכו בדרך זו סופרי פאנטאסיה ואימה, סופרי מדע-בדיוני, מחברי מותחנים ו"רומאנים לטיסה", מחברות של "רומאנים רומאנטיים" בפרוטה, סופרי ילדים, סופרים "לבני-הנעורים", הומוריסטנים וכותבי "סיפור שבועי" לעיתונים.

ואם לחזור אל העולם הספרותי המהוגן: בסיפורת העברית המודרנית נסללה דרך זו בסיפורי-העיריה דמויי-הכרוניקות של ברדיצ'בסקי, בסיפורים דמויי המעשיות החסידיות של עגנון, ב"דברי האגדה" של ביאליק ("אגדת שלושה וארבעה", סיפורי *יהי היום*), *בגוג ומגוג* של בוכר ובמפעלי האופרות הסיפורית של ארבעתם, אחר כך בסיפוריהם הקצרים של דוד שחר, א"ב יהושע הצעיר, פנחס שדה, יעקב שבתאי, נסים אלוני, עמוס קינן, יורם קניוק ויוסל בירשטיין, ובשנות ה-90 – בסיפוריהם הקצרים של עוזי וייל, אתגר קרת, אלכס אפשטיין, יצחק אורבך-אורפז, אמנון דנקנר וראובן מירן.

storytellers אלה קימצו בתיאורים והתנזרו מניתוחים כדי להבליט את היסוד העלילתי. הם התחברו אל שורשיה הסיפוריים-עממיים של הסיפורת האמנותית: השורשים שהצמיחו במאה ה-14 את *סיפורי קנטרברי* של צ'וסר ואת *הדקאמרון* של בוקאצ'יו, ושהצמיחו בתחילת המאה ה-19, לפני התבססות הריאליזם החברתי-פסיכולוגי סביב 1830, את הסיפורת העלילתית-נטו של קלייסט, סקוט ופושקין. המיתולוגיות של עמי-העולם, *אלף לילה ולילה*, *סאטיריקון*, *חמור הזהב*, התנ"ך, האוואנגליון, הסאגות האיסלנדיות, אגדות המלך ארתור, אגדות האחים גרים, מעשיות החסידים: אל מקורות אלה של הסיפוריות-בטהרתה חזרו אותם סופרים שניחנו ביצר הבסיסי, העתיק, לספר סיפורים. כדי להיפטר מהמטענים המכבידים, התיאוריים והנתחניים, שבלמו או שטששו את עצם-הסיפור, הם זיקקו את הטקסט לשטף סיפורי גרום ונמרץ, בהיר ו"תמים".

סופרים אחרים התמקדו בתיאור. "לכתוב", טען איוואן פונין, "צריך על גגות, על ערדלים, על גגם של אנשים [...] איני רוצה לכתוב אלא על הצפצפה הענקית, כסופת העלים, הצומחת לפני ביתו של בעל-האחוזה העני, ועל פוחלץ-הנץ העומד לפני הארון שבחדרו".

אידיאל תיאורי זה הוגשם באמצע המאה ה-20 במלוא קיצוניותו בידי "אובייקטיביסטים" כמו אלן רוב-גרייה ופטר וייס. *הקנאה המציצן* של רוב-גרייה, שפורסמו שניהם ב-1957, הם רצפים תיאוריים המבליעים, דווקא בגלל פרטנותם המופלגת, את הסיפור שבבסיסם. גיבור *הקנאה* חושד שאשתו בוגדת בו עם שכנו פראנק, וגיבור *המציצן* רוצח נערה; אלו עלילות מבטיחות, ללא ספק, אבל רוב-גרייה החביא אותן בתוך תיאור-העצמים עד כדי כך שרק קורא מתוחכם כמו רוב-גרייה ינחש שגיבור-*הקנאה* מקנא לאשתו ושגיבור-*המציצן* הוא רוצח. הקורא הסביר לא ימצא ב*הקנאה* אלא תיאורים מתישים של הבונגאלו הטרופי שבו יושב הבעל החשדן (כולל פירוט גיאומטרי של הצללים המוטלים מעמודי-הבונגלו על החצר שטופת השמש), ולא ימצא

המציצן אלא מפרטים נוקדניים של הסיגוריות שמעשן הגיבור, של החפצים שסביבו ושל תוואי השבילים שבהם הוא הולך.

ואם בשתי יצירות אלו של רוב-גריה אפשר עדיין, למרות הכול, לדבר על "סיפור" (הקבור בתיאור) - בנובלה של פטר וייס *הצל על גופו של העגלון*, שנכתבה ב-1952 ופורסמה ב-1960, כבר לא שימש התיאור להסתרתו של סיפור: אין סיפור, יש אובייקטים, והם כל הטקסט. וייס ורוב-גריה הממו את הקוראים בשיעמום קדחתני של תיאורים קטנוניים (תיאור ספת-העור של סטיבה מתפרש בדרך זו לא רק על-פני פיסקה אלא על עמודים: עינוי ממש), והמומחים מחאו כפיים להישג הגאוני של הטלת שממה רגשית וסיפורית על הקוראים.

סופרים אחרים התמקדו בפסיכולוגיה וזנחו את כל השאר. כך עשו, עד 1930, סופרים כמו ארתור שניצלר (שהיה פסיכיאטר וחבר טוב של פרויד), ריינר מריה רילקה (*רשימותיו של מלטה לאורידס בריגה*, 1910), פורד-מאדוקס פורד (*החייל הטוב*, 1914), איטאלו סֶבֶבו (*תודעתו של זנו*, 1924), הרמן הסה (מטופלו של יונג) ופוקנר (*הקול והזעם*, 1929), וכך עשו, במחצית השנייה של המאה, סופרים כמו בקט (*הטרילוגיה*, 1951-1960), סארטר (*המלים*, 1963), סול בלו (*הרצוג*, 1964), פיליפ רות (*קובלנתו של פורטנוי*, 1969), ג'וזף הלר (*משהו קרה*, 1974) ומאקס פריש.

בסיפורת העברית נסללה דרך זו בידי מ"ז פאירברג ("לאן", 1899) ובעיקר בידי י"ח ברנר ("בחורף", 1903). כמעט כל סיפוריו של ברנר אינם סיפורים במובן העלילתי, אלא "רשימות" במובן שהעניק דוסטויבסקי למלה זו *בדשימות מהמרתף*: וידויים חושפניים של הגיבור-המספר, או מחברות-יומן ש"התגלגלו לידיו" של המספר ה"מפרסם" אותן כאילו הן תעודות (ולא, חלילה, יצירותיו הבודות של המחבר). העלילה הפרומה, המבנה הרופף, הסגנון הגועש, המרושל-כביכול, ה"לא-ספרותי", המחולל רושם "גולמי" של אותנטיות נפשית (מה שמנחם בריןקר כינה "רטוריקה של כנות"), ההשתמטות מתיאורים חיצוניים (ברנר, כמו דוסטויבסקי, ובניגוד לטולסטוי, קלט את העולם דרך אוזניו, לא דרך עיניו) – כל האמצעים המבניים והסגנוניים שימשו אותו לכתיבתה של סיפורת פסיכולוגיסטית, חושפנית-דברנית. ובעקבות ברנר (ופוקנר, ופסיכולוגיסטים אחרים) נכתבה בישראל סיפורת שכזאת בידי יורם קניוק (*סוסעץ*, 1973), יותם ראובני (בכל ספריו), א"ב יהושע (*המאהב*, 1977; *גידושים מאוחרים*, 1982; *מר מאני*, 1990), חנוך לוין (*החולה הנצחי והאהובה*, 1986; *איש עומד מאחורי אשה יושבת*, 1992), עמוס עוז (*קופסה שחורה*, 1987), אמנון נבות (*טיסת מכשירים*, 1988), יואל הופמן (*ברנהרט*, 1989), דוד גרוסמן (*ספר הדקדוק הפנימי*, 1991; *שתהיי לי הסכין*, 1997), ואחרים.

3

אבל רוב הסיפורת הפסיכולוגיסטית שנכתבה במאה ה-20 היתה אימפרסיוניסטית – כלומר, תיאורית ונפשית כאחת – ובמזיגה זו של מראות-החוץ וקולות-הנפש, תוך ויתור כמעט גמור על סיפור-מעשה, דווקא הקדים סופר עברי את האירופאים והאמריקאים. בשורת הסיפורים והנובלות שכתב מ-1904 עד מותו ב-1913, עשה אורי-ניסן גנסיך את מה שעשה תומאס מאן ב"מוות בוונציה" (1912), את מה שעשה ג'ויס *בדיוקן האמן כאיש צעיר* (1915) ואת מה שהפכו עשור אחר כך פרוסט ווירג'יניה וולף לנורמה הפסיכולוגיסטית-אימפרסיוניסטית של הסיפורת המודרניסטית: פרוזה לירית, אווירית, מצועפת, אנינה בניתוחיה ובמצלוליה ונרפית-עמומה מבחינה סיפורית.

כך אצל ברוננו שולץ, מארגאריט דיראס וג'ון אפדייק, וכך אצל ס. יזהר, עמוס עוז, עמליה כהנא-כרמון ויהודית קציר. מבין הסופרים הישראלים, דומה כי רק ישעיהו קורן בחר באופציה התיאורית לגמרי, נוסח פונין, בלי פסיכולוגיה ובלי התפייטות; יצירות קאנוניות ממי *צקלג* (1958), *מיכאל שלי* (1968) ו*עייץ ערך*: *אהבה* (1986) משקפות, בעצם מעמדן הקאנוני, את מרכזיותה של הפואטיקה האימפרסיוניסטית, מפויטת-הלשון, עמוסת-הפסיכולוגיזם וקלושת-העלילה, בסיפורת הישראלית של המאה ה-20.

האימפרסיוניזם הספרותי נולד ב-1880, עם הרומאן *נילס לינה* של הסופר הדני ינס-פטר יאקובסן. מ-1880 עד 1890 פירסם מופאסאן את מאתיים סיפוריו, שבהשפעתם כתב צ'כוב, בין 1890 ל-1900, סיפורים שהעניקו לאימפרסיוניזם הספרותי יוקרה של דף חדש בתולדות הסיפורת. יאקובסן, מופאסאן וצ'כוב כתבו לפני פרויד (*פשר החלומות* ראה אור בנובמבר 1899), ואילו גנסיין, דוד פוגל, קתרין מנספילד, וירגיניה וולף ושאר מפתחי האימפרסיוניזם הפסיכולוגיסטי בשליש הראשון של המאה ה-20, הושפעו מהפרוידיאניזם בין שקראו את כתבי פרויד ובין שרק נשמו את תורתו האופנתית-אז, שנודעה לכל משכיל מאוקראינה של גנסיין עד ניו-זילאנד של מנספילד. חיטוט פרוידיאניסטי בתת-ההכרה, בסגנון פיזי מעודן, היה תָקָן-האיכות של הסיפורת המערבית *מדאפלינאים* של ג'ויס (1914) *תינספורג, אוהיו* של שְרוּוד אנדרסון (1919), דרך "טונקה" של מוסיל (הנובלה הנועלת את ספרו *שלוש נשים*, 1923) *הד הקסמים* של תומס מאן (1924), עד "נוכח הים" של פוגל (1932) ו"פנים אחרות" של עגנון (1933).

עם ה"טיהורים" שערכו היטלר וסטאלין, בו-זמנית, ב-1934, ועם כניסתה של אירופה בשנה זו לתקופה שהרגישות האימפרסיוניסטית-פסיכולוגיסטית ממנה והלאה, נקלעה הספרות למשבר-אובדן-דרך שנמשך כחמישים שנה, עד שנות ה-80. זוהי תקופה שאין לה שם, בתולדות הספרות, והעובדה שאין לה שם היא הוכחה בפני-עצמה להיעדרה של דומינאנטה ספרותית ותיאורטית ב"מי-הביניים" של המאה ה-20. אם חמישים השנים שבין 1830 ל-1880 הוגדרו בתולדות-הספרות כעידן ה"ריאליזם"; אם עשרים השנים שבין 1880 ל-1900 הוגדרו בתולדות-הספרות כעידן ה"דקאדנס" (או כעידן הנאטוראליזם, הסימבוליזם ואימפרסיוניזם); אם שלושים השנים שבין 1900 ל-1930 הוגדרו בתולדות-הספרות כעידן ה"מודרניזם"; ואם מאז 1980 מקובל להגדיר את הסיפורת העכשווית כ"פוסט-מודרניסטית", הרי שאין בנמצא הגדרה לסדר-היום הספרותי ששלט בין המודרניזם לפוסט-מודרניזם, משום שבין 1935 ל-1985 לא היה סדר-יום ספרותי דומיננטי.

פרשני-הספרות של אמצע המאה, במבוכתם כי רבה, ניסו לכפות על בורחס, נאבווקוב, בקט, ז'נה, גראס, פיליפ רות ואחרים את התואר "מודרניסטים" לאחר שפג תוקפו, ופרשני-ספרות בני-זמננו, במבוכתם כי רבה, מגדירים סופרים אלה כ"פוסט-מודרניסטים". שתי ההגדרות מוטעות בה-במידה. יש להכיר בכך שבשנות ה-30 התנפצה תרבות-אירופה, ואיתה המודרניזם; יש להכיר בכך שבמשך חמישים שנות חורבנה של היבשת (ממלחמת-העולם השנייה עד סוף המלחמה הקרה) נקלעה הספרות, כפי שנקלעו כל שטחי התרבות האחרים, לְהֵלֵם שהניב גישושים באפלה; ויש להכיר בכך שרק בשנות ה-80, כתוצאה מתרבות-ההמונים הנבובה שהשליטה האמריקאניזציה, התגבש שוב סדר-יום ספרותי ותיאורטי: עיסוק עולמי בשאלות של זהות.

סופרים כמו בְּקֵט איסטון-אָלִיס (*אמריקן פסיכו*, 1991) ואורלי קסטל-בלום משקפים בכתיבתם את אובדן המשמעות והזהות בתוך עולם-הקלישאות של תרבות-ההמונים, ואילו סופרים כמו סלמאן רושדי ודורית רביניאן מתרפקים על הזהות האתנית-מסורתית; סופרים ערבים-ישראלים, מאנטון שמאס עד סייד קשוע, כותבים על זהותם הלאומית המסוכסכת; בשנות ה-80, בתחילת תאוצתה של ספרות-הזהויות, כתבו יורם קניוק וסמי מיכאל "בתור" ערבים (*ערכי טוב*, 1984); *חצוצרה בנאדי*, (1987), ובסוף שנות ה-80 התחיל א"ב יהושע לעסוק בזהותו הספרדית (*מולכו*, *מר מאני*); יואל הופמן ודן צלקה כותבים על מהגרים; עשרות סופרים ישראלים עוסקים עכשיו בזהותם העדתית, הלאומית, התרבותית או המינית; תהא אשר תהא הזהות הנכספת, חיפושיה הוא העיסוק המרכזי - סדר-היום הרעיוני והרגשי - של הסיפורת בת-ימינו הקרויה "פוסטמודרניסטית", בעולם כולו וגם, בחריפות יתירה, במדינת ישראל הדו-לאומית והרב-תרבותית.

מבחינת היחסים בין הספרות לפסיכולוגיה, הסקירה שנערכה כאן היא סקירה של נפילה תלת-שלבית מהספה של סטיבה אובלונסקי. בשלב הראשון, 1880-1900, שבו פורקה החבילה הריאליסטית, הפך הפסיכולוגיזם לגורם עצמאי (כלומר, חדלו להשתמש בו בשירות-העלילה), וכך תם העידן של סטנדאל עד טולסטוי, שבו היתה הפסיכולוגיה מרתקת מבחינה סיפורית-עלילתית. בשלב השני, 1900-1980, שהורכב, כאמור, משלושים שנות מודרניזם ומחמישים שנות הסתבכות ברוחות-רפאיו, נעשתה הספרות הפסיכולוגיסטית פרוידיאנית - ספרות של

תודעות במקום ספרות של דמויות – ומאחר שהיא איבדה את הכושר לספר סיפור ואת הכושר לעצב דמויות חיות ומשכנעות, היא הפעילה, כפיצוי, את תותחיו של הסגנון, בעושר לשוני שנועד לחפות על דלותה של העלילה ועל חֲרוֹן של הדמויות. בשלב השלישי, הפוסטמודרניסטי, אבד לסופרים האמון בסובייקט; הוא מוצג כתוצר של תרבות-ההמונים (ולכן אין לו זהות משלו), או, להפך, כנציג של מגזר או של מגדר (ולכן אין לו זהות משלו), וכך אירע דירוד נוסף - סטיבה נחבט כבר ברצפה - של היכולת לספר על בני-אדם בייחודם.

4

“כל משפחה אומללה – אומללה בדרכה שלה”. אילו פרויד כתב רומן, הוא היה פותח במשפט: “אין משפחות מאושרות”, ומספר על משפחה המדגימה את הכלל. הוא עשה זאת כשהפך את הסיפור היווני על משפחת לאבדאקוס, האומללה בדרכה שלה, לסיפור על “התסביך האדיפאלי” של כולנו.

השאלה מה מופרך ומה תקף בתורתו של פרויד, לא תידון כאן; היא חוץ-ספרותית. גם שאלת השפעתו של פרויד על חקר הספרות לא תידון כאן, כי היא תסיט אותנו מכירור השאלה מה טיבה של סיפורת מופת פרוידיאניזם, ובמלים אחרות: מה מעוללת לספרות תורת-נפש התופשת כל אדם כעוד שיבוט של אדיפוס, לא כיחיד חד-פעמי בעלילה חד-פעמית.

כולנו עסוקים באכילה וברבייה, אבל הרעב האנושי והייחוס האנושי אינם אנושיים; כל החיות עוסקות בזה. רק בני-אדם מסוגלים להתעסק בעוד כמה דברים, והטיפול הספרותי בדברים שבהם משתקעים בני-אדם כשאינם מתעסקים באכילה או ברבייה כפי שעושות כל החיות, הוא כל ההומאניזם על רגל אחת. כל דמות שייקספירית או מוליירית היא אחת ויחידה; דימיטרי, איוואן ואליושה קאראמאזוב שונים זה מזה כפי ששונות זו מזו אולגה, מאשה ואיֶרֶנָה של צ'כוב, בשלוש *אחיות*; אישיותן הייחודית של הדמויות היא גדולתן. יהא הגיבור שטוף-שגיונות (דון קיחוטה), מתחסד (טארטיף), קמצן (הרפגון), נהנתן (טום ג'ונס), חסר-מנוח (פאוסט) או נקמני-להשחית (קפטן אחאב) – חולשתו הייחודית היא גדולתו, כי היא שלו. תיאור פרוידיאניסטי של המנגנון הפועל בכולנו שווה בשווה, והמופעל אצל כולנו בידי אותם תכתיבים ביולוגיים (ובראשם יצר המין) המשותפים לכל החיות והצמחים שבעולם, הוא תיאור המחמיץ את מותר-האדם.

המלה של אריסטו ל“אופי” היא “אתוס”. לכל היונקים, מעכברים עד קופי-אדם, יש רגשות, לא רק אינסטינקטים, וכולם חולמים, כמונו. מותר-האדם אינו פסיכולוגי. מה שמבדיל בני-אדם מהחיות וזה מזה, אינו נפשי בעיקרו אלא ערפי: אישיות היא עמדה. אין חיה מוכת-שגיון, אין חיה מתחסדת, אין חיה קמצנית, נהנתנית או נקמנית: אין חיה שיש לה אופי. “האופי הוא מה שמעיד על בחירה, כלומר במה הדמות בוחרת ומה היא דוחה”, אמר אריסטו, וחבל על כל סופר שלא הקשיב לו. איש אינו בוחר להיות “אדיפאלי”, להיות “נארקיסטי”, “מדחיק” ו“נוירוטי”, ולכן, גם אם אכן כאלה אנו, לא בזה טמון האופי. הוא טמון בבחירותינו. ביכולת ובזכות לבחור – וכך לזכות באופי – משתמש כל אחד מאיתנו במידה זו או אחרת. יתכן שהמידה המקובלת זעומה, ויתכן, לפיכך, שנדירים האנשים שיש להם אופי. אבל מי רוצה לפגוש דמות ספרותית שאין לה אופי?

לפי פרויד, עמדות הן אשליות; לבני-אדם יש תסביכים המסתווים כעמדות, ומטרת הטיפול היא לגלות עם הפאצינט את תסביך-הילדות המודחק, אשר בגלל הדחקתו, כמנגנון-הגנה, התפתחה על האגו יבלת: עמדה. סופרים מושפעי-פרויד ביצעו רדוקציה ריקנית של עמדות לתסביכים. כשסופר לא מתייחס ברצינות לשום עמדה, כשהוא רואה רק תסביכים שהודחקו, כשהוא מואיל להעניק עמדות לגיבוריו רק כדי להראות שהם שרויים ב“הכחשה” או ב“רציונליזציה” – איזה סיכוי יש לו לגעת בקונפליקטים שריתקו את סופוקלס, את שייקספיר, את דוסטויבסקי, את טולסטוי? איזה סיכוי יש לו ליצור דמות כמו סטיבה או בלונסקי – דמות ש“מה שהיא בוחרת ודוחה”, כדברי אריסטו, מעמיד לבחירתנו את האתוס שלה?

כשטולסטוי יצר את סטיבה או בלונסקי, הוא זרק לנו דילמה מוסרית, רוחנית, קיומית, לא פסיכולוגית: מה עדיף – לקחת את החיים בקלות שטחית, כמו סטיבה, או להיות אדם עמוק

וסובל, כמו אנה או לוי? זו שאלה בלתי-פתירה. תסביכים אפשר לפתור, לא דילמות ערפיות-קיומיות. סטיבה אובלונסקי גורם לך לשאול את עצמך איך אתה חי ובשביל מה; הוא מאתגר אותך ערפית. חלומו על שולחנות ו"בקבוקים שהם נשים" הוא סימפטום של עמדתו - של האתוס שלו - ואילו בסיפורת המושפעת מפרויד קורה ההפך מזה: האתוס של הדמות הוא רק סימפטום פסיכולוגי. הקריאה בטולסטוי היא קריאה פעילה מבחינה מוסרית-קיומית, כי התנגשות-העמדות שברומאן מופנית אליך, מציבה דרכי-חיים לבחירתך; הקריאה ברומאן פרוידיאניסטי היא תצפית סבילה, נייטרלית, על נפשו של מתוסבך.

הנפש מתעצבת בשנים הראשונות של החיים, לפי פרויד. אבל דמויות ספרותיות שלא עברו חוויות מעצבות אחרי גיל שש, הן עלובות. אדיפוס ננטש כשנולד, וגודל כאסופי, אבל ילדותו לא עיצבה אותו יותר מבגרותו, אם היא עיצבה אותו בכלל. כשצח אדם בגלל ויכוח-כביש על זכות-קדימה, ואחר כך סיכן את חייו בחידון של הספינקס, ואחר כך הומלך על תפי ונשא את מלכתה, האלמנה הטריה, ואחר כך נולדו לו ארבעה ילדים - בכל שלב של בגרותו הוא רכש עוד ועוד ממדי אישיות. רוצח. מלך. בעל. אב. הוא התפתח כל הזמן, בין גיל 20 ל-40, ולא סבל משום "תסביך". אין פסיכולוגיה יוונית; הלא-מודע, הלא-נודע, הוא הגורל. כוחות מסתוריים חיצוניים, לא נפשיים, שולטים באדיפוס: כוחות המכתיבים את מי ירצה, עם מי ישכב.

מותר לפרויד לקרוא את הסיפור כאלגוריה, ולומר שזה סיפור על הדחפים המודחקים של כולנו, אבל הסיפור היווני עצמו אינו פסיכולוגיסטי, ובוזה נעוץ כוחו המבעית. את הגורל אין להבין; המציאות מסתורית, לא הנפש. הסיפור היווני הוא על קורבן של הגורל, אבל מאחר שהקורבן אינו תופש שהוא קורבן, הוא מתנהג כבן-חורין.

דמות ספרותית צריכה לפעול כבת-חורין, כמו אדיפוס, לא כמו אדם שהוא קורבן של "התסביך האדיפאלי". כל הסבר דטרמיניסטי - פסיכולוגי, סוציולוגי או היסטורי - לאופיים של בני-אדם, עשוי להיות מאיר-עיניים בחיים, לא בספרות. אכן, בני-אדם מעוצבים בידי תכתיבים חיצוניים למיניהם (תכתיבים כלכליים-חברתיים, כפי שהודיע לנו מארקס), ומעוצבים גם, במידה רבה, בידי תכתיבים פסיכולוגיים; אבל דמויות זקוקות לחופש. יתכן שהחירות האנושית היא אשליה, אבל ה"אשליה" הזאת היא הנחת-העבודה של הספרות, ואפשר אולי לומר שזהו טעם-קיומם של גיבורים ספרותיים: לפעול למרות התכתיבים, לא רק בגלל התכתיבים.

"ויאמר ה' אל אברם: לך-לך מארצך וממולדתך ומבית-אביך אל הארץ אשר אראך [...]. ואברם בן חמש שנים ושבעים שנה בצאתו מחרן". כגיבור ספרותי, אברם נולד ברגע זה. לא מסופר על ילדותו. היא לא רלבנטית. השנים המעצבות, בביוגרפיה שלו, הן שנות זקנתו. כל סופר טוב, קדם-פרוידיאני, שילח את גיבוריו מבית-אביהם המנטאלי אל ארץ-בחירה: אל זירת ההתנסות והבחירות שבה האופי מתעצב, לא משנה באיזה גיל. במלחמה ושלום מושלכים הגיבורים בני ה-20 מבית-אביהם לחזית מעצבת-האופי; את אופיים של גיבורי סטנדאל, באלזאק, דיקנס והרדי (ג'וד האלמוני, 1896), מעצבת החזית הכלכלית-חברתית; אתגרים גופניים ומוסריים המזומנים בבית-סוהר, בספינה או במסע, מעצבים את גיבורי רשימות מבית-המוות, עלובי החיים, מובי דיק תפר גינט. רומאן-החניכה, מזילהלם מייסטר של גתה ואילך, הוא ז'אנר המושתת אל תפישת האדם כיצור המתעצב בעיקר בנעוריו ובבגרותו, לא בילדותו. הרומאן הפוליטי, משקים של דוסטויבסקי ואילך, מושתת על תפישת האדם כיצור המתגבש כשמתגבשת עמדתו (וזה קורה, כידוע, בגיל-ההתבגרות, לכל המוקדם). טכס הכניסה אל חברת המבוגרים הבורגנית (הנישואין, אצל ג'ייין אוסטין, ה"סאלון", אצל באלזאק) מפחיד ומייסר לא פחות מטכס הכניסה לעריסה הבורגנית שמעליה גוהרים לאיוס ויוקאסטה. יש חיים אחרי גיל שש.

האם יכולה דמות ספרותית לפעול בכלל, אם היא פרוידיאנית? זירת-ההתרחשות המשמעותית, לפי פרויד, היא הנפש. המציאות החברתית וההיסטורית היא רק קרום. מה שחשוב קורה "בפנים". מעט מאוד, אם בכלל, קורה בחוץ. מכאן הוויתור על העלילה, אצל ג'ויס, פרוסט, וירג'יניה וולף ושאר מושפעי-פרויד. זרם התודעה החליף את זרם הפעולה. אצל טולסטוי היה זרם התודעה, בסך הכול, אחד הכלים שבארגז הכלים, והוא שלף את הכלי הזה מהארגז כדי לעצב שיא דראמאטי (אנה מחליטה להתאבד, ומתאבדת); בז'וליסס, באל המגדלוד ואצל פרוסט, הכול קורה בתוך מוחות. לא חשוב מה קורה לדמויות ומה הן עושות (אם הן עושות) בהווה; חשובה העלאת הגירה של העבר. הדמויות משוטטות בלי מטרה, ובתוך כך

צפים בהן, כתוצאה מרשמים חולפים, זכרונות וחלומות בהקיץ. העולם החיצוני, העובדתי, הוא רק גירוי לתודעה המפיקה ממנו זרם. ההווה כזמן טרי, שבו קורה דבר חזק שלא קרה אתמול, הוחלף בסתם-יום אפרורי שנבחר באקראי. מתוארת שגרה. שגרה אינה עלילה.

"הביטו פנימה", "look within", דרשה וולף, "וחקרו תודעה רגילה ביום רגיל". זו היתה סממת-הקרב של הסופרים מושפעי-פרויד שהעניקו מעמד "עלילתי" לנבכי התודעה: הביטו פנימה וספרו. פרויד לא השפיע לבדו; גם אנרי ברגסון השפיע על פרוסט ועל מאן בתורתו על הזמן הנחנה, ואדמונד הוסרל השפיע על סארטר (*הבחילה*). רוח-הזמן הספרותית, על כל פנים, היתה פרוידיאנית בעיקרה; חקר תת-ההכרה ריתק יותר מכל את רוב הסופרים המודרניסטים הבולטים.

"an ordinary mind on an ordinary day": אין הגדרה קולעת מזו ל"עלילה" של גברת דאלווי, של אל המגדלוד, וכמובן, של יוליסס, המספר על-פני כ-700 עמוד על יום רגיל, ה-16 ביוני 1904. יש משמעות לתאריך? העובדה שג'ויס נזרה בארנאקל היו לזוג ביום ההוא, היא פיקאנטריה חוץ-ספרותית. מבחינה עלילתית, התאריך שרירותי. ג'ויס דלה את ה"מילוי" התיעודי מגליון ה-16 ביוני 1904 של מקומון דבלינאי. הנפשות הפועלות הן נפשות, לא פועלות. הריאליה של העיר היא "אווירה", תפאורה, רעש-רקע: לא זירה של עימותים כמו פאריז של באלזאק, כמו פטרבורג של דוסטויבסקי, אלא זירת היתקלויות אקראיות.

הרמיזה הפארוודית התשושה והמתישת של יוליסס לאודיסאה של הומרוס היא הדוגמא הייצוגית ביותר של משבר-העלילה המודרניסטי. אודיסאוס הוא הטוב במספרים (חוץ מהומרוס). הוא מספר על תלאותיו למארחיו הפיאקים, "[וכשגמר לספר], כל שומעיו שבארמון האפלולי נאלמו דום, אחוזים במקסם". מה מכשף את הקהל? סיפור חזק ומספר שיודע להגיש סיפור חזק. הומרוס ברא את אודיסאוס ה-storyteller בצלמו כדמותו; אבל זה עוד לא הכול. הומרוס מאפשר לאודיסאוס לרתק את מארחיו בעיתוי שבו אנחנו מתווחים-עלילתית. המתח הצטבר בהתמדה עד רגע זה; הלחצים שמפעילים המחזרים על פנלופה, תכניתם להתנקש בטלמאכוס כשישוב מחיפושיו אחר אביו, הסערות של פוסידון, בדידותו של אודיסאוס (כל אנשי-צוותו נספו) והיריבות שקולת-הכוחות בין האלים הרוצים בטובתו לבין אלה המתנכלים לו – כל זה מתח את עצבינו עד לרגע שבו מקפיא הומרוס את הזמן כדי לתת לאודיסאוס לספר על עברו. לכן זו לא סתם אתנחתא. בשונה מהפיאקים המאזינים לאודיסאוס בהנאה שלא נלווית לה חרדה לגורלו, אנחנו מקשיבים לו בנשימה עצורה (עצורה מכוחו של הזמן שנעצר). הומרוס לא יכול לבחור עיתוי מוצלח יותר לפלאשבק המשעה את ההווה. אחרי הפלאשבק הארוך הזה, ששובץ ברוב-תבונה בשיא-המתח, לא נותר אלא לפרוק את כל המתח שנצבר – ושיבתו של אודיסאוס היא, אכן, פורקן אלים. זה המופת שאין שני לו, מבחינת הארגון והתזמון הסיפורי.

הפרוידיאניזם העמיד מופת הפוך לג'ויס ולבני-דורו: לא לעצב סיפור מותח, אפקטיבי, מכולפל (כי עלילה, כל עלילה, היא הבניה מלאכותית), אלא ללכוד את הריצוד הלא-מובנה, הלא-נשלט, של "החיים עצמם" ביום מקרי, 16 ביוני 1904. ומאחר ש"החיים עצמם", לשיטתם של פרויד ומושפעי, הם חיי ההכרה ו"תת-ההכרה", מה שמוצג הוא הריצוד הלא-מובנה (לכאורה) של הרהורים, רשמים, אסוציאציות ודחפים מעורפלים. אריך אאונרבאך עמד על כך כשאיבחנו (בפרק האחרון של ספרו *מימיזיס*, 1946) שבסיפורת המודרניסטית-פסיכולוגיסטית "אין כלל מציאות אובייקטיבית השונה מתוכן-התודעה של נפשות הרומאן", ולכן "אין כל מתח; אין מתרחש שום-דבר חשוב מבחינה דראמטית", ובמקום סיפור עלילתי ונהיר מתוארים "תהליכים זעירים, טפלים, מקריים" המשרים רושם "מבלבל או מצועף".

ג'ויס, וולף (וגנסין, לפנייהם) "תיעדו" את רחשושי התודעה ב"זמן אמת", בלי לעצב, כביכול, את זרימתם הכאוטית, כפי שפרויד רשם את זרם-תודעת מטופליו, והכתיבה ה"אוטומאטית" של אנדרה בֶּרְטוֹן הסוריאליסטית היתה גם היא "תיעוד ישיר" של תת-ההכרה. הם קבעו שיא עולמי ב"ריאליזם פסיכולוגי", במחיר כתיבת סיפורת בלי סיפור.

"מי עוד יעלה כיום בדעתו", שאלה נאטאלי סארוט ב-1955, "להתייחס בכבוד-ראש או אפילו לקרוא את המאמרים שכתבה וירגיניה וולף על אמנות-הרומאן שנים אחדות לאחר תום מלחמת-העולם הראשונה? באמון הנאיבי שבהם, בתום-לבם שאבד עליו הכלח, יש כדי לעורר חיוך."

חיוך על שום מה? על שום שוולף טענה ש"מענייניהם של המודרניים נתונים למקומות החשוכים של הפסיכולוגיה" – "ואולם לגבי רובנו", קבעה סארוט, "כבר ניצבות יצירותיהם של ג'ויס ופרוסט במרחק, כמו עדים לתקופה שחלפה", שכן "זה כמה שנים שהמעמקים החשוכים של הפסיכולוגיה כבר ננטשו. האפלולית, שם דימתה העין לראות לפני כ-30 שנה ניצנוץ של אוצרות, לא העניקה לנו אלא מעט מזער; [...] ג'ויס לא שאב ממעמקים אפלים אלא זרם מלים בלתי-פוסק."

אבל רצונה של סארוט לבדל את עצמה ואת בני-דורה מהמודרניסטים של תחילת המאה, לא גובה אצלה בשום הצעה ספרותית חדשה. אדרבא, קובץ-מסותיה (עידן החשד) הוא המאניפסט הנחרץ ביותר של הפסיכולוגים הפרוידיאני בסיפורת האירופית, והעובדה שהוא נכתב באמצע המאה – בעיצומו של הדור הספרותי שאין לו שם – מעידה על כך שפרויד הזיק לא רק לבני-דורו.

בסתירה מוחלטת להכרזתה כי וולף, ג'ויס ופרוסט מייצגים "תקופה שחלפה", וכי "המעמקים החשוכים של הפסיכולוגיה כבר ננטשו" בידי סופרי אמצע-המאה, קובעת סארוט – כציון לשבח – שהקורא בן-זמנה "התוודע אל ג'ויס, פרוסט ופרויד; אל הזרימה הנסתרת כלפי חוץ של המונולוג הפנימי, אל הריבוי האינסופי אשר לחיי הנפש, אל המחזות הרחבים, שלא נחקרו עד כה אלא מעט, של התת-מודע. הוא חזה בנפול המחיצות האטימות שחצצו בין דמות לדמות, בהיפך גיבור-הרומאן להגבלה שרירותית, למגזר שגרתי מתוך המארג המשותף שכל אחד מאיתנו מכיל אותו בשלמותו. [...] הוא ראה איך חדל הזמן להיות שטף מהיר הדוחף את העלילה קדימה, איך הפך למים עומדים שבמעמקים מתרחשות התפוררויות איטיות ועדינות." הביקורת היחידה שסארוט מותחת על פרוסט, אינה נוגעת לכך שהוא הטביע את סיפורו בניתוחים פסיכולוגיים, אלא להפך: היא מבקרת אותו על כך שחלק מדמויותיו ברורות מדי לטעמה, ולכן מקומן ב"מוזיאון-השעווה רחב-הידיים שאליו מפנים במוקדם או במאוחר את כל ה'טיפוסים' הספרותיים". דמויות ברורות ומשכנעות-בחיותן הן, בעיניה, "בובות יפות שנועדו לשעשע ילדים", "דחלילים יעילים", "בובות-שעווה", והיא כִּזָּה לעלילות כשם שהיא בזה לדמויות, משום שעלילה, בעיניה, אינה אלא המנגנון שבאמצעותו מרקיד הסופר את "בובותיו" או "דחליליו".

במקום לחשוף את המציאות הפסיכולוגית, הדמויות של מסורת-הרומאן מטשטשות אותה, לדעת סארוט, משום שהן "ריקות מכל רחישות ורעידות נסתרות", ולכן "יש לעכב בעד הקורא שלא יפזר את שימת-לבו ושלא יגדוש אותה דמויות-דמויות. לשם כך יש לשלול ממנו, עד כמה שאפשר, כל אותם סימני-היכר שהוא עט עליהם בעל-כורחו, על-פי נטייתו הטבעית, כדי להמציא לעצמו אחיזת-עיניים". הרומאנים הפסיכולוגיסטיים של אמצע-המאה נפלאים בעיני סארוט, משום שבמרכזם עומד "יצור ללא מיתאר, בלתי ניתן להגדרה, בלתי נתפס ובלתי נראה, מין 'אני' אלמוני שהוא הכול ולא כלום, ועל-פי-רוב אינו אלא בבואת המחבר עצמו", אשר "חמס את תפקיד הגיבור הראשי ונשתכן במושב-הכבוד. הדמויות המקיפות אותו משוללות קיום משלהן, אינן עוד אלא הזיותיו, חלומותיו, סיטיו, אשלותיו, בבואותיו או נתיניו של אותו 'אני' כל-יכול".

תפקידו של הסופר בן-זמננו, היא טוענת – בלי להשגיח כלל בכך שהיא חוזרת על דברי וירגיניה וולף – הוא לתאר את חלקיקיו של "אותו חומר נטול-שם המצוי בכל בני-האדם ובכל החברות", אותו "חומר עכור ורוחש, אלמוני כמו הדם", אותה "מאגמה ללא שם וללא מיתאר" – מאגמת הנפש; תפקידו לתאר את "הרטטים הדקים מן הדק", את "התנועות הזעירות והחולפות החבריות", את "הפעולות התת-קרקעיות", את "התנועות הפנימיות שהדיאלוג הוא רק תוצאתן", את "משאבי התת-מודע", את "מסתורינו האפלוליים", את "הביעבוע העמום שם מתהווים מעשינו ודיבורינו", את "הרעידות שהן כמעט סמויות מן העין", את "השפע הלא-ייספר-מרוכב של תחושות, תמונות, רגשות, זכרונות, דחפים, מעשים זעירים וסמויים, ששום לשון חיצונית אינה עשויה לבטאם, הנחבטים אל שערי התודעה, מתקבצים לקבוצות דחוסות

ומגיחים פתאום, מתפרקים בן-רגע, מצטרפים לצירופיהם וחוזרים ומופיעים בלבושם החדש, שעה שהזרם הבלתי-פוסק של מלים מוסיף ושוטף בקרבנו.

כך כותבת סארוט באותה מסה עצמה שבה היא ליגלה, עמודים אחדים קודם לכן, על ג'ויס, ש"לא שאב ממעמקים אפלים אלה אלא זרם מלים בלתי-פוסק".

כדי ללכוד את רחשושי הנפש, ממליצה סארוט לסופרים בני-זמנה להתעלם מ"מהומת המעשים הנעשים לעין-השמש", כלומר, להימנע ככל האפשר מסיפור-עלילה. הקורא הצמא לעלילות ולדמויות – שילך לקולנוע, או שיקרא עיתונים. הספרות המעולה והרלבנטית בעיניה, אינה עוסקת ב"דברים של מה-בכך, כגון תווי-יחוד של מראה חיצוני, תנועות שבהרגל, קווי-אופי של דמויות מסוימות" וכל מה שכלול ב"מציאות שעל-פני השטח".

"ספרים על לא-כלום, כמעט ללא נושא, פטורים מן הדמויות, מסיפורי-העלילה, מכל האביזרים הישנים, מצומצמים לכדי תנועה [פסיכולוגית] צרופה אשר תקרב אותם אל אמנות מופשטת – כלום לא לכך נושא את עיניו הרומאן המודרני?", שואלת סארוט ב-1965, עשר שנים לאחר ששאלה מי עוד יכול לקרוא את וולף בכובד-ראש, בלי לחייך.

מסותיה של סארוט חשובות כתעודות היסטוריות. הן משקפות את הבון-טון הפרוידיאניסטי שהכשיל סופרים רבים כל כך במאה ה-20, ומשקפות את הבון-טון הספרותי-אקדמי של המאה ה-20, שעדיין לא נפטרנו מעונשו: הזלזול בסיפורת סיפורית (אם הרומאן קריא, מותח, מרגש, הוא לא "ספרות") והסגידה ליצירות שבהן מובטח השיעמום. אמנות ה-storytelling שהיתה אמנותם של ענקי הסיפורת מהומרוס עד טולסטוי, נעשתה נחלתה של הספרות ה"זולה", וכך נוצרה ההפרדה הטפשית בין ה"עמוק" ל"מרתק".

כל היצירות העמוקות המשמימות, וכל היצירות המרתקות הזבליות, דומות זו לזו. כל יצירה עמוקה ומרתקת - עמוקה ומרתקת בדרך משלה.