

כול דה מאן

מאנגליִת: שי גינזבורג

את התאוריה של האוטוביוגרפיה טורדת שוב ושוב שורה של שאלות וגישות, שאינן רק פשוט שגויות במובן זה שהן דחוקות או לקויות, אלא גם מגבילות ומצמצמות, שכן הן מקבלות כמובנות מאליהן הנחות שהן למעשה בעייתיות ביותר בנוגע לשיח האוטוביוגרפי. בעיות הטבועות בעצם אופן השימוש בשאלות ובגישות אלה מסכלות אותן אפוא במונטוניות צפויה מראש. אחת הבעיות היא הניסיון להגדיר את האוטוביוגרפיה ולדון בה כאילו הייתה סוגה ספרותית ככל האחרות. הואיל ומושג הסוגה מציין פונקציה אסתטית, כמו גם היסטורית, מה שמוטל על כפות המאזניים אינו רק המרחק המסוכך על מחבר האוטוביוגרפיה מפני התנסותו, אלא גם ההתלכדות האפשרית של ההיסטוריה והאסתטיקה. ההשקעה בהתלכדות כזו, במיוחד כשמדובר באוטוביוגרפיה, ניכרת. כשהופכים אוטוביוגרפיה לסוגה מרוממים אותה מעל למעמדן הספרותי של הרפורטז'ה, הכרוניקה, או ספרות הזיכרונות, ומייחדים לה מקום, אף כי צנוע, בהיררכיות הקאנוניות של הסוגות הספרותיות העיקריות. דבר זה כרוך במבוכה כלשהי, משום שבהשוואה לטרגדיה, או לאפוס, או לשירה הלירית, האוטוביוגרפיה נדמית תמיד לא מכובדת משהו ומסורה לתאוותיה באופן שהוא סימפטומטי אולי לאי־ההתאמה שלה לאצילותם הנכבדת עד מאוד של הערכים האסתטיים. תהיה הסיבה אשר תהיה, תגובתה העלובה של האוטוביוגרפיה לרימום מעמדה רק מחמירה את המצב. דומה שהניסיונות להגדרה סוגתית נכשלים בשאלות סרק שלא ניתן להשיב עליהן. האם יכולה להיות אוטוביוגרפיה לפני המאה ה־18, או האם זוהי תופעה פרה־רומנטית ורומנטית באופן ספציפי? היסטוריונים של הסוגה נוטים לחשוב כך, מה שמעלה מיד את שאלתו של היסוד האוטוביוגרפי בווידיים מאת אוגוסטינוס, שאלה שפתרונה, למרות מאמצים אחדים נועזים, עדיין רחוק. האם ניתן לחבר אוטוביוגרפיה בשורות שיר? אפילו כמה מן התאורטיקנים החדשים ביותר של האוטוביוגרפיה מכחישים במפגיע אפשרות זו, אף שאינם מציינים את טעמיהם לכך. כך הופך הדיון באקדמה [The Prelude] מאת וורדסוורת', בהקשר של חקר האוטוביוגרפיה, ללא־רלוונטי, הדרה שכל החוקר את המסורת האנגלית יתקשה להסכים לה. באופן אמפירי כמו גם תאורטי, האוטוביוגרפיה אינה משתפת פעולה עם הגדרות סוגתיות; דומה שכל מקרה ספציפי הוא יוצא מן הכלל; דומה שהיצירות עצמן זולגות כל הזמן אל סוגות סמוכות, גם אל כאלה שאינן יכולות לדור בכפיפה אחת; ואולי, מה שחושף ביותר את מצב העניינים, דיונים סוגתיים, שיכולים להיות בעלי ערך היוריסטי רב־עצמה במקרה של הטרגדיה או הרומן, נותרים עקרים באופן מטריד כאשר מדובר באוטוביוגרפיה.

ניסיון שכיח נוסף לתיחום ספציפי, ודאי פורה יותר מן הסיווג הסוגתי, אם כי ללא מסקנות חותכות באותה מידה עצמה, מתעמת עם ההבחנה בין האוטוביוגרפיה ליצירה הבדיונית. דומה שהאוטוביוגרפיה נסמכת על אירועים ממשיים שניתן לאמתם באמביוולנטיות פחותה מזו של היצירה הבדיונית. דומה שהיא שייכת לאופנות [mode] פשוטה יותר של רפרנציאליות, של ייצוג ושל סיפר. היא יכולה לכלול הרבה מיצירי הדמיון והחלום, אך סטיות אלה מן המציאות נותרות מושרשות בסובייקט יחיד שזהותו מוגדרת בקריאות של שמו הפרטי שלא ניתן לערער עליה: דומה שהמספר של הווידויים מאת רוסו מוגדר בידי שמו וחתימתו של רוסו באופן אוניברסלי יותר מאשר במקרה של ז'ולי, כפי שרוסו עצמו מודה. אך האם בטוחים אנו כל כך שהאוטוביוגרפיה נסמכת על הרפרור, כפי שהתצלום נסמך על נושאו או תמונה (ראליסטית) על הדגם שלה? אנו מניחים שהחיים מייצרים את האוטוביוגרפיה כפי שפעולה מייצרת את תוצאותיה, אך האם אין להעלות על הדעת באותה מידה של צדק, שהמפעל האוטוביוגרפי מייצר בעצמו את החיים וקובע אותם, ושמה שהמחבר עושה נשלט למעשה בידי הדרישות הטכניות של ציור הדיוקן העצמי, ולפיכך נקבע, מכל הבחינות, בידי המשאבים של המדיום שלו? ומאחר שהמימזיס שאנו מניחים שפועל כאן הוא רק אחד מכמה אופנים של עיצוב לשוני, האם הרפרנט קובע את תחבולת הלשון [פיגורה], או שמא להפך: האם אשליית הרפרור אינה אלא המתאם של מבנה תחבולת הלשון, כלומר איננה כלל עוד רפרנט, בבירור ובפשטות, אלא משהו הקרוב יותר לבדיון, אך כזה שרוכש בתורו מידה של יצרנות רפרנציאלית? ז'ראר ז'נט מנסח את השאלה בצורה נכונה בהערת שוליים לדיונו בתחבולת הלשון אצל פרוסט. הוא מעיר על מחבר מוצלח במיוחד בין שני דגמים של עיצוב לשוני. הדוגמה היא דימוי הפרחים והחרקים, שפרוסט משתמש בו כדי לתאר את המפגש בין שארלוס וז'ופין. זהו האפוקט של מה שז'נט מכנה "צמידות" (concomitance [תזמון נכון]), שלגביה לא ניתן להחליט אם היא עובדה או בדיון. שכן, אומר ז'נט, "די להתמקם [כקורא]<sup>2</sup> מחוץ לטקסט (לפני הטקסט) כדי שאפשר יהיה לומר שתמרנו את התזמון כדי להפיק את המטאפורה. רק סיטואציה הנתפסת כנכפית על המחבר מבחוח, בידי ההיסטוריה או המסורת, ומשום כך אינה בדיונית (עבורו) ... כופה על הקורא את ההיפותזה של סיבתיות גנטית<sup>3</sup> שבה המטונימיה מתפקדת כסיבה והמטאפורה כתוצאה, ולא של סיבתיות טלאולוגית שבה המטאפורה היא התכלית (fin) והמטונימיה היא האמצעי לתכלית זו, מבנה אפשרי תמיד במה שהוא באופן היפותטי בדיון טהור. במקרה של פרוסט אין צורך לומר שכל דוגמה מתוך בעקבות הזמן האבוד יכולה לייצר ברמה זו דיון אין-סופי בין הקריאה של הרומן כבדיון והקריאה של אותו רומן כאוטוביוגרפיה. אולי עלינו להישאר בתוך סחרחרת

(tourniquet) ז'נט<sup>4</sup>.

דומה, אם כן, שההבחנה בין בדיון לאוטוביוגרפיה אינה ניגוד קוטבי של אֶאוּ, אלא אֶאוּ-אפשר להכריע בה. אך האם ניתן להישאר, כפי שמבקש ז'נט, בסיטואציה שאי-אפשר להכריע לגביה? כפי שיכול להעיד כל מי שנתקע בתוך דלת מסתובבת או על גלגל מסתובב, זה מאוד לא נעים, לא כל שכן במקרה זה, כי הסחרחרת מסוגלת לתאוצה אין-סופית, ולמעשה המצבים השונים אינם מתרחשים בזה אחר זה אלא בו-זמנית. אין זה סביר שמערכת של בידול והבחנה המבוססת על שני מרכיבים, בניסוחו של וורדסוורת' "מהם אף לא אחד, ושניהם יחדיו בו־ברגע"<sup>5</sup>, תהיה יציבה.

כך אפוא, האוטוביוגרפיה אינה סוגה ואף לא אופנות, אלא תבנית [פיגורה] של קריאה או של הבנה המתרחשת, במידה זו או אחרת, בכל טקסט. הרגע האוטוביוגרפי מתרחש כהיערכותם של שני הסובייקטים הכרוכים בתהליך הקריאה, זה לזה, היערכות שבה הם קובעים זה את זה באמצעות תמורה רפלקסיבית הדדית. המבנה מרמז על בידול והבחנה כמו גם על דמיון, שכן שניהם תלויים בתמורת החליפין המכוננת את הסובייקט. מבנה אספקלרי זה מופנם בטקסט שבו המחבר מכריז על עצמו כנושא להבנתו-שלו, אך דבר זה רק מבהיר את התביעה הרחבה יותר לסמכות המחבר [authorship] שמתרחשת בכל פעם שאנו מצהירים שטקסט חובר בידי מישהו ושאונו מניחים שהוא מובן ככזה. רוצה לומר, שכל ספר בעל עמוד שער קריא הוא, במידה מסוימת, אוטוביוגרפי.

אולם כפי שאנו קובעים, כך נדמה, שכל טקסט הוא אוטוביוגרפי, עלינו לומר מתוקף אותו הדיון, שאין טקסט שהוא אוטוביוגרפי או שיכול להיות כזה. קשייה של ההגדרה הסוגתית המשפיעים על מחקר האוטוביוגרפיה, חוזרים על חוסר יציבות הטבוע בדבר והסותר את המודל ברגע שכוונן. המטאפורה של הדלת המסתובבת שז'נט עושה בה שימוש עוזרת לנו להבין מדוע: היא מצביעה באופן קולע על התנועה הסיבובית של ההיסט\* ומאשרת שהרגע האספקלרי איננו בעיקרו מצב או אירוע שאפשר למקם בהיסטוריה, אלא גילומו של מבנה לשוני ברמת הרפנט. הרגע האספקלרי המהווה חלק מכל הבנה, חושף מבנה היסטי המונח ביסוד כל הכרה, ובכלל זה הידע של האני. העניין באוטוביוגרפיה אינו טמון אפוא בכך שהיא מציגה ידע עצמי מהימן – זאת היא אינה עושה – אלא בכך שהיא מדגימה באופן בלתי רגיל את אי-האפשרות של סיגור וסיכום (כלומר, את אי-האפשרות של ההתהוות) של כל המערכות הטקסטואליות הנבנות על תמורות היסטיות.

שכן, כפי שהאוטוביוגרפיות, בעמידתן התמטית העיקשת באשר לסובייקט, לשמו הפרטי, לזיכרון, ללידה, לאָרוס ולמוות, וגם באשר לכפילות של האספקלריות, מצהירות בריש גלי על הכינון ההכרתי וההיסטי שלהן, כך הן גם להוטות להימלט מאילוניה של מערכת זו. הצורך לעבור מן ההכרה להחלטה ולפעולה, מסמכותה של המחשבה העיונית לסמכות הפוליטית והמשפטית, רודף את מחבריהן של אוטוביוגרפיות, כמו גם את המחברים הכותבים על אוטוביוגרפיות, וכופה עצמו עליהם. פיליפ לז'ן, למשל, שמחקריו עושים שימוש בכל הגישות לאוטוביוגרפיה ביסודיות כזו שהם מציבים דוגמה ומופת, טוען בעיקשות – ואני מכנה את טענתו עיקשת משום שאין היא נסמכת, כך נדמה, על טיעון או רָאָה – שזהותה של האוטוביוגרפיה אינה רק ייצוגית והכרתית, אלא אף חוזית, המבוססת לא על היסטים, כי אם על פעולות דיבור. השם בעמוד השער אינו שמו הפרטי של סובייקט שיכול להגיע לידע ולהבנה עצמיים, אלא חתימה המעניקה לחוזה סמכות משפטית אם כי בשום אופן לא אפיסטמולוגית. העובדה שלז'ן משתמש לחלופין ב"שם הפרטי" וב"חתימה" מצביעה על הבלבול כמו גם על מורכבותה של הבעיה. שכן, כפי שאין הוא יכול להישאר בתוך מערכת ההיסטים של השם וכפי שעליו לעבור מזהות אונטולוגית להבטחה חוזית, הפונקציה הביצועית נחקקת מחדש באילושים הכרתיים ברגע שמכריזים עליה. מדמותו האספקלרית של המחבר הופך הקורא לשופט, לכוח ממשטר האחראי לוודא את אמתותה של החתימה ואת עקיבות התנהגותו של בעל החתימה, את המידה שבה הוא מכבד או אינו מכבד את ההסכם החוזי שעליו חתם. תחילה צריך היה להחליט מי

מבין המחבר והקורא או (מה שהוא בעצם אותו הדבר) מבין מחברו של הטקסט והמחבר בטקסט שנושא את שמו הוא בעל הסמכות הטרנסצנדנטלית. את הזוג האספקלרי הזה החליפה החתימה של סובייקט יחיד שאינו מכונס עוד<sup>7</sup> לתוך עצמו בהבנה עצמית דמוית-מראה. אולם אופן הקריאה של לז', כמו גם פיתוחיו התאורטיים, מראים שעמדתו של הקורא כלפי "סובייקט" חוזי זה (שלמעשה שוב אינו סובייקט כלל ועיקר) היא שוב זו של סמכות טרנסצנדנטלית המאפשרת לו לחרוץ משפט. אמנם המבנה האספקלרי הותק ממקומו, אך אינו מוכרע, ואנו נכנסים שנית למערכת של היסטים ברגע שבו התיימרנו לחמוק ממנה. מחקר האוטוביוגרפיה לכוד בתנועה כפולה זו, הכורח להימלט מן ההיסטיות של הסובייקט והרישום הבלתי נמנע באותה המידה של כורח זה בתוך מודל אספקלרי של הכרה. אני מבקש להדגים הפשטה זו דרך קריאה בטקסט אוטוביוגרפי מופתי, מסות על כתובות מצבה [Upon Epitaphs] לוורדסוורת'<sup>8</sup>.

אנו בוחנים כאן לא רק את הראשונה מבין מסות אלה, שוורדסוורת' כלל כהערת שוליים לספר השביעי של טיול [Excursion], אלא את הרצף של שלוש מסות עוקבות שנתבו כמשוער בשנת 1810 ושהופיעו בשבועון החבר.<sup>9</sup> לא נחוץ הסבר ארוך כדי להדגיש את המרכיבים האוטוביוגרפיים בטקסט שהופך באופן כפייתי ממסה על אודות כתובות מצבה לכתובת כזו היא עצמה, ובפרט למילים החקוקות על יד זיכרון למחבר עצמו או לאוטוביוגרפיה שלו. המסות מביאות דוגמאות ממספר רב של כתובות מצבה ממגוון מקורות, מתוך ספרים שגרתיים כמו מצבות אבלות עתיקות<sup>10</sup> מאת ג'ון ויבר, שראה אור בשנת 1631, כמו גם מתוך הספרות הגבוהה שחיברו גריי או פופ. אולם וורדסוורת' חותם בציטוט מתוך יצירתו שלו, בקטע מתוך טיול שהשראה לו הייתה כתובת המצבה וחיינו של אחד תומאס הולם [Thomas Holme]. כתובת המצבה מספרת בשפה הנוקבת ביותר את סיפורו של אדם חירש שפיצה על חולשתו בקריאת ספרים כתחליף לקולות הטבע.

עלילת הסיפור, שממוקמת באופן אסטרטגי כמסקנתו המופתית של טקסט מופתי, מוכרת מאוד לקוראי האקדמה. היא מספרת על שיח שמתקיים ונמשך למרות חסך, שכמו במקרה זה הוא אולי מוֹלָד או מתרחש כהלם פתאומי, לעתים קטסטרופלי, לעתים טריביאלי לכאורה. ההלם קוטע מצב עניינים שהיה יציב באופן יחסי. אפשר לחשוב על קטעים מפורסמים באקדמה, כמו המנון לרך היילוד בספר ב' ("מבורך התינוק העולל..."),<sup>11</sup> המספר כיצד "רוח השירה הראשונה של חיינו, חיי אנוש"<sup>12</sup> מגלה עצמה. ראשית מכונן מצב עניינים של דיאלוג וחליפין הדדיים, שנקטע ללא אזהרה כאשר "סמוכות רגשותיי סולקו"<sup>13</sup> ושמושב על כנו<sup>14</sup> כשנאמר "[ש] הבניין עמד, כאילו נתמך/ברוחו שלו!"<sup>15</sup> (ספר ב', שורות 294–296). או שניתן לחשוב על הטובע בספר ה' ש"בטבורה של התמונה רבת היופי / של עצים וגבעות ומקווי מים, בקומה זקופה / מתרוממת, בפניה החיורות הנוראות, תבנית רוח רפאים / אף של אימה"<sup>16</sup> (ספר ה', שורות 470–473). וורדסוורת' מדווח שכליד בן תשע הוא מצא נחמה במחשבה שכבר נתקל לפני כן בתמונות כאלה בספרים. ויותר מכול עולה במחשבה האפיזודה המפורסמת באותה המידה המופיעה כמעט מיד לפני תמונה זו, הילד מווינאנדר [Winander]. הדים מילוליים רבים קושרים את הקטע מתוך טיול, המצוטט בסוף מסות על כתובות מצבה, לסיפורו של הילד, שעליזותו החקיינית נקטעת בשקט פתאומי שחווה ומעצב מראש את מותו ותחייתו לאחר מכן. כידוע, אפיזודה זו, בגרסה מוקדמת שלה,

מספקת את הראייה הטקסטואלית להנחה שדמויות אלה של חסך – בעלי מום, גוויות טובעים, קבצנים עיוורים, ילדים גוועים – המופיעות לכל אורך האקדמה הן דימויי של האני הפואטי של וורדסוורת' עצמו. הן חושפות את הממד האוטוביוגרפי המשותף לכל הטקסטים האלה. אך השאלה כיצד להבין את העיסוק הכפייתי כמעט בהטלת מום,<sup>17</sup> לעתים מזומנות בצורת אבדנו של אחד החושים, כמו עיוורון, חירשות או, כבמילת המפתח של הילד מווינאנדר, אלם; ועקב זאת, עד כמה מהימנה יכולה להיות הטענה הנובעת מכך על אודות פיצוי והשבת הסדר על כנו. שאלה זו נותרת תלויה ועומדת. לשאלה זו חשיבות גם בנוגע ליחסיהם של הסיפורים האלה לאפיזודות אחרות באקדמה, שגם הן כרוכות בהלם ובקטיעה, אף שבאווירת השגב והרוממות השורה עליהם, מצב החסך שוב אינו נראה בבחירות לעין. עניין זה ייקח אותנו אל מעבר לגבולותיו של מאמר זה. עלי להגביל עצמי לדיון ברלוונטיות של מסות על כתובות מצבה לשאלה הגדולה יותר על השיח האוטוביוגרפי כשיח של קימום-עצמי [restoration-self].

טענתו של וורדסוורת' במסות על כתובות מצבה על תחייה לנוכח המוות נטועה במערכת עקיבה של הגות, של מטאפורות ושל דיקציה, שעליה הוא מכריז בפתחתה של המסה הראשונה ומפתח לאורך כל שלוש המסות. זוהי מערכת תיווכים הממירה את המרחק המהותי של הניגוד או/או בתהליך המאפשר תנועה מקיצוניות אחת לשנייה דרך סדרה של תמורות המותירות על כנה את השלילה של היחס (או של חוסר היחס) הראשוני. אנו נעים, ללא התפשרות, ממוות או חיים למוות וחיים. חריפותו האקזיסטנציאלית של הטקסט נובעת מן ההודאה המלאה בכוחו של המוות; אי-אפשר לומר שוורדסוורת' מפשט את העניין כשלילת השלילה. הטקסט מעמיד רצף תיווכים בין מהויות שאינן יכולות לדור בכפיפה אחת: עיר וטבע, פגני ונוצרי, פרטיקולריות וכלליות, גוף וקבר, שמקובצים יחד תחת העיקרון הכללי לפיו "מקור ושאיפה" [tendency] הם מושגים קשורים הדדית ללא התר".<sup>18</sup> ניטשה יטען בדיוק סימטרי את ההפך בלגניאלוגיה של המוסר: "מקור ושאיפה" (Zweck) הם שתי בעיות בלתי קשורות, ואין לקשור ביניהן".<sup>19</sup> להיסטוריונים של הרומנטיקה והפוסט-רומנטיקה לא היה כל קושי לעשות שימוש במערכת של סימטריה זו כדי לאחד מקור זה (וורדסוורת') עם שאיפה זו (ניטשה) למהלך היסטורי אחד. אותו מהלך, אותו דימוי של הדרך מופיע בטקסט כ"אנלוגיות מלאות החיים והנוגעות ללב של החיים כמסע",<sup>20</sup> שהמוות משסע אך לא מביא לסיומו. המטאפורה הגדולה המקיפה את כל המערכת הזו היא השמש בתנועתה: "כפי שבשוטנו לאורך חוגו של כוכב לכת זה, ההפלגה לעבר המחוזות שם השמש שוקעת מתנהלת בהדרגה למקום בו היינו רגילים לחזות בה יוצאת בעלותה ממחבואה; ובאופן דומה, מסע אל המזרח, מקום הולדתו של הבוקר בדמינונו, מוביל בסופו של דבר למקום שם השמש נראית לאחרונה כשהיא נפרדת מעינינו; כך הנפש החושבת [soul contemplative], המהלכת אל המוות, מתקדמת אל ארץ חיי הנצח; ובאופן דומה תוכל לחקור אותה כברת ארץ מבורכת עד שתוחזר, לתועלתה ולטובתה, לארץ הדברים הארעיים – של עצב ודמעות".<sup>21</sup> במערכת מטאפורות זו, השמש היא יותר מסתם עצם טבעי, למרות שכזו היא חזקה דיה כדי לחלוש על שרשרת דימויים היכולה לראות את פועלו של האדם כעץ העשוי גזעים וענפים, ואת הלשון – כ"כוח הכובד או האוויר שאנו נושמים" (עמ' 154),<sup>22</sup> כנוכחותו הגשמית של האור.<sup>23</sup> דרך ההיסט של האור הופכת השמש לדימוי של ידע כמו גם של טבע, סמל של מה שהמסה השלישית מתייחסת אליו כ"נפש

בעלת שלטון מוחלט על עצמה"<sup>24</sup>. ידע ונפש מצביעים על הלשון, והם אחראים ליחסים המכוונים בין השמש לטקסט של כתובת המצבה: כתובת המצבה, כך אומר וורדסוורת', "נפתחת אל היום; השמש מתבוננת מטה אל אבן המצבה, וגשמי השמים חובטים כנגדה"<sup>25</sup>. השמש הופכת לעין הקוראת את הטקסט של כתובת המצבה. והמסה אומרת לנו מה מכיל טקסט זה באמצעות מובאה מתוך מילטון שעניינה שייקספיר: "מה צורך יש לך בעדות כה קלושה לשמך?"<sup>26</sup>. במקרה של משוררים כשייקספיר, מילטון או וורדסוורת' עצמו, כתובת המצבה יכולה להכיל רק את מה שהוא מכנה "השם העירום"<sup>27</sup> (עמ' 133), כפי שעין השמש קוראת אותה. בנקודה זו אפשר לומר על "הלשון של האבן חסרת ההכרה והטעם"<sup>28</sup> שהיא רוכשת "קול", האבן המדברת כמשקל נגד לשמש הדואה. המערכת נעה מן השמש לעין ומן העין ללשון כשם וכקול. אנו יכולים לזהות את תבנית הלשון המשלימה את המטאפורה המרכזית של השמש ובכך משלימה את מנעד ההיסטים שהשמש מולידה: זוהי התבנית של הפרוסופופיאה, הבדיון של הפנייה לישות נעדרת, מתה, או חסרת קול, המעלה את האפשרות שישות זו תענה ומעניקה לה את כוח הדיבור. הקול מניח פה, עין, ולבסוף פנים, שרשרת המתגלה באטימולוגיה של שם ההיסט, *prosopeon poien*, להעניק פנים או מסכה (*prosopeon*)<sup>29</sup>. פרוסופופיאה היא ההיסט של האוטוביוגרפיה, שבאמצעותו שמו של פלוני, כבשירו של מילטון, הופך לבר-הבנה ולזכיר כפנים. הנושא שלנו עוסק בהענקת פנים ובהסרתם, בפנים ובהשחתתם, תבנית הלשון [figure], עיצוב צורה [figuration] ועיוות צורה [disfiguration].

מנקודת המבט הרטורית, מסות על כתובות מצבה הן מאמר על אודות עליונותה של הפרוסופופיאה (הקשורה בשם של מילטון ושייקספיר) על האנטיטזה (הקשורה בשמו של פופ)<sup>30</sup>. במונחים של סגנון ודיקציה סיפורית, הפרוסופופיאה היא גם אמנות המעבר המעודן (מעשה גבורה שקל יותר לבצעו באוטוביוגרפיה מאשר בסיפור האפי). שינויי הצורה ההדרגתיים מתרחשים כך ש"לרגשות [ה]נדמים הפכיים יש קשר אחר, מעודן יותר מזה של הניגוד"<sup>31</sup>. סגנון [stylistics] של כתובות מצבה רחוק מאוד מן "האנטיטזות הנבובות"<sup>32</sup> של הסאטירה; במקום זאת, הן מתקדמות דרך התקות מקום רחפות, דרך – כפי שאומר וורדסוורת' – "שינוי הדרגתי מלוטש או מעבר עדין, לתכונה קרובה אחרת כלשהי", "הנותרת בחוג האיכויות שמתייצבות בשקט זו לצד זו"<sup>33</sup>. המטאפורה והפרוסופופיאה משלבות פתוס תמטי ודיקציה המתבדלת בעדינות. אצל וורדסוורת', סגנון זה מביא לניצחון של סיפור אוטוביוגרפי הנטוע בדיאלקטיקה אותנטית, שהיא גם המערכת המקיפה ביותר של היסטים שניתן להעלות על הדעת.

אולם למרות הסגירות הגמורה של המערכת, הטקסט מכיל יסודות שמפרים לא רק את שיווי-המשקל שלו עצמו, אלא אף את העיקרון המייצר אותו. ראינו שהשם, בין אם שמו הפרטי של המחבר או שם-מקום, הוא חוליה חיונית בשרשרת. אך בפסקה הבולטת, המדגימה את אחדות המוצא והיעד דרך המטאפורה של נהר זורם, וורדסוורת' עומד על כך שאמנם ייתכן שהמובן המילולי של תבנית הלשון המתה יהיה, כבשירו של מילטון על שייקספיר, שם, "דימוי שלוקט מן המפה או מן העצם הממשי בטבע", אך לעומת זאת "על הרוח ... היה להיות באותו אופן בלתי נמנע, – בית קיבול ללא גבולות או גודל; – לא פחות מן האין-סוף"<sup>34</sup>. הניגוד בין הפונקציה המילולית [literal] לפונקציה הפיגורטיבית

של הלשון מובא כאן באנלוגיה לניגוד בין השם לחסר השם, למרות שנטל הטיעון כולו הוא לגבור על ניגוד זה עצמו.

המובאה ממילטון ראויה לציון גם מבחינה נוספת. היא משמיטה שש שורות מן המקור, עניין לגיטימי בהחלט, אך היא חושפת בטקסט גם אנומליה אחרת, תמוהה אף יותר. הפרוסופופיאה, הבדיון של הקול-מעבר-לקבר, היא, כפי שראינו, תבנית הלשון הדומיננטית של השיח של כתובות המצבה או של האוטוביוגרפי; אבן שאינה מסומנת באותיות תותיר את השמש תלויה על בלימה. אולם בכמה מקומות במהלך שלוש המסות, וורדסוורת' מתרה בעקיבות כנגד השימוש בפרוסופופיאה, כנגד המוסכמה של ה"St. Viator"<sup>35</sup>, הפונה לנוסע בדרך החיים בקולו של אדם מת. תקבולות הופכיות [chiasmic figures] כאלה, המצליבות את תנאי החיים והמוות עם תכונות הדיבור והשתיקה הן – כך אומר וורדסוורת' – "נוקבות מדי וארעיות מדי"<sup>36</sup>. זוהי ביקורת שהניסוח שלה מוזר אם נביא בחשבון שתנועת הנחום היא זו של הארעי ושהמסות חותרות לנוקבות של "השיש השותק" המתאבל, כבכתובת המצבה של גריי לגברת קלארק.<sup>37</sup> בכל מקום בו דנים בפרוסופופיאה, והדבר חוזר לפחות שלוש פעמים, הטיעון הופך לנטול-הכרעה באופן יחיד במינו. נאמר ש"לייצג [את המת]"<sup>38</sup> כאילו הוא מדבר מתוך אבן המצבה שלו עצמו, "מהווה "בדיון ענוג", "חציצה אפולולית [ה]מאחדת"<sup>39</sup> בהרמוניה את שני העולמות של החיים והמתים "... במילים אחרות, כל מה שהתמטיקה והסגנון [stylistics] של התמָה האוטוביוגרפית ביקשו להשיג. אך בפסקה הבאה נאמר ש"האופן השני, כלומר זה שבו אלה שנתרו בחיים מדברים בעצמם נראה לי באופן כללי עדיף ביותר" כי "הוא דוחה את הבדיון המשמש בסיס לאופן האחר" (עמ' 123).<sup>40</sup> וורדסוורת' גוער בגריי ובמילטון על מה שהם למעשה עיצובים לשוניים הנובעים מן הפרוסופופיאה. הטקסט מייעץ לא לעשות שימוש בתחבולת הלשון המרכזית שלו עצמו. בכל פעם שזה קורה, הדבר מצביע על איום הטמון בהפרעה לוגית עמוקה יותר. ההשמטה מן הסונטה של מילטון מציעה דרך אחת להסביר איום זה. בשש השורות המובלעות, מילטון מדבר על הנטל ש"החרוזים הקלילים"<sup>41</sup> מייצגים עבור אלה שכמו כולנו מסוגלים רק ל"אמנות של מאמץ אטי".<sup>42</sup> הוא מוסיף ואומר:

כי עליך, דמיוננו מאליו מתאבל,

הופכנו לשיש שמרעיונות די והותר מתעבר.<sup>43</sup>

איזבל מקאפרי משכתבת את שתי השורות המוקשות האלה כך: "דמיונותינו נישאים 'מתוכנו' ומותירים מאחוריהם כפסלים את גופותינו חסרות הנשמה".<sup>44</sup> "הופכנו לשיש" במסות על כתובות מצבה אינו יכול לא לעורר את האיום החבוי השוכן בפרוסופופיאה; במילים אחרות: מן המבנה הסימטרי של ההיסט גם משתמע שכאשר גורמים למתים לדבר, גם החיים נאלמים, קפואים במוותם שלהם.<sup>45</sup> הַסְבֵּרָה של ה"עצור, נוסע!" רוכשת כך משמעות נלווית מאיימת שאינה רק הַטְרָמָה של היותנו בני תמותה, אלא כניסתנו הממשית לעולמם הקפוא של המתים. אפשר לטעון שמודעותו של וורדסוורת' לאיום זה חדה ובהירה דיה כדי לאפשר את רישומו בתוך מערכת השמש ההכרתית של ידע-עצמי אספקלרי שביסודן של המסות, ושהאזהרות נגד השימוש בפרוסופופיאה הן תכססיות ודידקטיות יותר מאשר ממשיות. הוא יודע שה"דחייה" של הקול הבדיוני שהוא מטיף לה

והחלפתו בקולם הממשי של החיים מציגות למעשה מחדש את הפרוסופיאה דרך הבדיון של הפנייה [address]. למרות זאת, העובדה שטענה זאת מועלית באמצעות השמטות וסתירות מעוררת חשד ובצדק.

חוסר העקיבות העיקרי בטקסט, שמהווה גם את מקור החשיבות התאורטית הניכרת שלו, מתרחש בדגם קרוב אך שונה. מסות על כתובות מצבה יוצאות בתקיפות כנגד הלשון האנטיתטית של הסאטירה והביקורת החריפה ומלמדות זכות ברהיטות על לשון בהירה של שלוה, רוגע ומנוחת הנפש. אך אם נשאל את השאלה הלגיטימית, ידו של מי מן השניים היא על העליונה בטקסט זה, האופן התוקפני או השליו, ברור שהמסות כוללות חלקים גדולים שהם אנטיתטיים ותוקפניים בגלוי. "איני יכול לסבול שמישהו יעמוד בדרכי, ולא משנה עד כמה ובצדק יכבדוהו בני ארצי"<sup>46</sup> ניתן לומר הרבה על אזכור זה של פופ, נוסף לאזכורים רבים אחרים המופנים אליו, אך לא שהוא עדין. וורדסוורת' מוטרד דיו מן הסתירה – זוהי סתירה, שכן אין שום סיבה שבעולם מדוע לא אפשר היה לנהוג בפופ באותה נדיבות דיאלקטית שהוענקה למוות – כדי לחולל שיח שופע של צידוק עצמי העולה על גדותיו וגולש לנספח שעקשנותו מיותרת. אולם הלשון האלימה ביותר נשמרת לא עבור אלכסנדר פופ, אלא עבור הלשון עצמה. שימוש בלתי הולם מסוים בלשון מגונה במונחים החריפים ביותר:

"המילים הן כלים נוראים מדי של טוב ורע מכדי שננהג בהן קלות דעת: יותר מכל הכוחות החיצוניים האחרים, יש להן שליטה על מחשבותינו. אם המלים לא תהיינה ... התגלמותה של המחשבה אלא רק לבוש לה, כי אז הן תתבררנה ודאי כשי מזיק; כגון אחד מאותם מלבושים מורעלים שעל אודותיהם קוראים בסיפוריהן של תקופות שטופות באמונות טפלות, שהיה בכוחם לאכל את הקורבן הלוכש אותם ולהוציאו מדעתו. הלשון, אם אין היא מקיימת, ומזינה, ומתירה בשלום, כמו כוח הכובד או האוויר שאנו נושמים, היא רוח רעה..."<sup>47</sup>

מה מאפיין את הלשון שנידונה בחומרה רבה כל כך? ההבחנה בין טוב מוחלט ורוע קיצוני נסמכת על ההבחנה בין המחשבה המתגלמת במילים לבין "לבוש למחשבה" – שני מושגים שדומה שאכן "יש ביניהם קשר אחר ומעודן יותר מזה של הניגוד". דה קווינסי ייחד הבחנה זו וקרא אותה כדרך להנגדת תחבולות לשון משכנעות עם שרירותיות.<sup>48</sup> אך לבשר המתגלם ולביגוד יש לפחות תכונה אחת משותפת בניגוד למחשבות ששניהם מייצגים, קרי – נראותם, נגישותם לחושים. מעט לפני כן בקטע זה, וורדסוורת' מאפיין באופן דומה את הסוג הנכון של הלשון לא כ"מה שהלבוש הנו לגוף אלא מה שהגוף הנו לנפש" (עמ' 154).<sup>49</sup> למעשה, הרצף לבוש-גוף-נפש מהווה שרשרת מטאפורית עקיבה בצורה מושלמת: הבגד הוא החוץ הנראה של הגוף כפי שהגוף הוא החוץ הנראה של הנפש. הלשון המוקעת באופן כה אלים היא למעשה הלשון של המטאפורה, של הפרוסופיאה ושל ההיסטים, הלשון השמשית של ההכרה שהופכת את הבלתי ידוע לנגיש למחשבה ולחושים. לשון ההיסטים (היא הלשון האספקלרית של האוטוביוגרפיה) היא אכן כגוף, שהוא כבגדיו, המסווה של הנפש כפי שהבגד הוא המסווה המגונן של הגוף. כיצד יכול, אם כן, מסווה לא מזיק זה להפוך פתאום לאלים ולקטלני ככותונת המורעלת של יאסון או של נסוס?<sup>50</sup>



כותנתו של נוס, שגרמה למותו האלים של הרקולס, כמסופר בנשות טראכיס מאת סופוקלס, ניתנה לאשתו דיאנירה בתקווה שתרכוש מחדש את רגשות האהבה שבמהרה יישללו ממנה. הכתונת הייתה אמורה להשיב את רגשות האהבה שדיאנירה איבדה, אך הסתבר שהשבה זו גרועה מן השלילה, אבדן החיים והמשמעות. הקטע מטיוֹל החותם את מסות על כתובות מצבה, מספר סיפור דומה, אך לא עד הסוף. חירותו של "איש העמקים"<sup>51</sup> נעים ההליכות", גיבורו של הסיפור, מוצאת את שווי-ערכה החיצוני בהצלבה עקיבה דיה, באילמות של טבע, שעליו נאמר שאפילו בשיאה של הסערה הוא "אילם כתמונה". במידה שהלשון היא תחבולה (או מטאפורה, או פרוסופויאה) היא אכן לא הדבר כשלעצמו, אלא הייצוג, התמונה של הדבר, וככזו היא שותקת, אילמת כפי שתמונות הן אילמות. הלשון, כהיסט, תמיד מציינת שלילה. וורדסוורת' אומר על הלשון הרעה, שהיא למעשה כל לשון, כולל לשון התחייה שלו עצמו, שהיא פועלת "ללא הרף וללא רחש" (עמ' 154). בה-במידה שבכתובה אנו תלויים בלשון זו, אנו כולנו, כמו איש העמקים בטיוֹל, חירשים ואילמים – לא שותקים, שמכך משתמע שברצותנו נוכל להוציא קול – אלא שותקים כתמונה, כלומר נצח חשוכי קול ונידונים לאלם. אין פלא שאיש העמקים נמשך בקלות רבה כל כך לספרים ומוצא בהם נחמה כזו, שכן עבורו העולם החיצון היה למעשה תמיד ספר, רצף של היסטים חסרי קול. ברגע שאנו מבינים את התפקיד הרטורי של הפרוסופויאה כהצבת קול או פנים באמצעות הלשון, אנו גם מבינים שמה שנמנע מאתנו אינו החיים, אלא צורתו ומובנו של עולם הנגיש רק דרך שלילתה של ההבנה. המוות הוא השם שהותק ממקומו של מצוקה לשונית והשבתה של התמותה דרך האוטוביוגרפיה (הפרוסופויאה של הקול ושל השם) שוללת ומעוותת, בדיוק במידה שהיא משיבה ומחיה. האוטוביוגרפיה מסווה את השחתת פניה של הנפש שהיא-היא הגורם לה.

## הערות

- 1 Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1982, pp. 67-81. המאמר פורסם לראשונה בכתב העת: *MLN* 5, 49 (December 1979) pp. 919-930. ההבדלים בין שתי הגרסאות זניחים. את המונח De-facement שבכותרת המאמר ניתן לתרגם כהשחתה, מחיקה, טשטוש, קלקול, או גרימת נזק. בידולה של התחילית מן השורש של המילה באמצעות המקף הוא אסטרטגיה מרכזית של הרקונסטרוקציה, המבקשת בעקבות הוגים כהיידגר להדגיש את מרכיביה של השפה ואת מערך ההשתמעויות הראשוני שלה. כאן מפנה דה מאן את תשומת לבם של הקוראים אל התחילית השוללת de ואל שם העצם או הפועל face, שמשמעו פנים, חזות או פנייה אל עבר דבר מה. כך הוא הופך את ה-deface ממחיקה או טשטוש "סתם", למחיקתם או לטשטושם של הפנים, להסרת המסווה מעל פני אדם, אך גם להסתת המבט ממנו. כל ההערות בסוגריים מרובעים הן שלי, ש"ג.
- 2 |ההערה בסוגריים מרובעים היא של פול דה מאן במקור.
- 3 |כלומר, שמתייחסת למקור.
- 4 |Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, p. 50. התרגום של דה מאן אינו מדויק ומשמיט חלקים מן המקור.

- 5 | וורדסוורת', אקדמה, ספר ה', שורה 125. המובאות מן האקדמה הן מתוך William Wordsworth, *The prelude, 1799, 1805, 1850 : authoritative texts, context and reception, recent [critical essays, New York : Norton, 1979*
- 6 | ['היסט' הוא תרגום של ה-tropos היווני, שמקורו ב-τρέπειν – לסובב. וראו גם פול דה מאן, ההתנגדות לתיאוריה, מצרפתית: שי גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 5, הערה 20.]
- 7 | המקור האנגלי, "folded upon himself", רומז גם למשמעויות קרובות, למשל שהסובייקט "מקופל/מתקפל" על עצמו, משועתק ומשוכפל.]
- 8 | למהדרה ביקורתית של מסות אלה ראו: W.J.B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), *The prose work s of William Wordsworth*, Oxford: Clarendon Press, 1974. מספרי העמודים בטקסט מתייחסים לספר. W.J.B. Owen (ed.), *Wordsworth's literary criticism*, London: Routledge & Paul Kegan, 1974
- 9 | *The Friend* (החבר) היה שבועון בעריכת סמיאל טיילור קולרידג'. בסך הכול ראו אור 25 גיליונות, שכונסו בספר שנודעה לו השפעה ניכרת על הוגים, סופרים ומשוררים בשפה האנגלית.]
- 10 | [*Ancient Funerall Monuments* – ספרו הידוע ביותר של המשורר והארכאולוג החובב ג'ן ויבר (John Weever, 1632-1576). ספר זה הוא הראשון באנגלית שהוקדש לכתובות מצבה ולמצבות זיכרון כנסייתיות.]
- 11 | ["... Bless'd the infant babe"]
- 12 | ["the first / Poetic spirit of our human life"]
- 13 | ["The props of my affections were remov'd"]
- 14 | ודה מאן משתמש במילה "restoration" על נגזרותיה, שניתן לתרגמה כ"החזרה", "חידוש" "תחייה", "השבה על כנו", "קימום", "שיקום" ו"שחזור". דומה שדה מאן משחק בכל המשמעויות הללו. חשוב לציין שהמילה אינה מרכזית למסות על כתובות מצבה שבהן מתמקד הדיון של דה מאן.]
- 15 | ["the building stood, as if sustain'd / By its own spirit! ..."]
- 16 | mid that beauteous scene / of trees and hills and water, bolt upright / Rose, with"]
- 17 | ["his ghastly face, a spectre shape / Of terror even mutilation] גם בהוראה של השחתה.]
- 18 | [מן המסה הראשונה במסות על כתובות מצבה.]
- 19 | [ישראל אלדד מתרגם את המשפט כך: "ועוד מלה על מוצאו ומטרתו של העונש – שתי בעיות שהן נפרדות, או שמן הראוי להיותן נפרדות". פרידריך ניטשה, מעבר לטוב ולרוע, לגניאולוגיה של המוסר, ירושלים: שוקן, 1979, עמ' 281.]
- 20 | [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 21 | [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 22 | [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 23 | ודה מאן משתמש כאן במונח היווני parousia שפירושו נוכחות גשמית של מאן דהו או הסיכוי לנוכחות כזו, במיוחד זו של אדם רם מעלה. בתאולוגיה הנוצרית המונח מציין את ביאתו השנייה של ישו הנוצרי, כלומר את תחייתו והתגשמותו.]
- 24 | [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 25 | [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 26 | ["What need'st thou such weak witness of thy name"?]. הציטוט הוא מתוך שירו של

- מילטון "An Epitaph on the" Admirable Dramatic Poet, W. Shakespeare (כתובת מצבה למשורר הדרמטי הנערץ ו' שייקספיר"), שראה אור בקובץ שיריו *Poems of Mr. John Milton, Both English and Latin* בשנת 1645. השיר נבנה על הטענה שלשיקספיר אין צורך באבן-מצבה, מפוארת ככל שתהיה, שכן מילותיו חקוקות בלב כול. וורדסוורת' מצטט את השיר של מילטון במסה הראשונה.]
- 27 [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 28 [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 29 [פרוסופון, πρόσωπον, ביוונית עתיקה. מונח שמקורו בתאטרון היווני, ששחקניו הופיעו בו עוטים מסכות שייצגו את אופי הדמויות שגילמו ואת מצבן הרגשי.]
- 30 [אלכסנדר פופ (Alexander Pope, 1688–1744) הוא מן המשוררים הידועים והמצוטטים ביותר בספרות האנגלית. הוא התפרסם במיוחד על שיריו הסאטיריים ותרגומיו ליצירות איליאדה ואודיסיאה מאת הומרוס.]
- 31 [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 32 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 33 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 34 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 35 [Sta Viator (לטינית), המילים הפותחות את הכתובת שחרט לואי השני דה בורבון נסיך דה קונדה (1621–1686) על מצבתו של יריבו, הגנרל פרנץ פון מרסי (מת בשנת 1645) וזו לשונה: "sta, viator, heroem calcas" – "עצור נוסע, אתה רומס את עפרו של גיבור."]
- 36 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 37 [שיר מאת המשורר האנגלי תומאס גריי (1716–1771): "The Happy Dead Epitaph on Mrs. Clarke". כתובת מצבה מתה ומאושרת לזכרה של גברת קלארק פותחת במילים: "הנה! במקום בו השיש השותק מתאבל / ידידה, רעיה ואם נמה". השיר פורסם לראשונה בשנת 1758 וורדסוורת' מצטט את השיר במסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 38 [המילים בסוגריים המרובעים הן של דה מאן.]
- 39 [התוספת בסוגריים המרובעים היא של דה מאן.]
- 40 [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 41 ["easy numbers"]
- 42 ["slow-endeavoring art"]
- 43 ["Then thou our fancy of itself bereaving, / Dost make us marble with too much" ]
- 44 [איזבל מקאפרי (Isabel McCaffrey) היא חוקרת ספרות אמריקאית שתחומי התמחותה הם מילטון וספנסר.]
- 45 [המשפט במרכאות אינו מופיע במסה של וורדסוורת'.]
- 46 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 47 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה. זוהי, קרוב לוודאי, המובאה המפורסמת ביותר במסות.]
- 48 [תומאס דה קווינסי (Thomas De Quincey, 1785–1821), מסאי אנגלי שנודע במיוחד על האוטוביוגרפיה שלו וידויו של מכור (Confessions of an English Opium-Eater) שראתה אור בשנת 1821.]
- 49 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]

- 50 [נסוס (Néssos) הוא קנטאור שהרג הרקולס כשגילה שהוא מנסה לאנוס את אשתו דיאנירה. כנקמה, סיפר הקנטאור לדיאנירה לפני מותו שאם תערכב את דמו עם זרעו תיצור שיקוי שימנע מהרקולס לבגוד בה. כשביקש הרקולס לשאת לאישה את איולה על פני דיאנירה, משחה דיאנירה את כותנתו בשיקוי של נסוס וכשלבש את הכתונת היא איכלה את בשרו. יאסון (Iάσων) הוא דמות מן המיתולוגיה היוונית ומנהיג הארגונאוטים בחיפושם אחר גיזת הזהב. יאסון נשא לאישה את מדיאה, שעזרה לו להשיג את הגיזה. כאשר עזב יאסון את מדיאה וביקש לשאת במקומה את גלאוקה, בתו של המלך קריאון, שלחה לה מדיאה שמלה מכושפת שדבקה לעורה ושרפה אותה למוות, וכן את קריאון, שנחלץ לעזרתה.]
- 51 [איש העמקים, תושב הדיילו (Dalesman), אזור רמתי המחוּרָץ עמקים רבים במחוז יורקשייר שבצפון אנגליה.]