

Common sense, Nonsense וטראומה ביצירתו של יואל הופמן

יגאל שוורץ

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

"מנין את באה?" אמרה המלכה האדומה. "ולאן את הולכת? שאי את עינייך, דברי בנימוס, ואל תשחקי באצבעות כל הזמן." אליס צייתה לכל ההוראות האלה, והסבירה, עד כמה שיכלה, שהיא איבדה את דרכה. "אני לא יודעת למה את מתכוונת בדרך שלך," אמרה המלכה: כל הדרכים כאן שייכות לי..."
לואיס קרול, מבעד למראה ומה אליס מצאה שם, עמ' 46-47.

.א

את עולמו הפיוטי של יואל הופמן אפשר לתאר כזירת התמודדות אסתטית רב-ממדית עם שתי טראומות אובדן. אחת פרטית והשנייה קולקטיבית ופרטית. טראומת האובדן הראשונה התרחשה בעקבות מותה של אימו כשהיה ילד רך בשנים. מטראומת האובדן הזו נגזרו טראומות אחרות: אביו מסר אותו לקרובי משפחה ואחר-כך לבית יתומים, וכך איבד הילד הן את אביו והן את בית ילדותו. טראומת האובדן השנייה היא השואה, הרצח השיטתי של היהודים על ידי הנאצים ושלוחיהם. לטראומה הזו יש שני ביטויים בולטים. הראשון: חוויה של אובדן ונטישה שאותה חוות רבות מדמויותיו ה"יקיות" של הופמן. כוונתי לדמויותיו ממרחב התרבות הגרמני, שהשכילו לראות שהקטסטרופה בפתח, וכפו על עצמן הגירה מהמקום שאותו אהבו והעריצו לארץ ישראל-פלסטינה, שנתפסה בעיניהן כמקום שולי ונידח. השני: חוויה של אובדן ונטישה בעקבות מותם או רציחתם של אנשים קרובים בתקופת מלחמת העולם השנייה. מבחינתו של יואל הופמן, העולם שלאחר השואה ולאחר מות אמו, שתי התרחשויות שחלו באותה התקופה ונמזגו בתודעתו זו בזו, הוא עולם ריק מהיגיון (senseless). זהו חלל הולוגרמי, שחור-לבן מעיקרו, שבו "צפים" זה לצד זה חפצים, אנשים, אירועים, שברי שפה ורסיסי תרבות. כליל של תופעות אנכרוניסטיות, לא שייכות, לא רלוונטיות.¹ "גופים צפים",

1 היוצר הקרוב ביותר להופמן בהקשר זה הוא, עד כמה שהשגתי מגעת, הסופר האוסטרי כריסטוף רנסמאייר, וראו: כריסטוף רנסמאייר, העולם האחרון, מתרגמת: נילי מירסקי, [תל-אביב] 1993. סופר אחר, שקרוב

שאינם נענים לחוקי משיכה ודחייה יציבים וגם לא לחוקי פרספקטיבה אחידים. אין תמה, אפוא, למשל, שלעיתים יחסי הגודל בין הגופים והחפצים במרחב הקיום ההופמני אינם נענים לפרופורציות הגודל המקובלות בין רכיבים דומים במרחב הקיום המוכר לנו. הם תמיד גדולים מדי או קטנים מדי. גם מעמדם האונטולוגי אינו ברור. לרגעים הם נדמים כיחידות שלמות ולרגעים כאיברים שנקרעו מתוך איזו שלמות לא ברורה. לעתים הם נתפסים כייצוגים של תופעות יומיומיות ושגרתיות ולעיתים כייצוגים של תופעות מיתיות וכו'. פעמים רבות הם נתפסים כישויות או כמהויות שנתלשו מזמנים, מקומות ותרבויות קדומות או אקזוטיות.² צריך למהר ולציין: הדמויות המרכזיות של הופמן, ה"צפות" בתוך העולם ההולוגרמי הזה, כמו בתוך איזה רחם ביזארי לגמרי, אינן מסכינות עם מצבן.

רבות מהן מנסות לפצח את סוד קיומן וסוד העולם שאליו נקלעו בעזרת כלים מארגז הכלים הלוגי-הפילוסופי המערבי המודרני. הדמות המופתית בקבוצה הזו היא ברנהרט, היקה הטיפוסי של הופמן,³ שאמנם פירוש שמו הוא לב בוער, אך מוחו אינו חדל לנסות ולהבין

אליו גם בביוגרפיה וגם, ובעיקר לענייניו, בתגובה הספרותית לביוגרפיה שלו, הוא ז'ורז' פרק. וראו, במיוחד בספרו המונומנטאלי W או זיכרון-הילדות: סיפור, תרגמה אביבה ברק, תל-אביב 1991. 2
 להופמן יש חיבה בולטת לאנכרוניזמים; כלומר, למילים או חפצים שיש להם ניחוח של עולם שכבר נס לחו. הוא מעדיף את "אגס זכוכית" על נורה, "ספינות אוויר" על מטוסים, "הרכוני קיץ" על שרב, וכל כיוצא באלה. החיבה שלו לאנכרוניזמים משתקפת היטב גם בשימוש שלו באיורים ובתצלומים. כך, כבר באיור של כרמי גל המופיע על חזיתו של הספר בפברואר כדאי לקנות פילים, שבו נראה איש כותב, כנראה סופר, יושב מתחת לשמשייה ועל השולחן שעליו מונח כתב יד ניצבת קסת דיו ובתוכה נוצה. בתצלום, שאחזור אליו בהמשך, המופיע על חזית הספר ספר יוסף נראים ילדים עיוורים שצילם אוגוסט סאנדר, כנראה בשנות השלושים של המאה העשרים; מאותה תקופה הוא גם הצילום של אותו אמן המופיע על חזית הספר ברנהרט. תצלום של זונה מבית זונות באחת ממדינות הדרום של ארה"ב, מתחילת המאה הקודמת, פרי מצלמתו של א'ג' בלוק, מתנוסס על חזיתו של הספר מה שלומך דולורס. תצלומים אחרים של זונות מאותו מוסד, פרי מצלמתו של אותו אמן, מופיעים בתוך הספר. על חזית הספר אפרים מופיע תצלום של אנתרופאידים משנת 1500 לפני הספירה; על חזית הספר כריסטוס של דגים מופיע תצלום פסלון של אליל ממזרח אסיה, ועל הגב מופיע תצלום נוסף מאותו אזור "אקזוטי", תצלום שלו מצורף ההסבר הבא: "בתמונה, שאותה צילם מישהו בסוף שנות הארבעים, עומדים על מדרגות האבן של מקדש באי שיקוקו אחד עשר צליינים. האיש העומד בשורה הראשונה וכידו כובע קש והאישה שעומדת שלישית מימין בשורה האחרונה – גנבים". לא למותר לציין שכל התצלומים המופיעים בספריו של יואל הופמן הם בשחור-לבן, כפי שכל עטיפות ספריו – להוציא הלב הוא קטמנודו, שנדפס בצהוב ובאדום, נדפסו בשחור ולבן או באפור (*Curriculum Vitae*).

על השימוש באנכרוניזמים בהקשר של הפואטיקה הפוסט-מודרנית ראו: Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York and London 1987, pp 93-94. 3
 התייחסויות לעניין זה ראו אצל: גרשון שקד, "אפלה תחת השמש", פוליטיקה 40, ספטמבר 1991, עמ' 42-48; הרה בושס, "רקוויאם ליקים", הארץ, 28.3.1991, עמ' 4; אורציון ברטנא, שמונים: ספרות ישראלית ברור האחרון, תל-אביב 1993, עמ' 153-155; רחל אלבק-גדרון, "מהי המולדת שבה מדברים הופמניתי? סוגה וקהילת מוצא בלקסיקון-אפוס של יואל הופמן", צפון: קובץ ספרותי, כרך ז

ולו לשנייה אחת את העולם בארגז הכלים שירש מגדולי הפילוסופים המערבים, משפינוזה וקנט ועד דויד יום וויטגנשטיין. דמויות אחרות מפתחות "עין שלישית", "עין קיקלופ"⁴. הדמות המופתית בקבוצה זו היא קצכן, גיבור הנובלה הראשונה של יואל הופמן. קצכן וקרוביו הרוחניים יוצרים ראייה המתעמתת עם ההיגיון המערבי השגור, ופוסלת אותו. ממירה אותו בהתבוננות חזיונית, המנסה לראות היישר ללב הדברים.⁵

הדמויות של הופמן, שמנסות להפעיל על העולם הפוסט-טראומטי של יוצרן, זה הנשאב אל החור השחור של האובדן האישי מזה, ואל החור השחור של האובדן הקולקטיבי מזה, את הלוגיקה המערבית המשוכללת חזרות ונכשלות, ובאורח קולוסאלי. ההכרה שלהן מתרסקת בניסיונותיהן החוזרים למשמע את המציאות. רבות מהן מאבדות מגע עם סביבתן האנושית הנורמטיבית.⁶ גם הדמויות בעלות "העין השלישית", המוותרות על הראייה היומיומית, חוזרות וחוצות את הגבול בין השפיון והשיגעון, ותדיר מאבדות את דרכן בעולם הזה.

מכל מקום, אלו ואלו הן דמויות דון-קישוטיות, אבירים בעלי דמות יגון, נשגבים ומגוחכים. דמויות שבדידותן וחריגותן בהקשר הביוגראפי וההיסטורי-תרבותי שאליו נקלעו יוצרות דרמה לירית-הגותית, טראגית וקומית.

(תשס"ד 2004), עמ' 67-76; הנ"ל; "לאום ונמענים: טקסטים ושיוך לאומי – המקרה של יואל הופמן", ביקורת ופרשנות, כתב עת למחקר ספרות עם ישראל, חוב' 42 (חורף תש"ע 2010), עמ' 297-309; חיה הופמן, "יקה בלבוש בודהיסטי", ידיעות אחרונות, 7.4.1989, עמ' 21; חנה הרציג, הקול האומר אני: מגמות בסיפורת של שנות השמונים, תל-אביב, 1998, עמ' 343-386; אמנון נבות, "מתוך שבר הקיסרות: הערות למקרא ראשון בספריהם של אהרן אפלפלד ("עד שיעלה עמוד השחר") ויואל הופמן ("מה שלומך דולורס"), מעריב, ספרות, 10.11.95, עמ' 47; נילי רחל גולד-שרף, "הספר כנרה: עיון ב'ברנהרט' ליואל הופמן", עלי שיח, גיליון 36, 1995, עמ' 67-72; Karen Grumberg, *Place and Ideology in Contemporary Hebrew Literature*, Syracuse 2011, pp 199-158

4 והשוו: הדה בושס, "עין הקיקלופ: על 'ספר יוסף'. הארץ, תרבות וספרות, 4.1.1988.
5 וראו בהקשר זה: שי צור, "לחזור לשדה הכרוב – מן הכתיבה אל ההשראה וההתפעלות: עיון אחר ביצירתו של יואל הופמן, עלי שיח, חוברת 42 (2000), עמ' 79-87; חנה הרציג, הקול האומר אני (הערה 3), עמ' 305-342; אברהם בלאט, "שתי מראות מציאות", הצופה, 25.3.1988, עמ' 6, 8; אורציון ברתנא, שמונים (הערה 3), עמ' 134-154; רחל שטילמן, "קווים בסגנונו של יואל הופמן בסיפור "קצכן", כנס פראג: דברי הכנס המדעי העשירי באירופה, ברית עברית עולמית, תשנ"ח, עמ' 191-197.

6 בעניין הזה הסיפורת של הופמן קרובה לסיפורת של סופרי דור יום הכיפורים, הצעירים ממנו בלמעלה מחמש עשרה שנים, ואף יצירתם, כמו יצירתו, מתקיימת על קו התפר שבין המודרניזם הישראלי המאוחר לפוסט-מודרניזם הישראלי. כוונתי בעיקר לאמנון נבות, איתמר לוי ודויד גרוסמן. הכרתן של דמויותיהם של בני הדור הזה, כמו הכרתן של רבות מדמויותיו של הופמן, מתרסקת בניסיונותיהן הנואשים למשמע את החוויות הטראומטיות של ילדותן. וראו בהקשר זה: יגאל שוורץ, "הצל שלנו ואנחנו: 'דור יום הכיפורים' בסיפורת הישראלית", בתוך: מה שראים מאן, מחשבות על מאה שנות היסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה 2005, עמ' 215-234. וראו גם: Gilead Morahg, "Breaking Silence: Israel's Fantastic Fiction of the Holocaust", in Alan Mintz, *The Boom in Contemporary Israeli Fiction*, Hanover NH and London 1997, pp 143-183

במאמר זה אנסה לשפוך מעט אור על אחת מהפרקטיקות המרכזיות המשמשות כמוליך (vehicle) בדרמת המפגש בין הלירי וההגותי, הטראגי והקומי ביצירת הופמן. כוונתי לדרך השימוש של הסופר בפיגורת ה־nonsense.

פיגורה רטורית זו, שהיא אחת מארסנל שלם של תחבולות הזרה, החוזרות ומשמשות ביצירתו של הופמן – כפי שהראו יהודית בר־אל,⁷ גלית חזן-רוקם,⁸ טל פרנקל,⁹ חנה הרציג,¹⁰ ענת ויסמן,¹¹ שמעון זנדנבנק¹² ואחרים¹³ – לא זכתה עדיין לדיון נבדל ומעמיק. זאת למרות שהיא מופיעה כפיגורה אדריכלית כבר בספר הבלטריסטי הראשון של הופמן, בפברואר כדאי לקנות פילים.¹⁴ ספר זה, בעל השם הנונסנסי המובהק, המתראה כספר ילדים, נפתח בעמוד שבו מאוירים שלושה פרצופים של אנשים מבוגרים, בעלי מבע רציני ופה חתום, ומתחת כתוב: "מורים אינם מספירים". הספר מסתיים בשני עמודים שמתייחסים לעמוד הפתיחה. בעמוד הראשון נראים אותם הפרצופים מעמוד הפתיחה, אבל הפעם במקום פיות חתומים מופיעים פיות פעורים בהפתעה ואולי בתחושת זעזוע. בעמוד השני מופיע המשפט "(וְשָׁפַל הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה נְכוֹנִים)".

- 7 יהודית בר־אל, "מה רואים בשוק ודיון בפואטיקה של 'כריסטוס של דגים' מאת יואל הופמן", אפס שתיים, גיליון מס' 1, אביב (1992), כתר, עמ' 70-74. חזר ונדפס בספרה: בריכות של קטיפה: מסות ומחקרים על הספרות העברית החדשה, מתי הוס וחנן חבר (עורכים), ירושלים תשס"ט 2009, עמ' 222-231.
- 8 גלית חזן-רוקם, "הוא שט ומבשל. אז מה? (על 'גוטפרשה' של יואל הופמן), אפס שתיים, גיליון מס' 3 (חורף 1995), עמ' 103-108.
- 9 טל פרנקל, סגנון ופואטיקה ביצירתו של יואל הופמן, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, נובמבר, 2004, עמ' 103-219 ועוד; טל פרנקל אלרואי (בהתבסס על החיבור הקודם), "היפר-טרופיה: גידולים לשוניים ביצירתו של יואל הופמן". בתוך: מעשה סיפור – כרך ב': מחקרים בסיפורת היהודית, אביב ליפקסר, רלה קושלבסקי (עורכים), רמת גן תשס"ט 2009, עמ' 439-461.
- 10 חנה הרציג, "פואטיקת הפרספקטיבות של יואל הופמן", בתוך: השם הפרטי: מסות על יעקב שבתאי, יהושע קנז, יואל הופמן, הקיבוץ תל-אביב 1994, עמ' 113-133.
- 11 ענת ויסמן, "אף מילה על 'כריסטוס של דגים'", דבר, משא, 12.7.1991.
- 12 שמעון זנדנבנק, "מעבר לכל המלים: הקסמים של יואל הופמן", הארץ, אתר ספרים, 10.2.2010.
- 13 וראו גם בספרה של רחל אלבק-גדרון ספר יואל הופמן, מסה קריטית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, כנרת, זמורה (בדפוס).
- 14 יואל הופמן, בפברואר כדאי לקנות פילים, צייר: כרמי גל, מסדה, 1988. וראו בהקשר זה: יגאל שוורץ, "הביצה שהתחפשה", בפברואר כדאי לקנות פילים, דן פגיס, יואל הופמן, מודרניזם ופוסט-מודרניזם", צפון, קובץ ספרותי, אגודת הסופרים העבריים, חיפה תשס"ד, עמ' 277-293.



בין לבין מופיע משפט משועבד, משורשר, ארוך ומפותל, שלו נלווה איור, העובר מעמוד לעמוד, והנראה כמין אורברוס קטוע לקטעים קטעים, שכולם מלהטטים במשפטי אי-גיון, או אי-גיון למראית העין, שונים ומשונים. לדוגמה:¹⁵



שְׂבוּעִים נוֹלְדִים וּמָתִים
שְׁנָשִׁים סוֹפְרוֹת אֶת הַפְּהֻקִים שְׁלֶהן בְּשַׁעַת שְׁנָה
שְׁאֵפֶשֶׁר לְרֵאוֹת עֶבֶר מִבְּחוּץ
שֶׁהַשֶּׁמֶשׁ הִיא אִשָּׁה שְׁמֹנָה.



שֶׁאִם מִחִבְקִים אִשָּׁה מִכְעֶרֶת הִיא הוֹפֶכֶת לְאִשָּׁה זָקָה
שִׁישׁ אֲנָשִׁים שְׁעוּמָדִים עַל רִגְלֵי אֲחֵרִים
שֶׁתַּחַת מִדְּבַר
שֶׁבְנֵי־הָעֵדֶן אֵין סָפְרִים

15 אייר: כרמי גל. העמודים המופיעים כאן הם עמ' 10 ו-13 בספר.

על זיקתו של בפברואר כדאי לקנות פילים למסורת הנונסנס מעיד כמאה עדים גם הציטוט המתנוסס על גב הספר, שנלקח מעליזה בארץ המראה, ספר האי-גיון האולטימטיבי של לואיס קרול:

”וְעֵכָשׁוּ, אָמַר סוּס יָם, “הַגִּיעָה הַשָּׁעָה
שְׁנַדְבָּר עַל כָּל מִינֵי דְבָרִים:
עַל נְעָלִים – וְאַנְיּוֹת – וְחֹתְמוֹת שֶׁל שַׁעֲוָה –
עַל רְאֵשֵׁי פְרוּב – וְקִיסָרִים –
וְלָמָּה מִי־הֵם רוֹתְחִים
וְאִם יֵשׁ (אוּ אֵין) כְּנַפְּיִם לְגוֹפֵם שֶׁל חֲזִירִים!”¹⁶

ב.

בהרצאה הפותחת שלו לסדרה “הגיון ואי-גיון באמנויות” מתאר הנרי אונגר¹⁷ סצנה מסרט של לורל והרדי, הלא הם השמן והרזה. הסצנה הזאת, או ליתר דיוק, דרך תגובתו המילולית של לורל, הרזה, בסיטואציה הזאת, היא, טוען אונגר, מקרה מובהק של תגובה נוני-סנית, אי-גיונית.

והרי תקציר הסצנה: הרדי ולורל מגיעים ליריד. הרדי מצליח להשיג עבורם כוס משקה. בנדיבותו, השמן הוא תמיד הנדיב, מציע הרדי ללורל, הרזה, לשתות ראשון. לורל לא מסרב. יתרה מזאת, הוא שותה את כל תכולת הכוס ולא משאיר להרדי ולו טיפת משקה אחת. הרדי מתרגז, חובט בקודקודו של לורל וצועק: מה עשית? לורל, מתאושש מהחבטה, משתהה רגע ועונה: מה הייתי יכול לעשות, החצי שלי היה בתחתית הכוס.

זוהי, טוען אונגר, תגובה נוניסנית אופיינית. לורל נוהג באי-גיון. תשובתו להרדי – מה הייתי יכול לעשות, החצי שלי היה בתחתית הכוס – מעידה על כך שהוא חסר ידע (פיסיקאלי) בסיסי (common knowledge), והוא חסר היגיון פשוט (common sense). לשון אחר, הוא לוקה ב-nonsense, בטיפשות.

שמעתי את דבריו של אונגר ולא האמנתי למשמע אוזני. הרי ברור לכל מי שראה את הסצנה הזאת, וגם למי שרק שמע את התקציר שלה, שלורל לא באמת טיפש אלא רק מתחזה לטיפש. הוא מתחזה לטיפש, גם כי לא נעים לו מחברו הנדיב, וגם, ואולי בעיקר, כי הוא מנסה לשמור על שלמות קודקודו.

16 יואל הופמן תרגם בעצמו, ככל הנראה, בית זה מתוך השיר.

17 הנרי אונגר, “סנס ונונסנס באמנויות”, אוניברסיטה מצולמת. סדרת הרקטור, הפקולטה לאומנויות, אוניברסיטת תל-אביב, 2005.

אבל זו לא הנקודה העיקרית כאן. הנקודה העיקרית כאן היא שאנחנו כלל לא כועסים על לורל. לא על כך שהתחזה לטיפש, וגם לא על כך שניצל את נדיבותו של הרדי. וכן, גם איננו כועסים על הרדי, שאמנם נדמה בראשית הסצנה כחבר טוב ואדם נדיב, אבל הופך בסופה לבריון אלים.

והשאלה המתבקשת כאן היא: למה? למה אנחנו לא כועסים לא על הרזה ולא על השמן, אלא להפך: צוחקים איתם, במין מחווה של הכרה-השתתפות שעיקרה אשורר של האמת השחוקה והתקפה בה במידה, והיא: החיים הם לא פיקניק.

ובכן כך: הנונסנס בסצנה של לורל והרדי הוא תוצר של התנגשות בין ה-common sense שהוא כאן גם ה-common knowledge לבין ה-nonsense, המתפקד כאן כפרקטיקה חתרנית.¹⁸ זוהי פרקטיקה המנצלת סדק בסגירות הלוגית של הגדרת תופעה מסוימת – כאן הטענה הפסאודו-לוגית שהאפשרות לסמן על הדופן של כוס מים מלאה שני חצאים שווים פירושה שאפשר לצרוך אותם כשתי מסות נבדלות ובסדרים חלופיים¹⁹ – כדי לומר משהו על טיבו האמתי של העולם ששני הידירים חיים בו. שהרי מה שהופך את הסצנה הזאת מבדיחה על חשבון טיפשותו לכאורה של מאן שהוא לאירוע קיומי משמעותי היא העובדה שמדובר כאן בשני אנשים רעבים וצמאים. שני בני אדם טובים מיסודם, שהופכים – כמו דמויותיו האלמותיות של צ'רלי צ'פלין המככבות בעשרות סיטואציות דומות – לאנשים-חזירים. וזאת, על-פי תפיסתם של יוצרי הסרט, עקב גריסתן של הדמויות במלתעותיו של הקפיטליזם הספנסרי-דרווינסטי, שקנה לו שביתה בארה"ב החל בסוף המאה התשע-עשרה.

18 סוזן סטוארט (Susan Stewart), בספרה *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore and London, 1979, טוענת שהקומונסנס והנונסנס תלויים זה בזה, ושאנו כבני אדם תלויים בשניהם כדי שנוכל לתפקד. לשיטתה הקומונסנס מקבל בהיררכיה של השיח החברתי את המקום של הרברים ה"נחשבים באמת" (עמ' 16). הנונסנס הוא תהליך הפירוק של הקומונסנס והארגון שלו מחדש. סטוארט טוענת שהקומונסנס הוא לא קרקע יציבה שדרכה נוצר תהליך חברתי, אלא הישג של התהליך החברתי עצמו, ואילו הנונסנס הוא מה שמאיים לפרק אותו. ובהתאמה, את מה שמצביע על הפרצות בתהליך המשמוע החברתי (בייצור הקטגוריות) אנו מסווגים מיד כ"נונסנס", כלומר כדברים פיקטיביים, שאינם יכולים להתרחש בעולם האמיתי אלא רק ב"ארץ לעולם לא" של השוליים החברתיים: "Nonsense becomes appropriate only to the everyday discourse of the socially purposeless, to those on the peripheries of everyday life: the infant, the child, the mad man and the senile, the chronologically fool and playful" (עמ' 5). אני מודה לאילאור פורת שהפנה אותי לספרה של סוזן סטוארט.

19 אגב, יש כמה וכמה בדיחות נונסנס המבוססות על ה"אנומליה" הזאת של המים. אחת מהן מסופרת על אנשי כפר נאחף בגליל, שלתושביו יצא, משום מה, שם של טיפשים, ומסופרות עליהם עשרות בדיחות בסגנון "אנשי חלם". כך, לענייננו, מסופר שלאנשי כפר נאחף ולאנשי אחד הכפרים השכנים היה סכסוך על השימוש במי מאגר המים שנקווה ביניהם. חשבו זקני כפר נאחף וחשבו, ומצאו פתרון. הם מתחו חבל באמצע המאגר, וקבעו שהמים משמאל לחבל יהיו שייכים לכפר השכן והמים מימין יהיו שייכים לכפר נאחף. הכול היה יכול לבוא על מקומו בשלום אלמלא התנהגותם הלא אחראית של השאבאב של כפר נאחף: בחסות הלילה הם העבירו בדליים כמות גדולה של מים מהצד של הכפר השכן לצד של כפר נאחף...

לשון אחר, המניפולציה הנונסנית של לורל היא הניסיון שלו להציג מראית עין כתופעת טבע שחושף, כשבוחנים אותו בהקשרו הנכון, ב־consense שלו, את המנגנון של המניפולציה של ההגמוניה החברתית הכלכלית בארה"ב בת הזמן, זו שהציגה את החלוקה לעשירים ועניים, את ההבניה לשבעים ורעבים, שהיא תופעה חברתית מכוונת ומתוכננת, כמצב אוֹבֵיִקְטִיבִי, כתופעת טבע!

מניפולציות נונסניות, אי־גיוניות, על בסיס דומה מופיעות לעשרותיהן בכתבי הופמן. אחת מהן, אהובה במיוחד על מסדר נאמניו, מדברת בגורלו של קרפיון:

.6

מִיִן סְנַטִימְנְטִלִיּוֹת עֵיקֶשֶׁת שֶׁהִיָּתָה בָּהּ,
בְּדוֹדֵתֵי מִגְדָּה, כְּנֶגֶד אֲנִטוֹן וִילְדֵגֶנְס הִיָּתָה
בָּה גַם כְּנֶגֶד שֶׁאֵר דְּבָרִים. בְּרֵאשִׁית שְׁנוֹת
הַחֲמִישִׁים [בְּאוֹתָם יָמִים הָיוּ הַמְזוֹנוֹת
מִצּוֹמְצָמִים. רַק פֶּעַם בַּחוּדֶשׁ אַכְּלָנוּ,
בְּתִמּוּרָה לְבוֹלִים מִמְשַׁלְתֵיִם, תְּרַנְגוֹלֹת
צְהוּבָה]. בָּאָה אֶל הַדּוּדָה מִגְדָּה, בְּעֶרֶב
הַפֶּסַח, חֲבֵרְתָהּ שֶׁל בְּרֵטָה וְהִבִּיאָהּ, בְּדִלֵי שֶׁל
פַּח, קֶרְפִּיּוֹן גְּדוֹל מִעֵמֶק הִירְדָן.

וְאִף שְׁאוֹתוֹ יוֹם יוֹם שָׂרַב הִיָּה וּבְרֵטָה נִסְעָה
בְּאוֹטוֹבּוֹס עַד לַעֲפוּלָה וּמִשָּׁם, לְתֵל־אֲבִיב,
בְּאוֹטוֹבּוֹס אַחֵר עוֹד נוֹתְרָה בּוֹ, בְּקֶרְפִּיּוֹן,
נִשְׁמַת רוּחַ חַיִּים. הַדּוּדָה מִגְדָּה מִלְאָה אֶת
הָאֵמֶבֶט מִים וְהִכְנִיסָה אֶת הַקֶּרְפִּיּוֹן. יוֹמִיִים
תְּמִימִים שֶׁט שֶׁם הַקֶּרְפִּיּוֹן לְאוֹרְכָה שֶׁל
הַגִּיגִית הַלּוֹךְ וְשׁוֹב. בְּיוֹם הַשְּׁלִישִׁי הַדּוּדָה
מִגְדָּה הִכְרִיזָה שֶׁהַקֶּרְפִּיּוֹן "חֹשֶׁב בְּדִיוֹק
כְּמוֹנוֹ" וְשִׁלְחָה אֶת דּוּרֵי הַרְבֵּיט [שֶׁהִיָּה
מוֹמַחָה לְסֶנְסִקְרִיט] "לְהַחֲזִיר אֶת הַדָּג אֶל הַיָּם".²⁰

אפשר להניח שגם את הדודה מגדה היה הנרי אונגר שופט באותה דרך שבה שפט את לורל. הוא היה טוען בוודאי שהעובדה שהדודה מגדה משלחת קרפיון, שיכול לשרוד רק במים מתוקים, לים התיכון, כדי להציל אותו, מעידה על כך שהיא חסרת ידע בסיסי (common knowledge) וחסרת היגיון פשוט (common sense). משמע מכאן, אף היא לוקה ב־nonsense, בטיפשות.

20 יואל הופמן, כריסטוס של דגים, ירושלים 1991.

ואולם אנחנו, הקוראים, שלוקחים בחשבון את ה־consense, איננו שופטים כך את הדודה מגדה משום שברור לנו, גם פה, כמו בסצנה של לורל והרדי, שה־nonsense לא בא להעיד על מצבן המנטאלי של הדמויות כשלעצמו, אלא כדי לחשוף באמצעותו, באופן קומי, את המצב הטראגי שבתוכו הן קלועות.

העניין כאן הוא לא הטיפשות לכאורה של הדודה מגדה, וגם לא המצב הכלכלי החמור של הדמויות (שהרי "באותם ימים היו המזונות מצומצמים. רק פעם בחודש אכלנו, בתמורה לבולים ממשלתיים, תרנגולת צהובה.["). העניין כאן הוא אפילו לא ברגישותה של הדודה מגדה לכל צורה של חיים; רגישות המבטאת את עמדתו התקיפה של יואל הופמן עצמו בעניין הזה.²¹ סיפור הקרפיון בכריסטוס של דגים בא לאפיין את מצבן הקיומי של דמויות פליטים ממרחב התרבות הגרמני, שכולן חשות בא־"פלסטינה כדגים מחוץ למים. מבחינה זאת, רומז לנו המספר, קיים דמיון עמוק בין הקרפיון, ברייה של מים מתוקים, ששרד את כל הדרך מעמק הירדן, דרך עפולה ומשם לתל אביב, וסופו שהושלך לים התיכון, לבין הדוד הרברט, "היקה", "התלוש", "מומחה לסנסקריט", ברייה מרכז אירופית, ש"הושלכה" ללבנט המזרח תיכוני.²² ומכאן, מחוסר התואם הקומי־טראגי הזה בין ההכרה להוויה — שאותו אפשר להבין, כמוכן, רק אם לוקחים בחשבון את ה־consense של הגיבורים מזה, ושל הקוראים מזה; כלומר, על־פי בורדייה,²³ את ההביטוס שבתוכו פועלת ומופעלת היצירה הספרותית — מרקיעים הפאתוס והשגב ביצירתו של הופמן.

ג.

הסיפור "קצכון", הפותח את קובץ סיפוריו של הופמן ספר יוסף,²⁴ נפתח כך:

קצכן צייר אישה שרגליה קצוצות.
הוא משך שערה אחת כלפי מעלה וסלסל בה עד קצה הגיליון.
אחר הביט באישה וחשב שמראה פניה מפחיד מעט
אבל אותו, את קצכון, אין היא מפחידה כלל,
אלא שאין לדעת אם לא תפחיד את מי שלא צייר אותה.²⁵

21 וראו: יואל הופמן, "המפלצת מדוזה", הרצאה בכנס הזדהות עם בעלי חיים במעברות שנערך במועדון צוותא, 17.4.1997.

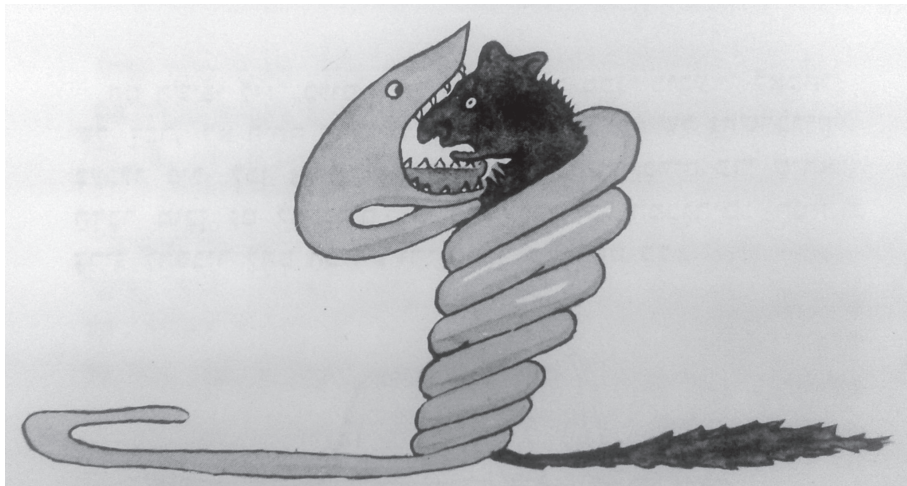
22 והשוו: אלי שי, "להיות פליט יקה בפלשתינה־א". ידיעות אחרונות, המוסף לשבת, י"ב באייר תשנ"א, 6.4.1991, עמ' 23.

23 פייר בורדייה, "אבל מי יצר את היוצרים?", שאלות בסוציולוגיה, תל־אביב 2005, עמ' 193-206.

24 יואל הופמן, ספר יוסף, ירושלים, ללא תאריך (1987).

25 במקור, הקטע הזה מתוך "קצכון" מובא בשורות ארוכות. אני בחרתי, מסיבות מתודולוגיות, להביא אותו בשורות קצוצות, כפי שנהג הופמן החל בספרו השני למבוגרים ברנהרט (1989).

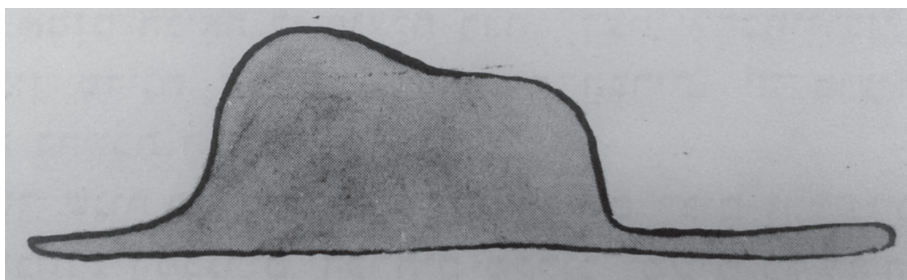
הסצנה הזו היא גרסת כיסוי טראגי-קומית, מעין הצדעה בנוסח החייל האמיץ שוויק, לאחת הסצנות האהובות ביותר בספרות, זו הפותחת את הנסיך הקטן:²⁶



פֶּרֶק ראשון

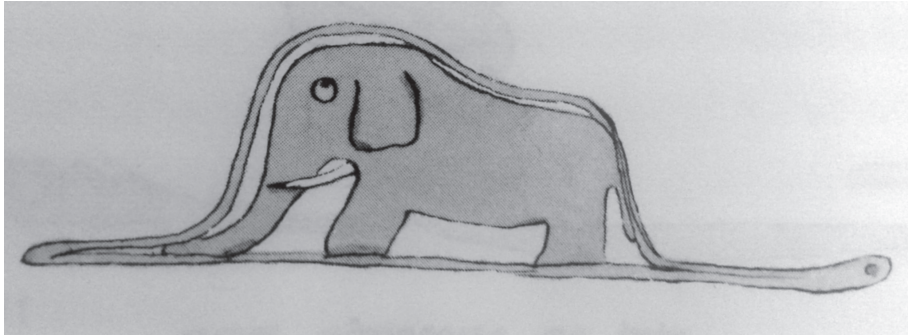
פעם כשהייתי בן שש...

פעם אחת, בהיותי בן שש, ראיתי תמונה מפארת בספר המתאר יערות-עד בשם "מעשים שהיו". היתה זו תמונת נחש-בריה הבולע איזו חיה. והרי העתק הציור. באותו ספר היה כתוב לאמר: "הנחשים-הבריהים בולעים את טרפם בשלמות בלי ללעס אותו. אחר-כך אין הם יכולים לזוז ממקומם והם שקועים בשנה במשך ששת ירחי העכול". בימים ההם הרביתי להרהר בחיי ההרפתקאות בג'ונגל והצלחתי בעזרת עפרון צבעוני להוציא מתחת ידי את ציורי הראשון, הוא הציור מספר א' שנראה כך לערך:



26 אנטואן דה סנט-אכזופרי, הנסיך הקטן, תרגם אריה לרנר, תל-אביב 1983, עמ' 7-9.

הראיתי את יצירתי למבגרים ושאלתי אותם אם ציורי מטיל אימה עליהם. הם השיבו לי: "כלום צריך אדם לפחד מפני כובע?" לאמתו של דבר, לא הייתה זו צורת כובע, אלא דמותו של נחש-בריה בעכלו פיל. לכן צירתי את קרבו של הנחש-הבריה כדי שיהא הדבר מוכן גם למבגרים; כי כך דרכם של המבגרים: תמיד צריך להסביר להם הכל. ציורי מספר ב' נראה כך:



המבגרים יעצו לי למשך ידי מציור נחשים-בריהים מבפנים או מבחוץ ובמקום זאת לשקד על למודי הגיאוגרפיה, דברי-הימים, החשבון והדקדוק. וכך קרה הדבר כי בהיותי בן שש ותרתי על אמנות הציור שבה נכוננו לי עתידות. כשלוץ ציורי מספר א' ומספר ב' הוא שרפה את ידי. לעולם אין המבגרים מבינים דבר וחצי דבר בשכלם הם וקשה לילדים להסביר להם תמיד-תמיד.

נאלצתי אפוא לבחור לי מקצוע אחר ולמדתי להטיס אירונים. עברתי ביעף כמעט בכל חלקי העולם ועלי ההודות כי הגיאוגרפיה אמנם הביאה לי תועלת רבה. ידעתי להבחין בודגע בין סין ובין מדינת אירונגה שבארצות-הברית. זה מועיל לאדם התועה בחשכת הלילה. במשך שנות חיי באתי במגע עם אנשים רבים ורציניים. חייתי שנים רבות בין מבגרים. הכרתים מקרוב ומשום כך לא הוקרתים ביותר.

כל פעם שנודמן לי מבגר שנראה לי נאור, הייתי בוחן אותו לפי ציורי מספר א' שהיה שמור עמי. בדרך זו בקשתי לברר אם אמנם נכון האיש, אך תשובה אחת הייתה בפיהם תמיד: "אין זה אלא כובע..."

אחר הדברים הללו הייתי נמנע מלדבר עמו על נחשים-בריהים, על יערות-עד או על כוכבים ומזלות. יורד הייתי לרמתו ומשוחח עמו על משחק קלפים, על ספורט הגולף, על פוליטיקה ועל עניבות. ואז היה איש-שיחי המבגר שמח מאד על כי נודמן לו להתנדע לאדם נכון כמוני.²⁷

27 סנט-אכזופרי, הנסיך הקטן (הערה 26), עמ' 7-9.

הדמיון בין שתי הסצנות ברור. בשתייהן מסופר בנער קטון המצייר דבר מה ותוהה מה טיב הרושם שיכול לעשות הציור שלו, מעשה האמנות הילדותי שיצר, על בני אדם אחרים. ליתר דיוק, שניהם מנסים לברר האם הציור שלהם מפחיד/מטיל מורא. לשון אחר, בשתי הסצנות מוצגת "חידת ספינקס", הכורכת את סוגיית כוח ההשאה של האמנות בסוגיית ההתקבלות/המוכנות שלה.

את "חידת הספינקס" הזו מבצעים שני הילדים באותה הפרקטיקה כמעט, אבל בגרסאות שונות; שוני המשקף, כפי שאנסה להראות, הבדל תהומי במזג הפואטי ובראיית העולם של שני הסופרים.

בשתי הסצנות נוצרת הבניה מתוחכמת בין מה שנתפס כ־common sense למה שנתפס כ־nonsense. הבניה זו מבוססת על בסיס הנחת בידול כמו ממילאית בין שתי קבוצות נמענים: מבוגרים וילדים. ואולם, בעוד שבהנסיך הקטן הנחת הבידול הזאת מתערערת לרגע אחד ואחר כך חוזרת לתקנה וזוכה לאישור מחודש, תקיף יותר, הרי שב"קצכן" הנחת הבידול הזאת מתערערת, אבל אינה חוזרת לתקנה ואינה זוכה לאישור מחודש.

כותרת הפרק הראשון בהנסיך הקטן – "פַּעַם פְּשֵׁהִייתִי בֶן שֵׁשׁ..." – משמשת כשלט כניסה לעולם המסופר, המבשר לנו (הורים וילדים כאחד) שאנו עתידים להיכנס לעולם שבו, כנראה, יישמר הבידול המוכר והמרגיע בין מבוגרים וילדים (פעם שהייתי בן שש – כלומר, לפני שנים רבות שהייתי ילד כמותכם, הילדים עכשיו, וכמו הורכם פעם). במלים אחרות, לפני הכניסה ל"אולם הסיפור" "מרגיעים אותנו" (הורים וילדים כאחד) שאנחנו צפויים לראות "מופע לכל המשפחה", שלא יחרוג מאופק הציפיות הנורמטיבי שלנו; כלומר, מן האורח השגרת שבו אנו משלבים מידע חדש בקבצי המידע שלנו.²⁸ הכרות ההרגעה הזו מקבלת משנה תוקף באמצעות המבנה של הסיטואציה האפית. מוצגים לפנינו, זה מול זה, בהיררכיית יחסים ברורה ומשרת שלווה, ילד בן שש, שזה לא מכבר נתוודע לעץ הדעת ולספר בשם "מעשים שהיו". זהו ספר יען, כנראה אנציקלופדיה, המייצג עולם דעת בעל ערך סימבולי גבוה, שאותו מנחילים המבוגרים, היודעים והמנוסים, לילדיהם הנבונים והסקרנים.

אמנם, היררכיית היחסים בין הטקסט הסמכותי למספר־הילד בהנסיך הקטן עוברת מהפך, לפחות לרגע אחד. זאת, כאשר הילד הזה מוציא מתחת ידיו את ציורו (הראשון) ומציג אותו כ"שאלת ספינקס" למבוגרים: מי שיפתור את החידה הוא חכם, רואה מעבר לגגלה, ומי שלא, אינו מבין בשכלו דבר וחצי דבר. ו"כמובן", כל המבוגרים נכשלים במשימה. חמור מזה, הם אפילו אינם מוכנים להודות באיווולתם. במקום זאת, הם מאשימים את הילד בעיסוק בְּכִבֵּר

28 Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Translation from the German by Timothy Bahti, Introduction by Paul de Man, Minneapolis 1982, pp 3-45. Robert Weimann, "Reception aesthetics and the crisis of literary history", trans. Charles Spencer, *Clio*, 5, no. 1 (1975), pp. 3-33

איוולת, ושולחים אותו לשקוד על מה שמקובל ללמוד; כלומר common knowledge: "למודי הגיאוגרפיה, דברי-הקמים, החשבון והקדוק".²⁹ והנה כך, ממש בלי ששמנו לבנו, אנחנו מאמצים, לפחות לרגע קט, עמדה אי-גיונית. שהרי חידת הספינקס כאן היא אידיוסיונקרטית בעליל. שכן אין לנו כל אפשרות (שלא כמו בחידת הספינקס המקורית) לדעת מהו "הכובע" הזה. אבל, אל דאגה, המספר/המחבר טורח לאותת לנו שהכול בשליטה. שלא באמת אימצנו עמדה אי-גיונית, כזו שבאמת דורשת מאיתנו שנראה מעבר לנגלה, ובהתאמה, שבאמת נחשוב שהעולם נחלק למבוגרים, שכולם טיפשים, למעט המספר/המחבר ששמר על ראייתו הילדותית, ולילדים המבינים מדעתם. איתותי ההרגעה הללו הם חלק מן ה-consense של הסצנה שלפנינו, ובלשונו של פיליפ לג'ן³⁰ סעיף מכריע ב"חווה הקריאה" שעליו מחתים המספר/הסופר של הנסיך הקטן את נמעניו המבוגרים. כלומר, המספר/הסופר מתחייב לפני ההורים שהשימוש שלו בפרקטיקת הנונסנס, החתרנית מעצם טיבה, משמש פה רק כשלב מעבר, כמנגנון התנעה, שיתכלה מיד אחר השימוש בו – המתחייב בשל ההכרח הלא יגונה לרכוש את ליבם ואמונם של הילדים – בדרך הבטוחה לאשרור המיוחל של ה-common sense השגור והמרגיע.

ואם לא די בכך, ההורים המודאגים יכולים לשמוח ב"אינסרט" הלימודי-חינוכי שהמספר/הסופר טורח להגניב לתוך השיח האנטי-מבוגרי המדומה שלו. אני מתכוון ל"הוראה" שלו שבכל זאת יש תועלת בלימודים שאינם שייכים דווקא ל"ציור של נחשים-בריחים מבפנים או מבחוץ": הנה כך: "וְעַלֵּי הַהוֹדוֹת פִּי הַגֵּיאוֹגְרַפִּיָּה אֲמַנָּם הַבִּיאָה לִּי תוֹעֵלַת רַבָּה. יִדְעַתִּי לְהַבְחִין בְּ-נֶרְגַע בֵּין סִין וּבֵין מְדִינַת אֲרִיזוֹנָה שְׁבָאֲרִצוֹת-הַבְּרִית. זֶה מוֹעִיל לְאָדָם הַתּוֹעֵה בְּחֻשְׁבַּת הַלְּיָלָה".

נחזור לסצנה הפותחת את "קצקן":

קצקן צייר אישה שרגליה קצוצות.
הוא משך שערה אחת כלפי מעלה וסלסל בה עד קצה הגיליון.
אחר הביט באישה וחשב שמראה פניה מפחיד מעט
אבל אותו, את קצקן, אין היא מפחידה כלל,
אלא שאין לדעת אם לא תפחיד את מי שלא צייר אותה.³¹

זוהי, בלי ספק, סצנה הרמטית ואפלה יותר מהסצנה המקבילה בהנסיך הקטן. שם אנו מתוודעים לילד שעה שהוא יוצר אילוסטרציה לקטע שהוא קורא בספר יען לילדים, סצנה מוכרת כמעט בכל חדר ילדים. כאן, לעומת זאת, אנו מתוודעים לילד בסיטואציה המזכירה מבחן תקינות

29 סנט אכזופרי, הנסיך הקטן (הערה 26), עמ' 8.

30 Philippe Lejeune, *On Autobiography*, trans. Katherine M. Leary, Minneapolis and London (1989 [1995]).

31 הערה מס' 25.

פסיכולוגי, שבו מורים לילד לצייר ציור או להתבונן בכתם דיו, ומהציור או מדרך הפרשנות שלו לכתם הדיו מסיקים על מצבו הרגשי והתודעתי. סיטואציה כזו, כדאי לציין, תתממש בהמשך הסיפור; קצכן ידרש להתמודד עם מבחן תקינות פסיכולוגי מסוג זה בזמן שהוא ישהה בבית המשטרה, והוא "כמובן" ייכשל בו; שהרי מה כבר ניתן לצפות מילד שמצייר "אישה שרגליה קצוצות" "ומראה פניה מפחיד"...

זאת ועוד. סנט-אכזופרי יצר קטע פתיחה שבו הוא מציג לפני קוראיו, כאמור, חוזה קריאה, היוצר, מעיקרו של דבר, זירת קולות ברורה ומרגיעה. חוזה הקריאה של יואל הופמן יוצר זירת קולות שונה לגמרי. גם הוא, כמו סנט אכזופרי, נסמך על חוזה הקריאה המקובל בספרי הילדים – זה שפונה לילדים "מאחורי הגב" של ההורים, ולהורים "מעל ראשי" הילדים; חוזה שבו קיימת התחייבות סמויה שהשימוש בנונסנס או בכל אמצעי הזרה אחר מיועד, בסופו של דבר לאשרר את ה-common sense ולתקף את הקונצנזוס.

אבל הופמן, בשונה מסנט אכזופרי, משתמש בזירת הקולות של ספרות הילדים הנורמטיבית כדי לחרוג ממנה, ולהציב במקומה זירת קולות שונה, כזו שההבדל בין ילדות ובגרות משמש בה רק כצורת ביטוי (figure of speech); הבדל משוער בלבד שמכסה ומסתיר חליפות, קו גבול דק ומטושטש בין common sense ו-nonsense, בין מובן מקובל ואידיויסינקרטיות.

שהרי קצכן, שלא כמו המספר של סנט-אכזופרי (בשני הכובעים שלו: בעמדת הילד ובעמדת המבוגר המתיילד), אינו מחלק את העולם, כמו שנוהגים ילדים נורמטיביים, לילדים ולמבוגרים, אלא לקצכן ולמי שאינו קצכן. הוא מבדיל בין קצכן, כלומר הוא עצמו, המצייר את האישה שרגליה קצוצות וששערה אחת שלה מסתלסלת בקצה הגיליון, ושאותו "אין היא מפחידה כלל", לבין כל מי שלא צייר אותה; כלומר, כל יתר בני האדם, שביחס אליהם "אין לדעת"...

לשון אחר, אצל הופמן העולם נחלק לשתי קטגוריות. אחת הכוללת את כל בני האדם והשנייה שכוללת רק אדם אחד, את קצכן. משמע מכאן, קצכן הוא מופע יחיד, נבדל, אידיויסינקרטי, העומד מול כל העולם כולו. זוהי, בלי ספק, עמדה טראגית, נשגבת ובה בעת מאוימת, מחרידה, מכמירת לב וחתרנית.

צריך להבהיר ולהדגיש שגם אנטואן דה סנט-אכזופרי וגם יואל הופמן שעושה take off על הנסיך הקטן, נוגעים בסוגיית "העין השלישית", "עין הקיקלופ"; כלומר ביכולת/אובדן היכולת האנושית לראות מעבר לנגלה. דה סנט-אכזופרי מייחס את היכולת הזו לילדים ומבכה את אובדנה אצל מבוגרים. וכך, באמצעות השימוש במיתוס הרומנטי על טיבה גלוי העיניים של הילדות, הוא יוצר טקסט סנטימנטאלי מחויך, שמנטרל את חומר הנפץ הטמון במיתוס הזה: השיגעון. לעומתו, הופמן לא רק שאינו מנטרל את חומר הנפץ הזה, אלא מרשה לגיבורו, קצכן, לחצות את הקווים המטושטשים בין ראיית הנגלה בלבד לראייה מעבר לנגלה – קווים שאותם טשטש, כאמור, כבר בספר "הילדים" שלו בפברואר כדאי לקנות פילים – ולשלם את המחיר על "חופש התנועה" הזה; כלומר, לאבד את שפיותו. ואולם – וכאן נוצר מעתק פסיכולוגי ואמנותי מדהים – זהו מבחינתו של קצכן אובדן הכרחי, שכן זו הדרך היחידה שבאמצעותה הוא יכול לזכות באביו, ולו לרגע מופלא אחד, שכן אף אביו, "למרות" שהוא

מבוגר, רואה מעבר לנגלה. הרגע הזה, שבו קצכן ואביו רואים זה את זה פנים אל פנים, כמו משה ואלוהים בהר סיני, מבריא את הסיפור:

עכשיו כבר יצאו קצכן ואביו מאותה עיר והלכו בשדות. במקום שבו נסתיימו השדות עמד הר שראשו עטוף ענן כמין תחבושת לבנה. פתאום הבין קצכן כי מה שהיה כבר היה, ומה שעתיד להיות לא יהיה. "פֶּטֶר" [אבא], אמר קצכן, "אֵיין בְּרַג". [הר] ארנסט נשא את עיניו אל ההר ואמר חרישית "יה". ראה קצכן שעל גב ידו של ארנסט בהרות חומות ושלה אצבעותיו לשם. ארנסט נטל את ידו של קצכן והביא אותו אל בטנו. אותה שעה ידע קצכן שההבדל בינו לבין אביו מצטמצם והולך ומה שיוותר ממנו לא יהיה אלא ההבדל שבקומת הגוף. ציפורים חלפו מעל לראשיהם. ארנסט הביט בצפורים עד שנעלמו מאחורי ההר. אחר כך הביט בקצכן. וכשהביט קצכן בעיניו של ארנסט נעתקה נשימתו "עיניו של אבי רואות!" חשב קצכן. הוא ידע שפורענות גדולה ממשמשת ובאה אבל ליבו רטט מאושר. "נֵיִיסט דו והר אִיש בֵּינֵךְ?" [האם אתה יודע מי אני?] שאל קצכן את אביו. "זֶה", אמר ארנסט, "קצכן".³²

זהו קטע מרהיב ושובר לב. הוא גרוש פאתוס, כמו רגעי ההתוודעות הגדולים בספרות ובאמנות, שכמה מהם נרמזים כאן: הרגע שבו קצכן ואביו מגיעים למקום "שבו נסתיימו השדות" והם צופים ב"הר שראשו עטוף ענן כמין תחבושת לבנה" מתכתב עם הרגע שבו יורד האלוהים "לעיני כל העם על הר סיני". שליחת האצבעות של קצכן לכף ידו של אביו מתכתבת עם הרף רגע־המרווח שבין אצבע אלוהים לאצבע הרפה של האדם בציורו של מיכאלאנג'לו על תקרת הקפלה הסיסטינינית, והרגע, רגע השיא של הסיפור כולו, שבו קצכן יודע לפתע שאביו רואה אותו ומזהה אותו בכדילותו כקצכן, רגע שאוצר רטט של אושר עילאי ולצידו הכרת הכרחיות הופעתה של פורענות גדולה, מתכתב עם הרגע שבו פונה ישוע הצלוב לאלוהיו ושואל אותו "אלי, אלי למה עזבתני".

כל הרגעים הללו נוגעים בנשגב. אלא שיש הבדל ברור בין אלה שנוצרו בתקופה הטרומ־מודרנית לבין הרגע הנוצר לעינינו שנוצר בשלהי התקופה המודרנית. רגע ההתוודעות של ישוע אל אלוהיו ורגע ניתוק/אובדן המגע בין האדם לאלוהיו בציור "כריאת האדם" של מיכאלאנג'לו יוצרים פאתוס ישיר ומייד. לעומת זאת, רגע ההתוודעות של קצכן וארנסט מגיע רק לאחר מערכת מטרימה מסועפת של תבניות נונסנס. התבניות הללו – שמאזכרות תבניות דומות בשיריו הרליגיוזיים הגדולים של ט"ס אליוט – יוצרות מהלך רטורי אפקטי. הן מצננות את לבת הרגש ומתעלות אותה לאפיקים לוגיים "קרים", וכך מצטמצמת הסכנה בליקוי פתטי. אבל אותה פעולה צינון ותיעול לאפיקים שכלתניים, לא־רגשיים, "קרים", מרחיבה ומגדילה בדיעבד את יכולתנו להכיל את הכמות האדירה של הפאתוס שאנו נחשפים אליו פה.

32 יואל הופמן, "קצכן", בתוך: ספר יוסף (הערה 24), עמ' 49.

ד.

במסה בשם "הרהורים בעידן של פרוזה", החותמת את האנתולוגיה שלושים שנה שלושים סיפורים שערך זיסי סתוי,³³ מנסה דן מירון להעמיד תמונה כוללת של המגמות הבולטות בספרות העברית בת הזמן. במסגרת הזאת הוא מקדיש הוא מקדיש פסקת תיאור ליואל הופמן, שיש לה נגיעה חשובה לעניינו:

יואל הופמן (קובע מירון), המוכשר והמעניין בקרב המספרים שהצטרפו לספרות העברית בשנים האחרונות [...] פנה [...] לכתובת פרוזה, שבה מתנתקות המיטונימיות מכל הקשר ונעשות על-כן אנטי-מיטונימיות, קטעי מציאות קונקרטיים למדי אך בלתי מקושרים זה בזה ובלתי מלמדים על שום דבר. בעולם הנוצר בסיפוריו מרחפות המיטונימיות המעוקרות הללו בחלל ענקי ובלתי מוגדר ואינן אומרות לנו אלא שבחלל זה מתרחשים דברים שונים ומשונים, זרים ומוזרים זה לזה בעת ובעונה אחת, ולבו-זמניות זו שלהם אין שום משמעות או חשיבות זולת זאת שהיא מאפשרת למספר לציין את הדברים זה בצד זה, בטון הרצאתי-מוסיקאלי מאוזן והרמוני.³⁴

באותו הקשר, שכבר עסקתי בו בתחילת דבריי, אומר אבנר הולצמן, ברשימתו "איפה את אאורדיקה?" (על הלב הוא קטמנדו)³⁵ את הדברים הבאים:

הכניסה אל עולמו של הופמן אינה קלה. קטעים רבים בספר נראים כאילו נוצרו מכוח מנגנון אסוציאטיבי פרטי לגמרי, שאינו ניתן לשיחזור או לפירוש.³⁶

עוד הוא אומר שהכניסה אל עולמו של הופמן מלווה ב"רתיעה [...] ראשונית ממה שנראה כרצף פרוע של משפטי נונסנס או כפנטסיה חסרת גבולות..."³⁷

עד כאן, נדמה, שני החוקרים מסכימים ביניהם. ואולם אין זה כך. זאת משום שהולצמן מקפיד להקדים למשפטי החיווי שלו (היחידות המודגשות מטעמי, י"ש) את צירופי הספק "נראים כאילו" ו"ממה שנראה", שמציבים אותם בחזקת מראית עין. ואכן, בהמשך דבריו הוא מציג כבהירות את עמדתו, העומדת בניגוד גמור לקביעתו של מירון שטען, כזכור, כי הפואטיקה של הופמן מבוססת לחלוטין על השרירותי, זולת אותו "טון הרצאתי-מוסיקאלי מאוזן והרמוני". הולצמן טוען שהטקסט ההופמני, ה"נראה כרצף פרוע של משפטי נונסנס או כפנטסיה חסרת גבולות...", והנדמה כנוצר "מכוח מנגנון אסוציאטיבי פרטי לגמרי, שאינו

33 זיסי סתוי (עורך), שלושים שנה שלושים סיפורים, מבחר הסיפור הישראלי הקצר משנות הששים עד שנות השמונים, תל-אביב 1993.

34 שם, עמ' 425. הדגשים מטעמי, י"ש.

35 אבנר הולצמן, מפת דרכים, סיפורת עברית כיום, תל-אביב 2005, עמ' 229-231.

36 שם, עמ' 229. הדגשים מטעמי, י"ש.

37 שם, עמ' 229. הדגשים מטעמי, י"ש.

ניתן לשיחזור או לפירוש" הוא, לאמתו של דבר, מערך אמנותי, "ארוג רשת של ציורים חוזרים [בראשם, לדעתו של הולצמן, הלב והשמש, י"ש] המקנים לו מוצקות של מיבנה ומידה של אחדות אסטטית". בהמשך דבריו מציג הולצמן עוד טענה עקרונית, חשובה מאוד לענייננו:

לא פלא, אפוא, שהטקסטים הסבוכים והעמוקים של יואל הופמן עוררו חדווה פרשנית מיוחדת בקרב המבקרים והחוקרים שניגשו לפענחם. בעשור האחרון הצטברו לא מעט מאמרים בעלי ערך (ויצוינו במיוחד תרומותיהם של יהודית בראל ז"ל וגרשון שקד ז"ל, וייבדלו לחיים ארוכים חנה הרציג, נילי גולד, רחל אלבק־גדרון, אבידב ליפסקר) המציעים מפתחות שונים לפיצוח הצפנים הנסתרים של כתיבתו. בדרך הטבע הוזכר עיסוקו האקדמי של הופמן כחוקר תרבויות המזרח הרחוק, ונמתחו קווים מחברים בין שירת הייקו וסיפורי זן שעסק בהם לבין יצירות הספרות שלו. מצד אחר הופנתה תשומת הלב לקשרים אפשריים בין יצירותיו לבין חיבורים שוברי מוסכמות בספרות ובפילוסופיה של המערב, כגון הרומנים של ג'ימס ג'ויס או הפרגמנטים של לודוויג ויטגנשטיין. הופמן עצמו מאותת מדי פעם, גם בספר הנוכחי, על הסתייגותו האירונית מן הקונוונציות הספרותיות המקובלות: "ואם מיישהו רוצה תאור ריאליסטי של / הגשם הראשון הנה כִּךָ: (...)"³⁸.

ולמרות כל זאת, אי אפשר להסתפק בהצגתו של הלב הוא קטמנדו כמין חידת הגיון מתוחכמת או כמפגן של תחבולות ספרותיות חדשניות. זאת משום שמאחורי החזות המפוררת של הטקסט ומעבר למפגן זיקוקי הדי־נור הלשוני והמחשבתי מסתתר סיפור עלילה פשוט ואנושי מאוד [...].³⁹

אני מסכים עם קביעותיו של הולצמן. הן עם קביעתו ש"הבלגן" בכתיבה ההופמנית הוא בלגן לכאורה בלבד, ושבעצם ל"מה שנראה כרצף פרוץ של משפטי נונסנס" יש "מוצקות של מיבנה ומידה של אחדות אסטטית", והן עם קביעתו "שמאחורי החזות המפוררת של הטקסט ומעבר למפגן זיקוקי הדי־נור הלשוני והמחשבתי מסתתר סיפור עלילה פשוט ואנושי מאוד".

לשתי הקביעות הנכוחות הללו אני מבקש להוסיף עוד אחת, שעניינה הניסיון לברר את טיב החיבור ביניהן. קביעה זו היא עמוד השרדה של המאמר הזה.

אני מבקש לטעון שאותה "חידת הגיון מתוחכמת" ואותו "מפגן זיקוקי הדי־נור הלשוני והמחשבתי" שעליהם הולצמן מצביע אינם משמשים רק, כדבריו, כ"החזות המפוררת של הטקסט" שמאחוריה "מסתתר" סיפור עלילה פשוט ואנושי מאוד, אלא גם, ובעיקר, כמנגנון רטורי משוכלל, מסוים במבנהו ובנושאים שהוא נדרש אליהם, המאפשר את הצפתו של אותו "סיפור פשוט".

38 יואל הופמן, הלב הוא קטמנדו, ירושלים 2000, קטע מס' 62.

39 הולצמן, מפת דרכים (הערה 35), עמ' 230. הדגשים מטעמי, י"ש. והשווה: ענת ויסמן, "אף מילה על 'כריסטוס של דגים'" (הערה 11).

על טיבו של המנגנון הזה, וגם, ובהתאמה, על טיבו של אותו "סיפור פשוט", אפשר ללמוד, למשל, באמצעות עיון בכמה קטעים ארס-פואטיים בולטים ומפורשים למדי בכתביו של הופמן. אחד מהם הוא קטע הפתיחה של "קצכן", כפי שזה הופיע בכתב העת אגרא, כשנה לפני הדפסתו בספר יוסף:⁴⁰

באביב שעבר

כיבסה אשתי את מכנסי.

בכיס המכנסיים הייתה תעודת הזהות.

התעודה הפכה לבליל נייר רך כצמר-גפן

ומתמונת הקלסטר נותרו רק אפי ועיני השמאלית.

הלכתי למחלקת התעודות שבמשרד האוכלוסין.

מן המשרד נדפו ריחות של נפט וכרוב חמוץ.

אישה אחת, שבאה לפני, ביקשה מפקיד האוכלוסין אישור לקיומה.

הפקיד תבע שתביא לפניו שני עדים שיאשרו את דבר קיומה.

האישה טענה שדבר קיומה מוכח מעצם פנייתה אליו.

הפקיד טען שמן הפנייה מוכח דבר הפנייה בלבד ולא דבר קיומו של הפונה.

אותו יום חלו מעי. לא יכולתי להשהות את נקבי עד שאצא משם ונצרכתי למחראה של

משרד האוכלוסין.

ושעה שגופי עסק בשלו נשתעממה רוחי ועיני שוטטו על פני רצפת המחראה.

שם ראיתי את הדוקומנט הזה:

משרד האוכלוסין

מחלקת הנעדרים

הנידון: זיגמונד כץ. מכונה 'קצכן'.

נולד בחמישי למרץ 1943. ב-1946 אושפו אביו

בבית מרפא לחולי נפש. ב-1948 נפטרה אמו.

תקופת מה התגורר אצל אחיו של האב. מ-1950

אין ידיעות על מקום הימצאו.

קטע הפתיחה הזה, שהופמן סילק אותו ממהדורת ספר יוסף, קרוב לוודאי משום שסבר, באותה שלב ראשוני ביצירתו, שהוא פותח צוהר רחב מדי למעבדה הספרותית שלו ו/או מתייחס

40 יואל הופמן, "קצכן", אגרא, אלמנך לספרות ואמנות, נתן זך, דן מירון (עורכים), 2, ירושלים תשמ"ו, 1985/6, עמ' 149-190.

בדרך ישירה מדי לקורות חייו – צוהר שהוא עצמו קרע עבורנו בספריו המאוחרים יותר⁴¹ – מאפשר לנו להצביע על טיבה של זיקת הגומלין בין דרך פעולתו של מנגנון ה-nonsense האופיינית לסופר לבין "סיפור העלילה הפשוט והאנושי מאוד" שהוא מבקש לספר. זיקת הגומלין הזו נעשית ברורה יותר כשמשווים בינה לבין הזיקה המקבילה בקטע הפתיחה שבו בחר הסופר, בסופו של דבר, לפתוח את הסיפור "קצכן" במהדורת ספר יוסף.

קטע הפתיחה בנוסח אגרא מורכב רובו ככולו מצירופי nonsense. כך גם ברמת היחידות הסיפוריות התיאוריות, כשהן לעצמן, וכך גם, וכמדומה בעיקר, בטיב הקישורים ביניהן, שכולם "נגועים" בחותם של אי-גיון ריאליסטי.

ניתוח קרוב של הקטע הזה דורש יריעה נבדלת. כאן אסתפק בשלוש דוגמאות. דוגמה ראשונה: החיבור בין "משרד האוכלוסין" ל"ריחות של נפט וכרוב חמוץ" יוצר קישור "לא תקין" בנוסח הבריקולאז'. כלומר, על-פי הגותו של קלוד לוי-שטראוס, כפי שזו הובנה על ידי ז'אק דרידה,⁴² מדובר כאן בתחבולה שעיקרה יצירת עימות "אלים" בין סימנים הממחזרים משמעויות קיימות ולא קשורות זו לזו – שהן פגומות במישור ה-common sense. דוגמה שנייה: הקטע בנוי במתכונת של מיני-עלילה-זימונית. אני מתכוון, בעקבות גרשון שקד,⁴³ לרצף של אירועים, המחברים ביניהם בקשר שנראה מקרי לחלוטין מבחינת נורמות הקישור העלילתיות הריאליסטיות.

המקריות כאן מובלעת כבר בעמדת המספר, המציג את עצמו כמין מלביה"ד בנוסח המלביה"דים המפורסמים של י"ח ברנר, שלדבריהם נקרה להם כתב יד של אדם שאין להם שום זיקה אליו ולבעליו; והם מציגים את שניהם, את כתב היד עצמו ואת מי שיצר אותו או הביא בעקיפין ליצירתו, תוך הבלטת ערכם המפוקפק, השולי והנמוך. כך למשל נוהג המספר של שכול וכשלוך:⁴⁴

לפני כמה שנים, בספינה ההולכת מנמל-סעיד לאלכסנדריה של מצרים, חלה במחלת הרוח אדם עלוב ומכוער אחד, שבשיחותיו אתי, חברו לספינה, מקודם לזה, הרבה להטעים את הצורך ביחס טוב לבני-אדם. האיש היה כבן שלושים ושלוש בחלותו, ופניו, שהיו גם מקודם מתוחים מתיחות תמידית, בלתי פוסקת, הביעו מבוכה גמורה. ויהי כאשר הורד,

41 למשל, בקטע הפתיחה הידוע בספרו *Curriculum Vitae*, ירושלים 2007.
 [1] אמי מתה ב־27 בינואר בשנת 1941. אני הייתי אז בן שלוש וחצי. כשהייתי בן שבע או שמונה אבי התחתן שנית וזמן קצר אחרי הנשואים האלה בקש ממני לקרא לאמי החורגת "אמא".
 אמי החורגת – אורזל – הייתה משפלת במוסד שאליה שלח אותי אבי. מנהלת המוסד – טרודה טוגנהפוט – הייתה חברתה של אמי החורגת עוד בגרמניה ואני זוכר ואף כך ספרו לי שפעלה של טרודה – קרל – מת כשהוא יושב ליד ההגה ומחפה שהרמוזר יתחלף.
 42 כפי שמציינים דוד גורביץ' ודן ערב בערך "בריקולאז'" הכלול בספרם אנציקלופדיה של הרעיונות, תרבות, מחשבה, תקשורת, תל-אביב 2012, עמ' 206-207.
 43 גרשון שקד, "תקבולות וזימונים", בתוך: אמנות הסיפור של עגנון, מרחביה 1976, עמ' 47-64.
 44 יוסף חיים ברנר, כתבים, תל-אביב תשל"ח.

נשאר אחריו בספינה יתום פעוט – צקלון קטן, וממנו נתגלגלו ובאו לידי קונטרסי-רשימות אחדים שמתוכם נודע לי, כי האיש חלה את חליו זה ולא בפעם הראשונה. בעקבות הקונטרסים ההם עמדתי אז, כשבאתי אל היבשה ואל המנוחה, והעליתי על הכתב, בצורה המקובלת והרגילה של סיפור, פרקים אחדים על מעשיו וחיי נפשו של אותו אדם בשנות חייו האחרונות...⁴⁵

בין הפתיחה של ברנר לשכול וכשלון לבין הפתיחה של הופמן ל"קצכן", במהדורת אגרא, נמתחים קווי דמיון מהותיים. בשתיהן טורח מאוד מספר עד להדגיש שהקשר בינו לבין גיבור סיפורו הוא מקרי לחלוטין. כמו כן, בשתי הפתיחות מיוצג הגיבור על ידי מסמך שנופל לידיו של המספר: אצל ברנר זהו הצקלון ובתוכו "הקונטרסים" שהאדם הזר שכח בספינה, ואצל הופמן זהו "הדוקומנט", שמתוכו הוא למד על קיומו של אחד, זיגמונד כץ, ועל נסיבות חייו. זאת ועוד, בשתי הפתיחות מקפידים המספרים לעצב את דמות הגיבור שלהם בתוך הקשר של כיעור ושיגעון. אצל ברנר מדובר ב"אדם עלוב ומכוער אחד", ש"חלה במחלת-ההרוח" ו"לא בפעם הראשונה", ואצל הופמן נזכרים תעודת זהות מושחתת, "ריחות של נפט וכרוב חמוץ" וה"מחארה של משרד האוכלוסין", שעל רצפתה מגלה המספר העד את ה"דוקומנט", שממנו עולה, בין היתר, שאביו של אותו קצכן "אושפז... בבית מרפא לחולי נפש..."

מכנה משותף נוסף, מכריע לעניינו, הוא העיסוק הבולט בסוגיות האובדן והיתמות. בשכול וכשלון הוא עולה, כמובן, כבר בשם הסיפור (שכול וכישלון), ואחר כך, כאשר הצקלון המכיל את קונטרסי הרשימות של אותו אדם עלוב מכונה "יתום פעוט". בקצכן הגיבור עצמו מוצג כיתום. לכך נספחת העובדה ששני המספרים, שאין להם, לדבריהם, שום זיקה לגיבור סיפורם, לוקחים חסות על סיפורו של היתום / "היתום" הזה והופכים בכך להורים מאמצים.⁴⁶

דוגמה שלישית: הקטע הפותח של קצכן, בשתי המהדורות, גרוש בהיגדים פסיאודו-לוגיים; כלומר, היגדים "חשודים" כ-nonsense. היגדים מופרכים אלה, לפחות עד שיוכח תוקפם, מבוססים על מתח ברור אחד. המתח בין עצם קיומם של בני אדם לבין אישור קיומם על ידי נציג מוסד גדול, או על ידי קהילת נמענים גדולה. ההיגד הבולט ביותר מסוג זה בקטע שלפנינו הוא ציר הדיאלוג בין "אישה אחת" (ה"נרחפת" לסיפור של המספר ש"נרחף" לסיפור של קצכן, במתכונת עלילתית זימונית מובהקת) לבין פקיד "משרד האוכלוסין":

אישה אחת, שבאה לפני, ביקשה מפקיד האוכלוסין אישור לקיומה.
הפקיד תבע שתביא לפניו שני עדים שיאשרו את דבר קיומה.
האישה טענה שדבר קיומה מוכח מעצם פנייתה אליו.
הפקיד טען שמן הפנייה מוכח דבר הפנייה בלבד ולא דבר קיומו של הפונה.

45 שם, עמ' 1443.

46 הפתיחה של "קצכן", בעיקר בגרסת אגרא, מתכתבת, בכמה ערוצים, עם כמה מסיפוריו הלא-ריאליסטיים של עגנון. למשל, עם "מדירה לדירה", מתוך הקובץ סמוך ונראה (שוקן, תשל"ד) ועם "על אבן אחת" מתוך הקובץ אלו ואלו (שוקן, תשכ"ד). זיקתו של הופמן לסיפוריו הלא-ריאליסטיים של עגנון קושרת אותו לפואטיקה של א"ב יהושע בקבצי סיפוריו הראשונים.

זהו דיאלוג ביורוקראטי פילוסופי שנושאו שאלת קיומו או אי קיומו של אדם, כאשר התשובה עליה מותנית, למרבה הזוועה, באישורו של נציג רשות עלומה. הדיאלוג הזה, המתכתב עם הדיאלוגים של אליס עם המלכה בהרפתקאות אליס בארץ הפלאות, מזה, עם הדיאלוגים של יוסף ק' עם השומר שלו בהמשפט של קפקא, מזה, ועם קורותיהם של יהודים בתקופת השואה, מזה, מומחז כאן במסגרת יחידת פנים אינטרפולטיבית (כמין *mise en abyme*), בתוך קטע הפתיחה, והוא מציג, בדרך מופשטת כמעט, את ליבו של הסיפור שלפנינו.

פנייתה התמוהה של אותה "אישה אחת", אנונימית לגמרי, לאותו פקיד אנונימי לגמרי, המייצג רשות ששמה לא שגרתי באורח מחשיד, שיאשר את קיומה, ובהקבלה תשובתו התמוהה של הפקיד, זורקים אור חזק, מסנוור כמעט, על הקשר בין סיפורו של קצכן לבין סיפורו של המספר, שנקלע, "במקרה", דווקא באותו יום למשרד האוכלוסין, לאחר כשנה שבה לא טרח למלא את חובתו ולחדש את תעודת הזהות שנשחתה – ובנוסף, שוב "במקרה", דווקא ביום זה חלו מעיו, ומשום כך הוא נצרך למחראה של משרד האוכלוסין, ושם מחמת ש"נשתעממה רוחו", "ועיניו]ן] שוטטו על פני רצפת המחראה" וכו' וכו'.

הדיאלוג בנוסח ה-nonsense בין אותו הפקיד לאותה "אישה אחת", והעודפות הבולטת בסימון רכיב המקריות ברצף האירועים שלפנינו מורים לנו שמה שנראה בתחילה כמפגש מקרי בין המספר לקצכן אינו כזה כלל ועיקר. קיומם של השניים, בדיוק כמו קיומה של אותה "אישה אחת" – המקשרת ביניהם, הן ברצף הטקסט והן בתחביר הלוגי שלו – מפוקפק, לפחות מבחינת הממסד. האחד, המספר, חסר מסמך שיכול לאשר את זהותו. מצבו של השני, קצכן, חמור יותר: "אין ידיעות על מקום הימצאו", ולכן הוא מוגדר כ"נעדר".

בין המספר העד לבין גיבורו יש אפוא איוו "אחדות גורל". "אחדות הגורל" הזו קשורה בעבותות, לדעתי, בפרקטיקת ה-nonsense ששניהם נוקטים בה. הפרקטיקה הזו, המשותפת כאמור לשניהם, מתאפיינת בטרנסגרסיה של גבולות אפיסטמולוגיים ואונטולוגיים. כך, בין היתר, המספר וקצכן שבים וחוצים את הגבול האמור להפריד בין דמויות בדיוניות, מסופרות או מצוירות, ו/או של פרטים של דמויות כאלה, לבין בני אדם בשר ודם ו/או של פרטים של בני אדם בשר ודם. כך, למשל, איננו חשים אולי בקיומה של טרנסגרסיה מסוג זה כאשר המספר מציין ש"מתמונת הקלסתר [שלו] נותרו רק אפי ועיני השמאלית". אבל, צירוף "תמים" זה נקרא אחרת לגמרי כאשר שבים ובוחנים אותו לאור פעולותיו והגיגיו האמנותיים של קצכן, שניכר בהם בעליל, לפחות כאשר מביטים בהם מן הפרספקטיבה של הבוחן הפסיכולוג, סטייה רגשית ומנטאלית:

קצכן צייר אישה שרגליה קצוצות.

הוא משך שערה אחת כלפי מעלה וסלסל בה עד קצה הגיליון.

אחר הביט באישה וחשב שמראה פניה מפחיד מעט

אבל אותו, את קצכן, אין היא מפחידה כלל,

אלא שאין לדעת אם לא תפחיד את מי שלא צייר אותה.⁴⁷

הסטייה, או ליתר דיוק מה שנתפס כסטייה מנקודת המוצא של מי שמייצג כאן את ה־common sense, הבוחן הפסיכולוג היושב בבית המשטרה, המשותפת הן לדרך תפיסת העולם של המספר והן לדרך תפיסת העולם של קצכן, היא, אני מבקש לטעון, עמוד התווך של מרקם היחסים בין קצכן למי שברא אותו.

לשון אחרת, מאחורי המספר העד שלנו שאיבד את תעודת הזהות שלו מסתתר הסופר יואל הופמן, שבינו לבין קצכן יש קרבה ביוגרפית גדולה, ומה שחשוב יותר, אחדות גורל של בני אדם שנזרקו לתוך עולם שכל מה שהיה יכול להקנות לו משמעות עבורם חסר – אבד או הפך ל"מיטונימיות ריקות".

ועתה, כל מה שנותר להם, הוא לחזור ולפרק באמצעות מנגנונים של nonsense קלישאות קומונסנסיות העוסקות בשאלות של זהות וקיום, שכול ואיגות, מתוך תקווה דון־קישוטית, הרואית וקומית כאחת, לנצח את הטראומה של האובדן הראשוני ולסיים תהליך של אבל, ובה בעת להנציח את אותה הטראומה, החוזרת ונקשרת לכוח היצירה, וכך לחוות שוב ושוב, באורה מלנכולי, את הפרידה המוקדמת מחיק האם ומחסות הבית הראשון.

*

מכל מה שאמרתי עד כאן עולה, אני מקווה, שהשימוש של הופמן ב־nonsense אינו תחבולה מקומית, אלא מהותית. דה סנט אכזופרי משתמש ב־nonsense כתחבולה טקטית, כשלב ביניים המשרת את מטרתו הסופית, שהיא "הברגתם" של הילדים אל ה־common sense של עולם המבוגרים. אשר להופמן, האנרגיה החתרנית של ה־nonsense היא תחבולה אסטרטגית. הדמויות שלו, הן "היקיות", כגון ברנהרט, והן אלה בעלות "העין השלישית", כגון קצכן, שבות ותוקפות את ה־common sense במטרה למוטטו. הן מזוהות עם הרוח החתרנית של ה־nonsense, ולכן, כפי שסטוארט⁴⁸ קובעת, הן נתפסות כפיקטיביות במובן העמוק של הצירוף הזה; כמי שאינן יכולות להתממש בעולם האמיתי אלא רק ב"ארץ לעולם לא" של השוליים החברתיים.

ה"ארץ לעולם לא" של הדמויות ההופמניות היא עולם הנגד של עולם ה־common sense. בו לא מתקיימת זיקה לוגית ברורה מאליה בין צורה ומשמעות. העובדה שהדמויות ההופמניות שייכות, רובן ככולן, לשוליים החברתיים – תושבים לא רצויים בארצם, פליטים בארץ זרה, הוגי דעות סהרוריים, ילדים שאובדים בסבך התופעות, משוגעים – מצידית אותם, שוב, כפי שסטוארט⁴⁹ ציינה, בארגו של כלי nonsense המאפשר להם לחשוף את הסדקים, החריקות, הניסיונות לאחו עיניים וכו', שהם על־פי תפיסתו של יוצרן, הבסיס לאותה זיקה לוגית ברורה מאליה לכאורה בין צורה לבין משמעות.

את עיקר אונן ומרצן משקיעות הדמויות הדון־קישוטיות של הופמן בניסיון לפתור שתי שאלות ספינס. האחת היא שאלה אפיסטמית, זהותית, פסיכולוגית, מערבית מודרנית מעצם

48 וראו: הערה 18.

49 שם, שם.

טיבה: מי אני, מה תעודת הזהות שלי, מי הם הוריי וכל כיוצא בכך. השאלה השנייה שהם שואלים היא שאלה אונטולוגית, פוסט-מודרנית מעצם טיבה; שאלה שיש לה שורשים עמוקים בעיקר (אם כי לא רק) במסורות מזרחיות אסייתיות: האם אני (בכלל) קיים.

אלה הן שתי שאלות המייצגות שתי מסורות שונות שיש ביניהן יחסים מתוחים. השאלה האפיסטמית, מי אני, עומדת בסימן תפיסת ה"אני" כביטוייה במסורת המערבית המודרנית. לעומתה, השאלה האם אני בכלל קיים עומדת בסימן תפיסת ה"אין-אני", כביטוייה במסורות מזרח אסייתיות ובפוסט-מודרניזם.⁵⁰

ואולם, וזה העיקר לענייננו כאן, שתי השאלות הגדולות הללו כאחת יונקות, על פי הבנתי את כל הקורפוס האמנותי של יואל הופמן, מאותה טראומה מוקדמת – היתמות; חוויה שכוננה מול עיניו של הופמן הילד עולם שממנו נחמס בפתאומיות חיק האם, מרחב הקיום שהיה עבורו ציר העולם, axis mundi.

אמנם, כפי שכבר ציינתי, הדמויות של הופמן אינן מצליחות לפתור את שאלות הספינקס שלהן, ואולם באמצעות פרקטיקת ה-nonsense שלהן מצליח יוצרן להשיג שתי מטרות אסטרטגיות. ראשית, באמצעות תהליך הפירוק הנונסנסי מצליח הופמן, כמאמרו של מריטן, לגעת באש בכפפות של היגיון, או ליתר דיוק בכפפות של אי-היגיון. הפרקטיקה הזאת משקפת עולם שיש לו שני צדדים. מצד אחד, זהו עולם פוסט-טראומטי, נטול משמעות לוגית, nonsense, או המתקיים מכוחן של קישורי משמעות אקראיים ולא יציבים. מצד שני, זהו עולם מלא פאתוס, חסד ונשגבות, וזאת דווקא בגלל שהוא איבד את המשמעות הלוגית שלו; עולם שבו סובבות דמויות הרואיות ומגוחכות בניסיונותיהן להבין את מה שאינו ניתן להבנה; "יתומים טוטליים" שאנו חשים דחף לאמץ אותם.

ה.

כאמור, את עולמו הפיוטי של יואל הופמן אפשר לתאר כזירת התמודדות אסתטית רב-ממדית עם שתי טראומות אובדן. אחת, שבה התמקדתי עד כה, היא מותה של אימו כשהיה ילד רך בשנים. השנייה, שבה אתמקד עכשיו, היא אפליית היהודים, ההתנכלות להם והרצח השיטתי שלהם על ידי הנאצים ושלוחיהם. לטראומה הזו יש, כפי שציינתי בתחילת דבריי, שני ביטויים בולטים. הראשון, שבו כבר דנתי, אם כי באורח חלקי בלבד, עיקרו חוויות של אובדן, נטישה ודיס-אוריינטציה שאותן חוות רבות מדמויותיו ה"יקיות" המהגרות של הופמן,

50 וראו: Brian McHale (הערה 2), עמ' 3-25. וראו גם, בהקשר של הסיפורת הישראלית: דוד גורביץ', פוסטמודרניזם, תרבות וספרות בסוף המאה ה-20, מה? דע!, תל-אביב 1997, עמ' 103-130, עמ' 262-286; חנה הרציג, הקול האומר אני (הערה 3), עמ' 305-342; ענת ויסמן, "אף מילה על 'כריסטוס של דגים'" (הערה 11); אברהם בלבן, גל אחר בסיפורת העברית, סיפורת עברית פוסטמודרנית, ירושלים 1995, עמ' 30-82.

שהגיעו ל"לבנט" באמצע שנות השלושים של המאה העשרים. הביטוי הבולט השני של תקופת השואה בכתבי הופמן – המופיע תדיר יחד עם הביטוי הראשון, ושניהם מותכים בביטויים של טראומת היתמות – משתקף בעיצוב של העולם הבדיוני כמקום שיש לו פרצוף יאנוס. מצד אחד הוא נראה כמו אחרי מבול: כאוטי לחלוטין. מצד שני נראה ששולטים בו חוקים מכאניסטיים א-פרסונליים מדוקדקים.

זהו עולם מדכא, נטול ניצוץ של חרות אמיתית. הדמויות הסובכות בו נפעלות על-פי איזה גזר דין עלום תכלית. אלו הן דמויות אנושיות ומלבבות מאוד, מה שמחריף ומקציף ומעצים את רושם האכזריות של המכות הניחתות עליהן.

ואולם, יחד עם זאת, וכאילו באופן פרדוקסלי, הטקסט ההופמני מעורר גם בהקשר הזה פרצי שגב וחסר עזים. האפקט הפרדוקסאלי לכאורה הזה נוצר בהקשר של גורלם של היהודים בשואה באורח דומה מאוד לאפקט המקביל שנוצר, כפי שניסיתי להראות קודם, בהקשר של היתמות והפליטות.

שם וכאן משתמש המחבר בפרקטיקה של הצגת התנהגות הנראית כחסרת כל היגיון, או כמייצגת היגיון ביזארי לגמרי, על רקע הקשר המבהיר את משמעותה.

ממימוש הפרקטיקה הזאת מתברר לנו שמה שנראה כחסר משמעות, senseless, במישור אחד, משקף היגיון ברור וצלול כבדולח במישור אחר.

דוגמה מרשימה למהלך האמנותי-ההגותי הזה עולה ממימוש הוראות הקריאה הכלולות בקטע הבא, מתוך הנובלה "ספר יוסף", הכלולה בקובץ הסיפורים הנושא את אותו השם.⁵¹ זהו קטע השיא הדרמטי מאוד של סיפור המעשה:

אלף תשע מאות שלושים ושמונה. תשעה בנובמבר

יוסף זילברמן תופר. מזמור לדוד יהוה רועי לא אחסר. בנאות דשא ירביצני על מי מנוחות, תופר הוא, ינהלני, נפשי, הוא תופר, ישובב ינחני במעגלי צדק למען שמו.

שני אלים צהובי שיער וכחולי עיניים חוצים זה את דרכו של זה בשביל שמימי. "גוטן טג" "גוטן טג". האחד מעט קירח, השני עב כרס. "וזהו הן?"

"אַרבייט", "אַרבייט", היום יש לפרוש זכוכית קריסטאל משובחה מעל בִּירן, ריינוס, זְאוּאַרְלַנד הונסריק, שוורצנולד וכו' שישתקפו כפילנו הקטנים מפילן ומדרזון משטטין וממהבורג פדחות-פדחות, מפִּנקפורט וממנהיים מברלין ומנהובר פדחות-פדחות, וגם ממינכן.

יוסף זיברמן תופר. גם כי אלך בגיא צלמוות לא אירע רע כי אתה, הוא תופר, עמדי. שבטך ומשענתך, תופר הוא, המה ינחמוני.

"ליישר קצת פה" "ליישר קצת שם". בדיוק בזמן. בין הפִּטרְלַנד לשמים הקדומים חוצץ עכשיו רקיע שהורכב מזכוכית קריסטאל משובחה. ובינתיים, עד שיעלה השחר, זְאוּאַרְקְאוּט אבק כוכבים, נקניקיות שביל חלב וכוס בירה מחבית גלאקסית.

51 יואל הופמן, ספר יוסף (הערה 24), עמ' 51-122.

”פרוסט!“

יוסף זילברמן תופר. תערוך לפני שולחן, תופר הוא, נגד צוררי. דישנת בשמן ראשי, הוא תופר, כוסי רוויה.

הצליח. הקריסטאל כבר מאדים. בייחוד בקטע שמעל ברלין. ראו, גם דרזון ומינכן משתקפים. הו, החגיגה! רק לאלים בהירי שיער יש כזאת אסתטיקה. זיקוקים ועשן, זכוכית, קולות אדם, עכשיו הפרק הראשון של הסימפוניה. איזו הרמוניה! יוסף זילברמן תופר. אך טוב וחסד, הוא תופר, ירדפוני כל חיי. נשכתי בבית יהוה, תופר הוא, לאורך ימים...

זיגפריד הניף את האלה והכה מכה אחת בראשו של יינגלה. מעוצמת המכה נתקערה גולגלתו ושבר עצם חד כסכין ביתר את מוחו של יינגלה במקום שבו שוכנים החלומות. וכשראה יוסף שדם ראשו של יינגלה ניגר על פניו, נשבר ליבו. והשאר, הלא הוא כתוב בדברי הימים, שיוסף נותר לבדו למעלה ואמר: ”מייך גוט מייך גוט פֶאררוס הוסטו מיך פֶארלוזן“ ומת.

— זיגפריד הניף את האלה בשנייה והכה את יוסף מכה אחת על לוח החזה. ומעוצמת המכה הזאת נתרסק גם לב הבשר של יוסף. ”נָה“, חשב זיגפריד, ”אני כבר די טוב במקל“.⁵²

הדוגמה הראשונה ל-nonsense שנזקקתי לה הייתה, כזכור, תשובתו של לורל להרדי, לאחר שהוא לוגם את כל כוס המשקה שהייתה מיועדת לשניהם. טענתי שמה שנראה כתגובה טיפשית מוחלטת של לורל, נתפס אחרת לגמרי כשלוקחים בחשבון את ה-consense העובדה שמדובר בשני בני אדם נחמדים מיסודם המשנים את עורם בגלל הנסיבות הסוציו-אידיאולוגיות שהם קלועים בתוכן: אותה מערכת דרווינסטית-ספנסרית ששלטה בחברה האמריקנית דאז, וניסתה להציג את הפערים המעמדיים כלכליים כחוק טבע.

ה-consense חושף גם היגיון שמעבר למעשה האי-גיוני בעליל של השלכת הקרפיון לים בכריסטוס של הדגים. המעשה, הטיפשי מבחינת ה-common knowledge וה-common sense, נתפס אחרת לגמרי, כשלוקחים בחשבון שמדובר במעשה של אדם שנמצא הרחק מחוץ ל”מים הטריטוריאליים” שלו.

הנמקה מוזרה לפעולה, שיש בה ממד ברור של nonsense, חותמת את הקטע המחריד שלפנינו. המסקנה שמסיק זיגפריד מהרצח שהוא מבצע, או ליתר דיוק מהרצח הכפול של יינגלה ושל יוסף — ”נָה“, חשב זיגפריד, ”אני כבר די טוב במקל“ — היא לא בדיוק המחשבה הראשונה שהייתה עולה בראשו של כל אדם. אמנם זיגפריד, צריך לשים לב, לא נכשל, כמו לורל, הדודה מגדה והדוד הרברט ב-common knowledge. נהפוך הוא. קשה להתווכח, לאור התוצאות החד-משמעיות, עם העובדה(?) שהוא ממש ”כבר די טוב במקל“. הכישלון שלו הוא, כמובן, במישור המוסרי. הוא חסר common moral.

אבל, וכאן נכנס לפעולה ה־consense. מה שמעניין את המחבר זה לא זיגפריד כשהוא לעצמו. זיגפריד, כמוהו – אם כי להבדיל – כלורל, הדודה מגדה והדוד הרברט, הוא רק גילום אמנותי חד־פעמי למצב העולם בעיני הופמן.

זהו עולם שבו, כפי שעולה ממבנה הסירוגין הבולט של הקטע – יינגלה ויוסף מזה, המתוזמנים לפגוש את זיגפריד מזה⁵³ – שולט חוק מכני אימפרסונאלי.

החוק הזה, ואפשר לומר החוק והסדר השרירותיים המטורפים האלה, מתיישבים יפה עם הכפילות הסימטרית בין האלים הטוטוניים שרק ממלאים פקודות – "היום יש לפרוש זכוכית קריסטאל משובחה מעל..." , עושים עבודה, "אַרְבֵּייט" "אַרְבֵּייט" – לבין הנער הנאצי, זיגפריד, ששמו כשם הגיבור של הניבולגן, נציג אלה שאותם מכנים שני האלים צהובי השיער וכחולי העיניים "כפילנו הקטנים", שאף הוא עושה את "מלאכתו" בעילות ראויה לציון.

אבל, וזו נקודה מכרעת ביחס לתפיסת העולם של הופמן, החוק המכאני־נאצי, שהוא השתקפות גרוטסקית, מצחיקה מבחילה של המיתוס הטוטוני ("ליישר קצת פה, ליישר קצת שם". בדיוק בזמן. בין הפֶּטְרֶלְנֶד [ארץ האבות] לשמים הקדומים חוצץ עכשיו רקיע שהורכב מזכוכית קריסטאל משובחה. ובינתיים, עד שיעלה השחר, זְאוּאָרְקְרְאוּט אבק כוכבים, נקניקיות שביל חלב וכוס בירה מחבית גלאקסית. "פרוסט!" [לחיים]) מתבצע על כל פרטיו ודקדוקיו, משום שהעולם ריק מהאלוהים המונותאיסטי, או ליתר דיוק, מהאלוהים היהודי־נוצרי שתורתו מיוסדת על עקרונות הפוכים מאלה של אלילי הואלהאלה ואושוויץ. זה עולם שכבר אין בו מקום למה שש' גיורא שוהם⁵⁴ כינה "תסמונת העקידה"; כלומר, תהליך שהמתבגר עובר "באמצעות מעין גירוש־שיש־עימו־הקרבה ממתירנות המשפחה (שבה, על פי הדקורום הפאגאני, שאומץ על ידי הנאצים, התבצע הכול בחוסר־מעצורים, י"ש) אל מסכת מסייגת של חוקים ועיקרי מוסר"⁵⁵. ואולם, באותה דרך פרדוקסאלית שעליה כבר הצבעתי קודם בקשר לחוויות היתמות והפליטות, דווקא ההעדר הבולט של האלוהים המונותאיסטי – המובע פה באמצעות הטקסט ההיברידי של יוסף היהודי, המשמיע את פנייתו־טרונייתו של ישוע לאלוהיו בידישי: "מֵיין גוט מֵיין גוט פֶּאָרוּס הוּסְטוּ מִיך פֶּאַרלוּזן" – מעורר פרצי שגב וחסד עזים כל־כך.

53 על קיומו של התזמון הרצחני הזה מתבשר הקורא כבר בפסקת בפתחה לסיפור, הסובבת כולה סביב שאלת הזימוניות הפאטאלית של נציגי שני הצדדים. הנה כך: "הָר זִילְבְּרֶמֶן, היום כולם תופרים בוינגר", אמר הסוכן של זינגר והסיר את מגבעתו. ובמרחק כמה רחובות משם, בְּפֶרִידְרִיכְשְׂטֶן־אָסֶה, הביט זיגפריד שטופף ברגליו [...] "נְה!" חשב זיגפריד. ואפשר להשאיר את הסיפור שם, באותו רגע, בברלין של אלף תשע מאות שלושים ושתים. שהסוכן יחבוש שנית את מגבעתו ויאמר מה שיאמר ויסיר אותה שוב ויניח אותה עוד פעם על שולחן החייטים ויטול את המגבעת בשלישית ויאמר מה שאמר וחוזר חלילה. וגם זיגפריד שטופף יביט ברגליו [...] ואילו נשאר הדברים כך, היה יוסף זילברמן תופר את מכנסיו של פקיד בית־המשפט הָר וְרָמוּס עד היום. אבל יוסף זילברמן השלים את מכנסיו של הָר וְרָמוּס [...] והדברים נתגלגלו עד שאירע מה שאירע באלף תשע מאות שלושים ושמונה". ספר יוסף, ללא תאריך (1987), עמ' 53.

54 שלמה גיורא שוהם, אנטישמיות: ואלהאלה, גלגלתא ואושוויץ, תל־אביב 1992.

55 שם, עמ' 30.

עוד זאת, אין לי ספק שיואל הופמן מודע לאופן שבו הוא עושה שימוש בפרקטיקת ה־nonsense ביצירתו. עיסוקו רב השנים בפילוסופיה המערבית ובפילוסופיה של המזרח הרחוק, ותרגומיו עתירי המוניטין לכתבים הגותיים ושירה ופרוזה מסינית ומיפנית⁵⁶ חידרו עד דק את עפרונו הספרותי. על כך מעידות גם הבחירות הקפדניות שלו בתצלומים המעטרים את ספריו. לדוגמה, התצלום הבלתי נשכח, שאותו בחר לשים בחזיתו של ספר יוסף:



ילדים עיוורים. צילום: אוגוסט סאנדר

56 קולות האדמה, קטעים נבחרים מכתביו של החכם צ'ואנג־טסה, תרגום מסינית עם הערות ופירושים יואל הופמן, גבעתיים 1977; לאן נעלמו הקולות?, סיפורי זן ושירי הייקו, תרגום מסינית ויפנית, מבוא ופירושים מאת יואל הופמן, גבעתיים 1980; אומרי שיר על סף המוות, מבחר שירים יפניים ומסת מבוא, ליקט יואל הופמן, גבעתיים 1985; ספר הזן של ג'ושו (*Radical Zen*), תרגום מסינית לאנגלית, עריכה ומבוא מאת יואל הופמן, תרגום מאנגלית לעברית דרור בורשטיין, תל־אביב 2007; קול היד האחת (*The Sound of One Hand*), תרגום מיפנית לאנגלית והערות: יואל הופמן, תרגום מאנגלית לעברית: דרור בורשטיין, ירושלים 2011.

בתצלום, שבוצע באמצע שנות השלושים בגרמניה, פרי מצלמתו של הצלם הנודע אוגוסט סאנדר, שצילום נוסף שלו מופיע על חזיתו של הספר ברנהרט, נראים שני ילדים. בת ובן. הבת, שהיא כנראה מבוגרת מהבן במעט, אוחזת בידה הימנית את ידו השמאלית, ובידה הימנית היא מסמנת גובה מסוים, שעד אליו, בערך, היא מסבירה לילד, מגיע גובהו של הדבר שאודותיו היא מדברת.

עד כאן, הכול בסדר. ה"בעיה" היא ששני הילדים בתצלום הם עיוורים. לפנינו אפוא עוד סצנת nonsense. שהרי מה יותר אי-גיוני מאשר להראות לילד עיוור בתנועת יד מה גובהו של דבר מסוים. האי-גיון כאן בולט במיוחד משום שמי שעושה את הפעולה ה"נואלת" הזאת הוא עיוור בעצמו.

ואולם, כמובן, לא תחושה של איוולת עולה מהתצלום הזה אלא של צער עמוק, רחמים וחסד. וזאת דווקא בשל ה-nonsense, המאפשר להופמן לחשוף, בגלל המנגנון החתרני, המתעב common sense, שהוא בסיס הדנ"א של ה-nonsense, שמופעל ברוב עוצמה בשל consense: תצלום של ילדים חסרי ישע בשנות השלושים על גבי ספר ששני הסיפורים המרכזיים בו עוסקים בילד יתום, בנם של פליטים "תלושים" ובאב וילד שנרצחים כליל הברולח.