

איש הזאב, המורה הכפרי ונטיית השם

'Would it be of any use, now,' thought Alice, 'to speak to this mouse? Everything is so out-of-the-way down here, that I should think very likely it can talk: at any rate, there's no harm in trying.' So she began: 'O Mouse, do you know the way out of this pool? I am very tired of swimming about here, O Mouse!' (Alice thought this must be the right way of speaking to a mouse: she had never done such a thing before, but she remembered having seen in her brother's Latin Grammar, 'A mouse--of a mouse--to a mouse--a mouse--O mouse!' (Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*. Chapter 2).

'אולי כדאי', חשבה אליס, לדבר אל העכבר הזה? פה הכל יוצא דופן כל כך, שסביר ביותר לחשוב שהוא יכול לדבר: מכל מקום, לא יזיק לנסות'. לפיכך, פתחה ואמרה: 'הו עכבר, אולי אתה יודע איך יוצאים מהברכה הזאת? אין לי כוח לשחות פה הנה והנה, הו עכבר!' (אליס חשבה שזו הדרך הנכונה לדבר אל עכבר: עד כה לא עשתה כדבר הזה מעולם, אבל זכרה שראתה בספר הדקדוק הלטיני של אחיה, 'עכבר - של עכבר - אל עכבר - את עכבר - הו עכבר!'. Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*. Chapter 2).

הקדמה לשוניית-דידקטית

מאמר זה מתמקד בפרודיות של לואיס קרול וקריסטיאן מורגנשטרן על תופעה דידקטית אחת. בשפות אחדות (כגון עברית ואנגלית) מבטאים יחסים מסוימים בין הפועל ושם העצם במלות יחס כגון את, אל, ל-, מן לפני שם העצם במקרה של מושא ישר או עקיף, או בלי מלת יחס במקרה של נושא. בשפות אחרות (כגון לטינית וגרמנית) אותן יחסות מובעות בנטיית סיומות בסופי שמות העצם. שמות תואר ואפילו מלת היידוע ה- (בגרמנית) מותאמים לשם העצם במין, במספר וביחסה. תלמידי בתי הספר במרכז אירופה ובמזרח היו מבלים חלק גדול מחייהם בשינון טבלאות הנטיות ("דקלינציות" לשמות עצם ו"קוניוגציות" לפעלים). היחסה השקמנית (ו"א בלי מלת יחס) נקראת נומינטיבוס, יחסת-אֶת אקוזטיבוס, יחסת-שֶׁל גניטיבוס, יחסת-אֶל דטיבוס ויחסת-מִן אבלטיבוס. התלמידים נדרשו לדקלם את טבלת היחסות בלי כל הקשר; במקרה הטוב, ספרי הלימוד נתנו תרגום של כל פריט לשפת האם, כמו בספר הדקדוק הלטיני של אחיה של אליס. בעיה מיוחדת היתה עם תרגום הווקטיבוס, לשון הפניה, לאנגלית ולהונגרית, שבהן צורה זו אינה קיימת. למשל, dominus בלטינית משמעו "אדון"; אך כשאתה פונה אליו, "לאן אתה הולך, אדון?" אתה אומר "Quo vadis, domine?". בספרי הלימוד הלטיניים באנגליה ובהונגריה השתמשו לפעמים במלת הקריאה

"O!" לציין לשון פניה (ווקטיבוס: "הו אדון!"). כדרך הפרודיות, לואיס קארול בחר לנקוט לשון ווקטיבוס כלפי נמען שנעימת ההכנעה המשתמעת מהפניה "הו!" הולמת אותו פחות מכל. וגם המחיש שמץ מן הבלבול ששינון בלי הקשר עלול לגרום בראש התלמידים. אף על פי כן, נוסף על סיומות הנטייה יש בלטינית גם מילות יחס. וגרוע מכל, מקצתן דורשות שם עצם באקוזטיבוס, מקצתן שם עצם באבלטיבוס. לפיכך, היו שתי רשימות של מלות יחס שנדרשנו לדקלמן בסדר קבוע; לגבי רובן לא היה לנו מושג מה פירושו. חבר ילדות שלי סיפר לי לאחרונה, שאחרי המלחמה למד, ילד יהודי, בגימנסיה של הכמרים הלבנים שבעירנו. יום אחד ביקש אותו המורה ללטינית לדקלם את רשימת מילות היחס הדורשות אבלטיבוס, והוא דיקלם אותה לשביעות רצונו. אז הוא ביקש אותו לדקלם את מלות היחס הדורשות אקוזטיבוס; אך את הרשימה הזאת לא למד בעל פה. יש רק שתי אפשרויות, הוא אמר, ואם מלת יחס כלשהי אינה נמצאת ברשימה אחת, בהכרח היא נמצאת באחרת. המורה גער בו קשות: דרך למידה זו מקובלת זה מאות בשנים, אמר. היא נמצאה טובה, ומי אתה שתשנה סדרי בראשית. בשיעור הבא נכנס המורה לכיתה ואמר לחברי שיעמוד על רגליו. בני, אמר לו, חשבתי על מה שאמרת בשיעור הקודם, והגעתי למסקנה שאתה צודק. הפרודיה של מורגנשטרן מכוונת אל מורים שאינן להם הגדולה שהפגין המורה של חברי.

"Der Werwolf" של מורגנשטרן

דיון זה בשירו של מורגנשטרן נולד מתגובה נרחבת ועקרונית שלי למאמר של סמיואל ג'יי קיזר ואלן פרינס (Keyser and Prince, 1979) על מה שהם קוראים לו "אטימולוגיה עממית". להלן הנקודות המרכזיות בהגדרה שהם מציעים למונח זה:

[האטימולוגיה העממית] היא התהליך שבו מונחים שיש בהם משום זרות נעשים מורגלים יותר, לעתים קרובות בעזרת מיתוסים נלווים. [...] מהו ההגיון של הדוגמאות שנבחנו עד כה? ראשית, קיימת מלה שיש לה רפרנט יחיד בעולם. [...] המלה אחידה לכל דבר ועניין, אינה עשויה חלקים. [...] אלא שאז, המלה מחולקת לשתיים [...] ומעשיה נספחת למלה המנותחת לחלקים. בנקודה זו, המלה ננקטת כדי לגלם את העולם, אם אפשר לומר כך, באמצעות מעשיה (Keyser and Prince, 1979: 66-67).

נבחן עתה מקרוב את שירו של מורגנשטרן "Der Werwolf":

1. Ein Werwolf eines Nachts entwich
von Weib und Kind, und sich begab

an eines Dorfschullehrers Grab
und bat ihn: "Bitte, beuge mich!"

Der Dorfschulmeister stieg hinauf
auf seines Blechschilds Messingknauf
und sprach zum Wolf, der seine Pfoten
geduldig kreuzte vor dem Toten:

"Der Werwolf", sprach der gute Mann,
"des Weswolfs, Genitiv sodann,
dem Wenwolf, Dativ, wie mans nennt,
den Wenwolf, — damit hats ein end".

Dem Werwolf schmeichelten die Fälle,
er rollte seine Augenbälle.
"Indessen", bat er, "füge doch
zur Einzahl auch die Mehrzahl noch!"

Der Dorfschulmeister aber musste
gestehn, dass er von ihr nichts wusste.
Zwar Wölfe gäbs in grosser Schar,
doch "Wer" gäbs nur im Singular.

Der Wolf erhob sich tränenblind —
er hatte ja doch Weib und Kind!
Doch da er kein Gelehrter eben,
So schied er dankend und ergeben.

לילה אחד חמק מיזדאב / מאשתו ומילדיו והלך / לקברו של מורה כפרי / ואמר
לו, "אנא הטא אותי".
המורה הכפרי קם וטיפס / על גולת הנחושת של לוחית הבדיל הנושאת את שמו,
/ ושח אל הזאב, אשר בסבלנות / שילב את כפות רגליו לפני המת:
"מי־זָדָּאב", אמר האיש הטוב, "של מי־זָדָּאב", הרי הגניטיב, / "לְמִי־זָדָּאב",
דטיב, כפי שזה נקרא, / "אֶת מי־זָדָּאב", וזה הסוף.

היחסות החניפו למיזדאב, /והוא גילגל את כדורי עיניו. / "בינתיים", ביקש,
"צרף נא / את לשון הרבים אל לשון היחיד".
ואולם, המורה הכפרי נאלץ / להודות שמזה לא ידע כלום. / אמנם זאבים יש
בלהקות גדולות, / אך "מי" קיים רק בלשון יחיד.
הזאב קם עיוור מדמעות - / שהרי יש לו אישה וילד! / ואולם, מכיוון שלא היה
מלומד, / נפרד אסיר תודה ונכנע.

איזו תובנה בשירו של מורגנשטרן תורמת הגדרת האטימולוגיה העממית כפי שהוצגה לעיל?
המחברים מסבירים מהו איש זאב (מיזדאב); לאחר מכן מסבירים באריכות־מה את איההתאמה בין
האטימולוגיה האמיתית והאטימולוגיה העממית שהמורה הכפרי ייחס למלה. עד כאן הכל בסדר.
לאחר מכן הם מונים עוד פעם את היחסות הדקדוקיות כפי שנמנו בשיר (ובתרגום הפרוזה
שלהם). מבחינה אינפורמטיבית, דבר זה מיותר לחלוטין. מבחינה פסיכולוגית, זה עשוי להיות
סימן להרגשה לא־נוחה שמשוה חשוב עדיין לא נאמר; שאיזו אינטואיציה המקמקה עדיין לא
נלכדה על ידי המערכת הקונצפטואלית. יתירה מזו, כמה קוראים חשים באמת, שאכן, במקרה זה
"מונח שיש בו משום זרות נעשה מורגל יותר" בעזרת האטימולוגיה העממית? אולי יהיה נכון
יותר לומר, שלהפך, מלה בלתי־שכיחה אך בעלת משמעות נעשתה "מוזרה" יותר על ידי
תימרונים מוזרים בסיפור מוזר?

קייזר ופרינס מסכמים את דיונם בשיר: "עיקר כוונת השיר מבוססת על בדיחה, שהיא עצמה
מבוססת על אטימולוגיה עממית, דהיינו, על הרעיון שהלשון מגלמת את המציאות. הפער הזה בין
הלשון והחיים הוא שעושה את איש-הזאב אומלל" (שם, 72). אני טוען, שיש בשירו של
מורגנשטרן יותר מ"בדיחה מהדהדת". כך, למשל, מדוע הולך האישי-הזאב אל מורה מת דווקא?
מה עלינו להסיק מסיום השיר ("ואולם, מכיוון שלא היה מלומד, נפרד אסיר תודה ונכנע")? דבר
זה אינו נוגע לבדיחה המבוססת על אטימולוגיה עממית. נראה שהשיר מורכב יותר: אין זה מן
הנמנע, שהוא בן רבדי משמעות אחדים אשר - כפי שאטען - מהווים שלם אחד מוצק. נתחיל
בתצפית, שלפחות תיאורטיקן אחד של הספרות הבין אחרת לגמרי את משחקי המלים של
מורגנשטרן. להלן אביא פיסקה שכבר ציטטתי אותה בפרק הראשון:

למעשי ההיתול של מורגנשטרן יש גם צד רציני. הוא מצוטט כמי שטען שיחסו הלקוי
מיסודו של האדם עם רעהו, חברתו והעולם נובע מהיותו כלוא בלשונו, וזה דבר
כוזב, בלתי־אמין ומסוכן. לכן יש "למחוק" את הלשון, להרוס את אמונו הנאיבי של
האדם בחלק זה המורגל והמובן־מאליו של חייו, לפני שילמד לחשוב כהלכה. לפיכך,
משחקי המלים של מורגנשטרן, המבריקים בשנינותם, אינם מבחינה זו אלא תחבולות
ניכור עקלקלות, ובצורתן הרדיקלית ביותר הם מצליחים לעורר בקורא תחושה מוזרה
- הגורמת לו להטיל ספק ביחסו הנינוח אל הלשון - תחושה שיש בה משום דמיון

לתחושת הביבלובל ואובדן האוריינטציה האמוציונלית הכרוכים בגרוטסקי (Thomson, 1972: 165).

אני מבקש להצביע על ארבעה יסודות בפיסקה זו. ראשית, היא זוקפת לזכות משחקי המלים של מורגנשטרן משהו שיש בו הרבה יותר מאשר בבדיחה פואטית. שנית, וחשוב יותר, היא מייחסת להם אפקט שהוא היפוכו הגמור של מה שקייזר ופרינס מייחסים לאטימולוגיה העממית. לא "תהליך שבו מונחים שיש בהם משום זרות נעשים מורגלים יותר", כי אם, להפך, "תחבולת ניכור עקלקלה", שיש בה כדי "להרוס את אמונו הנאיבי של האדם בחלק זה המורגל והמובן-מאליו של חייו". תהליך זה, ולא דווקא "גילום" העולם בשירותו של מין "דחף מיתולוגי", הוא שכופה על האדם להסתגל מחדש אל החברה, ואל העולם בכלל, כפי שהוא באמת. אפשר, כמובן, לכלול גם זאת בביטוי של קייזר ופרינס (לצורך זה, המלה "לגלם" היא בחירה מצוינת), אבל אז, "הלשון מגלמת את העולם" יקבל את הפירוש "יש קשר כלשהו בין הלשון והעולם". שלישית, אפקט זה עשוי להיות, בתנאים מסוימים ("בצורתן הרדיקלית ביותר") מקור לאיכות אמוציונלית. רביעית, איכות אמוציונלית זו "יש בה משום דמיון לתחושת הביבלובל ואובדן האוריינטציה האמוציונלית הכרוכים בגרוטסקי".

עלי להודות, שמשחקי המלים השנונים של מורגנשטרן בשיר זה אינם משקפים אותו במיטבו. אף על פי כן, האפקט שלהם בולט במידה מספקת כדי להרים תרומה ל"איכותו האיזורית" של השיר, בתנאי שהאפקט זוכה לתמיכה מיסודות אחרים בשיר. וזה הדבר שעשוי לנמק את הופעת המורה המת. מורגנשטרן אינו רוצה אותה מת בלבד, כי אם גם מאלץ אותו "לקום ולטפס על גולת הנחושת של לוחית הבדיל הנושאת את שמו"; בקיצור, משחק המלים והגרוטסקי נועדו, מן הסתם, לתרום לאפקט משותף: איכות של אובדן אוריינטציה אמוציונלית. אם המורה המת המטפס על גולת הנחושת נתפס כגרוטסקי, תלוי כמובן ביכולתו ונכונותו של הקורא לחשוף את עצמו למעמד כשהוא פושט את ההגנות של מנגנוני ההגנה המתבקשים, כלומר, בלי "לפטור אותו במחי צחוק", ובלי להתמלא חמה "שדברים כאלה מוצגים באור היתולי". מי שמסרב להתנסות באיכותו "הקשה-לבליעה" של הגרוטסקי, חזקה עליו שיראה בשיר בדיחה ותו לא. ברמה זו של תצפית, ככל שרבים היסודות התורמים לאיכות "הגרוטסקית", כן תגדל מידת האחדות, המורכבות והאינטנסיביות של השיר.

יש מימד סטירי מובהק בשיר. הוא מציג את המורה הכפרי כאוטומאט המתורגל כל כך וחסר הבחנה כל כך בהפעלת ידיעותיו המקצועיות, שבלי קשר לנסיבות, הוא להוט תמיד לשתף פעולה כל אימת שמתאפשר לו לדקלם את הדקלינציות ששינן בעל פה. בקצה השני של הסטירה אנו מוצאים את האי-הזאב אשר, כפי שנאמר, אינו מלומד; לכן הוא מוכן לקבל מאנשים "מלומדים" כל הבל בתודה ובהכנעה. מימד סטירי זה מנצל חמרים שמלכתחילה הוכנסו לשיר למטרות אחרות, כגון "למחוץ" את הרצף הפונימי והמורפולוגי /wer + wolf/

כשהיסוד הגרוטסקי תורם לתנות־היתר (overdetermination) של מרכיביו; מימד זה יש בו משום עניין בזכות עצמו. ואולם, הוא משולב באפקט הכולל של השיר כשלמות, שכן החידוד שבו תומך את מרכיב הגיחוך שבגרוטסקי (בעוד שהמורה המת הקם מקברו מקיים את המרכיב המזוויע).

הזיקה בין הצגת המורה הכפרי כאוטומאט חסר בינה ובחירת הקבר כמקום ההתרחשות – ניתן להציגה גם בפרספקטיבה שונה במקצת, פרספקטיבה שעשויות להיות לה תוצאות מרחיקות לכת. ניב מכתמי רווח בארצות אחדות במרכז אירופה, המוסב על אדם הבקי כל כך בשיר, למשל, "שהוא יכול לדקלמו גם אם מעירים אותו משנתו העמוקה ביותר". ניתן לגזור את סיטואציית היסוד של השיר מניב זה בשני שלבים. ראשית, לשון גוזמה (hyperbole) מושגת על ידי החלפת "משנתו העמוקה ביותר" ב"מן הקבר". שנית, יש להבין בשיר זה את הביטוי ההיפרבולי כלשונו: המיודאב מעיר את המורה מקברו כדי לדקלם את אשר שינן בעל פה.

גזירה זו יש בה משום עניין לגבי הסוגיה שאנו דנים בה. מצד אחד, היא מתקשרת בבירור לתפישת מורגנשטרן את הלשון כמה שיש "למחוק" אותו, דהיינו, לפרק אותו כדי לחולל את האפקט המרכזי של שיר זה: אובדן אוריינטציה והסתגלות מחדש. מאידך גיסא, האינטרפרטציה שלי מקשרת בבירור את הטכניקה של מורגנשטרן לציור המטפיסי החכמני (Metaphysical conceit). הציור המטפיסי מקורו במטאפורה (או טרופוס אחר); ואמנם כן, הציור המטפיסי אינו אלא מטאפורה שבה מתכוונים הן למטען והן למוליך במידה שווה (השווה 784: Ransom, 1951).

לפיכך מתברר, ש"מחיצת" הלשון של מורגנשטרן הוא מקרה ספציפי (ולו גם קיצוני) של תחבולה ספרותית כללית יותר; וזו מצידה פעילה בקשת רחבה של עקרונות אסתטיים רחבים יותר. נזכיר פה בקצרה רק אחד מהם:

"תפקיד השירה" כתב יאקובסון ב־1933, "הוא להצביע על כך שהסימן אינו זהה עם הרפרנט שלו". מדוע זקוקים אנו לתזכורת זו? "שכן", המשיך יאקובסון, "בבד בבד עם המודעות לזוהות הסימן עם הרפרנט (A הוא A_1), אנו זקוקים למודעות לחסר שבזיהוי זה (A אינו A_1)". אנטינומיה זו חיונית היא, שכן בלעדיה הקשר בין הסימן והרפרנט נעשה אוטומטי, ותפיסת המציאות מתנוונת (Erlich, 1965: 181).

הציור המטפיסי אינו אפוא אלא פונקציית־סימן יחידה, שבה הן המטען והן המוליך מפותחים בעקיבות רבה כל כך, שאנו נאלצים להיות מודעים הן לזוהות והן לחוסר־התואם ביניהם. ניסוחו של יאקובסון יש בו משום דמיון, אפילו בפרטיו, לניסוחו של תומסון בדבר עמדתו של מורגנשטרן כלפי הלשון. ניסוח זה מדגיש את אובדן האוריינטציה הנגרמת על ידי "מחיצת הלשון" והגרוטסקי, ואת אפקט החידוד של הציור המטפיסי. דבר זה נעשה בפרספקטיבה סמיוטית-

אסתטית של מודעות מוגברת למציאות, פרספקטיבה העשויה לחול גם על סוגי שירה שונים ביותר (כגון שירה רומנטית).

עתה נוכל לנסות לקשור מספר קצוות מההכללות שלעיל. ניתן לראות את הרצף הפונולוגי-מורפולוגי /wer + wolf/ כמה שמורכב משני סימנים שונים (שני הגיזרונים [אטימולוגיות] הנבדלים של קיזור ופרינס). שניהם פותחו מילולית כל כך, שחייבים להתכוון לשניהם. מהבחינה הסמיוטית, הרצף משמש כשני מוליכי סימן אשר, מצידם, עשויים לסמן, או שלא לסמן, שתי מערכות שונות של מושאים: הם חייבים להישמר בנבדל (שכן, שניהם פותחו מילולית מדי). זו הנקודה שבה הערתם הבאה של קיזור ופרינס נעשית רלבנטית: "הפער הזה בין הלשון והחיים הוא שעושה את איש-הואב אומלל"; כלומר, הפער בין המסמן והמסומן הנעשה, איכשהו, חשוב בשיר. הם ממקמים את הפער בתוכן השיר; בעיני, כנגד זה, חשיבות אסתטית נודעת לניגוד הנתפס על ידי הקורא (שהפער בתוכן הוא רק היבט אפשרי אחד בו).

מבחינה פסיכולוגית, בהפרדה נחרצת זו בין המטען והמוליך, הקורא ניצב מול סיטואציה המעוררת תחושה מוזרה של אובדן אוריינטציה אמוציונלית, שהיא איכותו האנושית האינטנסיבית של השיר. איכות אמוציונלית זו נתמכת על ידי אופיו הגרוטסקי והיסודות הסטיריים של השיר. סיפור דומה אפשר לספר על הציור המטפיסי בשיר זה. בהיפרבולה "הוא בקי כל כך שהוא יכול לדקלמו גם אם מעירים אותו מהקבר", הן המטען ("הוא בקי כל כך") והן המוליך ("מעירים אותו מהקבר") פותחו מילולית כל כך שחייבים להתכוון לשניהם. ואולם, סיטואציית הקבר מכיל יסודות שאינם רלבנטיים למרכיב הגרוטסקי. לפיכך, היקיצה מהקבר מותנה תנות־יתר). מאידך גיסא, היבט השינון-בעל־פה של הציור מתקשר לאותו היבט של מוליך הסימן של הרצף /wer + wolf/ הנוגע לנטיית מלת השָׂאֵלָה wer (מי). לפיכך, כל הקצוות הרופפים מקושרים ברשת סבוכה של פונקציות־סימן, ומה שנראה למבט ראשון כבדיחה (בחילוף השרירותי מהיבט אחד של המסמן למשנהו), נעשה רשת סימנים המותנית תנות־יתר שבה החילוף אינו שרירותי עוד ("הקצה הרופף" מותנה על ידי יסודות אחרים בשיר); בד בבד, המסמן והמסומן זהים ולא זהים בעת ובעונה אחת.

מכל האמור לעיל יוצאת ראייה חדשה של השימוש במונחי הביקורת. עיינו בפיסקה של תומסון שדנה בהשקפת מורגנשטרן על הלשון בויקה אל משחקי המלים שלו; כפי שראינו, יש בה כדי להוביל לתובנה בדבר האיכויות האסתטיות של שירי מורגנשטרן. נבחן עתה מקרוב את האופן שבו תומסון מאפיין את הכלי הביקורתי שהוא מציע פה. אחד הדברים הבלתי־שכיחים בפיסקה זו הוא שתומסון אינו מציע מונח שאת משמעותו הוא מגדיר (כגון, למשל, "מחיצת־לשון"); בדרך כלל, אנו מצפים למצא מונח, ואחר כך את הגדרתו. ועתה, ניתן דעתנו על ההגדרה שתומסון מציע למונחו (החסר).¹ ראשית, הוא ממקם את משחקי המלים של מורגנשטרן בהקשר

¹אני מדגיש עובדה זו, שכן לעיתים קרובות מדי קורה שמבקרים מדיקים תווית על תופעה ספרותית כלשהי ומתעלמים מפעולתה תומסון, להפך, מציע תיאור של התופעה ופעולתה, אך אינו מציע תווית.

הרחב יותר של הלשון וחוויית הלשון במציאות האנושית. שנית, הוא מעלה את האפשרות של מערכת זיקות אחרת, שונה בתכלית, בין הלשון, המציאות והחווה; משחק המלים עשוי לשמש כמכשיר למהפך הדרסטי ממערכת זיקות אחת למשנה, שלישית, הוא מצביע על האיכות הפנומנולוגית העשויה לציין מהפך דרסטי מעין זה (דהיינו, הוא מתאר את התכונות שהובחן בהן בחוויית המהפך). רביעית, ולא פחות חשוב, הוא מצביע על כך שהמוֹדעות היחידה-במינה להתנסות ב"מחיצת הלשון" יש בה משום דמיון למוֹדעות היחידה-במינה להתנסות בגרוטסקי.

ציפנות מעין זה של מונחי הביקורת הוא שווה-ערך מטא-לשוני או מטא-פואטי של תפישתו הסמיוטית של אומברטו אֶקו בדבר צפנותם של פריטים מילוניים, דהיינו, תפישה שעניינה הן בקביעת משמעותו של הביטוי והן בקביעת אפשרויות התחברותו. "בדרך זו ניתן לעקוף את המושג של כללי התחברות נפרדים, שכן הם מהווים חלק בייצוג המצופנת של פונקציית-הסימן" (Eco, 1979: 91). ציפנות ראוי של מונח ביקורת פותח אפוא קשת רחבה של אפשרויות חיבור. מעתה, ניתן לקשר את "מעשה המשחק" של מורגנסטרן ליסודות הגרוטסקיים שבשיר; ניתן להשתמש בו לנמק את הטענה שיש בשיר משום איכות ריגושי מורכב. יתירה מזו, ניתן לקשר בין "משחקיות" זו לבין תפישת השירה של יאקובסון, תפישה סמיוטית של השירה כדרך לעורר מודעות מוגברת למציאות. לחילופין, ניתן לראותה כדוגמה קיצונית לעיקרון ספרותי רחב יותר המיוצג על ידי תפישת ג'ון קרוֹ רַנסום (John Crowe Ransom) את הציור החכמני המטאפיסי (metaphysical conceit), שאף הוא ניתן לקישור עם העיקרון של יאקובסון. בדרך זו, תפישתי את צפנות מונחי הביקורת במילון המנטלי עשויה להניח את היסודות לחקר "הכשירות הביקורתית" – סעיף שניתן להוסיפו לרשימת ה"כשירויות", רשימה המכילה, עד כה, את הכשירות הלשונית, הפואטית והקומוניקטיבית.