

אורי איזנצויג: כנסיית קונוברה והכתיבה הפרוסטיאנית

א. מבוא

1. דייגסיס (המסופר)

בהיפוש הזמן האבוד מצטייר קודם-כל כתולדות כתיבתו, או, אם תרצו, ככתיבת תולדות עצמו. אם כן, מתחילה גיצבת בעיית הדייגסיס (המסופר) של הטקסט—לא כפן נוסף, משלים, או אף סתם נפרד מן הסגנון פשוט-כמשמעו, אלא כרכיבו האנהרנטי. מראש יש לראות במסומן של הטקסט (יהיו שיקראו לו: עולם דמיוני) דבר המתחייב בהכרח מן ה"סגנון", ולא עוד אלא מחייב, במוחלט סגנון מסוים זה, כתיבה זו של ה"חיפוש".¹

2. קוויות

בהקשר של אחד המאפיינים המהותיים ביותר של הלשון האנושית: הקוויות, ננסה להגדיר יחס מסוים בין הסימן והרפרנט בטקסט הפרוסטיאני. הלשונות הטבעיות, מעצם הפיונטיות שלהן, מתגלות באורח קווי, כלומר זמני. מאפייני יסודי זה כבר עורר כמה מבקרי ספרות ואמנות לנסח כמה המלצות באשר למטרות שאמורים הסופרים להציג לעצמם, בעיקר כנגד הציירים והפסלים. וכך, קבע המבקר והמחזאי הגרמני בן המאה ה-18, ג.ו. לסינג, בסיכומו של ניתוח מזהיר (בחיבורו ה"לאוקואון") כי השירה, מהיותה עשויה סימנים העוקבים זה את זה בזמן, חייבת לתאר אך-ורק מושאים בעלי אופי הולם—כלומר, אירועים—בעוד הציור העשוי סימנים המתקיימים יחדיו באותה עת חייב לתאר מצבים נייחים, רגעים מסוימים. והנה, אם הוראותיו הנורמאטיביות של לסינג לא נתמלאו (ואגב: לטוב-המזל), בכל-זאת, היה הניתוח שקדם להן מוחץ והציג בעיה רצינית: איך אפשר לתאר באורח הולם תופעה שאפיינית לה הסימולטאניות באמצעי קווי צרוף?

3. כנסיית קומברה

ובכן, איך יכול התיאור של כנסיית קומברה לשחזר לנו אותה תופעה כמו-מאגית של רישומה על נושא הטקסט? איך עשויים קווים ארוכים, המפרטים את הפן החיצוני והפנימי של מונומנט זה, להתמרר להציגו כהלכה? מתוך קריאה מעמיקה בטקסט נינכח אמנם לראות כי בעצם אין השאלה מוצגת, כי אין הטקסט מבקש באמת להציג כנסיה זו לפנינו. להבדיל מתיאורו של בלזאק, למשל, בו נמצא לשון כלי-יכולה המציגה לפנינו עולם כמו-אובייקטיבי² אשר האובייקט-טיביות שלו אינה מופרת אלא לעתים בלבד, בהתערבות המספר—הנה כאן מדובר בכתיבה המתלבטת בבעיית עצם קיומה ואין היא מציינת רפרנט אלא כדי להשתקף

בו. התיאור של כנסיית קומברה נראה לנו דוגמה מובהקת במיוחד לבעייתיות זו. ואגב: התוצאות הסופיות של ניתוחו אינן יכולות להשרות אדישות. שכן, אם קומברה, בריחוק-מקום, לא היתה אלא כנסיה המתמצתת את העיר, מציגה אותה, מדברת עליה ולמענה למרחקים (ע' 62).

הרי מכל-מקום כנסיה זו היא מושא מועדף בכל ניתוח של ה פ ו ש. בנייתו נבדוק אפוא שתי תנועות בטקסט הפרוסטיאני.³ תנועת הכתיבה אל מושא והתנועה הפועלת בחזרה, הכתיבה שהמושא הוא נקודת-מוצאה.⁴

ב. מן הכתיבה אל המושא

1. מבנה נאראטיבי
הערה אחת מתחייבת מלכתחילה באשר למבנהו של תיאור זה. למעשה, דומה כי חלה אי-המשכיות בסיפור: מן הפיסקה השנייה נוטש הטקסט, כמדומה, את הכנסיה ומתרכז בבית הדודה ליאוני. ואינו חוזר אל תיאור המונומנט הדתי אלא כעבור כמה דפים. אי-המשכיות זו מתגלה מיד כבעלת-משמעות, שפן היחסים בין הכנסיה והבית בנויים היטב, ונסבים בעליל על דיאלקטיקה של מטבח/דת.

2. מטבח/דת

יסוד מן המטבח הוא המבשר באורח מטונימי את המעבר מן הכנסיה אל הבית: נדמה לי שהאפשרות לעבור שוב ברחוב סנט-הילר, לשפור חדר ברחוב אוֹאָזו—באכסניה הישנה של הציפור הפצועה, שמצהריה היה עולה ריח מטבח, העולה לעתים, לרגעים, גם בי, הפכפך וחם כמוהו—עשויה היתה לשמש כניסה למגע עם מה שמעבר לנו (...). (עמ' 62-63).

יחס זה הוא מטונימי באשר המטבח מועלה, בסוף הפיסקה על הכנסיה, על-ידי הריח, ובבית (מקום האכילה) ידובר בראש-וראשונה בריחות וניחוחות: היו אלה מאותם חדרים בפרובינציה אשר (...) מקסימים אותנו באלף הריחות שמדיפים בהם המידות הטובות, החכמה, ההרגלים, חיים חשאים שלמים, שופעים ומוסריים שהאוירה תלויה ועומדת בהם (ע' 63).

באמצעות המטבח גם נשוב מן הבית אל הכנסיה, כעבור כמה עמודים: "הכיצד, פ'ראנסוֹאָזו, שוב אספרגוס! באמת חולה את השנה במחלת האספרגוס ותמאיסי אותו על הפאריזאים שלנו!" "אך לא, מאדאם אוקטאב, הם אוהבים את זה. עוד מעט ישובו מן הכנסיה בתיאבון ותראי שלא יאכלו אותם בגב של הכף." "אבל הכנסיה, הרי הם צריכים כבר להיות שם; מוטב שלא תבטלי זמן. לכי והשגיחי על ארוחת-הצהריים." בעוד דודתי מחליפה דברים אלה עם פרנסוואז, ליויתי את הורי אל התפילה. (ע' 74) *

* הש' גם תרגום "הדודה ליאוני" בידי עדה צמח בחוברת זו. (המערכת)

ועם זאת, אופי מפורש זה של היחס כנסיה/בית במישור הסינטגמאטיקה של הסיפור מתחזק ומושלם בחילוף סמאנטי על הציר הפאראדיגמאטי; יסודות שונים בבית לובשים משמעות דתית, בעוד הכנסיה מתקשרת באורח מיטאפורי ומיטונימי אל עולם המטבח.

וכך, הבית, הנכלל כאן ברחוב, מוצג באור דתי:

דירתה הפרטית נשקפה אל רחוב סן-ואק, שנסתיים בריחוק רב משם, בגראן-פרה (...)
והיה משתלב ומאפיר בשלש המדרגות הגבוהות העשויות אבן-גזית, הניצבות ליד כל
פתח כמעט, נראה כמיצר שחטב פסל-תמונות גותי על האבן שהיה עשוי לפסל עליה
אבוס או מצלבה. (ע' 63)

ואילו הכנסיה, כעבור כמה דפים, מושווית לתבשיל שהותקן במטבח:

כאשר לאחר התפילה היו נכנסים לומר לתיאודור להביא לחם בריזש עבה מן הרגיל,
מפני שדודנינו ניצלו את מזג-האוויר הנאה ובאו לתיברזי לסעוד עמנו ארוחת-צהריים,
רואים היו ממול את מגדל-הפעמונים, זהוב ואפוי כלחם-בריזש מבורך וגדול יותר,
בקשקשים ונטפים צמיגיים של שמש, נועץ את חודו הדק בשמי-התכלת. (ע' 82).

היפוך סימאנטי חיצוני זה נשלם בעוד היפוך, שעניינו בפנימם של שני הבניינים.
קודם-כל, זה הדום-התפילה המקושר אל ה"ריחות מעוררי-התיאבון" השוררים באחד
מחדרי ביתה של הדודה ליאוני (ע' 64). ובאמצעות הדום-התפילה נכנס גם המטבח
רשמית וממשית אל הכנסיה:

מאדאם סאזירא נראתה כורעת לרגע, מניחה על ההדום הסמוך חבילת עוגיות קשורה
בחוט, שנטלה מעם האופה אשר ממול. (ע' 75)

ומצד שני, אנשי הבית מולבשים משמעות כמו-דתית. לדודה ליאוני מצח

אשר חוליותיו נשקפו ממנו כעוקציה של עטרת-קוצים או חרוזיה של שרשרת-תפילה.
(ע' 67)

ופרנסואז (המבשלת), אשר לעתים היא
כפסל של קדושה בגומחתו (ע' 67),

היא גם:

יפה בחמש בבוקר, במטבחה, ולראשה המצנפת שכריכותיה המבהיקות והמדויקות
נראות כעוגיה, כמו שהיא בצאתה אל התפילה הגדולה". (ע' 69)

ואילו בכנסיה, הזמן

הגיר [את אבני הקברים] כדבש שעלה על גדותיו, מעבר לערישתו. (ע' 75)

ולסוף, אם נשוב לצירוף דת/מטבח גם ברמת כוונתו של עושה-המעשה וגם במישור
הצורני של הטקסט, נמצא את דו-השיח, בעיקר שיח הדודה ליאוני עם פרנסואז:
זה המצרף את האספרגוס עם הכומר של קומברה, את שעת סעודת-הצהריים עם
שעת התפילה (עמ' 70, 74).

כיון שקבענו היטב את הענין הראשון בדבר היחסים הוודאיים והבנויים הקיימים
בין הכנסיה והבית, נוכל לנסות להפיק מכך איזו משמעות. וזאת מעלה לנו הטקסט
עצמו, בגלזתו לנו צמד ניגודים שני-חללי הפעם-שימלא תפקיד רב-גילויים ביחס
לראשון: בפנים/בחוץ.

3. בפנים/ בחוץ

אם נעקוב אחר הטקסט בשום-לב—ונתיחס ליחסים מטבח/דת שקבענו למעלה— נמצא שהכנסיה נוטה להיות מוחצנת בלבד בעוד בית הדודה ליאוני כולו פנימי. המעבר כנסיה—בית נעשה, כפי שראינו, באמצעות ריח המטבח העולה מצהרי האכסניה. "אלף הריחות" השוררים בבית הדודה ליאוני הם ביתיים, אנושיים ומסוגרים. (ע' 63)

וריח הפיח הוא המחזק את האופי הפנימי במיוחד של החדר המחובר לחדרה של הדודה ליאוני:

האש שכבר הובערה בין שתי הלבנים וטייחה את כל החדר בריח פיח, וגרמה כאותם "מבואות-תנור" גדולים בכפרים, או אדרת-האח בטריות הגדולות, שלרגליהם תיחל כי בחוץ יודיע על עצמו על הגשם, השלג, ואף כמה פגעי-מבול, כדי להוסיף על נועם ההסתגרות את פיוטו של החורף. (ע' 64)

הריח, והמטבח אחריו, קשורים במובהק ל"בפנים". ואכן, באמצעות המטבח לובשת הכנסיה, לרגע בלבד, ערך סימאנטי של פנימיות:

יש ובימי-שבת בצהריים, כשאין תפילה—באחד מאותם רגעים נדירים שבהם הכנסיה מאווררת, ריקה, אנושית יותר, מפוארת בשמש על רהיטיה העשירים, דומה כמקום-מגורים, כמבוא האבן המחוטבת והזכוכית הצבועה של בית בסגנון ימי-הביניים— נראתה מאדאם סאזירא כורעת לרגע, מניחה על הדום-התפילה הסמוך חבילת עוגיות קשורות בחוט שנטלה מעם האופה שממול ועתידה היתה להביאן לארוחת-הצהריים. (עמ' 75-76)

הקשר המטונימי בין העוגיות של מאדאם סאזירא ומראה הפנסיה כמקום-מגורים כמעט הוא בגדר ודאי.

ולעומת זאת, "נקודת-הראות" החיצונית היחידה של בית הדודה ליאוני מעלה מיד סבר דתי (מדובר בקטע המובא בפיסקה 2).

ובכל-זאת—יטענו כנגדנו—הרי הנושא (האני) חודר אל הכנסיה, ופנימה מתואר. אמת נכון הדבר, אולם התיאור עצמו נוגע בעיקר ל"ייצוגים" (רפרזנטציות), חלונות-צבעונים ושטיחים, כלומר סוג של מקום אחר, של חוץ, דמיוני אבל קונקרטי. אשר לשאר הדברים, בהם תנועת הנושא העובר בפנסיה מתוארת יותר מן הכנסיה עצמה. הנושא חודר לכנסיה אך אין הוא נמצא בה, אין הוא נשאר בה אף לרגע אחד פשוטו-כמשמעו; העומק המתגלה בכנסיה הוא, כמו שאומר לנו הכתוב עצמו, עומקו של הזמן:

בנין הממלא, אם אפשר לומר, חלל בעל ארבעה ממדים—הרביעי הוא ממד הזמן— פורש מבעד לדורות את אולם-התווך שלו, ממיפתח למיפתח, מקאפילה לקאפילה, נראה מנצח ושוטף גבולות לא רק של כמה מטרים אלא של תקופות רצופות שמהן יצא מנצח; חומק מן המאה ה-11 הנוקשה הזועפת בעבי קירותיו אשר קמרוניו הכבדים, הסתומים והחסומים באבני-גזית גסות, נתגלו מהם רק מבעד לבקיע העמוק שפרצו המדרגות של מגדל-הפעמונים ליד המבוא. (עמ' 77-88)

בדרך-אגב ייאמר כי עומק זה נהפך במהרה אנכיות, ממד ארכיטיפי של הזמניות וההיסטוריות:

מניף לשמיים, מעל לכיכר, את מגדלו שהתבונן בלואי הקדוש ודימה לראותו עדיין; ושוקע עם כוכו בלילה מירובינגי. (ע' 78)

אין אפוא שום צד משותף בין פנים זה – שכולו זמני – ובין פנים ביתה של הדודה ליאוני, שבו הריחות, הניחוחות, הרעשים והדממות מקיימים ממש אוירה, אטמוספירה, פנימיות חמרית שכל-כולה בת-זמנה. אפשר היה גם לנסות ולטעון כי הכנסיה, המשוללת פנימיות חמרית אמיתית, מוצאת לה פנימיות אחרת בביתה של הדודה ליאוני. זה עשוי להתחזק על-ידי מבנהו הכללי של הטקסט: הפסקות המטפלות בכנסיה עצמה "עוטפות" אי-כה את הפסקות המתארות את הבית.

4. הגיון הטקסט

כאן מופיע אפוא ההגיון שהוא ממהות מבנהו המיוחד של הטקסט בו אנו דנים: תוך שהוא עובר מסיקור מהיר של הכנסיה אל התיאור המפורט של החיים המתנהלים בביתה של הדודה ליאוני הוא מציין את היעדר הפנימיות של הכנסיה. היעדר זה מתאשר ברגע הבא, כאשר בשובו אל הכנסיה כמו חושף הטקסט את צדה האחר רק כדי להראותנו כי לאמיתו של דבר אין לה פנימיות אמיתית אלא היא, בעצם, צורה של הזמן.

החשיבות הסמלית והמבנית של הכנסיה בטקסט של החיפוש – חשיבות שכבר צוינה למעלה – מתבהרת אפוא: בהיותה מקמשת זמניות מסוימת מבעד לחיצוניות מרחבית, כנסיות קומברה, הנבחנת כרפרנט של טקסט, נראית כאילו היא מיצגת לפנינו מושא-טיפוס של הכתיבה הפרוסטיאנית: מרוקן, מכורסם בשיני הזמן, אין מושא זה אלא חזית חיצונה. והדברים אמורים בפתיבה עצמה: היא קווית בהכרח, וכל אשר תגע בו, כל שתתייחס אליו, ייעשה קווי. הסימולטאניות שלה נעלמת, המרחב המתואר נעשה זמניות.

ועם זאת, אין זו פעולה חד-צדדית. לא די שהפתיבה משנה את הרפרנט שלה אלא גם הרפרנט מסמן את המקום ההיסטורי המיוחד של הכתיבה.

ג. מן המושא אל הכתיבה

1. טבע / תרבות

אכן, אם ניגש אל הגוף הנחקר בכליותו (כלומר, תיאור הבית והכנסיה כאחד) נוכל להבחין בתנועה סימאנטית, כפולה במקבילותה וחד-פעמית במהותה, תנועת ניגוד לעולם התרבותי מצד אחד ואל זה המנוגד לו באורח מסורתי, עולם הטבע, מצד שני.⁶

וכך, שני יסודות בסיסיים של קיום יום-יומי בבית הדודה ליאוני נמצאים בבירור בהתייחסות לניגוד זה. הדברים אמורים בריחות ובתרזות. על הריחות הטקסט גורס שאין הם טבעיים ואינם תרבותיים:

ריחות שאמנם טבעיים הם עדיין, וצבעם צבע הזמן, כצבעי מחוזות-הכפר הסמוכים,

אך כבר הם מבויתים, אנושיים ומסוגרים, מיקפא ערב, עמלני וצח של כל פירות השנה שנטשו את הבוסתן ועברו אל הארון; עונתיים הם, אך ניידים וביתיים. (ע' 63)

ואשר לתרזה, אף היא אינה טבעית לגמרי, ובוודאי לא תרבותית:

אלף פרטים קטנים וחסרי-שימוש—פורנותו המקסימה של הרוקח—שהיו נשמטים בהכנה מלאכותית, הסבו לי, כמו ספר שאתה נפעם למצוא בו שם אדם שהפרת, את עונג ההבנה שאכן היו אלה פרחי תרזה אמיתיים, כגון אלה שראיתי בשדרות התחנה, שונים דווקא מפני שלא היו אלה כפילים אלא הם-עצמם, ומפני שהזקיננו. וכל תו-אופי חדש לא היה בהם אלא גילגולו של תו-אופי ישן, ובגולות האפורות הקטנות הכרתי את הניצנים הירוקים שלא הגיעו לבישולם. (ע' 66)

אשר לכנסיה, לכאורה עליה להשתייך לעולם התרבות. ועם זאת, קריאה קפדנית תראה לנו כי אין הדברים פשוטים כל-כך. אדרבה.

אם האדרות הפשוטות של האיפרות וריפרוף אצבעותיהן רגישים לכך שבמשך הדורות יכלו

להטות את האבן ולבקוע חריצים, כדרך שחורץ גלגל מרכבה דו-אופנית על המעצור, שכנגדו הוא נתקע כל הימים, (ע' 75)

הנה הכתיבה בעיקר, סמל התרבות המובהק, היא המקושרת באורח מיטאפורי אל מזון טבעי ביותר—הדבש:

אבני-הקברים שלה, שמתחתן קבור היה אפרם הקדוש של כוהני קומפרה, משווה לדוכן כמין נוף רוחני, שוב לא היו הן-עצמן עשויות מן החומר הדומם והקשה, כי הזמן ריפכן והגיר אותן כדבש שעלה על גדותיו מעבר לערישתן, אשר ממנה חרגו בזרם בהיר, גורפות עמן אות גותית מסולסלת, מטביעות את הסיגליות הצחורות של השיש; וגם מעבר לאלה נספגו עוד, מדביקות אף את הפתובת האליפטית בלאטינית, מוסיפות גחמה על גחמות האותיות המקוצרות האלו, מקרבות שתי אותיות במלה שאותיותיה האחרות התרחקו יתר על המידה. (ע' 75)

זאת ועוד: הייצוגים הפלאסטיים הם המפייסים, כמדומה, באורח מעניין מאד, את התרבות והטבע. ראשית-כל, מתוארים שלושה חלונות-צבעונים. האחד ממולא כל-כולו דמות אחת הדומה כמלך-הקלפים, שהיתה חיה למעלה, מתחת לאפיריון ארדיכלי (ע' 75),

הוא תרבותי בהחלט. השני מציג הר שלג ורוד אשר נראה כמו עטה כפור על הזכוכית שהתפחה בברד העמום, כמו שימשה שנותרו עליה פתותים, אך פתותים מוארים באיזו הילה (ע' 76);

זה אפוא ייצוג רלבנטי לעולם טבעי. ועם זאת, חלון-הצבעונים השלישי הוא המאחד בהדרגה את שני המושגים מן התחום הסימאנטי. היסוד התרבותי—

אגף עליון מחולק למאה זכוכיות קטנות מלבניות שהפחול שולט בהן, כמשחק-קלפים גדול, בדומה לזה בו השתעשע מן-הסתם המלך שארל הששי (ע' 76),

מתגלגל בדימוי טבעי:

אולם אם הבהיקה קרן-אור ואם הוסט מבטי ושוטט על-פני חלון-הצבעונים, הפכה ונדלק לסירוגים בשריפה נעה ויקרה, הנה כעבור רגע עלה בו הבוהק הססגוני של זנב הטווס, ואחר-כך הרעיד והסתלסל בגשם משתלהב ודמיוני שטיפטף ממרום הקימור האפל והמסולע, לאורך הדפנים הרטובות, כמו אל נבכי איזו מערה שצבעי הקשת חברו בה בנטיפים נפתלים באתי עם הורי. (ע' 76)

וסופו שהוא מגיע לתבנית סגנונית מוזרה, המסכמת להפליא את ענייננו: חלון-הצבעונים.

הפריח, כמו אביב היסטורי שימיו כימי יורשיו של לואי הקדוש, את השטיח המרהיב והמוזהב בזכריות של זכוכית (עמ' 76-77; ההדגשה—שלי).

אשר למכלול חלונות-הצבעונים, השמש (טבע) היא המאירה בהכרח את הייצוגים (תרבות).

ואילו השטיחים מיצגים נושא תרבותי צרוף: הכתרת אסתר. אך גם בזה נמצא מין דינאמיזציה, פיזור מסוים של הצורות, תופעה פיזית מכוח הזמן. וזה, כמוכּוּן, יסוד "טבעי" של המעמד המתואר, העומד במרכז הימחקות-יחסית זו של הצבעים:

ירוק העצים נשאר עז בחלקים התחתונים של רצועות המשי והצמר, אך מפנין ש"הועבר" למעלה נצטייר חיוור יותר מעל לגזעים הכהים, כשהענפים הגבוהים מצהי-בים, זהובים וכמו מחוקים-למחצה על-ידי תאורתה האלכסונית של שמש לא-נראית. (ע' 77)

אך לא רק בכנסיה פנימה אלא גם מחוצה לה היא נמצאת במקום חסר-הגדרה (למבט ראשון), לא תרבותי, לא טבעי. לא תרבותי: שהרי מראשותיה של הכנסיה כה גסים, כה נטולי יופי אמנותי ואף מעוף דתי (ע' 78), מביאות את הטקסט לאמירה כי

לימים, כשהייתי מעלה בזכרוני את כל מראשות-הכנסיות המהוללות שראיתי, לא עלה על דעתי מעולם להשוותן אל מראשות-הכנסיה של קומברה. אולם יום אחד, בעיקול רחוב קטן בעיר-שדה, הבחנתי מול פרשת שלש דרכים בקיר שחוק ונישא, עם חלונות-צבעונים מנוקבים למעלה ומראיהם כמראה הלא-סימטרי של מראשות כנסיית-קומברה. אר-אז לא תמהתי כיצד ובאיזו עצמה התבטא הרגש הדתי בשארטר או בריימס, אלא קראתי שלא-מדעת: "הכנסיה" (עמ' 78-79).

לא טבעי:

מאדאם לואזו, אף שהיו שיחי פ'וקסיה ליד חלונה, ואלה שקעו בהרגל רע והיו מניחים לענפיהם לשוטט בכל מקום, בראש מושפל, ופרחיהם לא היה להם ענין דחוף לענות בו משגדלו דיים אלא ללכת להצן את לחייהם הסגולות והסמוקות כנגד חזיתה הפכה של הכנסיה, בכל-זאת לא נתקדשו פרחי הפ'וקסיה בעיני בשל כך; אף שעניני לא שמו פדות בין הפרחים והאבן המושחרת שעליה נשענו, רוחי שמה תהום ביניהם. (ע' 79)

לא טבעי:

באחד הטיולים הגדולים יותר שטיילנו בקומברה היה מקום בו יצאה לפתע הדרך הדחוקה אל מישור גדול, מוקף מאופק עד אופק יערות מבותרים, שרק החוד הדק של מגדל-הפעמונים אשר לכנסיית סנט-הילר עבר מעליהם, אך כה דק וכה אדום עד שדומה היה כאילו הוא משורטט על-פני השמיים בציפורן שכמו ביקשה לתת בנוף זה, בתמונה זו שכל-כולה טבע, תו קטן זה של אמנות, ציון אנושי וחד-פעמי זה (עמ' 79-80),

ולא תרבותי:

בלא שאדע מדוע, מצאה סבתי במגדל-הפעמונים של סנט-הילר אותו נקיון מהמוניות, מיומרה, מקטנוניות, שעורר בה אהבה וגילה לה עתרת של השפעה מיטיבה בטבע אשר יד אדם לא (...) גרעה ממנו. (ע' 80)

ואכן, סבתו של הנושא היא המיטיבה כמדומה לסכם את המזורות הבסיסית של הכנסיה מכל בחינה שהיא :

ילדי, לעגו לי, אם תרצו, אולי אינו יפה על-פי הכללים, אך פניו הזקנים והמשונים חביבים עלי. אני בטוחה שאילו היה מנגן בפסנתר לא היתה נגינתו יבשה. (ע' 81)

וכך, בהתנזרות מן הטבעי ומן התרבותי כאחד, דומה שכנסיית-קומברה מגיעה למקום שהטקסט מגדירו כאן כ"בלתי-מציאותי" (ע' 62), "על-טבעי" (ע' 77), ולעתים יקרא לו "מה שמעבר מזה" (ע' 63), או "העמק שפוקדות הפיות" (ע' 77).
 ואם מדובר קודם-כל בפשטות ב ש ם : "הכנסיה שלנו!" (ע' 74),
 קראתי שלא-מדעת : "הכנסיה!" (ע' 79)

הרי זה מפני שהכנסיה במהותה היא שוּנִי :

עקב כל זה שונה היתה בעיני לגמרי משאר העיר (ע' 77) ;
 היה [...] בינה לבין כל מה שאינו היא קו-גבול שרוחי לא הצליחה מעולם לעברו (ע' 79),

ושוני זה ודאי שהוא בבחינת "בל-יובע" (ע' 82).

2. שוּנִי, זמניות

כנסיית-קומברה שונה בעיני הנושא. אך בעיקר היא שוּנִי בגוף הטקסט, וזה מפות מהותה הזמנית. כי לא די שאין לה פנימיות מרחבית-מציאותית (כפי שצוין למעלה) אלא מבחוץ בעיקר היא קוצבת מיקצב מסוים, שהוא מיקצבה של כל העיר – מגדל-הפעמונים של סנט-הילר הוא שנתן לכל העיסוקים, לכל השעות, לכל נקודות-הראות של העיר את פרצופם, את כותרתם, את הקדשתם (ע' 81),

מיקצבו של התיאור המרחבי :

אם ייראה בשעה חמש, השעה שהיו הולכים להביא את המכתבים אל בית-הדואר, מהלך כמה בתים, משמאל, מגביה לפתע מעל לפיסגה בודדה את קו-הרכס של הגגות ; ואם לעומת זאת באת לדרוש בשלומה של מאדאם סאזארה, עוקב היית בעיניך אחר קו זה שהשפיל לאחור המורד של מדרונו השני, תוך ידיעה שיהיה צורך לפנות ברחוב השני לאחר מגדל-הפעמונים ; ואם הרחקת לכת מזה, אם הלכת לתחנה, היית רואה אותו במלכוסן, מציג בצדודית זוויות ומישטחים חדשים [...] תמיד אליו היה צריך לשוב (עמ' 83-84),

ואף מיקצב הדיאלוגים בין הדודה לִיאֹנִי ופרנסואֶז (עמודים 70, 74). וכך הוא קובע את מיקצב הטקסט עצמו.

לשון אחרת : כנסיית-קומברה היא המקום בו מסתדר ומתארגן העולם הדמיוני, המסומן של הטקסט. ארגון זה מתאפיין באותו קו מהותי לשרשרת המסמנת : הקוויות. זו אינה נמצאת בתוך הכנסיה ; היא נובעת ממנה. כלומר, דומה שהטקסט מציין את כנסיית-קומברה כמרכזו, ואם תרצו, כמקורו.

ביחס הפרוסטיאני המיוחד הקיים בין הכתיבה והרפרנט מתגלה אפוא תנועה שניה : מן המושא אל הכתיבה. אם קודם יכולנו לגלות תהליך של "לינאריזציה" מן המושא אל הכתיבה, כאן אנו עדים להתאפיינות הכתיבה על-ידי מושאה.

ד. כתיבה, מיטאפורה

1. הכנסיה: מקום הכתיבה

משעברה את הניגוד טבע/תרבות, ששרר במאה ה-19, אין הכתיבה הפרוסטיאנית מכירה עצמה אלא במין עולם שלישי דמיוני, עולם כמו-מכושף. בהיות קיומה-העצמי טעון הסבר כלשהו, היא קובעת כי הטבעי אינו מסביר מאומה, כי התרבותי אינו מסביר הכל. אך הכתיבה, למרות הכל, נשנה.

וכמו שכנסיות-קומברה כמו אין לה פנימיות חמרית כך אין הכתיבה הפרוסטיאנית מתיחסת לשום מושא שהוא חיצוני לה עצמה (במקרה זה: הכנסיה). אם מאחרי החזית החיצונה של הכנסיה גילינו את הזמניות, מתגלה לנו כי גם הכתיבה רק מותחת קו א-ב, שבסופו של דבר רק זאת אפשר לומר עליו: שדרוש זמן מסוים כדי להגיע מא אל ב.

בשני המקרים, מדובר בשיטה סמיוולוגית מעגלית לגמרי:
[הכנסיה, בעירה, מוקפת]

שריד מחומות ימי-הביניים (...) קו שעיוגולו מושלם כמו בעיר קטנה המצוירת בציוור של פרימיטיב, (ע' 62)

היפנסו אל הכנסיה, פענחו את הטקסט הפרוסטיאני—וגיליתם את תולדותיהם שלהם. כל השאר אינו אלא חומר לשם עילה.

2. כתיבה / חומר

אמרנו חומר. אמנם כן, שהרי הכנסיה קיימת "במציאות", בטקסט. והמלים שהן הטקסט הלא הן לפנינו, שחור על-גבי לבן. אך יותר מזה. בשני המקרים היחידים שבהם הכתיבה נוכחת במפורש בטקסט המדובר נראה אותו מחובר להקשר חמרי צרוף-הקשר המזון.

באורח מטונימי, בביתה של הדודה ליאוני, אוהבת הדודה לקרוא סיפורים המצוירים על צלחות:

ארוחת-הצהריים שלה היתה לה בידור מספיק כדי-כך שלא ביקשה עוד ארוחה באותה עת. "נא לא לשכוח לפחות לתת לי את הביצים-בשמנת שלי בצלחת שטוחה". היו אלה הצלחות היחידות המקושטות בנושאים, ובכל ארוחה היתה דודתי משתעשעת בקריאת הדברים הכתובים על הצלחת שהוגשה לה אותו יום. היא היתה מרכיבה את משקפיה, מפענחת: עלי-באבא וארבעים השודדים, אלדין או מגורת-הקסמים, ובחיוך היתה אומרת: "יפה מאד, יפה מאד" (ע' 72);

ובאורח מיטאפורי, בכנסיה, שפבר ראינו את הכתובת החרוטה על אבני הקבורה שלה, "ניגרת" עם השיש התומך אותן, "כמו דבש" (ע' 75).

בשני המקרים הפן החמרי ממש של הכתיבה אינו מקל על קריאתה. יש לאכול את המזון שעל הצלחת כדי שיונתן לקרוא אותה, והבנת הטקסט החקוק על אבני-הקבורה דורשת מאמץ מקדים של שיחזור מנטאלי.

משמע יש בטקסט הפרוסטיאני מתיחות בין הכתיבה והחומר. במקרה זה החומר אינו

פן פייזי (שמיעתי או חזותי; מה-שקרוי הצד המסמן) של הכתיבה, אלא להיפך – הרפרנט המשוער.

3. כתיבה, אין-ביטוי

קמה אפוא הקבלה מסוימת בין הטקסט הפרוסטיאני והמהפכה השירית (במיוחד זו של מאלארמה) שנתחוללה בצרפת סמוך לסוף המאה ה-19. בשני המקרים מנסה הכתיבה להשתחרר מן הנטל המעיק עליה: הרפרנט. אך לפי שאינה יכולה לשנות את המהות המכוונת של הלשון – סימן שולח אותך תמיד אל מושא – נדרש הטקסט הפרוסטיאני אל המסומן ומעצבו למען יציין לנו את אי-מציאותו שלו, יחזיר אותנו אל ה"מושא" האמיתי של הטקסט: הכתיבה.

ביחס הבעייתי שקבענו בתחילת ניתוח זה בין המסמן הקווי של הטקסט ובין הרפרנט שלו, מתיצבת כמדומה הכתיבה הפרוסטיאנית באורח מקורי: בהפכה את המושא הראשוני למסמן אחר, אומרת לנו הכתיבה הפרוסטיאנית כי המסומן האמיתי שלה – הוא היא-עצמה. הואיל ויש בתמונה של כנסיית-קומברה "משהו בל-יובע" (ע' 82), אין היא יכולה "לומר עצמה" במישרים. זה ה"מדוע" של המושא המתואר, של הרפרנט, של הדייגסיס (המסופר); אין הם אלא מצבי-ביניים במעגל סגור.

במבנה-מראות זה, כנסיית-קומברה היא המטאפורה לכתיבה היוצרת אותה, ואילו הכתיבה היא בלי-ספק מיטאפורית ביחס לאותו "משהו בל-יובע". אך אולי ביתר-ייחוד קסמו של הטקסט הפרוסטיאני טמון בכך שהוא מצליח היטב כל-כך במשחק שבתוקף כה רב הוא פוסל את כלליו.

הערות

¹ נבחין במאמר זה בין "מסמן", הפן המוחשי (שמועתי או חזותי) של הסימן, ובין "מסומן", המושג המתחייב מן הסימן, וה"רפרנט", שהוא המושא המציאותי-לכאורה של הסימן.

² מובן שאין הכוונה לשלול מתיאורי בלזאק משמעות סמילוגית משל עצמם; הבעייתיות של קוויות מסמנת/סימולטאניות של המושא מתגלה בכל טקסט באשר הוא. אך המוצא שונה בכל מקרה.

³ בטקסט שבידנו אלה העמודים 62-84 במהדורת-הכיס הצרפתית פ'וליו של "לעבר סוואן".

⁴ המונח מושא (אובייקט) שרירותי בהחלט. אפשר היה להחליפו ב"רפרנט", שהרי מובן כי הדברים אמורים כאן במושגי-גבול, שהם הכרחיים לניתוח אך משוללי קיום למעשה.

⁵ פרט לכתובת שעל אבני-הקבורה. ועוד נשוב לזה.

⁶ נציין כי ב"טבע" וב"תרבות" כוונתנו אך-ורק למונחים לוגיים בעלי ניגוד סימאנטי שנראה לנו כי מתגלה הוא בטקסט באורח מסוים. מובן מאליו שאין אנו נותנים כל משמעות מדעית בשני מושגים אלה.