

הביצה שהתחפשה, בפברואר כדאי לקנות פילים דן פגיס, יואל הופמן, מודרניזם ופוסטמודרניזם*

יגאל שוורץ

א. סיפור ההתבגרות במסע ייטורים

היה היתה ביצה / שלא רצתה להיות ביצה / מפני שלא ידעה / לא לעמוד / ולא לקפוץ / ולא ללכת / וכל הזמן היתה רק מתגלגלת ומתהפכת. // פגשה הביצה כדור פינג-פונג. – אנחנו כל-כך דומים, אמרה לו. / שנינו עגולים ולבנים. / בוא, נתגלגל / יחד! // אבל הכדור היה ריקן וגאָותן. / אני קופץ ואני רץ, ואת רק מתגלגלת! / אמר וקפץ מעל לביצה הנבהלת. // פגשה הביצה בלון. / – אנחנו כל כך דומים אמרה לו. / שנינו עגולים. בוא נתגלגל יחד! // אבל הבלון היה מנופח ורודף-רוח / ובכלל לא רצה לענות. / הוא נמשך לו למעלה / ועלה ופרח משם והלאה. // נתגלגלה הביצה לכדה וחשבה לה: / מה אפשר לעשות? / מה עוד אפשר לנסות? // איזו צורה מוזרה יש לי, / ממש צרה צרורה! / האם בכל העולם הגדול / לא אמצא לי חבר? // פתאום היה לה רעיון נפלא: / היא תתחפש / למשהו אחר! // התחפשה לפרח אדום: / צבעה את פניה בצבע אדום, / הדביקה סביבה עלים כחולים / וזהו! // – איזה פרח משונה, אמרה ילדה. / הוא חלק וקרח ובכלל אין לו ריח. // הוא בכלל לא פורח, הוא סתם ביצה, / אמר לה ילד אחר. / ושניהם הסתלקו בריצה. // עכשיו התחפשה

* בעקבות הרצאה בכנס הבין-אוניברסיטאי השבעה-עשר לחקר הספרות העברית (29-27 במאי 2002), שהוקדש לזכרו של דן פגיס.

הביצה לפטרייה, / אמנם שמנמונת, אבל נחמדה מאוד. // עמדה לה בצד, קצת נפחדת. // הפטריות הביטו בה בתמהון: / הפטרייה החדשה יש לה קליפה קשה – / ורגל עבה, מתנדנדת! // וכך הבינה הביצה שלביצה קשה לחיות, / אם היא רוצה להיות לא היא, אלא אחת הפטריות. // ובכל זאת ניסתה מחדש: התחפשה / והנה היא כד! / התקשטה בפסים / הדביקה לעצמה צָוּאר ושתי ידיות / וזהו! // אבל / חתול שעבר שם שאל: / – מה זה? האם אתה כד? // אין לך פתח. / ובכלל / אי אפשר לשמור כך חלב. / חבל. // מה אפשר לעשות? / התחפשה הביצה לליצן. // חבשה מצנפת עם גדיל / וציירה על עצמה / (לפי הסדר) / גבות, / עיניים, / אף / וצחוק. // – אינך מצחיקה, אמרו לה. / מכירים אותך מרחוק. // ניסתה הביצה תחפושות אחרות. / התחפשה לסל / ולשעון / ולתפוח // ואפילו לסתם מעגל / מצויר בגיר על הלוח. // אבל / שום דבר לא הועיל. / בכל פעם הכירו אותה מיד. / – את סתם ביצה מחופשת, אמרו לה. // גם התרנגולת הכירה אותה. / – איפה היית, ביצתי שלי? כבר מזמן / רציתי לשבת עליך. לדגור, כמובן. // – אמא, אינני רוצה, / אמרה הביצה, / תני לי להתגלגל בעולם. // – אולי בפעם אחרת, / אמרה הדוגרת, / ועכשיו תעשי בדיק כמו כולם. // וכבר דגרה עליה. / פתאום / היתה הביצה בחום ובחושך / והיתה מוכרחה להמתין. // אבל / למי? // יום אחד היתה לה הרגשה מוזרה. / משהו / נע בה / וזו בה / וזו בה – // היא התרגשה: / – מה קורה, לי אמא? // ולא שקטה, ולא השלימה. / – אני כבר לא אני, צייעה. / אני כבר לא ביצה! // משהו מנסה בי לבקע / לפתוח, לפרוח! // – כמובן, אמרה אמא, כמובן. / סוף-סוף אתה אתה: / אפרוח.*

הביצה שהתחפשה הוא אחד מסיפורי הילדים הישראליים המוכרים והאהובים ביותר. הוא ראה אור לראשונה בשנת 1973, בהוצאת עם עובד, ומאז זכה ל-60 הדפסות (נכון לשנת 2014). במשך השנים שעברו מצאתו לאוויר העולם הוא נמכר ביותר מ-150,000 עותקים, רבים מהם עברו במשפחות מאח לאח ומהורה לילדיו, ולעותקים אחרים היה ויש מקום של כבוד בכותל המזרח של הספריות הציבוריות, הפעוטונים וגני החובה והטרום-חובה. היות הספר הזה פופולרי ואהוב כל-כך – והרי אנו חייבים להודות, בכל פעם שאנו קוראים אותו מתפשט על פנינו חיוך רחב – מסביר אולי את העובדה שלא התפנינו לנסות ולבדוק מה באמת עומד מאחורי הטקסט החביב הזה. בחינה כזו מתבקשת, כמדומה, גם מפני שמדובר ב"מזון רוחני לדרורות", וגם משום שהספר נכתב בידי יוצר שההיתממות

* **הביצה שהתחפשה**, סיפר וצייר דן פגיס, הדפסה עשרים ושש, הוצאת עם עובד, תל אביב 1993.

וההתחפשות הן תחבולות שאהובות עליו¹ ומנגד, התמימות והקונפורמיות אינן תכונותיו המובהקות, וכבר עמדו על כך רבים.²

קריאה תמימה פחות של הביצה שהתחפשה יכולה למחוק את החיוך מעל פנינו. בקריאה כזאת, שהויה וזהירה, מתגלה סיפור מפחיד, גרוש סבל, שנארז בעטיפה שלווה, מרגיעה, גרושת אופטימיות, אך בה במידה מתעתעת.

האופציה הפרשנית הלא־מקובלת הזאת מתבקשת באמצעות שינוי קל בדרך הקריאה. אני מרשה לעצמי להניח שכל קורא, הורים וילדים מגיל שלוש ומעלה, מודעים ליחסי המשל והנמשל בסיפור. ברם, הם נוהגים לממש אותם באורח מקיף, כולל. הם אומרים לעצמם, כמדומה, משהו ברוח הזאת: כמו שהביצה מוצאת, לאחר גלגולים שונים, את ה"אני"/ה"עצמי" שלה, קרי, את "ייעודה בחיים", כך גם הילד/האדם. אני, זאת הפעם, מבקש להתעכב יותר על היחסים בין המשל לנמשל, שאינם פשוטים כלל ועיקר ומעלים, כפי שמתברר בקריאה קפדנית, תמיהות וקושיות מטרידות.

הסיפור של פגיס לא נוצר בחלל ספרותי ריק – זוהי גרסה אחת מתוך אלפי גרסאות במסורת כרונוטופ הגילוי של ה"עצמי", שגרסתו הידועה ביותר היא הברווזון המכוער של אנדרסן. פגיס כותב במסורת הזאת, אבל הוא מפר כמה מכללי היסוד שלה. תחילה, אי אפשר שלא לתמוה על הבחירה המוזרה בגיבור של הסיפור – הביצה. לכאורה הביצה מתאימה לתפקידה. זאת משום שחל עליה "חוק המעתק הכפול", שכל הסיפורים בכרונוטופ הגילוי של העצמי מבוססים עליו ומבססים אותו. כוונתי למעתק בין מראית עין ומהות מכאן למעתק בין פוטנציאל לתכלית מכאן. אלו שני מעתקים מכריעים שאמורים להתרחש במקביל בציר הזמן של הסיפור.

ואולם כאן מסתמנת דפורמציה של ממש. בגרסאות המסורתיות של כרונוטופ

1 הדבר בא לידי ביטוי גם במחקריו. פגיס עסק, כידוע, במחקר שירת ימי הביניים והקדיש מחשבה רבה לאמנות הקישוט, ההמצאה והחידה. וראו במחקריו הקלאסיים: *חידוש ומסורת בשירת החול העברית: ספרד ואטליה*, כתר, ירושלים 1976; *שירת החול ותורת השיר למשה אבן-עזרא ובני דורו*, מוסד ביאליק, ירושלים 1976; *על סוד חתום: לתולדות החידה העברית באיטליה ובהולנד*, י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים 1986.

2 וראו, בין היתר: יהודית בראל, "ברכות של קטיפה – על הרטוריקה של האירוניה בשיר אחד של דן פגיס", *מחקרי ירושלים בספרות עברית*, י'-יא', 1988, עמ' 135-123; אריאל הירשפלד, "כתבת סוד על דרך האמת: על צורה ומשמעות ב'שנים-עשר פנים של איזמרגד' לדן פגיס", שם, עמ' 151-137; גרשון שקד, "משל שהיה: על 'מלים נרדפות', *עיתון 77*, 39, עמ' 16-17.

הגילוי של העצמי בסיפורי ילדים מתבטא חוק המעתק בגילוי מהות ותכלית אצל בעל חיים חי ונושם, המשנה את צורתו – ושוב, דוגמת המופת: הברווזון המכוער ההופך לברבור יפהפה, ולא, כמו אצל פגיס בגלגול מ"דבר" (it) לבעל חיים. הקושי בבחירה של פגיס, והצורך לברר אותו, עולה גם מהקושי שהבחירה המוזרה בגיבור – הביצה – מציבה לפני המחבר. והרי קל הרבה יותר ל"הניע" בעולם אפרוח או גור חתולים או עופר איילים/במבי, מאשר ביצה. ובנוסף, ביצה שמתגלגלת בעולם היא מופע לא טבעי שגורם לקורא (התמים פחות) לתהות על טיבם של יחסי הדומה ומדומה בין המשל/סיפור של הביצה לנמשל/סיפורו של המתבגר. זאת ועוד, הביצה, כפי שאנו מכירים את מאפייניה מהמציאות האמפירית, היא גם סטטית וגם "עיוורת", "חירשת" ו"אילמת", שהרי מדובר, כידוע לכל ילד, במכל סגור ואטום לעולם. זוהי, צריך לומר ולהדגיש, "דמות" חריגה מאוד במסורת כרונוטופ, שכל עיקרו הוא האפשרות לחוות את העולם וכך להפנים אותו.

מצבה של ה"דמות" הזאת, הביצה, שאין בקליפתה ולו נקב אחד, מתאים, כמדומה, יותר כמוביל פיגורטיבי של האדם-העופר בשלב הטרומ-סימבולי שלו, כפי שלאקאן³ וקריסטבה⁴ הגדירו אותו, מאשר ל"סובייקט", על פי ההגדרה המודרנית שלו.

הבחירה בביצה שממנה עתיד לבקוע אפרוח בעייתית מבחינה נוספת שפגיס היה יכול, לו רצה, להימנע ממנה בנקל. והרי הביצה היא נקבה מבחינה דקדוקית והאפרוח הוא זכר – שוני/ניגוד שכופה על הסיפור מעתק נוסף, וראו:

יום אחד היתה לה הרגשה מוזרה.

משהו

נע בה

וזו בה

וזע בה –

היא התרגשה:

3 Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, Translated by A. Sheridan, Tavistock Publication, London 1977.

4 University Press, New York 1996 [1976] pp. 6-7, 281-286; Sarup, Madan, *An Introduction Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, The University of Georgia Press, Athens 1988.

– מה קורה, לי אמא?
ולא שקטה, ולא השלימה.
– אני כבר לא אני, ציצה.
אני כבר לא ביצה!
משהו מנסה בי לבקוע
לפתוח, לפרוח!
– כמובן, אמרה אמא, כמובן.
סוף־סוף אתה אתה:
אפרוח.

אמנם, המעתק מלשון נקבה ללשון זכר (המודגש בשל החזרה המשולשת על המילה "בה" ואחר כך ההכפלה של המילה "אתה") מתווך באמצעות שלב "המשהו", שלב "הסתם", אבל התיווך הזה אינו מטשטש, לפחות לא לגמרי, את המעתק נקבה־זכר, מעתק שמקורו, צריך אולי להזכיר, בלשון, משמע בתרבות ולא בעולם.

האם פגיס התנמנם בשעת הבחירה במינה של גיבורת הסיפור שלו או אולי, ואני נוטה להחזיק באופציה הזאת, הוא מאותת לנו באמצעות אי־טבעיותו של המעתק הזה, שגם המעתקים האחרים, הממלאים לכאורה, אינם ממלאים ו"טבעיים" כלל?

בזה לא תמה שורת הבחירות ה"מוקשות" של המחבר, שבאמצעותן הוא חוזר ורומז לנו, מאחורי הקלעים של ההצגה שהוא ביים, שילד שמתבגר הוא לא בדיוק ביצה שהופכת לאפרוח, ולבני אדם קשה לחיות – אפילו יותר מאשר לביצה.

כרונוטופ הגילוי של העצמי, שביטוי האולטימטיבי הוא הז'אנר בהא הידיעה של התרבות המערבית המודרנית, ה־*bildungsroman*, רומן ההתבגרות, מבוסס, כפי שהראה פ' מורטי,⁵ על תהליך המזיגה וההשלמה של שתי מגמות: האינדיבידואליזם והסוציאליזציה. האדם נעשה הוא עצמו רק בתנאי שהוא מתפקד כייצור חברתי, ולהפך: הוא יכול לתפקד כייצור חברתי אם הוא נעשה הוא עצמו.

פגיס אינו מקבל את הנחת אפשריותו של המיזוג הזה בבחינת דבר המובן מאליו. הביצה לא עוברת התנסות חברתית שבמהלכה היא מכירה בהדרגה

5 Franco Morreti, "The Comfort of Civilization", *The Way of the World*, Verso. London (1989) 1995 p. 141-162.

במהותה האפרורחית. נהפוך הוא. למי שעוקב אחר גלגוליה ומנסה למצוא סימני חיברות והתפכחות, מתגלה מהלך קופצני שבסופו חוזרת הביצה למצב שבו התחילה את מסעה.

תחילה מנסה הביצה למצוא חבר בצורתה, כלומר, בזיקה למאפיין החיצוני הבולט שלה – העגלגלות. היא מנסה להתחבר לכדור פינג-פונג ולבלון. הניסיונות הללו כושלים, אבל, צריך לציין, לא באשמתה אלא באשמת החברים הפוטנציאליים שמתגלים כנרקסיים וכיהירים. בשלב הזה עושה הביצה "הערכה מחדש". היא בוחנת שוב את הנתונים, ומחליטה לנסות ולהתחפש ל"משהו אחר". אך גם התחפושות שהיא עוטה על עצמה אינן מסייעות לה לרכוש חברים, שכן כזכור, בהתאם לחוקי כרונוטופ הגילוי של העצמי, אין סוציאליזציה בלי אינדיבידואציה.

מי שלכו חפץ מאוד למצוא סימני התפתחות זהותיים אצל הביצה, יוכל להצביע על כך שמקורם של כישלונותיה בשלב ההתחפשות הוא לא בגורם חיצוני (כפי שהיה בשלב הקודם) אלא בה עצמה. שביב תקווה יכול הקורא האופטימי לגלות גם בעובדה שבארבע סצנות ההתחפשות הראשונות, המפורטות יותר, מסתמנת הבחנה בהבדל בין חוץ לפנים ובין צורה לקיום מהותית-פקודי – הבחנה שקיומה מהווה תנאי אולטימטיבי למימוש ההכרה בקיומו של "אני". ולראיה: הביצה אינה משכנעת כפרח גם משום שהיא חלקה וקירחת אך גם – וזה העיקר כאן – משום שאין לה ריח והיא אינה פורחת. ובדומה, היא אינה משכנעת כפטרייה גם משום שיש לה רגל עבה, מתנדנדת, אך גם משום שיש לה קליפה עבה, ולכן היא לא ראויה למאכל. היא אינה משכנעת ככד גם משום שאין לה פתח, אבל גם משום שאי אפשר לשמור בה חלב. ולבסוף, היא אינה משכנעת כליצן משום שאף על פי שהיא מציידת את עצמה בשלל אביזרים – מצנפת עם גדיל ואיפור מושלם: "לפי הסדר) גבות עיניים, אף ואפילו צחוק" – היא אינה מצחיקה – כלומר, אינה ממלאת את תכלית הליצנות.

ברם, ניצני ההבחנה בין פנים לחוץ, שהיו עשויים לבשר על מהלך של התפתחות "תודעתית" כלשהי, מתמצים בארבע המיני-סצנות החותמות את מסעה של הביצה. בשלב הזה מתחפשת הביצה לסל ולשעון ולתפוח ולסתם גיר על הלוח. ההבחנה בין פנים לחוץ ובין צורה לקיום מהותית-פקודי מיטשטשת כאן וגוזה כליל במיני-סצנה האחרונה. הניסיון של הביצה להתחפש לסתם מעגל מצויר על הלוח מחזיר אותה לשלב הבכואתי-נרקסי שבו התחילה את מסעה.

השלב שבו היתה בחזקת "סתם משהו". אין פלא אפוא שכולם ממשיכים לא להתרשם ממנה, והמספר מסכם את מצבה במשפט: "את סתם ביצה מחופשת", כלומר, הגיבורה שלנו מתחילה ומסיימת את הדרך שעשתה בעולם לבדה, עם אותם מאפייני יסוד עצמם: העגלגלות, שמאפשרת לה לנוע, והאטימות המונעת ממנה להבחין בין חוץ לפנינים – ולהפנים.

בשלב הזה פוגשת הביצה סוף-סוף באמה, שגם היא לא מתרגשת ממנה יותר מדי. התרנגולת מודיעה לביצה שהיא רוצה לדגור עליה, הביצה מכריזה שהיא איננה רוצה ומעדיפה להמשיך להתגלגל בעולם, והאם, התרנגולת, מגיבה בדרך שאינה משתמעת לשתי פנים: "אולי בפעם אחרת אמרה הדוגרת, ועכשיו תעשי בדיוק כמו כולם". כלומר, המספר מודיע לנו שמה לא הצליח במסע זהותי, שעיקרו מהלכים של ניסוי ותעייה שמטרתם לגלות את הייחוד/הזהות של "האני" באמצעות בחינת זיקות הדמיון והשוני לאחרים – יצליח בכפיה. אם הביצה לא השכילה לגלות את זהותה ביחס ל"אחרים" בסביבתה, באה האם, שמייצגת את הדפוס החברתי הנוהג (הדקורום), וכופה עליה להיות כמו כולם כדי שתהיה – היא עצמה.

ממה שתיארנו עד עכשיו מתבהרת פרשה מבהילה למדי, שמציבה סימני שאלה חמורים ביחס לכמה אמיתות או לפחות הנחות מוסכמות על מצבו של הילד/האדם כמתבגר. המסע שעוברת הביצה נדמה, מזווית הראייה זאת, כמסלול ארוך של חבלות, עלבונות וייסורים. הביצה המסכנה חוזרת ומשנה צורה, כדי לשאת חן, אך כולם דוחים אותה והיא מצידה אינה מפנימה כלום. וכשדומה שהיא כבר משלימה עם גורלה, ואולי אפילו מתחילה לשבוע נחת מהתגלגלותה סתם כך בעולם, בבחינת ביקור בעולם של מראות והשתקפויות, או אז מגיעה אמה – שאמורה להגן עליה, ונעלמת לה ואחר מופיעה שוב, והכול בלי שום הנמקה ברורה – וכופה עליה לעשות כמו כולם.

הביצה שהתחפשה הוא אפוא "סיפור טראומטי", שמנהל דיאלוג נוקב עם המסורת האופטימית של מעשיות וסיפורי ההתבגרות במערב. אם כך, מדוע אנחנו מחייכים שעה שאנו קוראים אותו – ולו גם קריאה ראשונה? התשובה היא שפגיס, אמן התחפשויות נודע, מגיש לנו, לילדים ולמבוגרים כאחד, גלולה מרה בעטיפה נאה.

הטקסט שלפנינו שזור בתחבולות שמטשטשות ומרככות את המסר הקשה.

לחלק מהן יש תוקף מקומי ולחלק תוקף רחב יותר. מכל מקום, כולן פועלות באותה דרך כפולה: מצד אחד הן מאותתות לנו שיש קרעים באריג הסיפורי – שדרכם מתגלות, לרגעים, "עובדות החיים" הקשות והמייסרות, ועתים מתגלה, להרף עין, התוהו. ומצד שני, הן מאַחות את הקרעים המבהילים באמצעות "תיקונים אמנותיים".

כך למשל, פועלים משל החיות ובמקביל לו האיורים שפגיס הוסיף לסיפורו. כאן יש שני צדדים הפוכים. מצד אחד סיפורה של הביצה אינו ניתן לתיאור כסיפור רציפי־מפתח. זהו, למעשה, סיפור שמורכב ממיני סיפורי גלגול שאין ביניהם דבק של ממש – למעט מנגנון החזרה, המוצג כמכניקה שהופכת לטבע – "באמצעות האל מן המכונה": כאן, האם־התרנגולת, המופיעה לראשונה בסיפור כמו משום מקום, כדי להשמיע את "משפט הנצח" שלה: "ועכשיו תעשי בדיוק כמו כולם", שאמור "להבריג" את הביצה למערכת.

אבל מצד שני, "הסוף הטוב" כופה את עצמו על כל הרצף שקדם לו ובעצם יוצר אותו. הכפייה הזאת נעשית בדרך מניפולטיבית, שכן הקוראים מזהים בקיעת אפרוח מביצה כחוק טבע שאין לערער עליו, ואת התמורה הזאת, המתרחשת במישור האונטולוגי, הם משליכים, בשל היחסים בין המשל לנמשל; כלומר, בגלל קונבנציה אמנותית (תרבותית־מלאכותית) על תהליך ההתבגרות של הילד, השייך למישור הפסיכו־אפיסטמי. לשון אחר, בגלל סצנת בקיעת האפרוח – וגם בשל מיקומה האסטרטגי בסוף הסיפור – ובעטיים של היחסים בין המשל לנמשל, שהם השלד הקומפוזיציוני והתמטי של הסיפור כולו, תופסים הקוראים בטעות את תהליך רכישת הזהות, שהוא ביסודו או לפחות בחלקו תהליך חברתי־תרבותי כפוי – כפי שהמספר טורח שוב להזכיר לנו ברגע הלפני האחרון (ההמרה הלשונית־הסכמטית־שרירותית של מין הביצה מנקבה לזכר) – כחוק טבע, שאין להרהר אחריו.

ההצגה של תהליך חברתי־הכרתי כחוק טבע נעשית כאן בזריזות ידיים של קוסם.

מהלך דומה עושה המספר ביחידה שבסופה משמיעה התרנגולת את "משפט הנצח" שלה:

אולי בפעם אחרת,
אמרה הדוגרת,
ועכשיו תעשי בדיוק כמו כולם.

פגיס מציג לנו את התרנגולת העומדת להשמיע את הרפליקה המרכזית שלה בתואר "הדוגרת", ולא בתואר "התרנגולת" או בתואר "בעלת הכרובולת" וכו'. כך, משום שהכינוי "הדוגרת" מצביע על תפקידה/מעמדה של התרנגולת במערך הביולוגי-ההתפתחותי, ולפיכך מאציל תוקף של אמת אמפירית, של חוק טבע, למשפטה של האם-התרנגולת, המשתמשת בנימוק הלקוח מתחום ההסכמה החברתית.

המעברים המהירים בין המישור האונטולוגי למישור הפסיכו-אפיסטמי/חברתי, על מעמד האמת השונה שהקורא מקנה להם, חוזרים ומאפשרים לפגיס להשיג שתי מטרות בעת ובעונה אחת: "לעשות כמו כולם"; כלומר, "להכריג את הילדים למערכת החברתית מזה, ולאותת בתנועות ידיים מהירות – הנקלטות רק בקריאה מושהית, (מסוג זו שאני מנסה להציע כאן) שלא הכול בסדר, שמאחורי כל זה מסתתרת תרמית.

על התרמית הזאת מעידה, בין היתר, הבטחת הסרק של האם, המגיבה לבקשתה של הביצה להמשיך ו"להתגלגל בעולם": "אולי בפעם אחרת". בקריאה שוטפת של הסיפור מעלה המשפט הזה חיוך על פנינו – כנראה משום שהוא מזכיר לנו תגובות כמעט אוטומטיות שלנו כהורים לבקשות של ילדים לפני השינה או המקלחת, או לפני ההליכה לגן או לבית הספר. ואולם בקריאה שהויה יותר, לאחר שבחנו את הזיקה בין הכינוי "הדוגרת" ובין חלקו האחרון של המשפט "ועכשיו תעשי בדיוק כמו כולם" – מן הראוי שהחיוך ייעלם, שכן הדוגרת (האם-אנחנו) משקרת לביצה במצח נחושה.

כי הרי ברור שלא רק שהביצה לא תוכל להתגלגל יותר בעולם, אלא שההבטחה המרומזת ב"אולי בפעם אחרת", שפירושה שלביצה תהיה אפשרות בחירה בין דרכי קיום שונות, היא הבטחה ריקה, אחיזת עיניים, שבאמצעותה מסתירה התרנגולת-האם מהצאצא/ה שלה את האופי הא-פרסונלי הדטרמיניסטי של מסלול החיים הצפוי לה.

האסטרטגיה הפואטית הדו-כיוונית של פגיס – לפזר סימני דרך שמרמזים על הקשיים הצפויים לילדים כמתבגרים, ומיד להסוות אותם או לטשטש אותם באורח חלקי – ניכרת גם בשלל הזיקות שהוא יצר בין הרצף המילולי ובין המשתנים האחרים: הגרפיקה של האותיות, הטיפוגרפיה שלהן, הצבעים שלהן (שחור, כחול, אדום), המערכת המצלולית של הסיפור והאיורים שהוא טרח והוסיף לרצף המילולי. אבהיר: הסיפור בנוי משורות קצרות, רובן מחורזות, שיוצרות מקצבים עליזים וקישורים תוכניים בעלי גוון קומי, שמטשטשים את

גורלה העגום של הביצה. כך, לדוגמה, בשורות החותמות את השלב הראשון במסע הזהות של הביצה:

וכך הבינה הביצה, שלביצה קשה לחיות,
אם היא רוצה להיות לא היא, אלא אחת הפטריות.

מבחינת המסלול העלילתי, סיפור מציאת הזהות, זהו קטע קשה ומתסכל. ה"הבנה" של הביצה אמורה להתייחס לכל ניסיונותיה הכושלים בשלב הראשון של מסעה.

ואולם ההבנה/ההכרה הכואבת הזאת מעומעמת בכמה תחבולות שיש להן אפקט קומי. ראשית, הצירוף "לביצה קשה לחיות" מעלה חיוך, כיוון שהוא מעניק לביצה, המתקשרת בתודעתנו עם הדומם, איכויות אנושיות ויכולת הגותית. שנית, משום שלמרות "היכולת ההגותית" שלה, ההבנה שלה אינה תוצר של כל המהלך שעשתה עד כה, אלא אך ורק של רצונה להידמות לפטרייה – מה שהופך אותה לביטוי גחמני "ילדותי". הגחמנות הילדותית מודגשת כאן בשל החריוה: "לחיות" – "להיות" ו"פטריות".

וברומה לכך, אחת הסצנות בשלב ההתחפשות, שבהן מוצאת את עצמה הביצה דחויה, משום שלמרות מאמצי הכבירים היא נתפסת בעיני העולם כחסרת תועלת, מסתיימת במשפט, שמשחק האותיות בו והפסיחה בשתי המילים החותמות אותו מעלים חיוך נוסף, הנה:

אבל
חתול שעבר שם שאל:
מה זה? אתה כד?
אין לך פתח.
ובכלל
אי אפשר לשמור כך חלב.
חבל!

משחק המילים חלב-חבל מאַפֵּק את טעמו של הכישלון הצורב. הוא גם מעקר, לפחות לזמן מה, את המסר הקשה המשתמע מן הזיקה בין הסצנה שלפנינו ובין הפתגם, "אל תסתכל בקנקן אלא במה שיש בו". הזיקה הזאת, המעידה שהביצה אינה מצליחה "לקלוט" את ההבחנות המורניסטיות האולטימטיביות בין חוץ

לפנים וכין פרסונה ל"אני", נבנית כאן אגב אורחא. היא תופסת את העין לרגע אחד, ואחר כך נבלעת במהלך הסיפורי הממשיך לשטוף קדימה באופטימיות שאין לה שום הצדקה בעולם.

גם האיורים עוטפים כאן את הגלולה המרה בעטיפה נאה, ידידותית מאוד למתבונן הצעיר. אין בהם שמץ של עיוות או זדון. להפך, הם חביבים ומזמינים, שכן הם נוצרו בסגנון שמזכיר יותר מכול ציורים שמצוירים בידי ילדים. לאיורים יש גם חלק ב"קריאת ההרגעה" שמובלעת בפרה-טקסט המתוחכם של הסיפור. על כריכת הספר מופיע הכיתוב "הביצה שהתחפשה", בתוך מסגרת לבנה, שתלויה כשלט מהקצה העליון של הכריכה והכיתוב "סיפר וצייר דן פגיס" בתחתיתה.

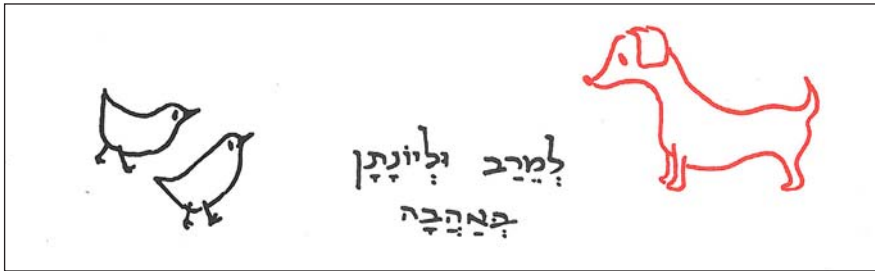
הכתוביות הללו רשומות על ציור הכולל שני ילדים, כלכלב ואת הביצה, שמצנפת ליצן לראשה, והיא מסתרת מאחורי מסך בד שנראה כמסך של בימת תיאטרון.

הכריכה הקדמית של הספר יוצרת, אם לשאול את ביטויו של P. Lejeune, בספרו *על האוטוביוגרפיה*,⁶ "חווה קריאה" ברור בין המחבר לנמענים הפוטנציאליים שלו.

לפי החווה הנרקם כאן – שמעמדו כחווה מחוזק באמצעות הצגת שם הסיפור כשלט כניסה לעולם הסיפור – היינו יכולים לשער שמדובר בסיפור-הצגה שעיקרו המשימה המוטלת על הקוראים/הצופים הצעירים, המיוצגים כאן על-ידי שני הילדים, לנסות ולגלות למה התחפשה הביצה, ואולי גם איך היא התחפשה למה שהתחפשה; משימה שנדמית כמשחק משעשע, מעין משחק "מחבואים" כתוב ומאויר, ז'אנר ספרותי נפוץ שמיועד תדיר לילדים רכים יותר, ומטרתו המוצהרת היא העשרת הידע של הילד.

ב"חווה הקריאה", כפי שהוא משתמע מעטיפת הספר, אין אפוא שום דבר מאיים, להפך. "קריאת הרגעה" נוספת עולה מיחידת ההקדשה המופיעה בעמוד נפרד לפני העמוד הראשון של הסיפור. גם כאן יש שילוב מרגיע של איורים וטקסט מילולי:

6 P. Lejeune, *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London (1989), 1995 p. 141-162



מהכיתוב ביחידה הזאת ומהפרטים הגרפיים המופיעים בו, כמותם ומיקומם, עולה מסר ברור של ארגעה. ממה יש לחשוש כאשר מחבר ספר שמצויר ככלבלב חביב, מקדיש את הספר לשני ילדיו, בתו ובנו, שמאורים בדמות שתי ציפורים חמודות?

היחידות הפרקטיות מכסות אפוא יותר מאשר הן מגלות. הכיסוי מוסר חלקית רק בקריאה חוזרת, שמהלכה מתברר, גם במישור האיורים, שהדברים אינם תמימים כלל. לדוגמה, אם להצטמצם ביחידות הפרה־טקסט, מעיון חוזר בסיפור מתברר שהעטיפה הקדמית של הספר אינה – כפי שמקובל ברוב ספרי הילדים – העתקה של אחד מהאיורים המעטרים את הסיפור, אלא תצורה מסקרן, אך לא מאיים, של פרטים שונים שמופיעים בסיפור, כפי שכבר ציינתי, בתבנית רפטיבית־מכנית מטרידה. הילדים והכלב מופיעים בסצנה שבה הביצה מנסה להתחפש לפרח. הכלב מופיע, כאמור, גם בהקדשה, ותפאורת התיאטרון מופיעה בסצנה שבה הביצה מנסה להתחפש לליצן.

זאת ועוד, פגיס שינה גם את הפרטים עצמם ש"ציטט" לעטיפה. לדוגמה: על העטיפה הביצה מתחבאת־מציצה אל הילדים מאחורי מסך התיאטרון – מחווה שמתפרשת כהזמנה למשחק מחבואים חביב. לעומת זאת, בסצנה העגומה שבה הביצה סופגת עוד מפלה בניסיונות ההתחפשות/החיברות שלה, היא מצוירת על גבי המסך בתנוחה שאינה מזמינה כלל, אולי גם מפני שאין לה את מי להזמין – הילדים נעלמו מהפריים.

ובדומה לכך, על גבי הכריכה האחורית אנו רואים את התרנגולת מתבוננת בתשומת לב בביצתה המחופשת לפטרייה, שיש לה – וזה העיקר כאן – עיניים, גבות וחיוך. לאיור הזה אין זכר בסיפור. את מקומו תופס איור שבו רואים את אותה התרנגולת (אבל בצבעים עשירים ורכים פחות) באותה התנוחה, אבל את מקומה של הביצה (הדומם) המחויכת תופס אפרוח (יצור חי) בעל עיניים נטולות אישונים, ריקות.

ב. פרדיגמה פתוחה

פגיס נסמך על המסורת המודרנית-אופטימית של כרונוטופ הגילוי העצמי וחותר תחתיה, אם כי הוא מקפיד להסוות את פעולת החתירה הזאת בדרכים מעורנות. גם יואל הופמן נסמך על אותה המסורת, אך מפרק ומנתץ אותה כמעט בלי הסוואות. למעשה, אפשר לקרוא את **כפברואר כדאי לקנות פילים** כ"התכתבות" עם הביצה שהתחפשה, מעין תגובה פיוטית של הופמן לפגיס, שבמסגרתה הוא טוען שפגיס הלך רק מחצית הדרך, ואילו הוא מסיק את מלוא המסקנות ונוהג בהתאם.

כפברואר כדאי לקנות פילים ראה אור ב-1988, בהוצאת מסדה. הוא נדפס במהדורה אחת של 500 עותקים, שמתוכם נקנו כ-200. **כפברואר כדאי לקנות פילים** הוא אפוא ספר עלום מבחינתם של רוב קוראי הספרות העברית בת זמננו. יותר מזה, זהו ספר שאפילו חלק ממעריציו המושבעים של יואל הופמן (ויש לא מעט כאלה) לא שמעו מעולם על קיומו. הביטוי הפומבי הבולט ביותר שזכה לו הוא, כמדומה, כתובת הקיר "בכפברואר כדאי לקנות פילים", שהתנוססה, לפרקי זמן קצרים, על קירות ברחובות צדדיים בירושלים ובתל-אביב.

כפברואר כדאי לקנות פילים בנוי מצירוף של שני משפטים: אחד מורכב והשני מחובר. המשפט הראשון, המורכב, בנוי משני חלקים. יחידת פתיחה, החלק המזקק/המשעבד והוא ההצהרה, "מורים אינם מספרים". אחרי יחידת הפתיחה הזאת, המובאת בעמוד נפרד, בבחינת אפילוג לספר כולו, מופיע החלק ה"משועבד". החלק הזה, שהוא עיקר מניינו ובניינו של הספר, כולל עשרות "טפלים"; כלומר, עשרות יחידות תחביריות ש"משועבדות" ליחידה הראשונה. ה"טפלים" הללו מורים לנו מה המורים אינם מספרים. הנה מבחר מייצג:

"שיש מפלצת שבולעת את עצמה/ ששיער הופך לצמחים/ שחופרים בור כדי להכניס בו אדמה/ שיש מלאכים" (עמ' 8). "שאלוהים בא כשבוכים/ ובוכה בעצמו/ ואוכלים אותו" (עמ' 11). "שאפשר לתלות מעיל על קרן שמש" (עמ' 12). "שבגן-העדן אין ספרים" (עמ' 13). "שאפשר לזרוע שיניים של דרקון/ שתינוקות נולדים מקצף של גלים/ שתולים כל אדם שצווארו מתאים לחבל/ שבכפברואר כדאי לקנות פילים" (עמ' 14). "שמותר לאכול דבש יותר מפעמיים בשבוע" (עמ' 18). "שאפונה צוחקת עד שמתפקעת" (עמ' 20). "שמשורר רוכב אחורנית" (עמ' 21). "שיש אנשים קטנים שלא רואים אותם/ אבל ריחם נודף)/ עם גב חלול וחצי אגודל/ וחור במרפק" (עמ' 24). "שיש

שדיים ארוכים שאפשר להשליך מעבר לכתפיים" (עמ' 26). "שאווז שוכב עם פטריות בצלחת" (עמ' 31). "שפעם השמים והארץ היו מחוברים/ אבל זקנה אחת אחזה במטאטא, הכתה בבטן השמים והעלתה אותם/ למקום שבו הם מצויים" (עמ' 35). "שבלייל הנישואין נשברים רהיטים" (עמ' 36). שמנהל בית הספר אוכל עצמות אדם" (עמ' 39). "שמותר להתחתן עם ילדה ראשונה שפוגשים" (עמ' 38). "שאפשר להתאהב בטביעת שיניה של אישה בתפוח" (עמ' 15).

הסיפור נחתם ביחידה אפילוגית שמחוברת לחלקו השני של המשפט הראשון (החלק המשועבד, סדרת הטפלים) ומקבילה לחלקו הראשון, הפרולוגי, שמשעבד ("מורים אינם מספרים"). גם היחידה האפילוגית ("ושכל הדברים האלה [כלומר, כל סדרת הטפלים, {י.ש} נכונים]), נפרדת מגוף הטקסט מבחינה גרפית, אבל היא, שלא כמו היחידה הפרולוגית, מופיעה בסוגריים.

כאמור, הופמן כמו מתחבר לקרעים שפותח פגיס ומרחיב אותם. מה שקיים **הביצה שהתחפשה** בסימני שאלה מוסווים, מופיע כאן כסימני קריאה! הספקות של פגיס ביחס לתקפותן של הנחות היסוד המאפשרות את קיומו של כרונוטופ הגילוי העצמי המודרני, הופכים אצל הופמן לעמדה הגותית-פיוטית מתריסה. פגיס, למרות הסתייגותיו, "נכנע" לעקרון "הקטלוג המודרני". עובדה, בסופו של דבר פרדיגמת הגלגולים של הביצה כוללת רק איבר "נכון" אחד: האפרוח. העובדה שיש רק בחירה פרדיגמטית נכונה אחת מכתובה, על-ידי ההיגיון הסטרוקטורליסטי,⁷ המסמן, כמדומה, את שיאו (וסופו) של הפרויקט המודרני, את קיומו של מהלך סינטגמטי שפירושו, עלילה; כלומר, מהלך אירועים מובנה; כלומר, מטרה, התכוונות וטלאולוגיה/אמונה.⁸ לעומת זאת, המבנה של **כפברואר כדאי לקנות פילים** מבוסס על ריסוק המשפט המשועבד, המייצג את העמדה (המודרניסטית), המניחה כמובן מאליו את קיומה של היררכיה של "רכיבים" מרכזיים ומשניים בכל מערך נרטולוגי – מרמת המשפט, דרך הפסקה, הפרק והסיפור ועד המטא-נרטיב. הריסוק מתרחש כאן משום שהטפלים נתפסים כעיקר, הן בממד הכמותי הן בממד ההגותי. בממד

7 כפי שלמדנו ממאמרו המיתולוגי של רומן יאקובסון "בלשנות ופואטיקה", *הספרות* ב (2) 1970, עמ' 274-285.

8 וראו: David Seed, *In Pursuit of the Receding Plot: Some American Postmodernist*, Edmund J. Smith (ed.) *Postmodernism and Contemporary Fiction*, B.T Batsford Ltd, London, P. 36-53.

הכמותי מהווים הטפלים התחביריים, כפי שכבר ציינתי, רוב עצום ביחס ליחידה המשעבדת הקצרצרה, והם "מכסים" אותה ו"משתלטים" עליה. אשר לממד ההגותי, היחידות ה"טפלות" (מבחינה תחבירית-פורמלית), נתפסות כלב העניין, שכן בלעדיהן אין לנו שום אפשרות לפצח את הקוד ההרמנויטי של הטקסט; כלומר, לפענח את החידה המרכזית שהטקסט מציב לפנינו: מהו הדבק או מהם הדברים המסקרנים (האיומים והנוראים? הגסים? המצחיקים? המפחידים?) שמורים אינם מספרים.

הריסוק של המשפט המשועבד נוצר כאן על-ידי אימוץ (חלקי) של "הקטלוג הפוסט-מודרני"; קטלוג שמבוסס על ההנחה "שכל הדברים [האלה] נכונים". לשון אחר, הופמן כופר במושג העלילה במתכונת הטלאולוגית שלה. מתכונת שהיא על פי תפיסתו עריצה-משעבדת, מתכונת "חינוכית" מוגבלת ומגבילה שפוגעת אנושות במאפיין האנושי (ובעיניו אולי לא רק האנושי) המכריע: חירות הדמיון.

על הרקע הזה אין זה מתמיה כלל שמה שהמורים כן מספרים מוצג מיד בתחילת הטקסט, בדרך כמו-ממילאית, מתעלמת באורח נונשלנטי, כקטגוריה ריקה.

הריסוק של המשפט המשועבד והמשעבד ובאמצעותו, באורח סימבולי, ההתרסה נגד מושג "השעבוד" ונגד "האינדוקטרינציה החינוכית" נוצרים כאן גם באמצעות שינוי קיצוני בטיבו ובמעמדו של מה שנהוג לכנות "האירוע העלילתי". אצל פגיס כל אירוע בסיפור הוא, כפי שהגדירו זאת הפורמליסטים הרוסים, חוליה (קשורה/רופפת) בשלשלת הרצפית של הסיפור. אמנם כפי שניסיתי להראות, את מקומה של השלשלת הרצפית-המתפתחת, האופיינית לסיפורי ההתבגרות, תופסת כאן שלשלת שמורכבת מחטיבות (שלבי המסע של הביצה) עצמאיות כמעט, שכל אחת מהן כוללת סדרת אירועים שהיה אפשר להוסיף עליה או לגרוע ממנה; כלומר, העיקרון האדיטיבי מחליף ברמת החטיבה של הסיפור את העיקרון הסיבתי, ובכך יוצר סיפור שיש בו אלמנט פיקרסקי בולט, שמאתגר את הבכורה של עקרון ההתפתחות, המהותית כל כך לסיפור ההתבגרות. ואולם המבנה הכללי של הסיפור – הרצון של סובייקט לברוח מעצמותו, המסע לגילוי העצמי בזיקה לעולם שבחוץ, והגילוי הסופי של העצמי "מתוכו" בזיקה להסכמה חברתית כלשהי (ולו גם בכפייה: "לעשות כמו כולם") – הוא מבנה עלילתי מודרניסטי מובהק.

אצל הופמן לעומת זאת, כל "האירועים" שווים לפני התבנית העלילתית. כאן לא רק שאין מערך עלילתי שמחולק לחטיבות/פרקים, אלא שגם אין היגיון של התחלה, אמצע וסוף; ההיגיון שעליו נסמכה תרבות הסיפור המערבית במשך אלפי שנים.⁹

למעשה, אפשר לחלץ את כל ה"אירועים" מהסיפור, לרשום אותם על גזרי נייר, לערבב אותם ולחברם מחדש, ודבר מאיכותו ומיפיו של הטקסט הזה לא ייגרע.

זאת ועוד. למעשה, את האירועים של הופמן תואם יותר המונח מוטיב, כפי שזה מוגדר בספרות המשווה ו/או במפתחות טיפוסים של סיפורי עם. שכן אלו הם גרעינים עלילתיים. פה אלה "אטומים" סיפוריים שמכילים עולמות שלמים. חלק מ"האטומים העלילתיים" זוכה כאן לפיתוח חלקי. אני מתכוון למשל למינירצפים הבאים: "שאלוהים בא כשבוכים/ובוכה בעצמו/ואוכלים אותו" (עמ' 11); "שיש חור בשמים/ופעם השמש נפלה לים/והדגים התבשלו במים" (עמ' 17) "שפעם השמים והארץ היו מחוברים/ אבל זקנה אחת אחזה במטאטא, /הפתה בבטן השמים והעלתה אותם/ למקום שבו הם מצויים" (עמ' 35).

צריך אולי להבהיר ולהדגיש: איני טוען ש**כפכרואר כדאי לקנות פילים** הוא "שק נרטיבי" שיכול לקלוט הכול מכול כול; כלומר, הוא אינו נכתב/יכול להיקרא על פי איזשהו עיקרון של סלקציה אמנותית. גם איני טוען שאי אפשר לקטלג את ה"אירועים" ב"עלילה" של הספר בתבניות תמטיות שמהן אפשר להסיק על עולמו ההגותי של המחבר. נהפוך הוא, אפשר בהחלט (ואני עצמי ניסיתי לעשות זאת¹⁰), לסמן בספר שלפנינו ובספרים האחרים של יואל הופמן, אשכולות מוטיביים שענייניהם גרסאות שונות (ומשונות) לסיפור בריאת העולם, נוסחים (מוזרים) לפרשת הצליבה והתחייה של ישו, גרעינים של סיפורים פסאודו-אטיולוגיים (כאן למשל: "שתרנגולות ששותות מים רותחים/ מטילות ביצים מבושלות", עמ' 16; "שאפונה צוחקת עד שמתפקעת", עמ' 20) וכו' – ברם, המאפיינים הללו, חשובים ככל שיהיו, אינם צריכים לטשטש את העיקרון הפיוטי ההגותי השליט הזה ביצירתו של יואל הופמן, שאפשר לכנותו "פרדיגמה פתוחה".

9 Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Studies in the Theory of Fiction, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1966
10 יגאל שוורץ, "שירת הכוכבים", על 'הלב הוא קטמנדרו' מאת יואל הופמן", כתר, 2000. **הארץ**, תרבות וספרות, 26.5.2000.

הפרדיגמה הפתוחה של הופמן – אינוונטר מודולרי של אטומים נרטיביים שכל אחד מהם אמור לייצג עולם שלם – היא שטח המחיייה האולטימטיבי שלו; מרחב קיום הגותי, נפשי ורגשי משוחרר (יחסית) מדפוסים עלילתיים ממשמעים/ תופעמניים; מרחב שמאפשר לו מעברים אקרובטיים, כמו משוחררים מכוח הכבידה של מסורות ספרותיות, מהפלגות לדמיון לגחמות של הרף עין, ממפגשי אקראי בין בידיון למציאות לוודויים קורעי לב, מ"לשון חיה" ל"לשון מתה" וכל כיוצא באלה.

בעטיו של העיקרון הפיוטי-הגותי הזה, ומשום שהוא "מיושם" על מרחב תרבותי אדיר היקף,¹¹ דומה הפרוזה של הופמן, כמו גם הביצה שהתחפשה, לקרנבל ענקי. הקרנבליות כאן מתבטאת גם בסחרחורת המראות והקולות, וגם בחצייה חוזרת ונשנית של גבולות שונים, ובעיקר, אם הביצה שהתחפשה אנו עוסקים בחציית הגבול בין ספרות לילדים ל"ילדים" ובין ספרות למבוגרים ל"מבוגרים".

פגיס מדבר עם ההורים – אלה שטורחים לקרוא בעיון את הביצה שהתחפשה – מעל לראשם של הילדים. הופמן משתעשע בעצמו כ"ילד", קושר קשר נגד נציגי הממסד עם קוראיו הפוטנציאליים (מבוגרים שמרשים לעצמם לחוש/ לחשוב כ"ילדים") ונהנה יחד עמם מזריקת בוץ בפניהם של נציגי מערכת החינוך, נציגי הממסד הדתי ושאר "סוכני תרבות" ("שנמרים טורפים אמהות רעות", עמ' 7; "שאיש־דת מכה את אשתו בספר תפילה", עמ' 27; "שמנהל בית-ספר אוכל עצמות אדם", עמ' 39).

ובמקביל, פגיס מעלה תהיות ביחס להיגיון הממילאי לכאורה של המיזוג וההשלמה בין האינדיווידואציה לסוציאליזציה – התנאי האולטימטיבי, על פי התפיסה המודרנית, לקיומם של חברה "מתוקנת" ויחידים שהם גם סובייקטים. לעומתו רואה הופמן בניסיון המיזוג וההשלמה הזה מניפולציה זדונית, שמטרתה לתחם ולהצר את מרחב הקיום האנושי. יותר מזה – וכאן מסתמנת, כפי שטען ב' מקהיל¹², אחת ההתפלגויות המרכזיות בין המודרניזם לפוסטמודרניזם – להופמן, שלא כמו לפגיס, אין עניין של ממש לא בבני אדם כ"סובייקטים"

11 נרמה לי שאפשר לומר שהפרוזה של הופמן, ובכלל זה גם הביצה שהתחפשה, מדהימה בכמות ובגיוון המקורות שהיא ניזונה מהם. קרוב לוודאי שיואל הופמן (אולי לצדו של דן צלקה) הוא הסופר המשכיל ביותר בספרות העברית בת ימינו – נתון מרתק במיוחד בהקשר דיון שעניינו מלחמותיו בתרבות (הממוסדת).

12 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York and London, 1987.

וודאי שלא בקהילות חברתיות. פסיכולוגיה, סוציולוגיה וענפי מידע סמוכים נתפסים בעיניו כאמונות טפלות. טפלות לא פחות מאשר אמונות שמקובלות כטפלות ("שלבועל ואשתו אסור להחליף כובעים", עמ' 34), משברי מיתוסים ("שאפשר לזרוע שיניים של דרקון", עמ' 14; "שיש שלוש נשים שלהן רק שן אחת [הן משאילות אותה אחת לשנייה]", עמ' 22), מ"גסויות" של ילדים ("שיש שדיים ארוכים שאפשר להשליך מעבר לכתפיים", עמ' 26) ומפיסות נונסנס ("שאפשר לאפות עוגה מפטיש/ שפרות שותות חלב עזים", עמ' 32).¹³

נוסף לזאת, הופמן, בשונה מפגיס, אינו מסווה את ה"מוקשים" בטקסט הכתוב באמצעות הטקסט המאור. להפך, הוא חושף את ה"מוקשים" ומבליט אותם, וגם אינו נבהל מיצירת סתירות בין המילים ובין איוריו של הצייר כרמי גל, שמתקיימים כמעט בנבדל מהרצף המילולי. החיבור היחיד ביניהם הוא חיבור של אווירה. כאן וכאן עולים רסיסי עלילות שמתקיימים באזורי הגבול שבין ערות, חלום וסיוט, בין אמונות דתיות, אמונות טפלות, אגדות ומעשיות ובין היגיון לאיגיון.

כדאי לשים לב שהאיורים עשויים במתכונת נחש שנמתח על פני הטקסט כולו. ברם, זו אינה, כפי שאולי נרמז בהיגד הפותח את הסיפור, "מפלצת הבולעת את עצמה" (עמ' 6). אותו אורבורוס פטריאכלי, כפי שאריק נוימן¹⁴ כינה אותו, שרף או דרקון, שזנבו בפיו והוא יוצר מעגל שמסמל השלמה של ניגודים. השלמה בין צד הצל לצד האור בין האנימוס לאנימה, בין כוחות הפריון לכוחות ההרס. ה"נחש" בבפברואר כדאי לקנות פילים מקוצץ פרגמנטים-פרגמנטים, והוא חסר ראש וזנב.

13 אין תמה אפוא שעל גב הספר **הביצה שהתחפשה**, במקום תקציר העלילה של הסיפור ו/או ההתרשמויות המלומדות, עם או בלי שבחים של חוקר/ת, עורך/ת ומבקר/ת להתרגלנו לראותם על גבי "ספרים רגילים", מופיע ציטוט מתוך ספרו של לואיס קרול, **עליסה בארץ המראה**, הנה: "ועכשיו", אמר סוס הים, "הגיעה השעה / שנדבר על כל מיני דברים: / על נעלים – ואניות – וחותמות של שעוה – / על ראשי כרוב – וקיסרים – / ולמה מי הים רותחים / ואם יש (או אין) כנפים לגופם של חזירים!"

14 אריך נוימן, "על ההתפתחות הנפשית של היסוד הנשי" (תרגום: מרים רון-בכר), **אפוליאוס, אמור ופסיכה**, ספרית פועלים, תל אביב 1981.

שיש מפלצת שכולעת את עצמה
 ששער הופך לצמחים
 שחופרים בור כדי להכניס בו אדמה
 שיש מלאכים



הפרגמנטריות היא אפוא עיקרון שליט בטקסט של הופמן, הכופר בהנחה המודרניסטית שהשלם הוא תמיד יותר מסכום חלקיו. הופמן רוצה שנשים לב לפרטים ושנעבור מן הפרטים למרחב הגדול (הקוסמי, המטאפיזי) תוך דילוג על שלל המערכות המתווכות שהחברה המציאה – כדי לפקח עלינו ולשלוט בנו. מבחינת האפקט יש לטקסט שלפנינו מטרה מרכזית אחת: להדהים. מטרה זו משתקפת יפה, כמדומני, בזיקה המחברת בין האיור המלווה את הפרולוג ובין האיור המלווה את האפילוג:



לרצון להדהים יש כמה מודולציות. אחת מהן, החשובה פחות, נוגעת לסוכני התרבות, נציגי הדקורום (אלה המופיעים באיורים דלעיל). את המודולציות

האחרות, המכוונות ל"קהל האמיתי" של יואל הופמן צריך לתאר באמצעות מילים שיש להן מגע סמנטי חלקי (בלבד) עם הרצון להדהים. כוונתי, בין היתר, לצירופים: ליצור השתאות, לעורר פליאה, לגעת במופלא.

ג. החתירה לאושר וחירות ההפלאה

את היחסים בין שני הטקסטים שלפנינו אפשר לתאר בצורה דרמטית פחות. זאת אם מתייחסים אליהם על רקע ההנחה, שיש לה תומכים רבים, שהפואטיקה הפוסטמודרנית היא מגמה במסגרת המודרניזם ולא – וזאת היתה הנחת העבודה שלי עד עכשיו, שגם לה כידוע, יש תומכים רבים – שאלו תופעות שונות בתכלית. פרנקו מורטי¹⁵ מצדד בהנחה המלחמתית פחות, זו הרואה בפוסטמודרניזם מגמה במסגרת העידן המודרני – הנחה שעומדת, ככל הנראה, ברקע ההבחנה המרתקת שלו בין מה שהוא מכנה שני המסלולים של תבנית מודרניסטית אחת, תבנית ההתבגרות וההתפכחות – ה־bildungsroman.

תבנית ההתבגרות וההתפכחות – ה־bildungsroman – קובע מורטי, היא אחת התבניות הנפוצות ביותר בספרות המערב מהרנסנס ואילך. כיוון שהנחת היסוד של המודרניזם היא כי בכל אדם טמון גרעין שעתיד להתפתח ולהגשים את עצמו ואת ייעודו, אפשר לומר שה־bildungsroman הוא התגלמות רעיון המודרניזם. יחד עם זאת, טוען מורטי, אפשר לזהות ב־bildungsroman שתי מסורות של ארגון עלילה שמבוססות על עקרונות שונים. העיקרון "הקלסיציסטי" (הממייץ והמסדר) והעיקרון "הטרנספורמטיבי" (המהפך). שתי המסורות האלו מנוגדות זו לזו ואפילו מציעות פירוש שונה למודרניות (עמ' 7). ברומנים האנגליים והגרמניים, שבהם בולט היסוד הקלסיציסטי, מתחולל תהליך התפכחות והתבגרות והוא מגיע לסימום בסוף הרומן. משמעותו של התהליך כאן תלויה בהשלמתו. ברומן הטרנספורמטיבי, האופייני לספרות הצרפתית והרוסית, ההפך הוא הנכון: מה שמעניק משמעות לתהליך הוא לא השלמתו, אלא האפשרות לחוות אותו. ובהתאמה: ברומן מהסוג הקלסיציסטי החתירה לאושר היא הערך העליון. לעומת זאת, ברומן מהסוג הטרנספורמטיבי הערך העליון הוא החתירה לחירות. ברומנים הקלסיציסטיים מתגבשת אישיותו של הגיבור תוך שילוב בין צרכיו לערכי החברה. כאן, בסוף התהליך, יהיה הגיבור אדם בוגר ומגובש. ואילו ברומן הטרנספורמטיבי, המהפכני, יתרחש לעתים תהליך של פירוק זהות.

15 ראו הערה 6 לעיל.

לי נראה שמודל החשיבה שהצעתי בתחילה תואם יותר את הטקסטים שלפנינו מאשר המודל של מורטי – ולו רק מפני שבשני המסלולים המודרניסטיים שמורטי מציג יש לתהליך – של בנייה או של פירוק – מעמד מכובד מדי. ברם, אפשר לדעתי לאמץ את הבידול בין מטרותיהם של שני מסלולי העלילה ב־bildungsroman, כפי שמורטי מציג אותם ולהצביע באמצעותם על הבדל מהותי בין ה"טלאולוגיות" של הטקסטים שלפנינו. **מהביצה שהתחפשה** עולה השאלה האם למרות הכול אפשר להיות מאושר, או לפחות האם אפשר לשרוד בעולם הזה, האנושי־משפחתי־קבילתי, בדרך סבירה. ואילו את הופמן מעניינת, בראש ובראשונה, הדאגה לחופש הדמיון ולחירות ההפלאה.

