

“מתי בכלל תפסתם אור”: סמי ברדוגו מטביל

את הקורא בדיו שחורה

יוני ליבנה

האמן והקורא ובגידתם בשבט החוץ־ספרותי

כאשר מאזינים לקוראיו הדעתניים ביותר של סמי ברדוגו – קרי מבקרי ספרות שסקרו את יצירתו בעיתונות היומית, בכתבי העת, במרחב הרשת – אצל רובם ככולם ניכרת חשדנות כלפי טקסטים המתחפשים לספרות יפה. באופן עקבי, לאורך כשני עשורים של פעילות ספרותית – ברדוגו זוכה לשבחים או לביקורת מסתייגת ביחס למידת הצלחתו לבטא קול ספרותי טהור מהשפעות זרות. “הגיבורים והעלילות לא שייכים לטרנד, לשיק ולגליק, אין בו קריצות חינוכיות ולא פוסט־מודרניזם”¹ – מאפיינת סקירה מוקדמת את קובץ הביכורים מאת ברדוגו, ילדה שחורה.² חודשיים קודם לפרסום הדברים הללו, המבקר וחוקר הספרות הוותיק גרשון שקד, ביקש:

להפנות את תשומת לב הקוראים לכישרון הצעיר סמי ברדוגו. כישרון ללא גימיקים, ללא פוסטמודרניזם וללא ניסיון מלאכותי לחידושים והמצאות. פשוט כישרון של אדם שיש לו סיפור לספר, ומספר את הדברים ביכולת מרשימה. כישרון מרקע מזרחי שאינו הופך את המזרחיות לקרדום לחפור בו [...] במילים פשוטות, ללא פילוסופיות – ובכל המילים הפשוטות שישנן, שישנן עדיין.³

כעשור לאחר מכן, ובהתייחס בין היתר לאותם סיפורים ששקד שיבח – המבקרת והחוקרת קציעה עלון, ניגשה ליצירת ברדוגו מעמדה אידיאולוגית ואסתטית הפוכה כביכול.⁴ עלון משתייכת לדור מבקרים נפרד. העיסוק ההיסטוריוגרפי, המחקרי שלה בספרות מזרחית ובכתביה מזרחית שולל יסודות מרכזיים בהשקפת עולמו של שקד כהיסטוריוגרף ספרותי

- 1 מאמר זה נכתב במסגרת עבודת מחקר בהנחיית פרופ' אורי כהן. תודתי לו על עזרתו והדרכתו. תודה לד"ר חנה סוקר־שווגר שאפשרה לי לחשוף חלקים מן העבודה בפני קהל קוראים. תודה לשרה ריכטר, אלפא ליבנה, ליאורה כוחלני – שהראו לי איך לקרוא וללכת. בועז כהן, “הסיפור של העשירונים התחתונים”, ידיעות אחרונות: ממון (15/2/2000), עמ' 2.
- 2 סמי ברדוגו, ילדה שחורה, תל אביב: בבל, 1999.
- 3 גרשון שקד, “המילים הפשוטות שישנן, שישנן עדיין”, הארץ: ספרים (8/12/1999), עמ' 1 ועמ' 13.
- 4 קציעה עלון, “חסר בית במובן העמוק”, הארץ: ספרים (21/12/2011), עמ' 4.

– ומעל לכול, את המיפוי של שוליים ומרכז בזיקה למוצא האתני של היוצר הספרותי, של זהות הדמויות ביצירתו. אף על פי כן, עלון מכתירה־מאפיינת את ברדוגו ואת כישורו הספרותי בסגנון רטורי דומה לרשימה מאת שקד: יחיד כנגד הרבים, בועה של ישרה אמנותית מול שטף ספרות קלוקלת, יוצר ריבוני שאינו מבטא בספרותו שאיפה להשפעה פוליטית או לביסוס מעמדו:

“הילד האחרון של המאה” עומד כנגד רבי המכר המציפים אותנו, הממתקים המסוכרים הקרויים ספרות. בניגוד אליהם, צועד סמי ברדוגו בבטחה אל לב הסצנה (ותהיה אשר תהיה), אל מרחב הטאבו המסתתר בתוכה – ונוגע בו. כך מצליח “הילד האחרון של המאה” לגעת באזורי הצל בנפשנו שלנו.

וקודם לכן, באותה רשימת ביקורת:

אין בכתיבתו של ברדוגו ולו לרגע את המבט השואף לקאנוניות, כלומר ייצור פרטי הסיפור ככיסוי לדבר מה אחר, אלגורי, המסתתר מעל או מתחת לסיפור. היכולת לייצר את האלגוריה כרוכה בטבורה במבע ובמבט הפוליטי, ברצון לומר דבר מה כללי בציבור, לאו דווקא בתוך הספרות. ראו למשל את הסיפורת של עמוס עוז, א.ב. יהושע או אהרן אפלפלד. אין בדברים אלו בכדי להביע הערכה לסוג כזה או אחר של כתיבה, אלא להתבונן באופי כתיבתו של ברדוגו, המעניק רגישות מקסימלית לדברים עצמם.

דומה לכותבים אחרים שניגשו ליצירת ברדוגו מעמדה המושפעת מתיאוריה ביקורתית, מעמדית, פוסט־קולוניאלית,⁵ עלון מאפיינת את אמנות הסיפור שלו כדוגמה לספרות “מינורית”.⁶ גם אם אינה מתייחסת באופן מחייב למושג התיאורטי שטבעו דלז וגואטרי,⁷ המבקרת מתארת את ברדוגו כסופר שנמנע מחיקוי ואימוץ של עמדה ותבניות דומיננטיות

5 ראו, למשל: חנן חבר, “איך אפשר לדעת מי שייך למה”, הארץ: ספרים (8/11/2006), עמ' 4; רוחמה אלבג, “המרחב האנונימי כמגדיר זהות: עיון בסוגיית המקום בקובץ ‘ילדה שחורה’ מאת סמי ברדוגו”, אילנה אלקד־להמן (עורכת), זהויות ישראליות - בין זר למוכר: קריאה ביצירות מאת חמישה יוצרים בספרות ההווה, ירושלים: כרמל, 2008, עמ' 91–118; חנה סוקר־שווגר, “הסוואה שקופה: טקטיקות של מרד אחר”, מחקרי ירושלים בספרות עברית כ”ב (2008), עמ' 153–175; Lital Levi, *Poetic Trespass: Writing between Hebrew and Arabic in Israel/Palestine*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014, pp. 227–235.

יוחאי אופנהיימר נגע באופן נקודתי ביצירת ברדוגו, בכמה מאמרים ובמסגרת קריאה דורית ותמטית בספרות מאת יוצרים ישראלים ממוצא מזרחי. יוחאי אופנהיימר, “על התהוות הגוף המזרחי”, תיאוריה וביקורת 36 (2010), עמ' 161–184; “בשם האב: אדיפליות בסיפורת המזרחית של הדור השני”, תיאוריה וביקורת 39/38 (2010), עמ' 161–184; Yochai Oppenheimer, “The Holocaust: A Mizrahi Perspective”, *Hebrew Studies* 51(2010), pp. 282–306; Oppenheimer, “Representation of Mizrahi Sociolect”, *Ha-Ivrit Safa Haya* 6(2012), pp. 7–25.

6 “למרות שחומריו של ברדוגו הם פוליטיים לעילא – מזרחיות, עוני, פריפריה, הומוסקסואליות – הנושאים הללו מטופלים במינוריות, פוליטית בדרכה העדינה”. עלון, הערה 4 לעיל, עמ' 4.

7 זיל דלז ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי־אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005.

מבחינה אידיאולוגית, פוליטית, סגנונית; אף על פי שעמדת הסיור המובלעת ביצירתו, לטענתה, אינה לובשת צורת התקפה גלויה, כקריאת תיגר על הנורמה שממנה הוא חורג. שקד, לעומת עלון ובדומה לה, כמו־מזהיר את הקוראים הפוטנציאליים של קובץ הביכורים: לא להתייחס לברדוגו כיוצר ספרות פוליטית במובהק, לא לתייגו (ובכך לפסול אותו), טרם הקריאה) כיורשם של סופרים שניצלו את המדיום הספרותי כקרדום לחפור בו, כמצע לקידום אג'נדה פוליטית־מזרחית. נדמה כי שני המבקרים נושמים לרווחה מול סיפוריו: סוף כל סוף ספרות. סוף כל סוף נגיעה בדברים עצמם, במילים הפשוטות. בלי גימיקים, בלי אבקת סוכר, בלי אלגוריות, בלי כיסויים. ספרות נטו.

האידיאל האסתטי הטעון של פשטות, של נגיעה ישירה ב"דברים עצמם", מתגלה כתופעה עקבית במסלול התקבלותו של ברדוגו בביקורת. אידיאל הפשטות מופיע בצמוד ובהשוואה למאפיין המגונה של סגנון מלאכותי וטכני, ולחלופין, לממד החושני שמבקרו של ברדוגו מייחסים לכתיבתו. כך, למשל, מבקר שהסתייג מספרו השלישי של ברדוגו, יתומים (2006), מציין לטובה אלמנטים של פשטות ונגישות שהוא מזהה בספרו הבא של הסופר, זה הדברים (2010): "המבנה הפשוט של הרומן יוצר 'מהודקות' שמפצה על המופקרות הלשונית [...] בעברית משובשת, באופן חושני, מסופר כאן סיפור מוסר חריף, דיקנסי באופיו"⁸. מבקר אחר, שהתייחס בהערכה לאותו רומן, מעיד באותה שעה על "תחושה של מכאניות מלוטשת, של רעיון תיאורטי שמוגשם ומנוסח בקפידה באמצעים ספרותיים"⁹.

מבקרים שהסתייגו מיצירת ברדוגו מבטאים לרוב עמדה מקוטבת וסימטרית למבקרים שייחסו לכתיבתו פשטות, בלתי אמצעיות, הימנעות מכפל פנים אלגורי וכולי. הם נוטים, כאמור, לאפיין את סגנונו כביטוי למכניקה ספרותית עודפת, מלאכותית, משעממת.¹⁰ מבקרים כאלה מציגים את ברדוגו כיוצר שזכה להכרה ממסדית מוקדמת, חסרת פרופורציות. לעתים, יפנו אצבע מאשימה לעבר דמויות משפיעות בזירה המו"לית והאקדמית: פטרונים שרותמים כביכול את יצירת ברדוגו לקידום עמדתם הפוליטית־תיאורטית, ומחניקים את קולו האינדיבידואלי כיוצר.

אין בכונתי לתקוף את הפיגורה של אותנטיות ופשטות ספרותית, שרוב מבקרו של ברדוגו הצמידו לו כמדליה, ולחלופין, שללו ממנו. תחת זאת, אבקש להצביע על האופן שבו ברדוגו רותם כסופר אנונימי, בתחילת דרכו, את הפנטזיה הזאת לגבי ספרות לשמה: ספרות חסינה מציפורני מגמות אפנתיות, מהשפעות אידיאולוגיות ותיאורטיות, משיקולי מסחריות ופופולריות; ספרות עיוורת כביכול לרקע הביוגרפי – וכפי שנדמה, לסימני

8 אריק גלסנר, "קריעה תמה", מעריב: מוסף לשבת (6/8/2010), עמ' 26.

9 עמרי הרצוג, "אם קריאה", הארץ: ספרים (28/7/2010), עמ' 4.

10 ראו, למשל: מנחם בן, "הנפח", מעריב: פרומו (8/12/2006), עמ' 16; אריק גלסנר, "להוסיף חטא על פשע", מעריב: מוסף לשבת (17/11/2006), עמ' 26; אבנר הולצמן, "גישוש בערפל", מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2005, עמ' 271–273; חיה הופמן, "ככה לא בונים דמות", ידיעות אחרונות: המוסף לשבת (23/8/2002), עמ' 27–28; אריאנה מלמד, "כשקלישאה פוגשת סטריאוטיפ", Ynet (26/11/2006), אוחד מתוך: www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3331302,00.html

מעמד וזהות אתנית – הן של היוצר הן של הקורא. העין הספרותית, גיבורת הפנטזיה הזאת, מדמה עצמה לעין מופשטת, שאינה מחוברת לגוף פרטי, קהילתי, משפחתי. המילים, המילון והאותיות נבראים לכאורה בכוח מבטה הבלתי אנטומי. הדובר והנמען הספרותיים כביכול אינם תלויים בתהליכי רכישת שפה. גופם, תודעתם, כמו כרוטים מלשון-אם.

אפיונו של ברדוגו בביקורת הספרות מבטא נטייה מוכרת ביחס ליוצרים המשתייכים לקבוצות מיעוט (אתני, מגדרי, פוליטי). ברדוגו התייחס לכך כבר בראשית דרכו כסופר, בריאיון לרגל צאת קובץ הביכורים 'לדה שחורה':

כשרואים על העטיפה את השם סמי ברדוגו, הקורא מקשר אותי למשפחה מרוקאית קשת-יום. אני חושב שהדמויות שלי דווקא בסדר. אלה דמויות מהפריפריה, דמויות בינוניות שחיות את השגרה [...] אבל בכל אחת יש את המשהו המעוגן באיזו קיצוניות, יש בה איזה נגע או פגם שמביא אותה להתבוננות אחרת.¹¹

במקום לגמד ולהוקיע את הכתיבה הביקורתית שעסקה בספריו, גם במקרים שהיא מבטאת עמדה אדנותית וחשדנית, ניתן להיעזר בה: בעיקר כדי לעמוד על נקודות בולטות בפואטיקה של ברדוגו כסופר צעיר, אך גם כפתח לאפיון הקהילה הספרותית שקראה ביצירתו, ואליה הסופר עצמו הצטרף והתקבל כחבר בולט בקבוצת יוצרי פרוזה בני תקופתו. זוהי קהילת קוראים שבבסיס גישתה לטקסט הספרותי עומד עיקרון אנטי-קהילתי: אמן הספרות האמתי נמדד בעיניו בהתאם ליכולתו להפנות עורף, להתבדל מציבור קוראים, דוברים, צרכנים; משושלת יוצרים קנוניים, משושלת ספרותית אלטרנטיבית או שולית; מגורמי השפעה שיחניקו את קולו הייחודי.

הציפייה מהסופר לבטא אינדיבידואליזם סגנוני ואידיאולוגי והציפייה ממנו להיחלץ מסבך ההשפעה הקולקטיבית מעידות כמדומה על תביעה מוקדמת מסופר בעל שם משפחה מזרחי – ועל התפקיד הסותר שמייעדים לו קוראים-מבקרים. אך, בו בזמן, אפשר להתייחס לתופעה הזאת כמבחן מעבר, כטקס חניכה, שלחוקיו כפופים הסופר כקוראיו, מזרחים ואשכנזים. נדמה שכל אינדיבידואל פעיל במרחב תרבותי כזה מבקש להגדיר את עצמו ולהזדהות כקורא אמת, קורא אוטונומי, קורא ספרות לשמה. שכן האמן, כפי שכתבה הסופרת והמסאית רונית מטלון:

חייב, ממש חייב, שלא לדעת מי הוא כדי להניע את היד האוחזת בעט על גבי הנייר. זהותו האתנית, מעמדו הכלכלי-חברתי, אמונתו הפוליטית, מורשתו המשפחתית והרוחנית נוכחים בתוך היד הכותבת שלו אבל אינו ואביו לו אם רק הם נוכחים שם [...] אקט הכתיבה הוא בראש ובראשונה אקט של בגידה: בגידה בשבט, במשפחה,

11 ענת מידן, "אספן המחשבות", ידיעות אחרונות: 7 ימים (15/10/99), עמ' 66-70. בראיונות מאוחרים יותר, ברדוגו התייחס לביטויי גזענות כלפיו כתלמיד במערכת החינוך הישראלית. ראו, למשל: אלון הדר (2006), "גבר זה לא קיר", הארץ: מוסף הארץ (3/11/2006), עמ' 26-32.

בקבוצה האתנית, בשייכות [...] הזהות המזרחית הראויה, אם אכן ישנה כזו, נוצרת בתהליך של שלילה אינסופית של קביעות "מהי הזהות המזרחית". [...] כבודו העצמי של האמן [...] הוא התעקשות נחושה על אי ידיעה של "הזהות".¹²

על פניו, ברדוגו מייצג נאמנה עמדה כזאת, ודאי כפי שהוא מתבטא במסות מאוחרות שפרסם, ומתאפיינות בסגנון ארס־פואטי, אוטוביוגרפי ואנטי־ביוגרפי כאחד, ביחס לזיקה בין השראה אמנותית ותולדות חיי האמן. כך, למשל, הוא מתאר את חניכתו הספרותית, הפרטית, במבט לאחור:

ידעתי שאני יכול ושמותר לי להפר חוקים של סדר והיגיון נורמטיביים, שגורים, מוכרים, ולהתמסר כל־כולי אל העניין המהותי שאני מבקש לכטא במלים [...] באמצעות שטחה הנפלא וההרור של הספרות יש לי מרחב עצום להרשות לעצמי את הסטיות, את השבירות, שהן הבריאות החדשות מבחינתי.¹³

בסיפורו הראשון לפרסום, שבו אתמקד, ברדוגו מאמץ באופן פרוע ומוקצן את נורמת הבגידה במושג הזהות – זו שמבטאת מטלון, ובדומה לה רבים ממבקרי ברדוגו, גם אם באופן מרומו, מחודד ומושכל פחות. באותה שעה, הסיפור מבטא עמדה ייחודית כלפי אידיאות הבגידה בזהות הבלתי ספרותית, כלפי אותה הפניית העורף לקהילה הביוגרפית, הממשית. כאשר מטלון מדמה במסה המצוטטת אמן, "מזרחי או לא מזרחי", המתייבב "מול מוקדי הכוח התרבותיים" – היא מדברת בשבחה של כתיבה ספרותית המשולה למחול. מחול "רב משמעי של נסיגה והתקפה, כניעה וערעור על המקובל [...] שיתוף פעולה ובגידה. מחול ולא מטר בליסטראות".¹⁴ זהו משחק מעודן בין הרקע הביוגרפי של האמן ומרכיבי הזהות הפורמליים, החיצוניים, שמאפיינים אותו כאדם ממשי מחוץ לגבולות הטקסט – ובין הביטוי שהם מקבלים במסגרת יצירתו.

ברדוגו, סופר צעיר ולא מוכר, מציע לקורא חוויה ספרותית קרובה למדי למחול בליסטראות שמטלון מדמה. זהו מופע ספרותי שבו הביוגרפיה (המדומיינת או הממשית) של המחבר – ולמעשה, הסימון התרבותי, המעמדי, האתני הנרמזים בשמו – מצויה ביחסי מתיחות וקיטוב ביחס למבע האמנותי. הביקורות שהוקדשו לילדה שחורה, במדורי ספרות בעיתונות היומית ובכתבי עת ספרותיים, מדגימות ריקוד מגושם למדי, במונחי המסה של מטלון. רבים מהמבקרים והסוקרים תיארו את ברדוגו כיוצר צעיר שמצליח (ולחלופין כושל, בעיני חלקם) להתעלות מעל המגבלות הצפויות לכותב צעיר מזרחי, שעוסק בדמויות מזרחיות, טיפוס ספרותי מקומי של "חלכאים ונדכאים" (בלשון שקד), או המתמקם

12 רונית מטלון, "כמה הרהורים על 'הפעוטה שרצתה להיות פרייה'", מקרוב 10 (2002), עמ' 177-179.

13 סמי ברדוגו, "לשחות בבריכת המילים", מתוך הרצאה בכנס "שפה וחברה" באוניברסיטת בן־גוריון (24/06/2010), פורסם באתר הוצאת הספריה החדשה (7/7/2010). אווזר מתוך: www.newlibrary.co.il/page_757?c0=15697&bsp=13175

14 מטלון, הערה 12 לעיל, עמ' 179.

ב"חצרות ישראל השנייה", בלשון ביקורת אחרת.¹⁵ חלקם משבחים במפורש את יכולתו ככותב להתנתק מתכתיבי המוצא האתני שלו, מכבלי הביוגרפיה המזרחית – בו בזמן שדווקא הסימון המזרחי של הסופר ושל הדמויות שיצר תופס חלק נכבד, אם לא מרכזי, ברשימות הביקורת. ככלל, מבקרו של ברדוגו, מוקדמים כמאוחרים, מאפיינים אותו ואת יצירתו בדימויים של שלילת זהות ואי־השתייכות.

ההתייחסות לתופעה הזאת לא נועדה לסמן את ציבור הקוראים־מבקרים, המגוון מבחינת גיל ומוצא, מבחינת גישה פרשנית אסתטית ופוליטית, כמי שנכשלו במבחן הקריאה והכתיבה כגון זה שניסחה מטלון; לתארם כרקדנים דוביים. במידה רבה, נדמה שאותם מבקרים מנסחים באופן אמין ולעתים רגיש כיצד הם נענו לספר הביכורים מאת ברדוגו, ובייחוד, כפי שנדמה, ל"שוק",¹⁶ הסיפור הפותח, הייצוגי והמוכר בקובץ הסיפורים.

תהליך החניכה הספרותית שמגולל גיבור הסיפור ודרכי הסיפר האופייניות ל"שוק" אינם מתנערים מיסודות של עיורון, השלכה תוקפנית או פנטזיה פרורטית שמפעילים את המבט הספרותי, שנמזגים באישון העין הספרותית המדומה. בניגוד לאפיון הסותר של ברדוגו בביקורת במונחי שלילת זהות, נדמה ש"שוק", סיפורו הראשון לפרסום, מתייחס לדעה קדומה, לגישה סטריאוטיפית ולתיגו תרבותי כחומר מניע ואף מפרה בתהליכי קריאה ופרשנות.

הפרשנות שאציע לשני טקסטים מאת ברדוגו, מוקדם ומאוחר, בדיוני ומסאי, מתארת קורא – בן דמותי שלי, בן דמותם המשולב של מבקרי ברדוגו – העומד למבחן חניכה בלתי אפשרי. לכאורה, עליו ללמוד לקרוא ללא אותיות, ללא עיניים, ללא גוף שמחבר אותו למרחב הדורות, לתורשה, לניסיון האנושי המצטבר. קורא כזה יתיימר להפריד בין המחבר הממשי לדמות המספר – בין הקול הספרותי שפונה אליו לביוגרפיה המדומיינת שהקורא מצמיד לסופר בשם "סמי ברדוגו", המפרסם סיפור בשם "שוק", בקובץ בשם ילדה שחורה. ועם זאת, כדי להפיק מהסיפור קריאה אינטימית, רגשית, רב משמעית – מוטל על הקורא להיכשל בהגשמתה הראשונית של שאיפה כזאת. עליו להכיר באשליה האלימה שמבטאת קריאה מקצועית, אובייקטיבית, נאורה. כדי לשוב ולהכתיר את עצמו כקורא אמת, כחניך ספרותי ראוי, עליו לבחון מחדש את דרכו להבדיל בין מבע חוץ־ספרותי, מבע תוקפני ואלים – למבע אמנותי ולירי; בין העין האנטומית לעין הספרותית.

כגישה עם יונק ספרותי ואמו

מה גורם למבקרו של ברדוגו, לקוראיו־הכותבים, להתעקש להציגו כיוצר ספרות ראויה לשמה? איזו תופעה במסגרת הטקסט מניעה מבקרים לייעץ לקוראי רשימותיהם להתנער

15 מבקרת שהסתייגה מקובץ הביכורים, מציינת לטובה את "שוק", שבו "מצטללת לה אפולוית סוריאליסטית, המרימה את הטקסט בעוצמה מדשדוש חסר־משמעות בהיפר־ריאליזם קיטשי, של התיאור המאוד לא מקורי בחצרות ישראל השנייה" – שמאפיין לדעתה את רוב הסיפורים בקובץ. יעל ישראל, "בחנק הריאליזם", עתון 77 242 (2002), עמ' 12.

16 סמי ברדוגו, "שוק", הארץ: תרבות וספרות (10/4/1998), עמ' 2-3.

מדעות קדומות, לגבי טיב הספרות שמחבר בשם סמי ברדוגו יכתוב? מדוע רבים מהם מייחסים לו סגנון ספרותי ישיר, בלתי אמצעי – ובו בזמן מדגישים דבר שהיה אמור להיות מובן מאליה: התכלית האמנותית של הטקסטים שהוא יוצר?

כדי לענות על כך, ניתן להיעזר בסיפור "שוק" כמקרה מבחן מייצג. סיפורו הראשון לפרסום של ברדוגו ראה אור ב־1998 כזוכה בתחרות ספרותית מוכרת, שציינה אז עשור להיווסדה. מהמילה הספרותית הראשונה שפרסם באופן רשמי, במסגרת ממסדית שבה נבחן כישרונו ככותב – נדמה שברדוגו מתביית על החשדנות הספרותית הזאת: החשש להיחשף ולהזדהות כצרכן אמנות חובבני, כקורא מְכַנֵּי־עדרי שאינו מוכשר להבחין בין מבע ספרותי אותנטי לרצף מילים מודפס, משוכפל, ממוסחר. ארבעת משפטי הפתיחה בסיפור מזניקים משחק קריאה מתעתע שהולך ומתגבש לאורכו, מקבילים בעקיפין בין מעשה־הקריאה למחוות הפשטה; לערטול מכיסוי הבגד, ממעטה הנורמטיביות:

בכל יום שישי, בין ארבע לחמש אחר־הצהריים, אני פותח לאמא שלי את החזייה. מרגע הפתיחה אני והיא נכנסים אל שבת המנוחה. בכל פעם שאני פותח לאמא שלי את החזייה, אני יודע שאפשר להירגע. מרגע זה מפסיקים לעבוד, מפסיקים לבשל, ומקבלים את פני המלכה. כשאני משחרר קליפס ועוד קליפס ועוד אחד, אמי נאנחת, ואני עונה לה כהד.¹⁷

האופן הקינקי, האדיש או חסר המודעות כביכול, שבו מספר הסיפור טורף את ההבחנה המקובלת בין הביולוגי והגרפי, הגופני והמילולי, פועל כהזמנה ערמומית לקורא, כמלכודת פרשנית: היה אתה נציג השכל הישר, שגריר הטעם הטוב; ניצב לפניך מספר שמשתמש במדיום הספרותי, בצורת דיבור מסכמת, מדווחת, תבניתית ("בכל יום שישי") – כדי לתאר התרחשות שהיה עדיף לעבור עליה בשתיקה, להסתיר, לכלוא אותה בלב מפני העין.

שהרי, לאיזה אדם מותר, כביכול, לתאר מגע קבוע, בלתי אמצעי, בשדי אמו – מבלי שדיווח כזה יעורר חשדנות או רתיעה? ליונק, לילד שטרם ביצע את המעבר הבסיסי לביטוי מילולי מצורת תקשורת צלילית, אינסטינקטיבית, גופנית. משפטי הפתיחה שבהם המספר ב"שוק" מציג את עצמו, לעומת זאת, מתפרשים כעדות מרשיעה: הוגה ומבטא אותם אדם ששולט בכלי הלשון וההמשגה, שניחן ביכולת פרטנית של עיבוד נתונים, התבוננות, ניתוח ושחזור זיכרון. זהו דובר שמוסר מסורת פרטית חריגה שמשמרים אמו והוא, ומנמק אותה באופן חריג. הוא פונה בעברית לנמען כלשהו – לעצמו? לאוזני הכותל? לבן שיח מדומיין? – כאל מי שיש להציג בפניו עקרונות בסיסיים בתחום הלכות השבת. כגננת בגן ילדים, בדיבור דמוי הדגמה פדגוגית בלשון רבים, המספר כמו מדקלם במהלכו של שיעור: "מרגע זה מפסיקים לעבוד, מפסיקים לבשל, ומקבלים את פני המלכה" (שם).

17 כל הציטוטים מהסיפור מובאים מגרסתו המאוחרת: סמי ברדוגו, "שוק", הילד האחרון של המאה: סיפורים: 1998-2010, בני ברק: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2011, עמ' 9-15. עמ' 9. מעתה יסומנו ההפניות לספרו של ברדוגו בסוגריים בגוף המאמר.

אך הרושם הפדגוגי הזה מופרך. שכן המספר, לפחות בתחילת הסיפור, מדווח מתוך עיוורון חריף על דבר שבני תרבות לא יעלו על דעתם לחשוף ברבים: הפשטת האם כמסורת קבועה, התבוננות חסרת בושה כביכול בשדיה. כהמשך לחשיפת גוף אמו לעיניו, המספר כמו מפקיר את עצמו למבט חיצוני, מפקח, מגנה, מאבחן. זהו מבטו של הקורא הצופה בהתרחשות הביתית והמשפחתית כזר בלתי נראה.

עד תום הסיפור הקצר, קורא כזה יזכה בהצגה אינטימית, וכביכול בלתי מוגבלת, של מסכת החיים המסוימת של שתי הדמויות. הפסקאות הבאות בסיפור בנויות כתיאור תבנית־יואנלוגי של טקסים שגרתיים בחיי המספר ואמו. כל פסקה או חטיבה סיפורית כזאת נפתחת בציון זמן מחזורי: "בכל יום שישי" (שם), "כל חודש־וחצי" (10), "בכל פעם שאמא שלי יוצאת לחתונה" (שם), "בכל בוקר אמא שלי יוצאת מחדר־המיטות אל המטבח" (11); ולאחר תיאור ארוך ומפורט של יציאה לקניות בשוק ושיבה מתישה הביתה – "אחת לחודש־חודשיים אמא שלי מכינה מילוי לרקמת הטחול שאני תופר" (14).

כל אחד מהתיאורים הללו מנוסח אמנם כסצנה מסוימת, חיה ומתהווה, אך נראה שהם נועדו להדגים מציאות מעגלית, מוכרת לעיפה (החדש לקורא הוא המוכר למספר, המסורת הפרטית מוצגת כ"אירוע ייחודי", סצנה, לפני הקורא). הסצנות הראשונות בסיפור מבטאות באופן סותר רוב משמעי את עליונות המספר על אמו – כך שטיב היחסים ביניהם נעשה לשאלה פרשנית מרכזית: עד כמה הם משקפים יחסים מקובלים וראויים בין אם וילדה, ומי משני המעורבים הוא שמחזיק במושכות כגורם השליט ביחסים ביניהם (הרסן, המושכות ושאלת השליטה הולכים ומתחדדים בעקבות האופן שבו המספר מפרט את מיומנותו בהידוק חזייתה של האם והרפייתה).

לאחר שהציג את עצמו בראשית הדברים מפשיט אותה מחזייתה, ושב להלבישה לאחר צאת השבת ("ביום ראשון בבוקר אמי מתדפקת על דלת חדרי שאסגור לה את החזייה בחזרה", 9) – המספר מתאר את סמכותו המיטיבה־והעריצה ביחס לאמו.

ביום ראשון בבוקר אמי מתדפקת על דלת חדרי שאסגור לה את החזייה בחזרה. היא לובשת אותה, מסובבת אלי את הגב וצועקת לי: "לא עד הסוף, תעשה חלש, רק בראשון". אני מקשיב לה ומשחיל את הקליפסים רק בטור השני של החזייה. לפעמים אני עצבני ועייף מהבוקר, ואז אני סוגר לה בכוונה עד לסוף, והיא שואלת אותי: "זה עד הסוף? זה חזק הרבה". "אמא, זה בראשון, תשתקי", אני עונה לה, וכל השבוע אני רואה איך היא מתענה בחזייה שלוחצת את השדיים שלה עד לסוף (9).

אם בפתחת הסיפור נדמה לרגע שהוא מתפקד כמשרתה, המשך הסיפור מתאר את הגיבור מטפל באמו כבילדה־קשישה. ניצב מולה כאב מדומה, כאדונה. בה בשעה, המספר חושף את עצמו כמי שנוהג לענות את אמו באופן ילדתי ולעיתים לאחז את עיניה. כל סיוע וסעד מצדו, כפי שהוא מתוודה־מתפאר או מפליל את עצמו בפני הנמען המעורפל של דבריו, מתוארים כפתח לשליטה ממשית או מדומיינת באיברי גוף אמו, בחזותה החיצונית, במהלך הזמן המתפשט שבתוכו היא פועלת (סדר היום, השבוע והשנים שהמספר משחזר ומארגן).

ביצוע צייתני היפרבולי הוא דימוי מרכזי בסיפור – החריג מתגלה כמעין פרשנות עודפת ביחס לסטנדרט המקובל, למשל, כיבוד אם מצד בנה. בראשית הסיפור, הוא מתאר את עצמו מציית לאמו וממרה את פיה בו בזמן, כשהוא מהדק הידוק מוגזם את חזייתה. לעתים, כאמור, כחריגה קבועה מעיניו קבוע ומתון יותר, המספר מתאר את עצמו מהדק את קרסי החזייה "עד הסוף" (9). לאחר שבוע חריג־וטיפוסי, שבו שדי אמו כלואים בהידוק מוחלט מיום ראשון בבוקר, ניבט לעיני המספר בימי שישי סימן למלאכתו הסמויה: "פס אדום שהתבשל שבוע שלם בגב ומתחת לחזה. לשמחתי, אמי אף־פעם לא שמה לב אליו. את הגב שלה היא לא מצליחה לראות במראה" (שם).

האות המקודש, זכר למעשה בראשית־השבוע של הגיבור, מנוסח כעדות לפשע נסתר. האם, המחנכת, אינה יכולה להביט בפס האדום בגבה, לאשש את החשד שבנה סוטה מהוראותיה, מהדק בכוח מוגזם את החזייה. היא תלויה במבטו, במילותיו. הקורא, אם כך, מוזמן למלא את הריק החינוכי. כהד לאופן שבו נכפה על המספר תפקיד המבוגר האחראי מול אמו – הקורא, מתרווח מול הטקסט כמקבץ עדויות מרשיעות, פתולוגיות. כרשות מפקחת, נורמטיבית, שופטת – קורא כזה ימנה את עצמו להכריע: מיהו קרבן הסיטואציה המתוחה? מי מהדמויות אחראית למופע המטריד?

האם האישה המבוגרת מאלצת את בנה לבצע כדבר שבשגרה מטלה בעייתית, אם לא מגונה ממש (הפשטתה והלבשתה מחזייה)? ושמה המספר הוא שמביים את ההתרחשות הזאת, ונוכח עיוורונה של האם ומוגבלותה הגופנית מנצל את כוחו ומחוקק בעורה מסורת פרטית, אינדיבידואלית, נפרדת מההלכה הכמו־פרברטית, שהאם ביססה (האם יוצרת הרגלים פרקטיים ובלתי כתובים, לעומת המספר שמטביע חותם כמעט כתוב בעור)? הפס האדום שהבן־המשרת מטביע בבשרה, מחלץ מהקורא המאבחן פרשנות שאינה הולמת כביכול את תפקידו המקצועי, שופט מדומה. השאיפה להגדיר ולמשמע את סימן האלימות נעשית לשאלה אסתטית, אמנותית, פיגורטיבית. מהי משמעות הסימן הזה: סימן ברית דתית, סימן קלון, מסומן במקום נסתר מעיניה, סימן סטיגמטי לקדושה, הטבעת בעלות בגופו של עבד נרצע או בעל חיים, סימן מצוקה שנסתר מעיני האם ומופנה לקורא. כך או כך, עיוורונה של האם ביחס לגופה שלה – כגמל שאינו רואה את דבשתו – עומד בניגוד לשני המבטים שכבר מתחילים להתמזג: המספר והקורא, בניגוד אליה, יכולים להשתמש בסיפור, במדיום האמנותי, כבמראה.

זוהי דוגמה אחת לאופן שבו התבוננות חשדנית, מאבחנת ומגנה ביחס לדמויות תבשיל בקריאה נוספת לקריאה אסתטית בסיפור – בדומה לפס האדום המתבשל תחת רצועות החזייה לאורך שבוע שלם. בסוף הסיפור, יגלה המספר (לעצמו? לקורא?) את דבר יתמותו, ואת עובדת מותה של אמו. הסיפור יתפרש כתוצר של אלימות אקטואלית, טרייה כביכול ("עכשיו אמא שלי מתה", 15).

בחלקו האחרון של הסיפור המספר מתאר את עצמו ניצב בבית העלמין, מול גופת אמו המכוסה בבד. כשהמספר יציין־ידמה לעצמו את כנפי העוף שמחכות לו בבית, במקפוא, שריד לחיים המשותפים לו ולאמו – נפתחת בפני הקורא הזדמנות לתגלית פרשנית, לעונג

אסתטי. הוא עשוי לגלות דימוי פנטסטי, נסתר, יפהפה, שכמו הוטמן עבורו בתחילת הסיפור, בתיאור הפשטת האם ועינוי גופה (האם טומנת במקפיא בשר קנוי למען בנה, כתכנית מקדימה למותה; המספר שותל בגוף הסיפור דימויים חידתיים לקורא המתעורר, המתפכח). האם הסימן האדום הרב משמעו המוטבע בגבה של האם מייצג כריתה סמויה של כנפיה ומדהדה מוטיבים מכונפים מתחומי המיתוס היהודי, היווני? האם במבט לאחור, הטקס השני שמתואר בסיפור הבליע רמז לאסוציאציה כזאת, לתלישת כנפיים נסתרות מגבה?

כל חודש־וחצי אני עושה לאמא שלי מסאז'. היא שואלת אותי אם צריך להוריד הכל, ואני אומר לה, "תורדי הכל חוץ מהחזייה", כי אין לי כוח לסגור אותה אחר־כך. אמי משטחת על מזרן המיטה הזוגית, פורשת ידיים לצדדים ונאנחת [...] אני מניח את כפות ידי על הגב הגדול והשמנוני שלה ומתחיל לעסות אותו. אני עולה ויורד עד עצם הזנב [...] אמי צועקת יותר: "די, די, לא חזק, אני לא יכולה יותר, תפסיק, כן כן, שמה שמה, נראה לי משהו שבור שם" [...] ואני לא מפסיק. אני אומר לה שזה טוב לבריאות שלה, ושתתוק ותסכול בשקט ותגיד תודה (9-10).

"משהו שבור שם" (10), מצטט המספר שברי דיבור מפי אמו, כשהוא מתאר את עצמו מעסה את גבה, בכוח, בסצנה דמוית תרגול פיזיותרפיה (הצעקות, ההנחיות, מתפרשות כסימן פרודי של יחסי מין, בהמשך לסצנת החזייה). גם אם אינה מסוגלת "לראות את הגב שלה במראה" (9) – בניגוד למספר, בניגוד לקורא – האם ייתכן שהאם חשה בתנועת כריתה סמויה, בלתי אפשרית? האם מבצבצות כאן הכנפיים שאליהן מתייחס המספר בסיום הסיפור, נוכח קברה הטרי של אמו, הכנפיים שעליו להפשיר, להעיר לחיים, כנפי העוף שהאם "קנתה בשבילי" מבעוד מועד "ודחפה בכוח למקפיא" (15)? הקורא אולי יבחין בדימוי הפנטסטי. האם, לעומת זאת, אינה יכולה לראותו, לדמותו, לפענחו.

העונג הפרשני־אסתטי שמציע "שוק" לקורא מתבסס בראשיתו על קריאה אנטי־ספרותית, עוינת, פטרונית. בתחילת הסיפור, הקורא לכוד בקריאה פתולוגית של חיי האם ובנה, במלכודת קריאה סטראוטיפית ומוטה שהוא טומן כביכול לעצמו מבלי דעת: עיקר תשומת הלב שלו מופנית לשאלה אם אכן גיבור הסיפור זה עתה הוכיח בפניו את הכיעור הנסתר, המייצג, שדמויות כמוהו מנסות להסתיר? האם בחשכת הבית הסטריאוטיפ חי ונושם (כאמור, כמה ממבקרו של ברדוגו שיבחו דווקא את דרכו להציג את המשפחה המזרחית בניגוד לתבנית בנאלית, מוכרת, בעיניהם)? הנה, לאחר תיאור שגרת ההפשטה של האם והלבשתה – מופיעה סצנה מסכמת דומה, הנפתחת במילים "כל חודש וחצי אני עושה לאמא שלי מסאז' בגב" (9). אם טקס החזייה מציין את כניסת השבת מדי שבוע, העיסוי מתבצע אחת לחודש־וחצי, כמעין טקס קידוש הלבנה (כל הטקסים והסצנות עומדים בקרבה חלקית להקשרים טקסיים). במסגרת שגרת העיסוי, המספר מורה לאמו להתפשט בכוחות עצמה מכל בגדיה, אך להישאר לבושה בחזייה. "אין לי כוח לסגור אותה אחר כך", (10) – הוא מסביר לנמען הסיפור, רומז, אולי בהיתול, לכוח האדיר שתובע ממנו הידוק החזייה סביב הגוף חסר הגבולות כביכול (ממשפט למשפט מתחזק הדימוי של קשר דם ונפש בלתי ניתן לקטיעה בין האם ובנה, בלתי ניתן אך ראוי לקטיעה).

קודם לכן, הגיבור התוודה או הרשיע את עצמו בעינוי גופה של האם, גם אם מדובר לכאורה בעינוי שולי, בעקיצת יתוש, מבחינתה. בהמשך הסיפור, המספר יתאר את גופה העצום בזיקה לעמידות בפני איתני הטבע, שחיקת האקלים, ובעקיפין, בפני כוחות דיכוי חברתי ומעמדי. את עצמו יציג כגוף זעיר, כאיבר חסר חשיבות, הנגרר אחרי דמותה, המוקבלת – במישרין ובעקיפין – לגוף חייתי שועט (כבר כאן בסיפור מבצבץ רמז ל”עצם הזנב” של אמו [10]), לאוטובוס בדחירתו, ואולי אף לבהמת משא הצועדת במסלול קבוע, אדישה ובלתי פגיעה. תבנית היחסים הזאת מודגמת באמצעות ממצאים סותרים. הנה, כאן, המספר מתאר את עצמו מטפל בבריאות אמו, כופה על עצמו מגע לא רצוי בגופה (“אני מניח את כפות ידי על הגב הגדול והשמנוני שלה”, שם), כשם שהוא דוחק בה לבצע תרגילי התעמלות שהיא מתחמקת מפניהם. הוא מצייר את עצמו כפטרונה של אמו, גם אם תפקיד כזה מחליש אותו (באופן פיזי, נפשי ובעיקר אסתטי).

לפי תיאורו, אמו כופה עליו משחק תפקידים כמעט גרוטסקי, ובו שניהם מתחזים לילדים המעמידים פני רופא וחולה. בסצנת העיסוי, המספר מפריך את הרושם הכפול שביסס בפתחת הסיפור: את הרעיון שהוא מתענג מהקרבה לגוף אמו (“שדיה צונחים מטה ומרגישים נפלא”, 9); כמו חוזר בו מהוודוי לגבי דרכו הסמויה לענות את איברי גופה ועורה. כעת הוא מדגיש את חוסר הרצון שבו הוא מבצע את תפקידו כמעסה. אמו שכובה במיטתה הזוגית, בחדרה הפרטי. כנציג סמכות רפואית חיצונית, ובהמשך לדקלום הכמו־פדגוגי מראשית הסיפור, בנה גוער בה על הזנחת גופה. כשקצה סבלנותה בסימולציה הרפואית־זוגית־ילדותית, האם “מגרשת אותי בבעיטה מהמיטה שלה” (10), כמעין אב קפאיי גוסס ורב כוח.

תיאור המגע בין שתי הדמויות מדרבן את הקורא להתייחס לטקסט כחומרים בעדות מפלילה ומזכה. מבקרים ופרשנים שהתייחסו לסיפור בהקשרים שונים מעידים עד כמה יעיל הפיתיון הפרשני הזה, כתב האשמה הבלתי מפורש ביחס לאם, בנטייתם להציג באופן מגנה, פתולוגי, את דמותה (ואת דמות האם המצטברת לאורך סיפורי ילדה שחזרה). כמעין עובדת סוציאלית, הקורא־הבורר מתחיל לצייר את המספר כקרובן הסיטואציה והנסיבות המשפחתיות. מי משני השחקנים אחראי להצגה השקרית של האם כאישה חלשה, מבוגרת, מוגבלת מבחינה בריאותית? הקורא ממשמע את העדות כמלל חסר מודעות. המספר מציין כמו לתומו שאמו היא ש”מיתדפקת” (9) על דלתו. אם כך, היא שמכוננת את המסורת הפרטית, המשובשת, הבלתי ראויה שהוצגה בפתחת הסיפור. חולשתה, מגבלותיה הגופניות והנורמטיביות, מחייבות אותו לקבל על עצמו תפקיד בלתי טבעי כביכול: להיעשות לאבי אמו, לבן זוגה. מכאן והלאה, המספר מניח לקורא לדמיון מחלה אחרת, בניגוד למופע החולשה המדומה שהאם כמו־מורישה לבנה: דרכה לכפות עליו יחסי קרבה מחניקים, סימביוטיים, לדכא את עצמאותו והתבררותו, ובהשאלה, לקצוץ את כנפיו ולמנוע ממנו חיים ראויים.

במילים אחרות, פגישה ראשונית עם הסיפור מקצינה את הנטייה לקרוא באופן ביוגרפי, אם לא סטריאוטיפי, טקסט מאת מחבר בעל שם מזרחי. מרכז הסיפור, גרעינו הדרמטי,

מעוצבים סביב יחסי האם והבן כך שעצם הזיקה ביניהם מעוצבת ומתפרשת במונחים של שיבוש, הסתרה, אלימות ובושה.

המשך הקריאה בסיפור ידגים כיצד הניסיון להגדיר ולאבחן את הקשר בין המספר ואמו ילך ויסחרר את הקורא: ככל שישתקע בפרשנות חשדנית או מרשיעה בפרטי הסיפור, כך ייאלץ להכיר במנגנון הפואטי שאליו כפופים אותם פרטים. ככל שהקורא יבקש לאפיין ולאבחן את המספר כילוד־אמו, כיורשה וכחניכה של אישה מזרחית ייצוגית, ולצייר את חייו ותולדותיו כנגזרת גורלית, דטרמיניסטית, פתולוגית של העובדה הזאת – כך ייאלץ להכיר בכך שכל הפרטים – עובדתיים, ביוגרפיים, ריאליסטיים – בסיפור נשמטים מאחזתו ומתמסרים דווקא לקריאה ארס־פואטית ב"שוק הדימויים". לא סיפור על בן ואמו ניצב לפניו – אלא יחסיהם של אמן ומודל אמנותי, דמות, בובה ספרותית שעליה המספר מסמן פסי צבע אדום. כפי שמדגימות סצנות ההלבשה והעיסוי, המספר מפיק מגופה של האם, כמו הייתה בובה ספרותית, אנחות וקולות, בכוח ידיו החיות, בכוח דמיונו היוצר.

הבער־התם ולשונו הספרותי

קריאה שנייה בסיפור מערערת את האפשרות הממשית שהמספר רואה את שדי אמו בעיניו האנטומיות – ומחזקת את האפשרות שתיאור שדיה משקף ביטוי מליצי, מטפורי, פנטסטי, שמתהווה במישור כתיבת הסיפור (במרחק הזמן והגוף מהאם החיה). במישור המציאות הריאלית, האפשרות של זיקה מינית בין המספר ואמו מצטיירת כרעיון מופרך – הנובע מדמיונו הפראי של הקורא ולא של המספר.¹⁸ ראשית, המגע הגופני בין המספר ואמו קשור לטיפול בבריאותה. למעשה, ככל שהסיפור מתקדם – מתגלה שהמגע הפיזי בין האם והגיבור כפוף לשימוש בכלים ובמכשירים: כלי איפור, כלי תפירה.

אך קריאה ראשונית בסיפור, לעומת זאת, מתעצבת כהתגייסות לא מודעת לניסוח כתב אישום נגד דמות האם. הקריאה המרשיעה מבוססת על ליקויים נרטיביים, מושגיים ונורמטיביים שהקורא שולף כמאזין סמוי למונולוג שמוסר המספר כאילו לתומו. מאחר שצורת הסיפור כפופה לדפוס של הצגה עצמית, למסגרת דיוקן עצמי־משפחתי (וזוגי), מובלטת העובדה שהמספר אינו מזדהה באופן רשמי מול הקורא. בדומה לאופן שבו הגיבור גוער באמו בשעת העיסוי, כנציג מדומה של סמכות רפואית רשמית – הקורא בוחן את כשירותו של גיבור "שוק" לתפקד כמספר ספרותי, על סמך השימוש הקלוקל שהוא מדגים ביחס לאמצעי של הצגה עצמית ומשפחתית. על הקורא מוטל לתקן כביכול את השיבוש הנרטיבי והאינפורמטיבי שממנו המספר סובל כמעין מחלה ספרותית; לצייר במקומו דיוקן מתוקן, שישקף הבחנה ראויה ומקובלת בין הראוי והמגונה, הפרטי והציבורי, האסתטי והחולני.

18 המשך הסיפור מעורר פקפוק לגבי עצם האפשרות שהמספר רואה את שדי אמו. ביום ראשון, הוא כותב, אמו ניגשת אליו כשהחזייה מונחת על חזה ומבקשת ממנו לרכוס אותה (עמ' 10). מעבר לסתירה הפרקטית־מרחבית בין תיאורי ההפשטה וצורת ההלבשה – מובלע כאן הרעיון שהאם לא מעוניינת להיחשף כך לעיני בנה.

בטרם יתהפכו היוצרות, והקורא יתמסר לפרשנות ארס־פואטית, למופע אוטו־רפרנציאלי שמתגלם בפרטי הסיפור – עליו להבין ולאבחן שאלות פרשניות פשוטות ומתבקשות. למלא סעיפים בטופס פורמלי שהמספר כביכול שוכח למלא. עליו להבחין בַשתיקה לגבי דמות אב, שהיעדרה מזירת הסיפור יצטייר כגורם לקרבה הגופנית, העודפת, הכמו־זוגית, שבין המספר לאמו. שתיקה כזאת לגבי פרט מרכזי ומתבקש בסיפור הבנוי כדיוקן משפחתי עומדת בניגוד למחווות הערטול וההלבשה, להסרת הלוט או להרמת המסך הסמלית בפתיחת הסיפור; כלומר, בניגוד לדרכו של המספר לחשוף בפני הקורא מידע שאינו הולם גילוי, לדיבור, לתקשורת נורמטיבית ומודעת לעצמה עם הזולת. באופן דומה, מוטל על הקורא למשמע את שתיקת המספר לגבי גילו, שמו, שם אמו, שם משפחתם. להבחין בכך שדווקא שם משפחתו של מוכר בשוק, דמות־ניצב בשולי הסיפור, מצוין בהבלטה.¹⁹

מיהו אם כן המספר, במבט ראשוני? איזה דיוקן אפשר לצייר, במקומו, על סמך העירוב הזה של פירוט־יתר ושתיקנות מחשידה? מי עשוי כמוהו לבטא חוסר מודעות נוסח פתיחת הסיפור, להציג התרחשות הגובלת בגילוי עריות כדוגמה ליישום עקרונות מסורתיים, דתיים, נורמטיביים? מי יתאר את עצמו כמשרת המפשיט ומלביש גבירה מלכותית, כאילו אינו מודע לתיאורי גופה ומלבושיה במונחים של בליה, כיעור וצרימה אסתטית? הילד, הבער, התם, האוהב. כיצד ייתכן שדמות חסרת בינה, חסרת ניסיון או מנותקת מהמציאות תדע לצייר ולהמשיל יחסי אם ובן במילים "אמי נאנחת, ואני עונה לה כהד?", לנסח דימוי שמובלעת בו מודעות אסתטית, ספרותית, פיגורטיבית?

כל ניסיון להגדיר את המספר באופן סוציולוגי ופסיכולוגי מדגיש אלמנטים ספרותיים בצורת המסירה שלו. האם העובדה שמספר הסיפור מדובב את שדי אמו – "צונחים מטה ומרגישים נפלא" (9) – היא עדות לחוסר יכולת תינוקי, אנימיסטי, להפריד בין גופה לתודעתו, להבחין בינו ובין זולתו? שמא המספר עושה שימוש ספרותי מובהק בהגזמה, בהאנשה, בניסוח פרודי של מיתוס הבריאה המקראי כשהוא מציין ששדי האם נכלאו "שישה ימים שלמים, יומם ולילה", ב"בד החזייה הקשה" (שם)? האם המספר אחראי לדמיון האירוני בין תיאור כזה של שדי האם לספר תורה, שנחלץ מבגדיו בבית הכנסת, בשבתות ובמועדים הקבועים? או שאחראי לכך הקורא, בן התרבות, שמפענח את הטקסט הספרותי מאחורי גבו של המספר?

"שוק" מעצים את השאלה הפרשנית הבסיסית הזאת, אך מעכב את הקורא או מונע ממנו, לפחות בקריאה ראשונית, לייחס למספר הסיפור התכוונות מודעת, אמנותית, להשתמעות דבריו, לבחירות הלשוניות, הלקסיקליות, המטפוריות שלו. הרושם העז מפתיחת הסיפור – פגישה עם דובר ספרותי שטרם התנתק משדי אמו, שטרם נגמל, גם אם למד לדבר ולספר – מעודד את הקורא לקבל במלוא הרצינות את אפיונו העצמי של הגיבור, שיופיע

19 "תביא לי את הרך, בחיאת חיון", פונה האם למוכר הבשר (12). היא מכירה "כל רוכל ורוכל בשמותיהם הפרטיים, אבל קוראת להם בשמות המשפחה", מעיד שם המספר באופן עוין ורומזני, ספק כבן זוג קנאי, כחניך אדיפלי, ולהפך, כמי שנרתע מעצם הרעיון של זהות משותפת שקושרת בין כל המעורבים. "הם יכולים להפוך לכמה מן האויבים הכי קשים שלי" (שם). הוא מעיד לגבי המוכרים, מכריה של אמו.

בהמשך הסיפור, כסרח "העודף" ביחס לאמו ולגופה. מעין מטבע כסף קטן לעומתה, שהיא נושאת בכיסיה, בגופה. "היא שאבה את כל הביטחון לתוך כל גרם של שומן בגופה, ולי לא השאירה כלום" (11), המספר מציג את שניהם יוצאים לקניות בשוק, כפרפראזה על משחק האצבעות "סבתא בישלה דייסה". "אני העודף המבויש של אמא שלי בביתנו ומחוצה לו", הוא קובע (שם).

"שוק" כמתכון בישול וחניכה מקצועית

בהשפעת צורת המסירה של המספר, ובעיקר, עולם הדימויים שהוא מוריש לקורא, חיי הגיבור ואמו משקפים במוצהר חריגה ממודל ראוי, תקין, נורמטיבי. אי-עמידה ברף הבסיסי המגדיר לכאורה חיים בוגרים, תרבותיים, אנושיים. כל זאת, כאמור, בשעה שהסיפור מעצים את הרושם של דיבור ביוגרפי משובש, של דיוקן עצמי ומשפחתי בגוף ראשון, שאמור לבטא תהליך התבגרות ואינדיבידואציה, פיתוח אישיות עצמאית.

עד נקודת היפוך ופואנטה המופיעה לקראת חתימתו, הסיפור בנוי כרשימת מנהגים, תרגולים והרגלים שאינם ראויים כביכול לתיעוד ולפירוש אסתטי. רצף סצנות מייצגות-מחזוריות מתגבשות למסלול התרחקות ושיבה: יציאה מתחום הבית אל השוק, אל המרחב הציבורי, הכלכלי, הקהילתי; שיבה מהשוק אל הבית, אל המטבח, אל התנור והמקפיא, ומשם קפיצה לבית העלמין, לתיאור קבורת האם. מנוכר לקרובי האם ולמכריה, שעומדים לצד הגיבור בגופם החי, המספר מתאר את עצמו חוזה בדמיונו בכנפי העוף הכלואות במקפיא, בבית שהתרוקן באופן חלקי מזכר אמו. הגוף, הזיכרון והתודעה המספרת נעים במעגל בלתי נפרץ בין הבית והשוק.

רצף הסצנות השגרתיות מדמה יום אחד בהתמשכותו. שתי הדמויות צועדות (האם מצעידה, בנה נגרר אחריה תוך מרי-צייתני) במסלול יומי שגרת, כפוי כגזרת גורל. בצמוד לשלל פיגורות של קשירה, תפירה וחיתוך, תואי המסע הזעיר-העצום מתפרש מצד אחד על מעגלי זמן מתפשטים (כל יום שיש, פעם בחודש וחצי וכולי), ובו בזמן על פני רצף מרחבי שנמתח בין מיטת האם, דוכני השוק, מעמקי התנור ומעבה האדמה בבית העלמין. כך, היום המדומה, הפרוזאי, שמציג הסיפור מתפרש לבסוף כמשל למהלך חיי אדם: מהתעוררותו-ינקותו (שמייצגת התמונה הפרודית של אם ותינוק) ועד מותה הממשי של אמו. רק בסופו נחשפת במפורש זיקת הסיפור לשתי עלילות איקוניות וכמו נצחיות, לשתי מסגרות ז'אנריות: הספד סמוי ופְרָדה מאם, לצד סיפור על לידתו של האמן, החניך הספרותי. ההתייחסות מוקבלת לגמילה מחלב. וכפי שייראה, הנסיקה האמנותית – לקבורת גוף האם באדמה.

כאמור, לאחר הפתיחה, וברוח תיאור הפשטת האם מחזייתה כטקס מקדים לכניסת השבת והלבשתה מחדש ביום ראשון, מופיעות סצנות אופייניות שבהן המספר מעסה את גוף אמו וכופה עליה תרגול פיזיותרפי. לאחר מכן הוא מתאר את עצמו מסייע לה להתלבש ולהתאפר כשהיא מתכוננת לבקר בחתונה. הסצנה המורכבת והמפורטת בסיפור מתארת את המספר

מתלווה לאמו, מתעד אותה בשלבים השונים של קניות בשוק, ביציאה מביתם ובשיבה אליו. כתלמיד עוין, ולחלופין כמין אנתרופולוג או גאוגרף, הוא מבקש לפענח "קווי הליכה שמוכרים רק לה" (12) במפת השוק, כאילו לא צעד לצדה במסלול כזה פעם אחר פעם. עם גילוי עובדת מותה של האם, התייעוד, ההיזכרות והפענוח מקבלים משמעות נוספת: מעין ניסיון לחלץ מסר סמוי, בלתי מדובב כביכול, מהשיעורים היומיומיים, השגרתיים, שהרכיבו את חייו לצד אמו בעודה בחיים.

הסצנות השונות ממחזות תנועת הלוך ושוב שמתחילה מגוף האם אל המרחב הציבורי; מפנים הבית ומחדרי הפרטיים – אל תחומי השוק, המסחר, אל המפגש עם קהילה מבוגרת וכמו מובסת של בני המקום, קונים ומוכרים – ובחזרה לתחום שלטונה המעשי והיצירתי של האם, מטבחה, "כור ההיתוך שלה, בית המלאכה שאינו יודע מרגוע גם כשאינה נמצאת בו" (13). בקריאה חוזרת בסיפור, הערה כזאת תתפרש כרמז לנוכחותה החיה של האם בביתה, במרחבי הזיכרון והסיפור, גם לאחר מותה הממשי וקבורת גופה. כך, מסע הקניות יתפרש בדיעבד כמסלול בסיפור עקדה של אם ובנה יחידה, מיתוס פרטי שהמספר עצמו נתבע לפענח לאחר מות האם, מנוסח כתרגולת יומית: "בכל בוקר אמא שלי יוצאת מחדר המיטות אל חדר המטבח" (11). תיאור זה נמזג לסצנה עוקבת, נפרדת כביכול מבחינת מהלך הזמן, הנפתחת במילים "אחת לחודש-חודשיים אמא שלי מכינה מילוי לרקמת הטחול שאני תופר" (14). זוהי הפעם היחידה בסיפור שזוג הדמויות נמצאות במצב כמו הרמוני, מדיטיבי, שוויוני. "בשעות המקצועיות האלה של היום הכל נעשה בשקט וביעילות בידינו הרוחשות" (13), שניהם מתוארים עובדים במטבח, במחול מתואם של תנועות תפירה בבושר הממולא, האם ובנה נדמים לזוג כירורגים, לפועלות במפעל עופות או טקסטיל, לאחיות הגורל ואורגות כישור-הזמן במיתוס היווני.

סצנת הכנת הטחולים, המקדימה את חתימת הסיפור, כמעט משלימה מהלך שהתגבש לאורכו מבחינה מרחבית ופסיכולוגית (בו בזמן שהיא מדגישה את ההקבלה המורבידית בין הסעודה הממשית, שכמו נשמטה מבמת הסיפור, לתיאור קבורת האם, שגופה מכוסה בד רקום בדומה לטחולים הממולאים). פתיחת הסיפור ושתי הסצנות הביתיות העוקבות יוצרות רושם (חד-משמעי בתחילה, אירוני בהמשך) שהמספר נמצא בעמדת שלטון ביחס לאמו, לגופה, לבגדיה. אך ככל שהסיפור מתקדם לקראת מסע השוק וההכנות לסעודה במטבחה – מתבלטת תלות המספר באמו, בגופה, בחסותה. ברצף וידויים סותרים ומתפרטים, המספר מעיד בפני הקורא כיצד היציאה לשוק מעוררת בו רצון להתכסות בעורה, בבגד מדומה של ביטחון שהאם כביכול חומדת לעצמה.

אם אמו מגרשת את בנה ממיטת העיסוי המדומה, בועטת בו במחווה פרודית של גמילה מידיה ומאחרת – כעת המספר הולך ומאופיין במונחי התבגרות היפרבולית. בניגוד למרץ הנערי ולחיוניות שאופייניים לאמו – הוא מייחס לעצמו תשיות וחוסר אוניס. "סליה", הוא מתאר את עצמו נגרר אחריה ביציאתם מהשוק, "מיטלטלים לפני כורחן מאיר שאסור לאבד אותו בלילה" (12). האם ובנה מדומים למפקד וטירון כושל. אור היום הלוהט הקיצי מקביל לחשכה במשימת ניווט צבאית. חלק זה בסיפור עמוס מחוות אירוניות לדימויים

קרביים, היסטוריים ולאומיים. כך, למשל, סלי האם, ובתוכם הבשר שרכשה, מדומים "לעמוד האש הכי נמוך על פני האדמה" (שם). ההגזמה, הפרודיה, המרירות אינן מקהות את לב הדימוי: האם משולה למצביא ולנביא, למשה המנהיג אחריו אומה מתהווה (וכאן, בן יחיד, עוין, מותש, יורש עקר וגוסס ביחס אליה).

כך, בקריאה ראשונית, "שוק" הולך ומצטייר כסיפור חניכה משובש, כושל. כל פעילות אופיינית לחיי המספר ואמו, כל טקס, כל תרגול, עומדים בסימן השוואה שלילית למודל ראוי, מקובל או נשאף. האם מקבלת תפקיד של חונך גברי, אבהי, מול בנה; מקבלת, ובמשתמע, נוטלת בכוח, ללא רשות. החיוניות המתפרצת של דמותה, דמיונה הקומי והממשי למצביא, לנביא, לאומן, לאיש דת או אלכימאי בעל כוחות טרנספורמטיביים (מטבחה מדומה לעירוב של בית מלאכה ואתר פולחני: "שם היא פועלת בסערת צעקות ובדממה קורעת אוזניים" [11]), בפרפרזה לביטוי המקראי "קול דממה דקה" – מתפרשים כתוצאת היעדרו של אב ובן זוג מחיי משפחה; כניגוד לציפיות או לתפקיד החברתי ששמורים לאישה שאולי התאלמנה (כפי שמתבקש להניח ביחס לאפיון המסורתי של הדמויות, ליחס המכבד כלפי האם מצד בני קהילתה, מוכרים בשוק, קשישים שנוכחים בקבורתה, ובניגוד מובלע לבנה, משתתפים וכושלים בנשיאת גופתה).

שורת הקבלות צפופות מציירות את "שוק" כסיפור חניכה כושלת, על סמך זהות מובלעת בין המספר לדמות אב מושתקת, נעדרת. רמז לגורלם המשותף – שתיקה, התאינות – נוצר באנלוגיה מתמשכת בין הגיבור לבשר שקונה אמו בשוק ("כשאנחנו יוצאים לשוק לקנות שוקיים חשופות וגרונות הודו שסועים, אני הופך סמוק ומכווץ", 11). אם המספר לא יבלע חיים בגופה הממשי, הרי שהוא עתיד להיכנע ולקבל את החיים העלובים שאמו כביכול מורישה לו; ייעשה לאחד מאותם "זקנים מזיעים" (12) המחכים כמוהו בתחנת האוטובוס להיאסף מהשוק לביתם, מהתופת הקיצית לתנור הבית.

מבנה הסיפור קרוב לתרשים, מדרוך או מתכון רב משמעי. המספר מקביל מסכת חיים שלמה לשלבי הכנות לקראת סעודה, אך מה שנראה בפרשנות ראשונית כמו מתכון לתבוסה נפשית, אקזיסטנציאלית ובעיקר אסתטית, יתגלה בהמשך, עם הפנייה להתבוננות ארס-פואטית בסיפור, כמדריך לניצחון אמנותי. זהו מהלך הכתרה והפריה עצמאית, אינדיבידואלית: האמן מכונן את דמותו. כדי לפענח את המיתוס האמנותי, הפרטי, שמובלע באלגוריה הארס-פואטית הזאת – על הקורא ללכת בעקבות המספר, שתוהה "כיצד מהמקום הזה שהוא הכי מצחין" האם "יוצרת את התבשיל הכי נעים" (12). כמוהו, עליו לפרש את עולם הדימויים הבשרי והבשרני שמתגבש לאורך הסיפור, לנסות לנתק את מרחבי "השוק" ואת סחורת הבשר מהקשרים גופניים, תורשתיים, מסחריים.

"בשר לא מוכשר, לא טרי", מקנטרת האם החיה את המוכר בשוק, תוך כדי מיקוח – מדמה מבלי דעת את בנה (העורך ומצטט את דבריה), את יוצא חלציה, לממזר מנוון, חולני, שלידתו כרוכה בחטא. בקריאה חוזרת, הקורא הספרותי בעיני עצמו, הקשוב לריבוי המשמעות בטקסט, יבין מדעתו באיזה חטא מדובר: הקיום השבלוני, החלקי והפגום מלכתחילה שגוזר על עצמו המספר, כשהוא מחקה את אמו, נענה לאנחתה "כחד", בלשון

הפתיחה. אכן, בתיאור היציאה לשוק, המספר מדמה את עצמו לכסף קטן ביחס לאמו, "עודף מבוש" (11). פרוטה חסרת חשיבות, נגזרת חסרת חשיבות, תוספת.

דיוקן האמן כשוליה מדומה

התחבולה הראשית המעצבת את "שוק" כסיפור חניכה אמנותית מתפקדת כמנגנון אנלוגי מורכב ולוחמני. הסיפור מדגים השוואה מתמשכת בין דמות הגיבור לדמות אמו, ומזמין את הקורא למתוח קווי דמיון ושוני במסגרת המקובלת של קריאה אנלוגית פרשנית בטקסט ספרותי – במקביל לאופן שבו נהוג לאבחן דמיון ושוני בין בני משפחה. המספר הולך ומקעקע את קווי הדמיון המטפוריים בין האם לבנה, את החשד לגבי הקרבה המוחלטת, הבלתי נורמטיבית ביניהם, המוצהרת במשפט הפתיחה של הסיפור.

כך, הכישלון שהמספר מייחס לעצמו ביחס לצו האימהי לשכפל את כישלונה, להפנים כיעור כמהות, מתפרש ככישלון מדומה: ניצחון המחופש לכישלון. בניגוד לדמותו הקונקרטית של הבן הממשי, הביולוגי, חניך מלאכת הבישול והקניות בשוק, שכפוף לחסות האם בעודה בחיים – דמות המספר, המוסר את הסיפור לאחר מותה, במרחק הזמן והמרחב מגופה החי, השלים בהצלחה מסלול חניכה הפוך מהמסלול הברשני, הפרקטי, הפרוזאי שדמותה מייצגת.

הקשר הגופני והפדגוגי בין הדמויות החיות – כמו הקשר האנלוגי-אסתטי בין הדמויות הספרותיות – מבטל ושולל אם כך את אפיונו הראשוני, הפרובוקטיבי, בסימן דמיון מוחלט, מוגזם, חולני בין אם ובנה. כך גם הדמיון המידי והמטריד שיוצרת פתיחת הסיפור בין סיטואציה של יניקה מטפורית לעצם השימוש בדיבור, במחווה סיפורית-נרטיבית של הצגה עצמית, מבוא לנאום, תיעוד וסיכום בגוף ראשון ("בכל יום שיש [....] אני פותח", 9).

האנלוגיה בין האם לבנה, בין היונק לילדתו, בין החניך למורתו מוגדרת מחדש כאנלוגיה שלילית, של סימני ניתוק, מרחק וחוסר התאמה. מהלך דומה של עיצוב אנלוגי סותר ומתגהפך, מתגלה ומוגדר גם ביחס לדמותו הפועלת, החיה של גיבור הסיפור – וזיקתה לקול האמנותי שמוסר את הסיפור. בתחילת הסיפור, הקורא יפרש את השימוש בלשון הווה, בגוף ראשון, כעדות לקרבה מוחלטת בין ההתרחשות למסירתה בסיפור. עם תום הקריאה בסיפור, ובעיון חוזר, שומה עליו לבצע תיקון פרשני פורמליסטי ותוכני: להבחין בין הדמות שהצטיירה בדמיונו בפתח הסיפור – דובר חסר מודעות לסיטואציית המסירה הסיפורית – לתחבולן האמנותי המתגלה בסופו.

ההכתרה הראשונית של ברדוגו כסופר-אמן מתעצבת לאורך "שוק" כמאבק קיומי וגופני בין דמותה של עקרת הבית לדמותו הסמויה-מתגלה של אמן-יוצר – שרק לקראת סוף הטקסט חושף את הסיפור כקניינו, כהד מודע ומעוצב של קולו המופשט, פרי תודעתו האמנותית. מיתוס היוצר נטול הביוגרפיה וסימני הזהות החוץ-ספרותיים מתאר את האמן כדמות מופשטת ומתפשטת: הכניסה לתחום המחשבה והדמיון מאפשרת לו להתרחק

מגופו, מנסיבות חייו הקונקרטריות. דמות האם ב"שוק", לעומת זאת, מתפשטת מבגדיה (על אף שבנה מציג עצמו בפתח הסיפור כמי ששולט בשגרת ההתלבשות וההתפשטות שלה). יתרה מכך, בניגוד לדימוי של נסיקה והתעלות אמנותית, גוף האם מתואר שוב ושוב, ובמסגרת סיפור קצר ביותר, במונחי התפשטות חומרית, היפרבולית: גופה ממלא את הבית, את היכל הסיפור, את דמיון המספר ואת זיכרונו. בעקבותיו, היא גודשת כאובייקט סיפורי את מרחבי דמיונו של הקורא. "בעכוזה הגדול" היא מרעידה "את אמות הסיפים" (12).

לעומת זאת, העדויות הסותרות, האפיונים הסותרים של יחסי האם והבן, יתפרשו כעת כעדות לעמדה רגשית אמביוולנטית של המספר ביחס לדמותה; עדות ליכולתו להמיר מורכבות רגשית למורכבות ספרותית-מימטית-נרטיבית. בו בזמן, ילך ויתגבר הרושם שהמספר מהתל בקורא (שקיבל ללא עוררין את האפיון הפרברטי של הדמויות). במקום להתייחס לטקסט באופן סימפטומטי, כעדות לעיוות נפשי או חברתי, מתאפיינת עתה דמותו של המספר כבעל תחבולות, כאסתטיקן רציונלי, המוליך בכחש את הקורא המוסרני-סטריוטיפי.

במקום להתייחס לתוכן המגונה או המפליל – קרבה פרברטית בין האם ובנה, ולחלופין, העינוי הפחדני שמסב הבן לאם מבוגרת, לא בריאה, שזקוקה כביכול לעזרתו להתפשט ולהתלבש, כאילו הייתה ילדתו – נדרשת מהקורא תשומת לב לעיצוב האסתטי, המחושב, של המחווה המגונה כביכול. במקום ליישם קריאה מאבחנת ופתולוגית בטקסט – הקורא נרתם להוכיח את מיומנות המספר ולאשרה בהטעיה אמנותית, בעיצוב מהלך הקריאה. קורא כזה יתעלם "מהדברים עצמם", כלשון עלון, "מהמילים הפשוטות", בלשון שקד, ויתמקד בחזות הספרותית.

במילים אחרות, הסיפור בוחן את יכולתו של הקורא להבחין במיומנות המופע שמפגינים הבן כדמות פעילה, כגיבור הסיפור, והמספר-המתעד-והמנציח כדובר אמנותי; בזמן אמת, ובמישור מסירת הסיפור במבט מלמעלה ולאחור. הקורא נדרש לזהות סימנים לרפלקסיה אמנותית, למהלכי פרשנות עצמית שמובלעים בסיפור – שמופיעים דווקא כאשר מספר הסיפור מעמיד בסימן שאלה את יכולתו לאפר, להלביש, להפשית. עליו לזהות את הדיבור הכמו-מקצועי שבעזרתו המספר מצביע על מנגנוני מימיזס והזרה: במישור מסירת הסיפור ובמישור הפעולה החיה, במסגרת הביצוע הפרקטי של פעולות, למשל התמקחות עם מוכרים בשוק ותפירת טחולים למאכל.

חניכה פרשנית מחוקנת

פואנטה סיפורית מובהקת, הפגנתית, מאלצת את הקורא להודות בכוחו הרטורי והאמנותי של המספר – כדי להצדיק כשל פרשני שהפעיל-אפיון אותו כקורא עד אותה נקודה. הכוונה היא לחתימת הסיפור בגילוי העובדה שאמו של המספר נפטרה. זאת, בניגוד לרושם הגורף עד אז שהמספר מתאר בלשון הווה את שגרת חייו לצד אמו החיה. סיום הסיפור מגלה שמה שתואר בלשון הווה, מתייחס להתרחשויות שלא יחזרו על עצמן. מחזורים שונים של שגרת חיים לצד האם, שתוארו מתוך סלידה, מועקה, אירוניה, מתפרשים כעת

כסיכום מספיד במבט לאחור. בניגוד לתיאורי הקרבה הפיזית, המחניקה, בין הבן לאמו, בניגוד לרושם של וידוי הנובע ממצוקה אקטואלית, של שאיפת היטהרות בדיבור, הסיפור משקף כעת מרחק אנושי מוחלט בין החי והמת, בין האם לבנה.

בתחילת הסיפור, הקורא התפתה לארגן את חומרי הסיפור בהתאם לקטגוריות נורמטיביות מרחביות שהמספר כביכול הפנים באופן משובש, חלקי או כושל (ביסודן, ההבחנה בין פרטי וציבורי). סיום הסיפור, שבו מתגלה התחבולה האמנותית המובהקת, חושף את המספר כמי שבידיו מפתחות הסיפור. הקורא, לעומתו, מתגלה בעמדת נחיתות מקצועית: הוא פענח באופן שגוי, חלקי או משובש את הדפוס האמנותי שעליו הסיפור מתבסס.

מהלך הפרשנות המתוקן מצד הקורא משיק לבחינה עצמית שגובלת בהכאה על חטא. הקורא מוזמן להביט במראה הפרשנית, לשאול את עצמו מה הוביל אותו לקבלה מוחלטת, חסרת ספקות, של קריאת הסיפור בזמן הווה,²⁰ במסגרת דיווח והפלה עצמית: הסכמה עקרונית עם הרצון שמביע המספר לקטוע הווייה מעגלית של עוני, בושה וכיעור; הסכמה עם אפיון החיים הללו במונחי דלות, פיגור, דריכה במקום. קורא כזה, כמדומה, ניגש לסיפור כאל הדגמה אמינה של דעה קדומה ביחס לטקסט מאת מחבר בשם סמי ברדוגו. על אף שהאפיון המזרחי של הדמויות צץ בנקודות מתקדמות יחסית ברצף הסיפורי – הרי שמתחילת הקריאה (ובהשפעת שמו של קובץ הסיפורים ילדה שחזרה) המספר אופיין כדמות מזרחית. רצונו המוצהר להיחלץ ממרחב ממשי ורוחני של עליבות – נתפס כרצון מתבקש ומוצדק.

נקודת הפואנטה, לעומת זאת, מעידה על פְּרָדה מדמות האם, זו שהקורא (גם בהשפעת המספר) האשים באחריות לחינוכו הלקוי של בנה, לקשר הגורלי או הכפוי של גיבור הסיפור לקהילה ולסגנון חיים המאופיינים בעליבות. הגילוי המאוחר את עובדת מותה של האם והאפקט הנוקב שהגילוי הזה יוצר, מתפרשים כעדות מימטית לסיבוך נפשי ולמשבר. הפְּרָדה מהאם מצטיירת, בניגוד למצופה, כקטיעה אלימה, משברית, כפויה.

התנערות הקורא מהפרשנות החלקית או המוטעית ביחס לדמות המספר ולמהלך הסיפור היא הזדמנות להפוך לתקן-להכחיש את האופן הבלתי מודע שבו הקורא הפליל את עצמו מבלי דעת כקורא סטריאוטיפי; את נטייתו להשתמש בתיוג חברתי-אתני ככלי פרשנות בתחומי החוויה הספרותית. אם עד כה הקורא השתקע בקריאה פרוידיאנית, מאבחנת, של הפתולוגיה שמשקפים יחסי המספר ואמו – נדמה שהפואנטה, נקודת ההיפוך הפרשני, מעמידה בפניו ראי פסיכולוגי: מעין הצצה למשאלה סמויה לחזות במות האם, לנתק את החוטים המקשרים בינה ובין המספר, את חבל הטבור הביולוגי-לשוני.

20 השימוש בלשון הווה כמסגרת נרטיבית ראשית הוא תופעה עקבית ביצירת ברדוגו (שממנה חורגים בעיקר כמה מסיפוריו המוקדמים). שם ספרו סיפור הווה על פני הארץ, מעיד על בחירה עקרונית בצורת סיפור כזאת. סמי ברדוגו, סיפור הווה על פני הארץ, בני ברק: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, כנרת, זמורה-ביתן, 2014.

הפואנטה מתפרשת כחשיפת הלוט מעל מהלך כולל, מחושב, אסטרטגי, של הטעיה אמנותית. בניגוד להצהרות הכישלון מצד המספר, כעת מתגלה האופן הקולע, המופשט והיצירתי שבו הפנים מאמו את יסודות מלאכת האיפור, העבודה בעיניים, העמדת הפנים. ועם זאת, בניגוד לשימוש המודגש של האם לאורך חייה, לאורך הסיפור, בסמרטוטים, בתלבושות לא הולמות, באיפור נמרץ – רמז לחוסר יכולת לחקות קיום נורמטיבי, אסתטי, נוכח מבט מפקח, חיצוני – הפואנטה חושפת את המנגנון הצורני ששירת את המספר, את המשטור-והארגון העצמי של לשון הסיפור בהתאם לחוקי קומפוזיציה נרטיבית.²¹

ההטעיה בפתח הסיפור – האפיון הפרברטי של האם והבן – הובילה את הקורא לפרש באופן חלקי ומשובש את האנלוגיה בין צמד הדמויות; לבלוע, בהשאלה, את הדימוי העצמי של המספר כעוֹתק משוכפל, חסר ייחוד, של דמות אמו – הד אנחתה, סרח העודף המבוש של גופה. כעת, במקום לגנות את דמות המספר, לאפיין אותו כתלמיד-כושל, כמומחה בכישלון שאינו מודע למומחיותו הנלעגת, הקורא מאבחן את המחלה הפרשנית, מקבץ תסמינים לפתולוגיה שהתבטאה בקריאה עיוורת בסיפור – היצמדות עיקשת, מְכִינִית, לאנלוגיה המייצגת זהות, דמיון, תלות. חוסר יכולת למתוח קו בין סגנון סיפור לתוכנו, בין מסמך כמו-ריאליסטי, תיעודי – לאוטוביוגרפיה אמנותית מתומצתת, דיוקן האמן כאיש צעיר.

במודוס פרשני כזה, הקורא יגדיר את נקודת הפואנטה במונחים של כוונת מכוון ותחבולה אמנותית, ולמעשה, יפריד בין דמות הגיבור לדמות המספר, ינתק אותן ואת עצמו מהביוגרפיה הסטריאוטיפית שמעורר שם הסופר שמוטבע "על העטיפה", במילות הריאיון המוקדם עם ברדוגו. זוהי קריאה שתאפיין את דמות המספר כמחבר כל יכול, רב אמן נטול ביוגרפיה ממשית, כולל זו שהוא עצמו מציג בסיפורו. כעת, המסגרת המצומצמת של סיפור קצר תחדד את הקשר המדוקדק בין פתיחת הסיפור וסיומו. במקום הרושם המדקלם, הפונקציונלי, הנוקשה שיוצרת החזרה על תבנית הזמן והלשון נוסח "בכל יום", "בכל פעם" בקריאה חובבנית – כעת ניתן להגדירה כתופעה מתחום הליריקה, כמנגנון אָנפּוֹרִי-מימטי המבליט יסודות הגותיים ופסיכולוגיים ביחס למושג הזמן בסיפור.²² באופן דומה, מתבלטים משחקי מצלול עשירים, צפופים, בשורות הסיום של הטקסט ("אני רוצה לקבור אותה כבר, אני רוצה שיקברו אותה בשבילי כדי שאוכל לפרוש לביתי ולחשוב [...] איך מפשירים את הכנפיים הקפואות", 15). הסיפור הולך

21 "עכשיו אנחנו עוברים לעבודת האיפור", מעיד המספר, "שחור בעיניים היא שמה לבד" ("שוק", 11). קורא שיירתם למסגרת פרשנות ארס-פואטית יבחין במטבע הלשון המובלע כאן: עבודה בעיניים, התחזות. קורא כזה מתבקש גם לקרוא את עקבות היופי שמאחורי הכיעור, את הנצחי כביכול שחבוי במוצר המסחרי והקנוי. בקריאה מאוחרת, במקום לפרש את המילה "אנחנו" בזיקה לבן ולאמו – הקורא מתבקש להכליל את עצמו ב"אנחנו". המספר פונה אליו – כמורה לאיפור או לציור, במהלך שיעור. האם נדמית למודל שעליה המספר מדגים בפני הקורא-התלמיד את מיומנותו כמעצב ספרותי. ברומן מאוחר יותר, המספר והגיבור מתאר את אמו באנלוגיה מפורשת-ונשללת למודל אמנותי: "בזווית גופה החצוי-יושב חצי-שרוע; נדמית לי מכאן כמו מודל לא-אסתטי של המאות הקודמות, לא אירופאית, ולא מזרחית, רק היא". סמי ברדוגו, זה הדברים: רומן, בני ברק: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, כנרת, זמורה-ביתן, 2010, עמ' 138.

22 תבנית לשונית דומה חוזרת באופן מובלט ומוקצן לאורך הרומן זה הדברים, על סמך משפט הפתיחה שבו מתייחס הגיבור לאמו: "עוד בחייה אני מחכה למותה" (9).

ונדמה לטקסט שירי. רושם השימוש המשובש בשפה מתחלף בקשב פואטי. הגמגום יתקבל כאליטרציה ספרותית.

בצד היענות לעיצוב הצלילי המדוקדק של חתימת הסיפור, ניתן לקשר בין תוכן הדברים לעיצובם המטפורי: הבן, היתום, שחסה תחת כנפי האם, יוצא לעצמאות כפויה, יוצא מחסותה, נאלץ לפרוש ולהפשיר כנפיו ("לחשוב איך חיים היום", שם). קריאה כזו מזהה (ומייחסת למספר את היכולת לזהות-לסמן) את הקשר העקיף, שאינו מצוין מפורשות בטקסט, בין עולם הדימויים המכונף להתרחשות הממשית. בטקסט הלוויה יהודי נישאת בהכרח תפילת "אל מלא רחמים" – ובה השורות שמתייחסות לכנפי השכינה, לכנפיו של האל בעל הרחמים. השורה "תהא נשמתה צרורה בצרור החיים" אינה מצוטטת בגלוי – אך המספר מזכיר את ראשי התיבות תנצב"ה, הרקומים על תכריכי האם.²³ קריאה כזו תכיר באופן הפיזי שבו המספר מתבונן באותיות הרקומות על תכריכי האם ("האותיות שוכבות כפופות לה, מקופלות ותפלות", 15), ותשלים את המהלך האנלוגי המשווה בין האם והכתב: גופה הכבד של האם מועך את האותיות, מרוקן אותן ממשמעות (הן "תפלות", חסרות טעם). המספר מעצב את אותיות התפילה, את סימני הטקסט בכלל, כרצונו. מעניק להן טעם ומשמעות מחודשת, ייחודית. האם לימדה את בנה לתפור טחולים ממולאים. ואילו הוא, בסיפורו, מדגים את יכולתו לתפור איברי זיכרון מתים לכדי דמות ספרותית הווה.²⁴ האם מעבדת בשר קנוי. האמן בורא את המילה מחדש.

סיום הסיפור, אם כך, מדגיש את הרגישות הלשונית והפיגורטיבית שמאפיינת את דמות המספר ומחציץ אותה: בעודו מתבונן בהתרחשות החיה, המתהווה, ובעודו מוסר אותה בלשון, בתחום המדיום הספרותי. כל זה, בשעה שדמותו החיה שותקת, אינה משתמשת במילים ובמשפטים שהיא מעלה במחשבתה. "אני רוצה לומר להן לשתוק" (15), הוא מתוודה על רצונו להשתיק-לשלוט בקולות אחיותיה של אמו, הגועות בבכי. זהו רמז לדמיון הברשני, הבהמי, הביולוגי שהן חולקות כביכול עם אמו החד-פעמית; ולאפיון המובלע שלהן בהשוואה לדימוי המקראי פרות הבשן ("גדולות, מדושנות, לבנות, עדינות, ורדרדות", שם). אם דודותיו מאופיינות בהקבלה לבשר, לפרות, למוצר קנוי, לאמו – מעמד הקבורה מדגים רגע מוחלט של מופע לשוני-פואטי מצד המספר. אין לו צורך במילים המדוברות כביכול – בעוד הדודות ה"מייבבות בקול" (שם). האם נקברת, ממשתת באופן היפרבולי את עצמתה הגופנית – האותיות כפופות תחת משקל גופה, וכמוהן, נושאי האלונקה המגוחכים. האותיות, כבני הקהילה והמשפחה של האם, כפופות, כנועות. אך הבן-המספר

23 הלבן והשחור שהבן מאזכר ביחס לבד המכסה את גופה של האם – ממחישים את הקשר הממשי-מטפורי בין טקסט וטקסטיל, בין מלאכת קודש ומלאכה ספרותית. בהשאלה, כישוי שדי האם וחשיפתם בתחילת הסיפור – מצטיירים כעת בהשוואה לספר תורה ומחלצותיו. גופה הכעור של האם מתקשר כעת לעולם הדימויים המקודש שקושר בין התורה, השבת, דמות השכינה והממד האימהי-נשי של ההויה האלוהית.

24 הנוכחות המובלעת של תפילת "אל מלא רחמים" בטקסט היא חלק ממסלול אנלוגי נוסף שמהבהב כעת: השוואה ישירה ומנוגדת בין האמן-המספר לאל הבורא – ביחס למוכן הדתי של נשמת האם, המנוגד לאפיונה כדמות ספרותית שהמספר יוצר ומעיר לחיים. האל, במילות התפילה, צורר את נשמת הנפטרת בצרור החיים. המספר צורר אותה בחזייה טקסטואלית מכאיבה. האל מבטא רחמים – המספר מבטא תעוזה אסתטית.

שואף, מקווה, חושב. חולשתו הגופנית, נחיתותו הפיזית ביחס לאמו, הוכרעה ובוטלה: הוא עבר לתחום הלשון כאדון יחיד בהיכל הדמיון והסיפור, במטבח המטפורי.

אכן, האם "צרורה" – אך בחבלי הסיפור ("האות צד"י בולטת במרכז ומונחת בדיוק מעל לשדיה", שם). סוף־סוף היא אכן מתפקדת כ"ילדה טובה" – "שקטה ומנומסת", כפי שהבן מתארה, משתקפת מולו במראה פנימית של אוטובוס נוסע (13).²⁵ כעת היא כפופה למראה הטקסטואלית, למסגרת הדיוקן האמנותי. הנה, בסוף הסיפור ובניגוד להצהרות הכיעור לאורכו, השאיפה לעצב את גוף האם באופן אלגנטי, האיפור המילולי, מיושמים בצורה מדויקת, סימטרית, הרמונית. האם צרורה, עקודה, פסיבית להלכה ולמעשה – כרוכה בחוקי הסיפור והלשון שהמספר חוקק, והקורא מפענח.

האם צרורה. המספר הוא הצר והיוצר. "מסובב אותה על צירה" (10), אחרי מותה, כשאינה מסוגלת עוד לבעוט בו ברגל חזקה (שם). מילותיו מהדקות את גופה הידוק הרמטי, מופשט, מחזורי. מדגימות את החניכה האמנותית המוחלטת, את המעבר מהמוחשי אל העקרונות. מהחזייה המסמורטטת – ליריעת הסיפור. "כן, צריך להתמיד" (שם), גוער הבן החי באמו השוכבת במיטה. לא תרגילי התעמלות הוא כופה עליה, כפי שנדמה כעת, שכן אין מדובר עוד בסצנה ריאלי־תיעודית: זהו היוצר הספרותי הפונה לדמות, לגולם הספרותי, מחולל את תנועותיה במילותיו. בנקודה כזאת בקריאה, מוארת מחדש ההקבלה בין האם לדמות השכינה שהדהדה בפתח בסיפור, בטקס המקדים לקבלת שבת המלכה, בין גוף האם לדף נקרא־מפורש. אם נדמה בתחילת הסיפור שהמספר מפר את האיסור המקראי, האנושי, הנוגע לגילוי עריות – במסגרת קריאה אלגורית, ארס־פואטית, הוא מידמה ליוצר טקסט מקודש.²⁶ האם הצרורה בדי הסיפור, במחזורי הפרשנות, נדמית לתורתו הפרטית, האמנותית.

25 בתחילת הסיפור הבן מציג את עצמו כמי ששולט באיברי גופה של האם, מסובב על צירן את רגליה, כמעין מיילד. בהמשך הסיפור גם הדימוי הזה מתהפך: הבן מיטלטל בעצמת הנסיעה, ואמו מנחה אותו: "בוא עליי, תחזיק חזק שלא יפלו לך בסיבובים" (עמ' 13). העור המאדים, בזמן הידוק החזייה ועיסוי גבה החולה – פעולות שהמספר מבצע – מיוחס כעת לעורו המאדים של הבן, מבושה ומחוס. ועם זאת, לא החוס כביכול הוא המקור לאדמומיות עורו, ואף הזיקה הגופנית לאמו אינה מסבירה את הנטייה להאדים – אלא תהליכים רגשיים ומטפוריים סובייקטיביים. האודם מייצג בושה בעצמו ובאמו במישור ההתרחשות הנחווית; והוא מתפרש כסימון אנלוגי־פיגורטיבי, בחירה לשונית אמנותית, בתחום מסירת הסיפור (מוטיבים של אודם, העור מאדים, הבשר קנוי־חתוך־מבושל שהמספר מפתח וכורך יחד לאורך הסיפור).

26 ככל שהקורא ייחס לדמות המספר מודעות אמנותית גבוהה יותר – כך יקל עליו להבחין בעדיויות להשכלתו הספרותית, לרמיזות אינטר־טקסטואליות המבצבצות מהטקסט, גם אם יתקשה לאשר אותן ולנמקן באופן מלא. האם המספר, בפרשנות ארס־פואטית ל"שוק", מודע למשחק המטפורי המתמשך בדימוי כנפי האם ביחס לחוסר היכולת להתנתק מחסותה החונקת? האם הוא מבקש להדגים מחווה מודעת לשירים קנוניים, כמו "לבדי" או "הכניסיני תחת כנפך" משירת ביאליק? האם אזכור הכנפיים הכרותות בסיום "שוק" הוא מחווה פרודית מודעת לשורה מצוטטת, כגון "כנף ימינה השבורה על ראשי הרעייה"? האם ייתכן, בהגזמה, שהמספר נחשף לשירת ביאליק כתלמיד, כחניך תרבותי? האם במסגרת הסיפור הוא עצמו מתבונן ביצירת ביאליק מתוך התכוונות מודעת, מפרש אותה, מעבד אותה מחדש (כפי שהוא מעבד את זכר אמו, את כנפי העוף שהשאירה לו, את גופה המטפורי)?

"שוק" יכול להתפרש כולו כהמחזה מחודשת, אלימה, של דיוקן דמות האם – אמו של האמן – שביאליק מציג ב"שירת" כאחד ממקורות ההשראה המרה שמהם "נחלתי את שירי". "תוציא

קריאה ארס־פואטית כפיצוי פרשני

אם כן, ככל שהקורא יקדיש מאמץ רב יותר לאבחן באופן פתולוגי-קליני את המספר ואת אופני מסירת הסיפור שלו – כך תדרבן אותו הפואנטה הסיפורית למשמע באופן אסתטי את הסתירות והשיבושים שהתגלו בסיפור עד כה. שיבה ארס־פואטית לטקסט פועלת כמעין פיצוי פרשני ומקשרת את "שוק" ואת דמות המספר למסורת יוקרתית של טיפוסים ספרותיים, של ז'אנר ותמה ספרותיים: דיוקן האמן כאיש צעיר. הגיבור שנתפס בקריאה ראשונית כעיוור לנורמות בסיסיות של התנהגות, לחשיבה מושגית אלמנטרית – מצטייר כחוליה נוספת בשושלת משוררים וסופרים שפירשו וחשפו את סודות מלאכתם, בכפוף לסיפור התבגרות, לשיבה למרחב הילדות והחופש היצירתי והארוטי; בטרם הביטוי הראשוני, הפרטי, קיבל צורה פורמלית, נורמטיבית, ונעשה למיומנות אסתטית, טכנית, מוסכמת בשדה האמנותי.

כך, למשל, בדומה לגילוי עובדת מותה של האם ובעקבותיו, מזדקרת בסיפור נקודה נוספת שחורגת מתבנית הזמן והדיווח הכללית בלשון הווה מחזורי: "עוד יבואו ימים ששילוב הצבעים של כסף־נירוסטה וירוק־רענן יהיה לי נעים ולא צורם" (13). לכאורה, המספר מתייחס לרגע הממשי של השיבה הביתה מהקניות עם אמו בשוק, למראה המוחשי של המטבח שהוא רואה כאיש צעיר. כעת, מתגלה כאן איתות ברור לאנליזה עצמית, להתבוננות בוגרת, רטרוספקטיבית, מעודנת בדמותו הצעירה. ובעיקר, זהו סימון למהלך של פרשנות אסתטית. המספר, כצייר המסכם את חייו, מפענח מעין מפה של גוונים שעברו מתחום החוויה הממשית, ביוגרפית – לפלטת הציור שלו (זו שנרמזה מוקדם יותר בסיפור, במחווה כביכול פרודית, במסגרת סצנת האיפור: "אני לוקח את פלטת הצלליות של קרליין וחושב מה יראה הכי טוב עם הבגדים", 11).

אכן, קריאה שעוקבת גם אחרי רצף אזכורי ירקות, צמחים וגון ירוק לאורך הסיפור תחשוף מסלול התעצבות מטפורי שבו הירק החי, הממשי, נעשה למהות מופשטת ואמנותית. הנה, למשל, הגוון העדין של ירוק־רענן שהוזכר בסצנת האיפור. הנה הירק המטפורי, הנשלל־והמדומיין שהבן היה רוצה לראות נשתל על קבר אמו בזמן הלוויה. הירק הקנוי נעשה לגוון, למטפורה פואטית, ייחודית. במרומו – הקשר הצמחי, הטבעי, הביולוגי – הופך לקשר מופשט שמחולל הדמיון היוצר. "אינני רואה ידיים אוחזות ירק צבעוני להניח על תלולית החול" (15). המספר "רואה" ללא צורך באובייקט מוחשי.

השוקה את חלבה ודמה", כותב המשורר. בסיפור מאת ברדוגו, דמות האם מוציאה אל השוק את בנה המדומה לבשר טרף (עמ' 11). אף אנחת האם בפתחת "שוק" נדמית כהדהוד לחתימת שירו של ביאליק: "ויבחלקה פת שחרית חמה לילדיה / ממאפה בצקה, מלחם דמעתה – / ואעלע, ותבא בעצמי אנחתה". ברדוגו, כפי שנדמה ובהכללה, מקצין וממחיש את הרמזים המטפוריים בשירו של ביאליק לטרפת האם ולעקדת הבן־האמן (ודמות המספר יורשת־מפגינה את השכלתה הספרותית־אמנותית – גם בהיעדר דמות אב ביולוגית ומחנכת מחייה הממשיים). חיים נחמן ביאליק, חיים נחמן ביאליק, 193, עמ' 190, 2004, דביר: אורי־יהודה, 2004, עמ' 193.

בראשית הסיפור, ניצב לפני הקורא דובר ילדותי, כפוף לכוחה של אם מבוגרת, לא בריאה. בנקודה זאת במהלך הפרשנות התהפכו לחלוטין היוצרות. במקום חולשה ילדותית, ניכרת סמכותו היצירתית של המספר. במקום אימא המכפיפה את בנה לחוקיה המשובשים, הביתיים – הקורא חוזה בדמות ספרותית המצייתת לחוק הפואטי. המחוקק, יוצר הסיפור, ברא עולם ספרותי הנתון לשליטתו. כנפיה הפכו לכנפיו.²⁷

הילדה השחורה מציירת את עצמה

התיוג העצמי שמובלע בכותרת "ילדה שחורה", בבחירה כשם לספר ביכורים – חורג ממחוות התרסה ואירוניה. אמנם מתבקש להתעכב עליה מתוך גישה פוסט-קולוניאלית – כדוגמה לאופן שבו פרנץ פאנון,²⁸ למשל, תיאר את ההשקפה התרבותית-ממסדית שהאדם השחור מאמץ כדי להיחשב בעיני עצמו ובעיני זולתו בן תרבות. השקפה שמציבה אותו במצב תמידי של בחינה עצמית ובחינה חיצונית: מועמד כושל במבחן מעצם הגדרתו ביחס לקנה מידה של לובן כהיעדר שחורות; האלימות שהוא מפנה כלפי עצמו, כאשר הוא מפנים את מנגנון הזהות הבינרי, הלבן-שחור, שבאמצעותו מכוון המבט המערבי-הקולוניאליסטי את עצמו כניגודו של השחור.

עם זאת, נראה שהבחירה של ברדוגו להכתיר את ספרו הראשון המיועד לפרסום בשם "ילדה שחורה", אינה מייצגת אך ורק קריאת תיגר על מנגנון תרבותי שמסמן את השחור, הצעיר והנשי כסוטה, כאחר, כבלתי תקני. ניתן להתייחס לכך כאל רמז מצד המחבר להתמקמות בעמדת סמכות, הגדרה, פרשנות וייצוג תרבותי: ביחס לדמות הילדה השחורה כפיגורה תרבותית, וביחס לנציגי המנגנון התרבותי, הממוסד, המבוגר שמגדיר את עצמו על דרך השלילה ביחס לדמות הילדה השחורה.

הסיפור "ילדה שחורה", שעל שמו נקרא הקובץ, מתייחס לדמותה של צאצאית שנולדה מחוץ למסגרת הנישואים, בשולי גבולות המשפחה והלאום.²⁹ קיומה נובע כביכול רק מכוח ההולדה הביולוגי, היצר הגופני, ועל כן היא אינה זכאית למעמד רשמי במסגרת משפחתית, מוסדית, משפטית (על כן – ולהיפוכו של דבר). דימוי הילדה השחורה מבטא כמדומה גרסה משובשת של מטבע הלשון "כבשה שחורה". במונח הזה, מהבהבת בשם הקובץ יומרה

27 קריאה ברומן זה הדברים, חושפת את דרכו לבחון מחדש יחסים דומים בין אם ובנה, ולהציגם כמאבק וכשיתוף פעולה בין שני סוגי פואטיקה שונים אך בלתי נפרדים. ברדוגו, הערה 21 לעיל.

28 פרנץ פאנון, עור שחור, מסכות לבנות, מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: מעריב, 2004.

29 מספר הסיפור וגבור "ילדה שחורה" מתאר קרוב משפחה שהביא לעולם ילדה עם אישה אפריקאית. הילדה לא מוצגת ישירות ולא עולה לבמת הסיפור – שכן סבה מתייחס להולדתה כחטא ("בושה למשפחה שלי", עמ' 75). המספר הוא ילד ישראלי שמבקר את האב ואת בנו, קרובי המתגוררים בפריז, ולמעשה, נמסר להשגחתם ככפיל הילדה הבלתי רצויה, הזרה למשפחת אביה. המספר מתאר את עצמו מדמייין את הילדה האסורה, הבלתי מדוברת – מה שמתפרש כמעין תגול מטרם למלאכת הסופר והבדאי האמנותי, המעצב במילים את הבלתי מסופר, המוסתר, המצונזר. סמי ברדוגו, "ילדה שחורה", הילד האחרון של המאה, הערה 17 לעיל, עמ' 73-86.

איקונוקלסטית עקרונית מצד הסופר, הצהרה לגבי זכות השימוש היצירתי והביקורתי שהוא תובע לעצמו בתבניות לשוניות, ספרותיות ותרבותיות. אפשר להתייחס לשם הקובץ כצעד גלוי של הזרה ספרותית, ניתוק הקשר המקובל והמאובן בין צורה לתוכן – ששולח את הקורא באחת לדמויות של כבשים שחורות בטקסטים קנוניים, למעמדן הדו־משמעי, הבזוי והנבחר (סיפור גֵּבֶת הבכורה [בראשית כז] או משל הבן האובד [לוקס טו]).

הסימון העצמי של סופר צעיר כ”ילדה שחורה” חורג מביטוי הזדהות עקרוני, נפשי, מעמדי עם הילדה השחורה, עם מי שאינה מסוגלת או רשאית להיחשב לגבר, מבוגר, לבן. זוהי הצהרת כוח וסמכות מטעם המחבר, תביעת בעלות ספרותית על ההווה שמייצגות, ”הילדות השחורות”. הכותרת ”ילדה שחורה”, כך נדמה, מזהה דחף פרשני מהופך ומנוגד למבט המתייג, המקטין, המדיר את הילדה השחורה. נדמה שהיא מרמזת לשאיפה ההומניסטית לפרוש חסות פרשנית – על הילדה, על השחור, על חסר הניסיון וההשכלה, על המדוכא; לייצגם מול בני התרבות ובשם ערכי התרבות. זוהי השאיפה להוקיע את התיוג הסטריאוטיפי המצמצם, לחשוף את הילד, את האנושי בטהרתו, בגולמיותו – מתחת לקליפה החיצונית של נשיות ועור שחור; כלומר, לשוב ולאשר תפיסת עולם שמדברת על אדם באשר הוא אדם, ועל מגדר וזהות אתנית כקטגוריות בדויות, מסולפות, חלקיות ביחס לאידיאל אוניברסלי של אנושיות. עצם החילוף בין מטבע הלשון ”כבשה שחורה” ל”ילדה שחורה” יכול להתפרש כפיתיון לפרשנות המבקשת למתוח קו ברור בין אדם לחיה, בין התבוני ובין הפראי, למחות נגד הסטיגמה החייתית של נציגי מיעוט פוליטי, אתני, מגדרי.³⁰

בניסוח אחר, הבחירה ההצהרתית בכותרת ”ילדה שחורה” – ובאופן דומה, בכותרת ”שוק” – מזהה ומנצלת את הפוטנציאל הספרותי שיש למחווה של תיוג עצמי מפליל, של אישור הדעה הקדומה של הקורא ביחס למחבר, לדמויות, למספרי הסיפור. הילדה השחורה מעוררת דחף פרשני למקם את יוצא הדופן ביחס לכלל: לבטל את מעמדו של יוצא הדופן – או להגדיר את היוצא מן הכלל כדוגמה עקרונית שמעידה על התקן הכללי, הפרדיגמטי, העקרוני.

מרחב או קיום שמשומנים בסימנים של שחורות, ילדותיות וראשוניות מעוררים משיכה, סקרנות ותחושת עליונות. בהקשר ספרותי ואסתטי – הן עשויות להתגלות כבעלות ערך חיובי ומפרה. המבט הפרשני מהופנט לחשכה המדומיינת, הסודית, זו שמסתתרת תחת מעטה החזייה של דמות האם ב”שוק”. כאשר הוא מושך את עיני הקורא אל שדי האם ב”שוק”; כאשר הוא רומז שבכוונתו לחשוף את הרגלי החיים הסודיים של אזרחי ”חצרות ישראל השנייה”, כפי שמבקרים הגדירו באופנים שונים את גיבורי הסיפורים המוקדמים – הסיפור כופה על הקורא להפוך למעין ילדה שחורה בעצמו: יונק ספרותי השואב מדימוי

30 כנגד דימוי הילדה השחורה, יש לציין, עומד שם הסיפור ”סאני בוי” המייצג שושלת ירושה גברית (במילים Son ו־Boy). המילה ”סאני” רומזת גם לאפיון בהיר, שמש, נאור. הילדה השחורה נשארת בצל, במרחב המוכחש והמביש. הבן המואר, החניך המצטיין, יוצא לאור. הזיקה בין ”שוק” ו”סאני בוי” מאירה את דרכו של ברדוגו להקביל באופן מעורפל בין גיבורי ”שוק” לדמויותיהם המיתיות של דדלוס ואיקרוס, הממציא ובנו, בעזרת מוטיבים הנוגעים לכנפיים מלאכותיות וקרבה ממיחה לחום השמש (תופעה שראויה לדיון נפרד, ומתפתחת גם ברומן זה הדברים).

השדיים המוסתרים משמעות, תוכן, תיאוריה אסתטית. במובן הזה, נדמה שברדוגו אינו מבקש להפריך את סטריאוטיפ הסופר המזרחי כטירון ביחס לשושלת ותיקה ומכובדת של ספרות עברית, ישראלית, מערבית – אלא מנצל אותו לצרכיו, ממשמע אותו מחדש. הראשוני, השחור, הטירון, בעל המעמד החלקי – כל אלה מצטיירים כגורמים מחוללים של תודעה, של דמיון, של הווייה אסתטית.³¹

ככל שהילדה השחורה תאשר את ההיעדר הצורני־נורמטיבי שהקורא מייחס לה, את הדעה הקדומה לגביה; ככל שהיא מאשרת ומפרטת בפניו את החשד הראשוני לגבי צלם אנוש חלקי או נעדר שמאפיין אותה – כך היא תצטייר במוחו של הקורא במונחים היוליים, מוחלטים. זוהי ילדה שטרם נולדה, טרם יצאה לאור, וכבר מצליחה כביכול לבטא כל אופן של קיום שלילי, כל פוטנציאל מטפורי, כל דימוי של שלילה ושל הכחשה.

אין להתפלא, אם כך, שדמות האם ב"שוק" מסרבת "שמישהו אחר יעמיד לה עיפרון מול העיניים. היא אף פעם לא שמה טוב, ורוב השחור יוצא לה מהקו" (11). היא מצוירת את עצמה. כאמור, המספר ב"שוק" מאפיין את אמו כ"ילדה טובה ומנומסת" (13) – כפי שהיא ניבטת דרך מראת האוטובוס, כפי שהוא מבקש לשרטט את דיוקנה – אך הדימוי הזה מייצג קודם כול את הפנטזיה השתלטנית שלו, במובן אונטולוגי ואסתטי: שאיפתו להפוך את האם לילדה, את הבן לאב, להכפיף את הגוף הענקי לאותיות. נוכח דמות אמו ומול קווי המתאר השחורים שהאם מסרבת לסמן על גופה – המספר והקורא למדים: הילדה השחורה נולדת, מתעוררת לחיים, בו ברגע שהיא נעשית מודעת לתיג שלה במבט חיצוני. דווקא משום כך, אין לה צורך כביכול בחונכים אסתטיים, באבות ספרותיים. היא מולידה את עצמה ברגע שמישהו בוחן את המופע שלה, מודד אותה, נותן בה סימנים. זוהי תודעה אמנותית הפועלת מכוח רצונה. זהו דמיון המכונן את עצמו, המאיר את עצמו, דווקא בשעה שמבקשים לציירו במונחים של חשכה והיעדר אור, כיסוי והסתרה.

האמן־הצלם מכסה את הקורא בשמיכה אפלה

במקביל ליצירה בלטרסטיט, ברדוגו פרסם לאורך השנים טקסטים מסאיים, פרשניים ופובליציסטיים. חלקם עסקו ביצירתו. חלקם הוקדשו לביקורת – שמרנית למדי – בנושאי תרבות, ספרות ולשון. חלקם ליוו את יצירתם של אמנים אחרים, בין היתר, תערוכות ציור וצילום. מסה שפרסם ברדוגו בשנת 2015, ובה יעסוק חלקו האחרון של המאמר, מדגימה

31 הגדרת דבר במושגי שחורות וחשכה, בהשאלה, מולידה במחשבה הפרשנית־מגדירה יצר ספקנות ושאפתנות: האם יכול להתקיים מרחב חסום (או מוגן) מפני המבט הקורא? האם הצצה מושכלת מסוגלת להאיר ולהלבין את הקוטב החשוך, הנעדר, הריק? האם המחשבה הנאורה מסוגלת (כלומר, האין היא מסוגלת) לדמיין, לחוות, לקרוא, להבין דבר חסר ממשות? "שוק" מדגים, במובן הזה, עיקרון חיובי, קונסטרוקטיבי, ביצירת ברדוגו. הספק העצמי־הפרשני, העמידה הנבוכה, הכפופה, המבוזה מול המודל התקני – הם גם פתח למופע תיאטרלי, אמנותי, לשליטה בקורא.

מהלך רטורי דומה לסיפור "שוק", להכתרה העצמית מצד המספר כאמן טוטלי.³² מחוץ למסגרת הכתיבה הבדייונית, העלילתית – ברדוגו מאפשר לשוב ולבחון את המיתוס האסתטי, הארס-פואטי, המתגלם בסיפור המוקדם. הדובר המסאי מייצג את ברדוגו כאדם ממשי, כסופר בעל מוניטין – באופן משלים לקשר המתעתע בין דמות המספר ב"שוק" לזהות המדומיינת של סופר לא ידוע בשם "סמי ברדוגו". הפעם, עולם דימויים של עיוורון, של חוסר מודעות, של הצצה לחדר פרטי, מגע בדברים עצמם – כל אלה מוצגים באופן ישיר כתכלית החוויה האסתטית. אם "שוק" המחיש את אמנות הסיפור המגולמת בו באמצעות הצהרה על כישלון אסתטי, ויתור על ניסיון להביע יופי באופן מקצועי – המסה ששמה "מלבד חשיכה, כלום" היא הצהרה הפוכה של ותרנות גאה: דמות האמן והחונך האמנותי שמצטייר במסה אינה זקוקה לאור, לראי, לעיניים, לאישור חיצוני ואף לא לכלי מלאכה.

"כמעט לא ייאמן כיצד בעיניים האנטומיות הסגורות שלנו", כותב ברדוגו במסה, בניסוח קרוב למבקרים כמו שקד ועלון, "נגלה אתה ואני, וגם ההוא, את פשטות הדברים שהם בלי". בנקודה הזאת, לכאורה, ברדוגו אינו זקוק לכאורה לקורא ממשי לבד ממנו, בשעה שהוא מתבונן פנימה, מתבונן במבט שהוא עצמו מכונן. המספר ב"שוק" מעמיד פנים שהוא מייצג חוסר ניסיון מוחלט, עיוורון עצמי שירש מלידה. הדובר במסה כבר רואה בעיניים עצומות, בלי מאמץ. ניצב בעמדת אדישות או עליונות – כפי שמשתמע – ביחס לסימון קנוני, מז'ורי, מינורי או חיצוני.

המסה "מלבד חשיכה, כלום" נכתבה כטקסט-מלווה לתערוכה. היא מאפשרת לפגוש את ברדוגו בנקודה הפוכה מזו ש"שוק" מציין במסלול התקבלותו כסופר. אז, התמודדות בתחרות סיפורים, פרסום ביכורים, כניסה לזירה הספרותית; הפעם, סופר מוכר שהתבקש לצרף טקסט פרשני לאירוע אמנותי-חברתי, לסמן את חגיגות המעמד, להאציל עליו מסמכות.

גם אם אפיון כזה יוצר רושם מנופח ביחס לפרסונה הציבורית של ברדוגו – הרי תוכן המסה ממחיש עצמה ספרותית מודעת. הנמשל הפרשני לדימוי הילדה השחורה בקובץ הביכורים כמו־מקבל פנים גלויות, תיאורטיות, במסה. האמן, הצלם, יוצר הדיקנאות נעשה לשליט האור והחשכה במרחבי הסיפור וב"לשכה האפלה", של מלאכת הקריאה והכתיבה. החשכה והתאורה הן כלי עבודתו של המתבונן האסתטי, המעיין הרפלקסיבי – ואינן מייצגות בהכרח אמצעים של תיוג חברתי, פיקוח וגינוי.

"שוק", הסיפור המוקדם, מתחזה בראשיתו לטקסט שאינו מודע למעמד הקריאה, לעובדה שמישהו מתבונן בדמויות ומקשיב לדובר. המסה, לעומת זאת, פונה באופן ישיר לנמען. שני הטקסטים נמסרים בלשון הווה: אפיון הזמן המתעתע ב"שוק" משרת בטקסט המאוחר מסורת קלסית של סגנון מסאי: התבוננות עצמית מתהווה. את הסיפור המוקדם מספרת דמות שאינו מודעת כביכול למעמדה כדמות, לכפיפותה לחוק

32 סמי ברדוגו, "מלבד חשיכה, כלום", פורסם במגזין הדיגיטלי אלכסון (11/2/2015). אוחזר מתוך: <http://bit.ly/1KOMT9x>. המסה נכתבה לרגל פתיחת תערוכת הצילומים של אורי גרשוני, "מלבד חשיכה, כלום", בגלריה שלוש בפברואר 2015. לא צוין מספר עמוד.

הספרותי, למבט הפרשני והנורמטיבי. מחבר המסה, מעצם תפקידה הפורמלי, הביצועי, הוא "ברדוגו" עצמו, הסופר המנוסה, שמתייצב מול הצילומים בתערוכה כמדובב, כמי שפונה ישירות לקוראיו-מאזיניו.

"מתי בכלל תפסתם אור מבלי שקישרתם אותו לעיניים שלכם?", הוא פונה בשאלה ספק לעצמו, ספק לנמען המסה, ולמעשה, אל הצופים בצילומים, בתוצר הקומפוזיציות של כתמי אור וחושך. שאלתו מבטאת סמכות רטורית, אפיסטמולוגית, פואטית. הדובר במסה יודע הרי שהאור אינו חומר פשוט, הוא מזכיר לקוראים-הצופים את המובן מאליו, הפיזיקלי, שאמנות הצילום כמו-מכחישה, מציב בפניהם אתגר פילוסופי: האם הגדרתם לעצמכם מהו אור, או שמה השתמשתם במילה, בדימוי, באופן טריוויאלי, פרקטי, ממילאי?

הדובר במסה כבר התמודד לכאורה עם השאלות והאתגרים התיאורטיים הללו – והוא עומד להציג דרך אחרת "לתפוס פעם אור", ואולי אמצעי לעקוף את היומרה לכוד את האור המתגלמת במדיום הצילום. הדובר-הכותב משתמש בקול ובמילים שמייצגות צילום. הוא מבטא מיומנות מופשטת של ראייה.

תוכן המסה, בהתאם למסגרת הביצוע והפרסום שלה, ביחס לעובדה שנמעניה מבקרים בתערוכה, עומד בסימן אנלוגי מובהק למלאכת הצילום. ברדוגו מתמקד בדימויים אופטיים של לשכה אפלה, אך מרחיב ומפתח אותם בהקשר למדיום הלשוני-ספרותי-תיאורטי. קל לקרוא במסה כבעיון ארס-פואטי, כמעט מיסטי באופיו, ברגע המפגש בין צופה ונצפה, סובייקט ואובייקט. ברדוגו מדגיש כאן צו והדרכה להשהיית הדחף האופטי-המגדיר, המושגי, המוסרי שצץ ברגע המפגש עם 'דמות' ועולמה. הוא מעלה על נס את חוויית המרחק והגיטוש – שמאפשרת השתקעות אסתטית וחושית בראשוני, הבלתי ממושמע והבלתי מתובנת.

ניתן לפרש את הצו הזה לריסון מושגי ואינטלקטואלי כמעין מניפסט או מדריך, שבמרכזם אידיאה אמנותית שכמו מנחה את ברדוגו מראשית דרכו (כפי שמעידות נקודות נוספות בכתבתו המסאית). דווקא הפערים בין "שוק" ובין הטקסט המסאי המאוחר, מבחינת התייצבותם הנבדלת מול קורא, מבליטים דמיון עקרוני בין הטקסטים: ביטוי רב משמעי של סמכות אמנותית, תביעה לייצוג אמנותי מוחלט. אם מבקריו המוקדמים של ברדוגו תיארו אותו כמעין כותב טהור – חף מגימיקים, מתיאוריה עכשווית, מזיקה לז'אנר או למסורת ספרותית-תמטית פסולים, פלקטיים – הדובר המסאי תובע מהקורא לרסן או להכניע כל אמצעי פרשני ומשמע שעומד לרשותו, לוותר על כלי העבודה שצבר כצופה וכקורא.

מתוקף תביעה כזאת, הדובר המסאי ניצב מול הקורא כמנחה מיסטי-אפיסטמולוגי, חסר גוף, נציג של ידע צורני מוחלט, משוחרר משלטון הצורה הנגלית לעין ("נגלה את האחד מבלי שבכלל הסתכלנו בו"). המספר ב"שוק" שולח רמזים מעורפלים לכך שהוא עצמו צופה בקורא, בוחן אותו – בניגוד לרושם הראשוני בתחילת הסיפור, כאילו הקורא נסתר

מאחורי מראה חד-כיוונית, כאילו גוף הקורא אינו ממשי.³³ הדובר במסה פונה אל הקורא, אל הצרכן האמנותי, בהצעה מפורשת: בוא ואלמד אותך להתפשט מגופך, אלמד אותך כיצד להפוך לקורא המוחלט.

נדמה שמהדהד בדברים הללו הדימוי הסוקרטי של מיילד המחשבות, החונך הפילוסופי-ארוטי. אך ברדוגו מגלם ומצייר את הדמות הזאת, את התפקיד הדרמטי-עיוני הזה, באופן מהופך ביחס לדימויים המכוננים, הקלסיים, של הארה והתגלות, של נסיקה מפני הקרקע אל מישור המחשבה המופשטת. בהתאם, הדובר במסה הופך על פיה את ההבחנה האפלטונית והניאו-אפלטונית בין צללים ומהויות מדומות – ובין המקור הרעיוני, הצורני, האידיאי של עולם העצמים.

הדמות החונכת במסה המאוחרת של ברדוגו, המורה האנטי-פדגוגי, קוראת לתלמידה להיבלע בחשיכה, תחת "שמיכה אפלה" (ברמז לשלבים הראשונים בתולדות הצילום, לבד הכהה שהצלם "הקדמוני" היה מתכנס תחתיו כדי להתמקד בעין המצלמה). הרמזים בסיפור "שוק" לבגד האבלות הכהה, לצבע האיפור השחור, שהמספר כמו כופה על אמו, על גופה החי ועל דיוקנה הספרותי – מקבלים במסה המאוחרת מעמד נשגב, טרנספורמטיבי, איקוני. הסמרטוטים שמוזכרים ב"שוק" – בגדיה הבלויים של האם, סמרטוטי הניקיון – מקבלים במסה אפיון מופשט ופלאי. כלי העבודה והתיאטרון הביתי של דמות האם – מתגלים כאן ככלי המלאכה של המצייר-המצלם במילים:

הנה קורה שאין לנו למעשה אור, והכל בגלל שיש לנו עיניים. שמיכה אפילה עושה אותך ואותי. צבעה כנראה אפל, או אולי כהה ומגורען. זהו חושך, וכשם שדיברנו על ביטול חשיבותם של הרווחים בינינו, הגיע הרגע לבלט את ערכם הסגולי של 'אור' ושל עין, ואז להיוותר רק בחשיכה. אל תחשוש, אנא, תהיה בלי דאגה בכלל. כי זאת החשיכה לא נושאת אין-נראות, ובכלל לא חשוב לפצח את הופעתה השלטת. אני אומר לך: שים לב עד כמה אתה מגלה את מעֵבָה החדר שלך, כיצד החפצים היקרים, כן כן, שולחן המתכת וכיסא העץ, הם שמוליכים אותך אל אורו של אותו קטין שאתה ואני. אולי נזדקק לחכות חיים שלמים עד שניפגש בו, אבל מה אכפת לנו להמר על כך. בזמן שנלך בכיוון ההפוך של העין והאור, נבין כל כך טוב את הקיר ואת הדלת, את השטיח ואת המקל, וכמעט לא ייאמן כיצד בעיניים האנטומיות הסגורות שלנו, נגלה אתה ואני, וגם ההוא, את פשטות הדברים שהם בלי. נגלה את האחד מבלי בכלל שהסתכלנו בו (ברדוגו, "מלבד חשיכה, כלום").

ההשוואה בין הטקסט המסאי המאוחר לסיפור המוקדם מחצינה וחושפת את העמידה הרומזנית, הדו-משמעית, של המספר ב"שוק" כצייר ספרותי מול כלי האיפור והכתיבה,

33 "שינוי מחליטים" מצהיר המספר ב"שוק" לגבי בחירת הבגד שתלבש האם כאורחת בחתונה. ועם זאת, סצנת בחירת הבגדים מבליטה את סמכותו ביחס לבחירות הללו, בעודו שוכב לבדו על המיטה הזוגית, שצדה האחד פנוי, בחדר השינה של האם. במסגרת שדה הדימויים המפקח-אסתטי-תיאטרלי שמאפיין את "שוק" – הביטוי "שינוי מחליטים" יכול להתפרש כפנייה לקורא, לנמען, לשותף הסמוי של המספר ברגע ההצצה, לברית זוגית שבין דובר ונמען, במאי וקהלו.

כאמן המגבב בסמרטוטי הלבוש והניקיון של אמו את מכחוליו. לאחר שחומריה ומכשיריה עברו לרשותו, יחד עם מטבחה הריק של האם, "בית המלאכה" שלה – לאחר שנפטרה, ולא תוכל יותר להשתמש בכליה, בגופה, במיומנותה. מעמדה כבעלת הבית מבוטל: לא רק מפני שגופה הממשי שבק חיים – אלא שהוא נעשה לחומר פיסולי. בשר העוף שנהגה לקנות, האנלוגי לאיברי גופה, נעשה חומר לביטוי אמנותי-סובייקטיבי.

המסה מתמקמת באופן גלוי במסגרת ובנוסח של הדרכה, עיון וחניכה. לעומת דמות המספר הטירוך, חסר האב, בעל החינוך החלקי ב"שוק" – ברדוגו ניצב מול הקורא במסה, מול המציצן לחדר הצילום הפרטי והחשוך – כבעל המבט האמנותי הטוטלי, האלוהי כמעט, כחווה בחשכה במהות הדברים ("בעיניים האנטומיות הסגורות שלנו"). חופשי (לכאורה) ממגבלות הגוף, התורשה, הביולוגיה. ילד ללא אם. אביו האפיסטמולוגי שלו עצמו.³⁴

הדובר המסאי כמו מסגיר את דרכו הסמויה של המספר ב"שוק" להפעיל את הקורא ואת הדמות הספרותית כאחד, בתחומי החשכה ובמרחב האור. כיצד, בעזרת הדיבור הספק-ילדי, הנאיבי-לכאורה, תמרן והנחה את הקורא המופשט-לכאורה, החיצוני להתרחשות הביתית? כיצד כונן את דמות האם כיציר-כפיו? בעצם הרגע שהעיניים הקוראות נתקלות במילים "חושך" ו"אור" – הכותב והמספר נעשים לאדון הקורא ולאדוני הדמות. מרגע שמציבים מול העין עיפרון ודימויים המייצגים צורה וחוק, תקן ואיסור, כללי וחלקי. כלומר, מרגע שרומזים על האפשרות להתנער מהפרדיגמטי, מהידע הכפוי, מהמבחן החינוכי הבלתי פוסק. הנה כך הוא מתאר התבוננות בהוויה על גבול החשכה:

והנה נשמע כחלל דיבור של בני-אדם, משפטים קצרים ולחשושיים, וגניחות שמתפתלות בלי חשבון, כי זהו אופיו של ההוא מן המין האנושי, שככה משתמש בשפה חוקית ועממית [...] תענוג, תאורת העולם כולו, או אם נדייק, אי-התאורה, התעלמות האור (ברדוגו, "מלבד חשיכה, כלום").

הגניחה המוזכרת כאן, ככפילת האנחה האימהית בפתיחת הסיפור "שוק", הקול הפיזי – עברו לרשות הבן-המספר. כעת הם רכושו המוחלט של הבן הכותב, בעל הבית. הנה, דובר המסה כמו "מאיר לעולם כולו בכבודו", בתוקף הבחירה שהוא מדגים ומבצע בתחום הלשוני, המושגי, הלקסיקלי: "תאורת העולם כולו, או אם נדייק, אי התאורה". תאורת העולם כולו, יש לציין, יכולה להתפרש כמחווה מובלעת בסיום המסה, למעמד "קריאת שמע" על המיטה, לברכת "המפיל חבלי שינה", לחובת השינון היומית-והלילית שמוטלת

34 הדובר במסה ספק פונה לידיד, לנמען, ספק לעצמו, בהצעה ובתביעה להיפטר ממשא ביוגרפי: להתפשט מניסיון החיים, מהידע הפורמלי ומהמעמד החברתי-אינטלקטואלי שצבר במסלול התבגרות ישראלי-חילוני-סטנדרטי כביכול. באופן פרדוקסלי, ההצעה הזאת מנוסחת כדימוי של הזכרות: "אני מזכיר לך שפעם היית אחד, בחדר שלך, בדרך אל חצר הבית שלך, במדרכות ובכבישי המושבה הרעננה, בדירות העיר, בשדות השפע הנטושים [...] היית קטין בהם עד גיל מאוחר למדי, אפילו עד עתה, ורצית לטפח את הקטנות הזו גם כשהלכת לפגוש את אנשי הצבא ואת ספסרי האקדמיה". ברדוגו, "מלבד חשיכה, כלום", הערה 32 לעיל.

על האדם היהודי בכל דור ודור, בשעה שהוא מאבד את השליטה בגופו, נרדם, עוצם את עיניו "האנטומיות".

"שוק" מקביל בין מלאכתם של הצייר, המאפר, תופר התכריכים ונושא הקדיש ("תהא נשמתה צרורה בצרור החיים"). המסה, לעומת זאת, מקבילה בין עולם המונחים האופטי-צילומי ללשון התפילה שנאמרת לפני השינה; באיתנות למילים החותמות את סדר היום הליטורגי-יהודי. הפולחן הטקסטואלי המסורתי, הדימויים של בדים ושל מחוות ערטול וכיסוי, נכרכים במסגרת המסה בעולם מונחים אסתטי-מקצועי. הדובר המסאי של ברדוגו ניצב בעמדת עליונות ברורה ביחס ללשון ההכנעה וההודיה בתפילת "המפיל" – ביחס למצב המאיים שבו נמצא המתפלל-המדקלם. "האר עיניי פן אישן המוות", מבקש מבוראו מי שעומד להירדם, מודה ומכיר בכוחו האופטי המוחלט של האל, "המאיר לאישון בת עין [...] המאיר לכולם כולו בכבודו".³⁵ לרשותו של הדובר המסאי, כאמור, עומדת תאורת "העולם כולו".

הרגע המקדים את חתימת הטקסט המסאי עומד בהקבלה לרגע חתימת הסיפור המוקדם, שבו הדהדו הרכיסה המחודשת של החזייה, עטיפת הגוף האימהי במעין-תכריכים כהים. ברגע הזה התודעה המדמיינת-כותבת מטביעה-וחונקת את הקורא ואת ה"דמויות" האפלות שמוזכרות במסה. מכסה אותן ב"שמיכה אפלה", בחזייה הטקסטואלית, בדפוס ובדיו. והנה, ברגע שהקורא והדמות נעטפים בבגד אבלות שחור – הילדה השחורה, התודעה הספרותית, מתעוררת לחיים.

אוניברסיטת תל אביב

35 תפילת "המפיל". תפילה זאת היא חלק מקריאת שמע שעל המיטה.