חמדת
כרך י"ג

מרדנותו היא פאר של מופע טקסטואלי:
על השפה המינורית בספר 'חמור' מאת סמי ברדוגו

אסתי אדיבי־שושן

תקציר

הרומן חמור בנוי משתי עלילות השזורות זו בזו תוך שהן טוות סיפור־על ישראלי. חידושו העיקרי של הספר הוא בפער בין הסופר סמי ברדוגו ובן דמותו – המספר בגוף שלישי שמזווית ראייתו מתוארת ההתרחשות – לבין הדמות הראשית ברומן, רוסלאן. לראשונה בכתיבתו של ברדוגו הדמות הראשית ביצירה נלקחת מבחוץ, מהמציאות הישראלית הסובבת. ברדוגו נוטש את הסיפור בגוף ראשון לטובת מספר בגוף שלישי המרבה להתערב, לקטוע את רצף הסיפור ולפנות לנמענים שונים, ביניהם לכלל סופרי ישראל. זווית ראייה זו יוצרת דמות מספר שנוכחותו נבדלת מהדמויות האחרות ביצירה ומתבטאת בדרכים שונות, בין היתר בשפתו המיוחדת ובזיקתו הברורה לסופר ס. יזהר. עושרה של שפת המספר בולט בהשוואתה לשפה הדלה של רוסלאן ובעיקר של הוריו. מול שני מימושים קוטביים אלה של השפה מתממשת בספר השפה המז'ורית, התקנית, השפה של סטיב ושל אביו. הפריסה הווירטואוזית של שלוש שפות אלה ברומן, המלווה במחויבותו הבסיסית והעמוקה של ברדוגו לשוליים של החברה הישראלית, הולמת במובהק את תפיסת 'הספרות המינורית' של דלז וגואטרי. במהלך המאמר אשתמש במונחי הספרות המינורית כדי להציג את האופן שבו שלוש השפות מתממשות בספר חדש זה.

מילות מפתח:

חמור, סמי ברדוגו, ס. יזהר, ספרות מינורית, שפה מינורית

הרומן 'חמור'[1] מאת סמי ברדוגו בנוי משתי עלילות השזורות זו בזו תוך שהן טוות סיפור־על ישראלי. עלילת העבר מתארת יום אחד בחודש נובמבר 1994, כפי שחווה אותו רוסלאן איסָקוב בן ה־26. באותה העת רוסלאן חי עם שני הוריו בבית ילדותו ולומד הנדסה במכללה, ובמדינת ישראל שוררת תחושה של התחדשות, שגשוג ותנופה. פרקי ההווה של הספר מתרחשים עשרים וארבע שנה מאוחר יותר, ביוני 2018, כשרוסלאן בן חמישים, גר לבדו ביישוב הדרומי בת הדר ומתנער מכל מסגרת ומחויבות. הספר נמנע במכוון מלספק הנמקה גלויה וברורה לשינוי הקיצוני שחל באורח חייו של רוסלאן. פרקי העבר של הספר מתמקדים באירועים בודדים מילדותו ומנעוריו של הגיבור ומתארים בפירוט רב את היום האחרון של תקופת זמן זו. בערבו של יום זה מתנער רוסלאן משגרת חייו ומהרגליו, באופן בלתי מתוכנן וכפוי שד, ומשנה את מסלול הליכתו – מסלול חייו: במקום לצעוד לתחנת האוטובוס שיוביל אותו כמדי יום למכללה שבה הוא לומד, הוא פוסע לכיוון הנגדי ועולה לאוטובוס אקראי הנוסע למקום בלתי ידוע. פרקי ההווה מתארים את חייו של רוסלאן כמורד בערכים ובנורמות של בית גידולו בעודו מתנכר להם התנכרות מוחלטת וחש זרות גמורה כלפיהם. בספר נוכח בכל מאודו פער הזמן של עשרים וארבע השנים בין פרקי העבר, על יומם האחרון המתואר בהם בפירוט, לבין פרקי ההווה. פער זה הוא שתוק ואילם ולא מובא כל

פרטי המחברת: ד"ר אסתי אדיבי-שושן,

מכללת סמינר הקיבוצים, התמחות בספרות.

דוא"ל: stadiv@gmail.com

לציטוט (מדעי הרוח) – א' אדיבי־שושן, 'מרדנותו היא פאר של מופע טקסטואלי: על השפה המינורית בספר "חמור" מאת סמי ברדוגו', חמדעת, יג (תשפ"א).

[1] כל המובאות מהרומן המופיעות במאמר זה לקוחות מתוך: ס' ברדוגו, חמור, בני ברק 2019.

© כל הזכויות שמורות למכללת חמדת הדרום, שדות נגב – נתיבות
ISSN: 0793-3994

מידע על הסיבות לשינוי הקיצוני שחל ברוסלאן ועל התהליך שהביא אותו למהפך המוחלט באורח חייו. כמו בכל ספריו הקודמים, גם בספר זה ניכרת מחויבותו העמוקה של ברדוגו לשוליים החברתיים, שבה הבחינו הכותבים על **חמור** ועל יצירתו המוקדמת של הסופר.[2]

חידושו העיקרי של ספר זה הוא בפער בין סמי ברדוגו ובן דמותו – המספר בגוף שלישי שמזווית ראייתו מתוארת ההתרחשות – לבין הדמות הראשית ברומן, רוסלאן. לחידוש זה כמה פנים: הפן הראשון הוא שלראשונה בכתיבתו של ברדוגו הדמות הראשית נלקחת מבחוץ, כלומר מהמציאות הישראלית הסובבת. על מאפיין זה של הדמות מעיד ברדוגו בראיונות שונים[3] וב'אחרית הדברים' של הספר, שבה פונה הסופר ישירות לדמות: 'אני מדבר אליך, רוסלאן, ורואה גם את חיותך [...] אני אומר לך: אתה ישנו. ראיתי את שמך (בידיעה בעיתון? מתי?), ואז באתי לראות אותך עדות חיה לנגד עיני' (עמ' 263). פן שני של החידוש הוא בנטישת נקודת התצפית של מספר בגוף ראשון – שאפיינה את יצירתו של ברדוגו החל מסיפורו הראשון 'שוק' מקובץ סיפוריו 'ילדה שחורה',[4] ובמהלך כל כתיבתו – לטובת נקודת תצפית של מספר בגוף שלישי המרבה בהתערבות. את נקודת התצפית הזאת מתאר ברדוגו כך: 'מישהו שמדבר אל הגיבור, שמקלל אותו, שמדרבן אותו לקום, לצאת, לעשות משהו'.[5] היבט נוסף של חידוש זה הוא ברשות שנוטל לעצמו המספר לקטוע את רצף הסיפור ולפנות ישירות לנמענים שונים, כמו פנייתו לכלל סופרי ישראל או פנייתו לרוסלאן עצמו בסיום הרומן, ב'אחרית הדברים' (עמ' 263–264). למרות הקרבה הבולטת בין המספר בגוף שלישי לסופר סמי ברדוגו יש להבחין ביניהם בבירור. שלא כמו ברדוגו, המספר בגוף שלישי הוא דמות בדיונית שאינה מחויבת לאמת ההיסטורית.

נקודת תצפית חדשה זו של מספר בגוף שלישי מייצרת, לראשונה בכתיבתו של ברדוגו, דמות מספר שנוכחותו נבדלת בבירור מהדמויות האחרות בספר, והיא ניכרת בין השאר בשפתה המיוחדת והווירטואוזית, העולה על גדותיה מרוב המצאות לשוניות ייחודיות. עושרה וריבוי פניה של שפה זו בולטים במיוחד מתוך השוואתה לשפה הדלה של רוסלאן והוריו, שכלפיה, למרות דלותה ועילגותה, מובעת אהבה רבה מצד רוסלאן ומצד המספר. מול שני מימושים קוטביים אלה של השפה מתממשת בספר השפה התקנית של סטיב, ובעיקר זו של אביו. הפריסה הווירטואוזית של שלוש שפות אלה ברומן – המלווה במחויבותו הבסיסית והעמוקה של ברדוגו לאנשי השוליים של החברה הישראלית, כפי שהיא ניכרת מתחילת כתיבתו – הולמת במובהק את תפיסת 'הספרות המינורית' של דלז וגואטרי.[6]

דלז וגואטרי עוסקים בתכנים ובשימושי השפה של יוצרים שהם מהגרים או משתייכים לקבוצות מיעוט, בתנאי כתיבתם ובהתקבלותם. בדבריהם הם מתייחסים בעיקר לכתיבתו של קפקא, שכתב בגרמנית והיה בן למיעוט יהודי שישב בפראג. הם מציינים שספרות מינורית אינה ספרות של שפה מינורית, אלא ספרות 'שמיעוט מייצר בשפה המאז'ורית'.[7] אחד המאפיינים של ספרות זו הוא שבשפה שלה יש מקֵדם חזק של דה־טריטוריאליזציה, שביטויה האחד הוא בהעשרה מלאכותית של השפה וניפוחה בכל האמצעים, וביטויה האחר הוא הנטייה להעדיף – כמו אצל קפקא – את השפה כפי שהיא, בעצם דלותה; ללכת תמיד רחוק יותר בתוך הדה־טריטוריאליזציה מרוב איפוק, ומכיוון שאוצר המילים מיובש – לגרום לו לרטוט באינטנסיביות; להציב בשפה, כנגד כל שימוש סימבולי בעל משמעות או סתם מסמן, שימוש שהוא אך

---

[2] א' אדיבי־שושן, 'באתי לראות אותך עדות חיה לנגד עיני', הארץ, מוסף תרבות וספרות, 2020; א' גלס, '"חמור" של סמי ברדוגו מציג מופע חסר תקווה של הפריפריה', הארץ, 19.2.2020; ע' לוויתן, 'נִפְלָאֲתָה אהבת חמור', עתון 77, 411 (2020), עמ' 58–61.

[3] ראו למשל י' לבנה, 'ריאיון עם סמי ברדוגו. חמור', ידיעות אחרונות, 10.12.2019: 'ראיתי ידיעה חדשותית על אדם צעיר שמת בתאונת בניין, שעשתה לרגע אחד רעש גדול ומאז כבר שכחו ממנה. בחור בן עשרים ומשהו שפשוט נפל ומת. העובדה שהוא מגיח פתאום לתודעה, לעיתון, משקפת את הנידחות שלו. בלי האסון אין לו כאילו זכות קיום. ובעיני הוא בדיוק דוגמא למישהו שצריך לשים לב אליו'.

[4] ס' ברדוגו, ילדה שחורה, תל אביב 1999.

[5] לבנה (לעיל הערה 3).

[6] ז' דלז ופ' גואטרי, 'מהי ספרות מינורית?', קפקא – לקראת ספרות מינורית, תרגמו ר' זגורי־אורלי וי' רון, תל אביב 2005, עמ' 46–62.

[7] שם, עמ' 46.

ורק אינטנסיבי. זהבי מוסיף על כך ומציין שספרות מינורית היא ספרות המגמגמת את השפה. לדבריו, יש שתי דרכים לגמגם את השפה: הדרך האחת היא לגרום לה להתרבות בקצב מסחרר, להציף אותה עד מעל לגדותיה, לגרום לה לרטוט עד שתתנתק ממערך ההנחות המוקדמות וממערך הייחוסים המוכנים מראש; הדרך השנייה היא להוביל את השפה לנייחות מוחלטת, לעקר אותה מהיכולת לייצר את הפסוק הבא. ובמילותיו של זהבי: 'הצפה לעומת ייבוש, עושר מוגזם של השפה לעומת דלות רדיקלית שלה: אלה שתי צורות הגמגום'.[8] גורביץ וערב מציינים ששתי האסטרטגיות הללו מוליכות ליצירה חדשה שאינה משעתקת את השפה החברתית המקובלת, שהיא השפה המז'ורית.[9]

דלז וגואטרי מבהירים שכאשר הם עוסקים בשפה מינורית אין כוונתם לשפתו של המיעוט אלא לשפתו של מיעוט הדובר שפה מז'ורית – שפה של כובש. עוד הם מציינים ששימוש מינורי בשפה מז'ורית כרוך בהכרח בהתמודדות מתמדת עם מצב של חוסר אפשרות: חוסר האפשרות שלא לכתוב, חוסר האפשרות לכתוב בשפה המז'ורית וחוסר האפשרות לכתוב בשפה שונה ממנה. האפשרות לכתוב ולהתבטא נולדת מן המפגש החונק עם המבוי הסתום הזה וכך נאלץ הכותב לבצע הזרות בתוך השפה המז'ורית.

במסתו המכוננת 'השפה היא החיים שלי' מעיד ברדוגו על התמודדות מתמדת עם מצב זה של חוסר אפשרות ועל ההכרח לבצע הזרה בשפה המז'ורית כמאפיינים את השפה שבה הוא כותב.[10] כך מציין ברדוגו שהוא חי רק בזכות קיומה של השפה: 'היותי כאן מולכם, העובדה שאתם מביטים בי עומד, נושם ומדבר – עובדה זו קשורה בזכותה של אחת בלבד, אני חי כמעט באופן בלעדי בזכות השפה והודות לחומריה של העברית'.[11] בהמשך המסה מתאר ברדוגו את ההכרח למצוא את השפה הייחודית המתאימה לו, שפה המצויה בין שתי השפות ששמע בילדותו והרגיש שאינן שלו:

> בבית שבו גרתי ובבית הספר שלי היו שני סוגים של עברית. הבית הראשון ייצג עברית חלשה, שגויה, מעורבבת בכל מיני שעטנז, ולעומתו הבית השני ייצג עברית חזקה, ישרה, טהורה ותקנית. ובכל אחד מהבתים הללו לא מצאתי לי מקום, ולי לא נותרה ברירה, אלא ליפול לתוך התווך שביניהן, ולאט לאט לבנות לי בית עם עברית משלי [...] באמצעות שטחה הנפלא וההדור של הספרות יש לי מרחב עצום להרשות לעצמי את הסטיות, את השבירות, שהן הבריאות החדשות מבחינתי.[12]

אלבג היא הראשונה שהשתמשה במושגים של ספרות מינורית כדי לתאר את הפואטיקה של ברדוגו.[13] לדבריה, מאפייני ספרות זו הולמים את כתיבתו של ברדוגו היות שהוא מצליח לעשות שימוש מפתיע ברבדים השונים של העברית והיות שהוא סופר המגיע מן השוליים ומייצג אותם על ידי חיקוי שפתם. עוד מציינת אלבג ששימוש במושגיהם של דלז וגואטרי מאפשר לחלץ מיצירתו של ברדוגו משמעויות חבויות. עלון מאפיינת את אומנות הסיפור של ברדוגו כדוגמה לספרות מינורית, גם אם אינה מתייחסת באופן מחייב למושג התיאורטי שטבעו דלז וגואטרי: 'למרות שחומריו של ברדוגו הם פוליטיים לעילא – מזרחיות, עוני, פריפריה, הומוסקסואליות – הנושאים הללו מטופלים במינוריות, פוליטית בדרכה העדינה'.[14] עלון

---

[8] א' זהבי, רומן לוגי: ז'יל דלז בין פילוסופיה וספרות, תל אביב 2005, עמ' 24.

[9] ד' גורביץ' וד' ערב, 'מיעוט, ספרות מיעוט (ספרות מינורית)', אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת, תל אביב 2012, עמ' 625–627.

[10] ס' ברדוגו, 'השפה היא החיים שלי', פורסם באתר הוצאת הספרייה החדשה, www.newlibrary.co.il, 7.7.2010.

[11] שם.

[12] שם.

[13] ר' אלבג, 'המרחב האנונימי כמגדיר זהות: עיון בסוגיית המקום בקובץ ילדה שחורה מאת ס' ברדוגו', א' אלקד־להמן (עורכת), זהויות ישראליות – בין זר למוכר: קריאה ביצירות מאת חמישה יוצרים בספרות ההווה, ירושלים 2008, עמ' 91–118.

[14] ק' עלון, 'חסר בית במובן העמוק', הארץ, 21.12.2011, מוסף ספרים, עמ' 4.

מוסיפה ומאפיינת את ברדוגו ואת הפואטיקה שלו כבועה של יושרה אומנותית מול שטף של ספרות קלוקלת, ורואה בו יוצר ריבוני שאינו מבטא ביצירתו שאיפה להשפעה פוליטית או לביסוס מעמדו.[15]

אופנהיימר מציין שניתן להתייחס אל הכתיבה המזרחית ואל עמדתה הלשונית כאל ספרות מינורית.[16] לדבריו, עמדתם של היוצרים המזרחיים כמיעוט מחייבת אותם להכניס שינויים בשפה המז'ורית ולערער על מוסכמותיה הסמנטיות. לדעתו של אופנהיימר, לשון הסיפורת המזרחית, המקיימת דיאלוג מורכב עם העברית התקנית, מבטאת אופציה מינורית המאפשרת את פתיחת גבולות העברית. פתיחת הגבולות הזאת נעשית מתוך המרת המחויבות כלפי התקן – המשמש כמכשיר סימון ופיקוח – במחויבות יצירתית כלפי סוגי העברית השונים וכלפי השפות המתקיימות לצד העברית.[17]

בריאיון מהשנים האחרונות[18] מעיד ברדוגו על שימושו בשני מימושים אלה של השפה המינורית: 'יש משחק בין להיות מאוד פואטי ולנסוק לגבהים, ויש לי אהבה גדולה מאוד לעברית בכל המשלבים שלה, אבל יש לי גם את המשיכה העזה אל מה שאולי, אולי, למרות שאני לא תופס את זה כך, יכול להיתפס כנמוך או כעילג'.[19]

במהלך המאמר אתאר את רוסלאן כדמות מינורית ואציג את האופן שבו שלוש השפות שהוזכרו במסתו של ברדוגו[20] מתממשות ב**חמור**: השפה ששמע ברדוגו בבית הוריו, שפה מינורית דלה, מתממשת בשפת ההורים של רוסלאן, והשפה המז'ורית, ששמע כילד בבית הספר, מתממשת בדיבורו של סטיב. ההיבט השני של השפה המינורית מתממש בשפת המספר, הגדושה בסטיות, בשבירות ובהמצאות לשוניות, שבהן רואה ברדוגו את 'הבריאות החדשות' שלו.[21] במאמר אתאר את נוכחותו של המספר המתממשת בספר בדרכים שונות וביניהן זיקתו הפואטית־לשונית לסופר ס. יזהר, העושר הלשוני העולה על גדותיו והפנייה הישירה לנמענים שונים העוצרת את שטף הסיפור.

רוסלאן כדמות מינורית – 'אחד הולך בשדות יתומים'

רוסלאן, גיבור הרומן **חמור**, הוא אדם מינורי. זהבי מתאר את תכונותיו של אדם זה: 'אדם מינורי מבקש להתפרק מן הכוח האלים שהוא מפעיל על זולתו ולנטרל – ככל יכולתו – את האלימות שהנורמות השליטות מפעילות עליו ועל אחרים. לשם כך הוא הופך את עצמו למיעוט, דוחק את עצמו לשוליים ומתגלגל לאחרים חלשים ממנו'.[22] עוד מציין זהבי שמינוריות אינה מצב סטטי אלא דינמי, היא איננה הוויה או תכונה, אלא התהוות, היעשות, מגמה: 'אדם אינו מתקיים באופן מינורי, אלא הוא נעשה מינורי – נעשה מיעוטי. מינוריות [...] היא התמעטות'.[23] התמעטותו של רוסלאן ניכרת בכל תחומי חייו: הוא גר לבדו ביחידת דיור מושכרת, קטנה, מוזנחת וארעית ביישוב הפריפריאלי בת הדר. הוא התפטר מעבודתו מספר חודשים לפני ההווה המתואר, אינו מחפש עבודה ומזניח את ביתו, גופו ולבושו. בחצר האחורית של יחידת הדיור הקטנה שבה הוא גר נמצא חמור שהועבר למשמרתו באופן אקראי ומקרי. מערכת היחסים המתפתחת בין רוסלאן לחמור היא קרובה מאוד, דחוסה ואפילו אינטימית־מינית. הקשר האנושי היחיד שמקיים רוסלאן הוא עם סטיב, המכונה בפיו 'יִשְׂרָאֶמֵרִיקָאִי', שותף קבוע לאקט המיני. סטיב, מורה לאנגלית בישיבה התיכונית בני יששכר בבאר גנים, הוא גבר צעיר, נאה ובטוח בעצמו, בגופניותו

---

[15] שם.

[16] י' אופנהיימר, מרחוב בן־גוריון לשארע אל־רשיד: על סיפורת מזרחית, ירושלים 2014, עמ' 53.

[17] שם.

[18] ח' סוקר־שווגר, ע' רונן, י' נעמן, ת' ישראלי, ר' ז'אן ברוך, ת' פרוש, ש' לבנון, מ' נדלר, נ' ישראלי ונ' רשקס, '"אף אחד בחיים לא מצליח לתקף אותי ולהזקיף אותי כמו הכתיבה, לגרום לי להרגיש שאני ישנו ואני הנני": ריאיון עם סמי ברדוגו', מכאן, יז (2017), עמ' 454–475.

[19] שם, עמ' 457.

[20] ראו לעיל, הערה 11.

[21] שם.

[22] זהבי (לעיל הערה 8), עמ' 91.

[23] שם, עמ' 92.

ובעמדותיו. הדבר ניכר בשפתיו האדמוניות, בתלתליו העדינים, בנעלי הניו־בלנס המשופשפות, במכנסי הג'ינס ובחגורת העור החומה. רוסלאן וסטיב שונים זה מזה בכל הווייתם.

שפת הדיאלוג – 'הוא מצותת לגלי הדיבור'

הפרק 'דיבור' (עמ' 81–91) הוא מטא־לשוני ומאפשר למספר לבטא את יחסו של רוסלאן למילים: 'דיבור הוא הרבה, הרבה מאוד גם לרוסלאן, מעמסה ישראלית מכובדת, וכמה היה רוצה להעמיס אותה על עצמו ולהפיץ את מלל השפתיים, להיות במין הנאת גבר מדבר [...] הוא מצותת לגלי הדיבור, בריכת משפטים לא־מתרוקנת, והוא מבקש להתמזג איתם, להתמגנט אל תנועות המילים. אלוהים, כל כך חזקים אנשים בגלל דברנות מוצפת, אבל רוסלאן נמנע ממנה, בעיקר בסופי־שבוע, ומותח את קו הגבול של ההשתקה' (עמ' 90).

רוסלאן בבגרותו חי לבדו וממעט מאוד לדבר. מערכת היחסים העיקרית שהוא מנהל היא עם חמור וזו אינה מצריכה דיבור. גם במרחב הציבורי, שבו הוא ממעט לשהות, הוא כמעט שאינו מדבר אלא מתבונן ומקשיב קשב רב לדיבור בקולותיהם של האחרים תוך שהוא מגיב אליו בפנימיותו. קולות הדיבור שרוסלאן שומע בצעירותו ובבגרותו הם קולות של מיעוטים. רוסלאן כאדם מינורי מאזין לחלש, למי שכוחו מועט. ששת פרקי העבר בספר מתארים יום אחד בחייו של רוסלאן, שבו הוא נמצא בבית הוריו ומשחזר את שנות ילדותו, שבהן הדיבור הראשוני והבלעדי ששמע היה הדיבור של הוריו.

דלז וגואטרי תוהים כמה אנשים חיים היום בשפה שאינה שפתם, כמה אינם מכירים היטב את השפה המז'ורית שהשימוש בה נכפה עליהם: 'זו בעיה של מהגרים, ויותר מכך – של ילדיהם. בעיה של מיעוטים. בעיה של ספרות מינורית [...] איך לעקור מהשפה שלך עצמך ספרות מינורית [...] שיכולה לחפור בשפה ולהוליך אותה לאורך קו מהפכני מאופק? איך להפוך לנווד ולמהגר ולצוענים בשפה שלך?'[24]

באחד הראיונות נשאל ברדוגו על השימוש בשפה עילגת:

> עילגות, אני לא מבין מהי עילגות [...] אני מניח שאתם אומרים עילגות ביחס לכתיבה רהוטה, ביחס לכתיבה נקייה, לכתיבה מוקפדת [...] אתם חייבים להבין, ישנם יסודות שנוצקו בי כנראה מאוד מאוד מוקדם, עוד בצעירותי, בילדותי, בינקותי אפילו. והיסודות האלה, כפי שנרכשו אצלי, אין בהם שמץ מן העילגות. שמץ. [...] ברור שהעברית איננה תקנית לפעמים, אבל חשוב להגיד שהאי־תקינות [...] נובעת מתוך מקום שהדובר או הדוברת – אין מבחינתם שום בעיה של שגיאה או של עילגות [...] היסודות האלה, שהועברו בילדותי כנראה [...] הם יסודות זרים. זה מתחיל קודם כל בלשון ובשפה כשגדלים בבית שאין בו דבר כזה מדף ספרים. אין. אין דבר כזה ספר. אין כמעט שפה עברית [...] אם יש שפה עברית זאת שפה עברית מאוד שבורה ועקומה, עמוסה בטעויות, עברית מאוד בסיסית.[25]

השפה המינורית במימושה הדל: שפת ההורים – 'יהיה בסדר, הכל טוֹף, בעזרת השם'

עבור ארתור ואולגה, שעלו מאזרבייג'ן לישראל בהיותם הורים צעירים לתינוק קטן, השפה שבה הם חיים בישראל אינה שפתם. השימוש בשפה המז'ורית, בעברית, נכפה עליהם. הם ממעטים לדבר ביניהם, והעברית קשה וזרה להם. הדיאלוג הראשון ביניהם המופיע בספר משמש כמטונימיה לאופן דיבורם, לתכנים ולמורשת השפתית שמעצבת את שנות ילדותו, נערותו ובחרותו המאוחרת של בנם רוסלאן: 'מה נשמע, אַתָּה? [...] יהיה בסדר, הכל טוֹף, בעזרת השם [...] תֶּה? תשתה? [...] לא הלך כבר רוסלאן, נכון? עוד לא הלך? [...] עוד לא הלך, תיכף עוד מעט יוצא' (עמ' 47).

---

[24] דלז וגואטרי (לעיל הערה 6), עמ' 51.
[25] סוקר־שוגר (לעיל הערה 19), עמ' 457.

במאמרה על התפתחות לשון הדיאלוג בספרות העברית מציינת בן־שחר שבין שנות הארבעים לשנות השישים הרשו לעצמם הסופרים העבריים לסטות באופן משמעותי מהכללים הדקדוקיים של לשון הכתב רק בעיצוב לשוני של דמויות 'נחותות', דמויות אתניות של אנשים לא משכילים או עולים חדשים.[26] אומנם גם בכלל יצירתו של ברדוגו הדיבור העילג שייך לדמויות חלשות, למהגרים חסרי השכלה, אך ההבדל הגדול בין כתיבתו לבין כתיבתם של קודמיו הוא ביחס לדיבור משובש זה. בן־שחר מציינת שסופרי העשורים הקודמים השתמשו בדיבור לקוי זה של בני עדות המזרח לשם האפקט הקומי. ברדוגו, לעומת זאת, משתמש בשפה זו כדי לעצב את הדמויות עיצוב אותנטי מתוך חמלה ואהבה רבה.

הדיאלוג בין ההורים הוא דל, מאופק, נזירי כמעט, אך בה בעת מועברים בו התכנים הקיומיים הבסיסיים המרכיבים את מערכת היחסים המשפחתית ואת ערכיה של המשפחה. לב הבית ועיקר מהותו הוא מהלכו, תרתי משמע, של הבן רוסלאן. שוב ושוב מהדהדים ההורים זה את שאלתו של זה בדבר מהלכיו של הבן: 'לא הלך', 'עוד לא הלך'. נוסף על כך ניכרת הדאגה ההדדית של ההורים זה לזה, בעיקר רצונה של האם אולגה לעזור לבעלה בכל דרך העומדת לרשותה. דיבורם של ארתור ואולגה זהה. בנם רוסלאן, השומע את הוריו, לא טורח להבחין בין קול האם לקול האב בגלל הדמיון ביניהם הן מבחינת תוכן הדברים והן מבחינת אופן אמירתם. דיבורם של ההורים עוסק בהשגחה על הבן היחיד ובדרבונו ללמוד: 'השיעורים־בית עשית, תעשה אותם'; במטלות היום־יום: 'השמן סויה בטוח נקנה אותו כאן אצל הסיטונאי בלוי אשכול'; בדאגתה של האם לסדר היום של בעלה: 'ועכשיו הזמן החדש של ההסעה לעבודה שלך, ארתור, צריך תתרגל חמש־וחצי בבוקר' (עמ' 48). נושא נוסף שעליו מדברים ההורים ביניהם – נושא בעל מטען רגשי רב ביותר – הוא הקשר עם הוריהם שנשארו באזרבייג'ן: 'ומה אתם אומרים? יבואו או לא יבואו סבא וסבתא מחוץ־לארץ, הרבה זמן לא ראינו משפחה קרובה את הפנים שלנו'; 'אין על מה לבכות, אולגה'; 'ואתה לא צריך תחזיק את הלב שלך תפוס, ארתור, הלך אבא שלך שמה בחוץ־לארץ'; 'ברוך דיין אמת'; 'אז הלך, מה נעשה? ואמא שלך שמה תהיה בריאה, בעזרת השם' (שם).

בן־שחר מציינת שרוב התכונות הלשוניות של הדיאלקט המזרחי מסיפורת הדור הראשון מתקיימות עדיין בדיאלוגים של הסיפורת המזרחית בימינו, אבל הוא אינו מעוצב עוד באופן סטראוטיפי אלא באופן אמין ומורכב המשרטט שרטוט ייחודי את הדמות הדוברת.[27] ב**חמור** אפשר למצוא למשל יידוע לא תקני של צירופי סמיכות (לדוגמה: 'הקמח והסו־כָּר', 'השמן סויה') וגם פירוק של צירופי סמיכות כבולים (לדוגמה: 'השיעורים בית' במקום 'שיעורי בית'). בן־שחר מציינת שסממני הדיבור המזרחי בולטים בעיקר בהשמטת מילית הזיקה 'ש' לפני פסוקית המושא בתרגום בבואה תחבירי מערבית, לדוגמה: 'ארתור, צריך תתרגל'.

אוצר המילים המצומצם של ההורים ניכר בשימוש התכוף בפועל 'הלך' גם בהקשר של יציאתו השגורה של רוסלאן מהבית ללימודים וגם בהקשר של מות אביו של ארתור. נוסף על כך, לאולגה חשוב להבחין בין ניקיון הליכותיה של משפחתה הקטנה לבין התנהלותה של משפחה אחרת בעלת שם זהה: 'אנחנו איסקוב הטובים, לא כמו איסקוב הפושעים שיש לנו כאן בקריה' (עמ' 51). מורשת האם לבנה היא 'רוסלאן, אתה אל תשים את עצמך בשביל להיות עצוב עלינו, שִׂמחה יהיה, אושר, חיים, ח–יִים, זה הכי חשוב' (עמ' 48).

דלז וגואטרי מתארים את דלותה של השפה המינורית ואומרים שבמצב קיצון היא זונחת את מובנה וניתן לשמוע אותו רק במובלע; מן המובן נשמר רק שלד או צללית של נייר: 'הצליל או המילה אינם שפה בעלת מובן גם אם הם נגזרים ממנה [...] כדי לשחרר חומר אקספרסיבי חי שמדבר בשביל עצמו ושכבר אינו זקוק לעיצוב'.[28] שתי דוגמאות בולטות לכך ב**חמור** הן השימוש התכוף של אולגה, אימו של רוסלאן, בצירוף 'אמן ואמן' ובצליל 'טפו'. הצירוף 'אמן ואמן' חוזר ונשנה כשאולגה מהרהרת במצבו הבריאותי של ארתור: 'נו, מחר, אלוהים, מחר הוא יתחיל להתאושש, להבריא, אמן, אמן, אמן־ואמן, חוזרת אולגה על המילים

---

[26] ר' בן־שחר, 'התפתחות לשון הדיאלוג בסיפורת הישראלית: תחנות עיקריות', לשון סופרים ולשון הספרות, תל אביב 2019, עמ' 33–64.

[27] ר' בן־שחר, 'הדיבור המזרחי בסיפורת הישראלית', לשון סופרים ולשון הספרות, תל אביב 2019, עמ' 93–130.

[28] דלז וגואטרי (לעיל הערה 6), עמ' 53.

בעומק הגרון [...] מחר, אמן־ואמן, יהיה טוב יותר [...] אולגה נתלית באמן־ואמן המאמין שלה ולא שמה לב שהיא נצמדת בעיקר למלל הפנימי החוזר – היא תגיד אמן ועוד אמן, כמו כל חייה מרגע שהגיעה לישראל ועד היום' (עמ' 142). כאמור, ביטוי מובהק נוסף לשפה המינורית של האם הוא ה'טפו': '"טפו־טפו הכל בסדר, טפו עליך וטפו עוד פעם, טפו" נהגה אולגה לזרוק בקנאיות, בקול רם מאוד, בהחלטיות, בחיתוך עוין ודעתני. בפאר היתה מהללת את כוח הטְפוּטוּף שהיה בעיניה עברי־יהודי [...] ורוסלאן המאוד סמוך אליה היה שומע את דברי הטפו ולא פעם מרגיש את לחות הרוק של אמא פוגעת בלחייו [...] לעיתים גם טועם את הרוק שחדר אל פשוקת שפתיו מפליטת הטפו־טפו של אמא אולגה' (עמ' 152).

מאוחר יותר במהלך הרומן מזכיר סטיב את הצירוף 'שפת אם שלי' (עמ' 211) כדי לבטא את ביטחונו בכך שימצא בקלות עבודה כמורה לאנגלית. לשמע צירוף טעון זה עוצר המספר את מהלך הסיפור ויוצר מובלעת מטא־לשונית, אחת מרבות, ובה תהייה על צירוף לשוני זה. המספר פונה ישירות לרוסלאן ושואל אותו על זיקתו של הצירוף לחייו: 'שפת־אם – איך מנצלים אותה לטובת הציבור, והפרנסה [...] ומה אתך, אה, רוסלאן? איפה השְׂפַת־אמא שלך? האִמְאִמָא שלך? ואם יש לו כזאת, הרי שהיום ואתמול היתה מחוסלת, לא שימושית, בעיקר כי ידע שלו אין שום כלי דומה לזה' (שם).

כבר בילדותו רוסלאן ממעט לדבר. הקול היחיד המלווה את שנות עיצובו והתבגרותו הוא הדיבור בקול של הוריו, שאותו הוא מקבל ומפנים בחום ובאהבה: 'רוסלאן מאשר, מדובב את עצמו להסכמתם, לאהבתם, השניים הכי חשובים בעולם' (שם). לאורך כל פרקי העבר רוסלאן אומר משפט אחד שעליו הוא חוזר שוב ושוב: 'קר היום, אבא, תדליקו תּ'תנור מוקדם ותסגרו טוב את החלון בסלון' (עמ' 55). הבועתיות של הבית והמשפחה, מיעוט הפעולות הנעשות ומיעוט המילים הנאמרות – כל אלו בולטים עוד יותר בהדהוד שמהדהדת אולגה את הפעולות המעטות של בעלה ואת דיבורו בקול הדל והמצומצם של בנה: 'סגר כבר את החלון. אחר־כך עוד מעט ידליק תַּ'תנור' (שם). דיבורו המינימליסטי של הבן חוזר ומשוחזר בתודעת האב לאחר צאתו של רוסלאן ללימודיו. כך נזכר ארתור שוב ושוב בדבריו של רוסלאן לפני שעזב את הבית: 'קר היום, תדליקו ת'תנור מוקדם ותסגרו טוב את החלון בסלון' (עמ' 96). וגם: 'ארתור עוד פעם שומע בזיכרונו את קולו של הבן: קר היום, אבא, תדליקו תּ'תנור מוקדם...' (עמ' 103). משפט נוסף שאומר הבן להוריו ואחר חוזר עליו הוא: 'טוב, אני זז, יאללה, אני הולך [...] אני זז, יאללה אני הולך' (עמ' 56). אמירה פשוטה ויום־יומית זו מתבררת בדיעבד כאמירה הרת גורל המשנה לחלוטין את מסלולה של המשפחה. ניסוחה היום־יומי והאגבי כביכול, מול תוצאותיה הרות הגורל, מעידים שוב עד כמה הדיאלוג במשפחה זו הוא שולי וחסר כל חשיבות. שוליותו של הדיאלוג בחיי המשפחה ניכר גם בכך שקטעי הדיאלוג נטועים בתוך רצף תחבירי מתמשך של משפטי סיפר מורכבים וארוכים ללא אתנחתות. בן־שחר עמדה על תופעה זו בכתיבתו של שבתאי וכתבה כי הדיאלוג אינו מובחן מהסיפר באמצעות שורות נפרדות, אלא זורם ביחד איתו באופן שאינו מאפשר לקורא התעכבות על הדיבור עצמו. כַּמּוּתו הכללית של הדיאלוג יחסית לסיפר היא קטנה ביותר.[29]

השפה המז'ורית: לשון הדיבור של סטיב – 'כמו מצהיר במתמטיקה חדה ופתורה'

סטיב הוא בן הזוג של רוסלאן לאקט המיני, ולמעשה הוא האדם היחיד שרוסלאן נמצא איתו בקשר רצוף. אישיותו של סטיב, מראהו החיצוני ואופן התנהלותו בעולם מנוגדים בתכלית הניגוד לרוסלאן. יחסו של רוסלאן לסטיב הוא מורכב: מצד אחד הוא מאפשר את הגעתו לביתו הארעי בבת הדר לצורך האקט המיני הקבוע והמופסק ביניהם, ותוך כדי כך הוא גם נענה לבקשתו להצטרף אליו ולבקר את אביו השוכב חולה; מצד שני, רוסלאן חש דחייה הולכת ומתעצמת כלפי סטיב וכלפי אופן דיבורו. עיסוקו המקצועי של סטיב הוא בשפה. סטיב הוא מורה לאנגלית בישיבה תיכונית והוא מודע לייחודה ולכוחה של השפה. דבר זה ניכר למשל כאשר הוא מסביר לרוסלאן – בעודו מבטא את התנגדותו להימצאותו של חמור בחצרו האחורית – שבעברית של ימי הביניים כונה האדם 'מְדַבֵּר': 'ידעת את זה? אתה מבין, ה־human being מדבר, זה יכולת שאין לאף יצור אחד בעולם, ובגלל זה הבנאדם הוא הכי חשוב בעולם, אלוהים נתן לנו

[29] בן־שחר, הדיבור המזרחי (לעיל הערה 27).

את ה־power הזה, אתה מבין כמה זה חזק?' (עמ' 90). אלא שרוסלאן בתוכו מבטל דברים אלו ורואה בהם שחזור של דברי הטפה ששמע סטיב בארצות הברית בשיעורי הקהילה הרפורמית.

רוסלאן קשוב מאוד לאופן הדיבור של כל אדם העומד מולו, וכך גם לדיבורו של סטיב. כל דיבור בקול של סטיב מעורר ברוסלאן התנגדות והסתייגות ההולכת ומתעצמת. המשפט הראשון שאומר סטיב בספר מייצג את אופן דיבורו: עובדתי, קצר, תקין ונטול רגש. כך כאשר סטיב מגיע לחצר האחורית של רוסלאן לביצוע האקט המיני, לראשונה בספר, בעודו רואה את רוסלאן מתבונן בחמור הוא פונה אליו ואומר: 'אתה כאן' (עמ' 23). המספר/רוסלאן מתאר את אופן דיבורו ומסתייג ממנו: 'ככה בְּבּוּם קובע סטיב בקול מרפרף' (שם). בהמשך, עוד לפני ציטוט תוכן דבריו של סטיב, מתואר אופן דיבורו: 'כשסטיב כמו מצהיר במתמטיקה חדה ופתורה: "שמעתי אותך איך שנכנסתי בשער [...] יאללה בוא, בוא כבר! נו..."' (עמ' 25). בדיבור קצר וממריץ זה 'שומע' רוסלאן את הסתייגותו של סטיב מאורח חייו: 'כי מה עוד יש לעשות כאן יותר מעשר דקות? ועוד פעם חמור? ועד מתי? ומה אתך, רוסלאן? מה אתה עושה עם החיים שלך?' (שם). כאשר סטיב חוזר ומזמין־מפתה את רוסלאן לאקט המיני ולוחש לו 'בוא הנה' (עמ' 31), רוסלאן מסתייג מפנייה זו: 'ולמה להגיד "בוא הנה" אם אתה בא בעצמך? [...] ותיכף נדלקים בו גם כעס וזלזול' (שם). מאפייני השפה והדיבור של סטיב מתממשים גם בהודעה הכתובה שהוא שולח לרוסלאן בטלפון: 'אני בא. בדרך אליך' (עמ' 121). הודעה כתובה זו מעוררת גם היא את הסתייגותו של רוסלאן בשל דלותה המילולית והרגשית: 'וזהו זה. מֶסֶר קצר בלבד. אכזרי בתקשורת שלו, בלקוניות המדויקת, החדה במשמעותה [...] דלות הלשון והרגש' (שם).

בניגוד גמור לדיסהרמוניה זו הקיימת בלשון הדיבור, המגע המיני של לשונותיהם של סטיב ורוסלאן אינטנסיבי ועז, נטול כל מילה, והצליל היחיד המתאר את תחילתו הוא: 'ו... תַּק – [סטיב] נדבק אל רוסלאן, עוטף אותו בחיבוק, בא גם בפיו אל הפה הבשרני, נכנס בו ומבליע שם את לשונו, שנאספת בצימאון אל הלשון של רוסלאן, ושניהם תובעים את ההשתנקות, כמו שואבים מחלל השיניים המשותף את עומק הצוואר של כל אחד מהם. ואפילו מטה ממנו, לוקחים משם את תערובת האוויר הנחוצה, נעזרים בתנובת הרוק המדביקה, המוצצת, המצייצת בקולה, כך הם מחוברים קצת ועוד קצת, עד שסטיב פורץ החוצה ומתנתק בעזות רצון ממיזוג הלשונות' (עמ' 31–32).

הדיווחיות והלקוניות בדיבורו של סטיב והסתייגותו העמוקה של רוסלאן מצורת דיבור זו בולטת במיוחד כאשר סטיב מדבר על אביו בעודו שולח יד מפתה לעבר רוסלאן לקראת תחילתו של האקט המיני: 'סטיב [...] אומר בדיבור אגבי: "זהו, הוצאנו אתמול את אבא מברזיליי והעברנו אותו. הוא בהרצפלד" [...] ואלוהים ישמור, איפה הרגשנות? היכן הדאבה? הרי זה אבא, אבא שלו שהוא מדבר עליו, האב שֶׁאֵלֶה כנראה ימיו האחרונים' (עמ' 29–30). כאשר סטיב חוזר ומבטא את רצונו שרוסלאן יצטרף אליו לבקר את אביו באומרו 'דווקא עכשיו אני הייתי מרוצה אם תבוא אתי לבקר את אבא' (עמ' 35), נשמע משפט זה באוזני רוסלאן כ'מלל מבולבל': 'האם סטיב סילברמן היה "מרוצה", או "רוצה" שרוסלאן יבוא לבקר אתו את אבא? ולמה?' (שם). רצון זה של סטיב חוזר ונשנה במהלך הרומן כביטוי לחשיבותו ולשונותו של מבע זה מכל הפניות האחרות של סטיב לרוסלאן. פנייה בעניין זה היא הפנייה היחידה של סטיב לרוסלאן שמעורבת בה הבעת רגש. כך לקראת סיום הרומן, כאשר נוסעים שניהם לבקר את האב, אומר סטיב: 'תדע לך, אני מאוד שמח שאתה בא אתי לראות את אבא [...] אני מאוד מעריך את זה' (עמ' 201). האב החולה ודאגתו של בנו כלפיו היא נקודת הדמיון היחידה, אך בעלת תוקף רגשי עז, בין רוסלאן לבין סטיב.

ביטוי לשוני לזלזול של רוסלאן בדיבור של סטיב הוא בכינוי 'פליטה' המוענק לפנייתו של סטיב אליו ביחס לאביו: כך כאשר פונה סטיב לרוסלאן מכונה פנייתו כ'פלט' (שם). גם בפתיחת הרומן רוסלאן מהרהר ב'פְּלִיטה של סטיב שיבקר אתו את האבא החולה שלו בהרצפלד גדרה' (עמ' 37). כך גם פנייה תמימה, בנאלית וסתמית של סטיב לרוסלאן – 'אז אתה נשאר ככה?' (עמ' 35) – נתקלת בהתנגדות פנימית עזה של רוסלאן לאופן הדיבור של סטיב: 'וזהו, זה מה היה לו להגיד, ואפילו לא הטעין את המילה בטון של שאלה או של תמיהה. כלום, ממש כלום' (שם).

מורכבות היחס של רוסלאן כלפי סטיב בולטת במיוחד כאשר הוא מגיע למקום עבודתו של סטיב לאחר שנענה להצעתו להצטרף לביקור האב החולה. בעודו מחכה לו מחוץ לשער הישיבה התיכונית הוא שומע

את התלמידים הפונים למורה סטיב ושואל את עצמו: 'מה יש בישראמריקאי הזה שמעורר את חשיבותו [...] אולי השכל שלו, כלומר הסדר של השכל, מה שנקרא ההיגיון הבריא והמאורגן של אורחות החיים, ההבנה הפשוטה שלהם' (עמ' 198). כך בעודו חושב עליו, בתחושת חיבה וקרבה נדירה, הוא מכנה אותו 'הגבר הידוע לו' (שם) כשיבוש של הביטוי הכבול 'הידוע/ה בציבור'. בה בעת, דווקא ביציאה משער הפנימייה, כאשר סטיב נפרד מהשומר מרציאנו, מבחין רוסלאן לראשונה בר' המתגלגלת של סטיב, המודגשת בהכפלתה ובניקוד תחתה: 'תודה מַרְרְצִיָאנוֹ, תִרְרְגיש טוב, להתרָראות מַרְרְצִיָאנו' (עמ' 199). הבחנה זו מעוררת ברוסלאן תחושת דחייה עזה מאופן דיבורו של סטיב: 'באותן שניות זיהה רוסלאן לראשונה את עקימות הקול האמריקאי, והסטייה המִבְטָאית הזאת לא התחברה באוזניו לשום דבר מכאן, לא התאימה לא לזמן ולא לשום אקליפטוס, לא לפיסה מן הרקיע התכול הדהוי [...] כן, זה הגעיל אותו, דחה את קרבתו אל האיש הנוהג כהלכה, ובעיקר זה עורר בו רתיעה מן הנסיעה' (שם).

אביו של סטיב חולה ומאושפז בהרצפלד לקראת מותו. בניגוד גמור לדיבורו הטריוויאלי של סטיב, דיבורו של אביו דחוס, טעון ומלא משמעות. דברי האב החולה נאמרים בסיטואציה יוצאת דופן, בעוד הוא שוכב במיטת בית החולים, על ערש דווי, וסביבו עומדים בנו, בתו ורוסלאן כאורח מזדמן. דברי האב בולטים במיעוטם, בניסוחם החד והבהיר, אך בעיקר בדחיסות משמעותם עבור רוסלאן. האב מוסר שלושה מבעי דיבור בלבד אבל כל אחד מהם הרה משמעות עבור רוסלאן. דוגמה לכך היא תגובתו לדבריו הבטלים של סטיב, המעידים על הזרות הגמורה הקיימת בינו לבין עולמו הפנימי של רוסלאן. סטיב מספר לאביו שרוסלאן מגדל חמור: 'זה ממש כמו שיש לאנשים כלב, כמו שמגדלים כלב' (עמ' 206); האב מגיב ואומר: 'אבל בעל חיים אחד לא יכול להיות תחליף לבעל חיים אחר, לא משנה מאיזה מין הוא [...] אף פרט אינדיבידואלי אינו בר־המרה' (עמ' 207). בהמשך שואל האב את רוסלאן: 'זה עַיִר?' (שם). סטיב מתפרץ לתוך הדיאלוג בין אביו לרוסלאן בעודו חוזר ומבטא את סלידתו מהחמור, וזאת בשפתו התקנית המשלבת עברית ואנגלית: 'הוא אפילו חולה, לדעתי, יוצא ממנו ריח ממש bad ו־probably הוא באמת נורא מבוגר וכדאי...'; אלא שהאב מצחקק, גודע את דיבורו של בנו ואומר: 'נו, זה בסדר, גם לאברהם אבינו ולמשה רבנו היו חמורים [...] אבות המזון שלנו' (שם). לאחר מכן עוצם האב את עיניו ושלושת הסובבים אותו יוצאים מחדרו.

רוסלאן וסטיב ממעטים לדבר זה עם זה, וכאשר בכל זאת מתנהל דיאלוג ביניהם מבעי הדיאלוג הם סתמיים. כך כאשר ביוזמתו של סטיב, ובניגוד לרצונו של רוסלאן, הם יוצאים להליכה משותפת בסביבת יחידת הדיור של רוסלאן: 'והנה הם מורחים כעת צעדים על רחוב שביל הברוש, בחלק הפינתי־הצפוני של בת הדר' (עמ' 213). לרוסלאן חשוב מאוד לבטא את היכרותו העמוקה עם המרחב המקומי, עם הדרך והסתעפויותיה, ולכן הוא עוקף את סטיב ומשלח לעברו משפטי הכוונה. מבעי דיאלוג אלה בולטים בעימודם בהיותם מובחנים מהסיפר באמצעות שורות נפרדות. כך כל מבע דיאלוגי של רוסלאן מופיע בשורה נפרדת ללא כל המשך אחריו: 'אין לך לאן להמשיך מכאן, צריך להסתובב עם הכביש'; 'זה דֶד-אֶנְד שם, בוא מפה, בוא אתי'; 'אתה בא? יאללה, בוא כבר'; 'אתה רואה? איפה אתה?'; 'עדיף שתעלה למדרכה' (עמ' 213–215). מבעי הדיאלוג של סטיב בולטים גם הם באותו אופן עימוד ובשילוב אנגלית בעברית: 'בוא נלך ככה'; 'אפשר ללכת קצת לְשמה'; נו, מה אכפת לך, lets go'; 'come on' (עמ' 216). עימוד בולט זה של הדיאלוג בין סטיב לרוסלאן מבליט את הסתמיות של מבעי הדיבור, המשקפת את היעדר המשמעות והחשיבות של הקשר בין רוסלאן וסטיב.

ביטוי הרגש האמיתי של סטיב ניכר דווקא בהשמעת קול חוזרת שאינה מילה אלא צליל המבטא כאב: 'אַיי, אַיי, אַיי... [...] אַיי־אַיי־אַיי... [...] איי, איי... אָחח... [...] אַי' (עמ' 218). רק אחרי השמעה אינטנסיבית של קול זה מובא ההסבר המילולי של סטיב לכך. כדרכו של סטיב, ההסבר דיווחי אך שגוי ומבולבל: 'קיבלתי משהו ברגל למטה, עקיצה אני חושב [...] צרעה, wasp. אני חושב צרעה עקצה אותי [...] לא יודע אולי דַבּוֹר [...] לא, דַבּוֹר גדול, אולי צרעה, אַחח...' (עמ' 218–219).

רוסלאן שומע את כל הקולות ומגיב להם. תגובתו לקולות שאותם שמע במהלך עבודתו מבטאת את תחושתו כלפי קולות הדיבור כולם, כפי שמתאר זאת המספר: 'אוי, כמה שמע את קולם של הנשים והגברים כאחד, לְרעה שמע אותם, את כעסם, את התלונות שלהם, את ייאושם, את החוצפה הדרום־

ארצית, את זנות השפה הקולנית [...] כי היתה פשוט זונה, נאלצת להיות נחדרת, משומשת, נטולת חד־פעמיות, שפוטה ושפופה, כבר לא כואבת את עצמה' (עמ' 89).

לשון המספר: הזיקה לס. יזהר והמימוש המרהיב של השפה המינורית – 'מרדנותו היא פאר של מופע טקסטואלי'

דמות המספר, שלראשונה ביצירתו של ברדוגו מובחנת בבירור מדמותו של הגיבור הראשי, מבטאת את עצמאותה במעורבותה הרבה בעלילה וגם ברשות שהיא נותנת לעצמה לעצור את מהלך הסיפור ולפנות לקהלים שונים. כך לקראת סוף הספר פונה המספר לקולקטיב הישראלי, ובמיוחד לכותבים־סופרים בתוכו, בפנייה מניפסטית המנוסחת כשרשרת של שאלות רטוריות המופיעות בשורות קצרות שמבליטות את אופיין המתריס:

> תגידו לי, על מה אתם מדברים?
> תגידו, על מה אתם חושבים?
> מה אתם רואים?
> על מה לעזאזל אתם כותבים, הסופרים?
> למה אתם קבורים בכל המָה הזה?
> עורו! התעוררו אל הארץ, אל הכאב המולד של המתיישבים המקומיים [...] אל ריטוש העברית הכעורה, קומו אל הילדים הלא־טובים [...] התעוררו אל הראוותנות של כל בני ישראל [...] צאו אל היפעה המזרחית שמַעֲרִיבָה את היסודות שלה, אל אותו יופי הנושע כנראה לראשונה בחייו של רוסלאן, המתוודע לעיניו ברגעים אלה ממש [...] למשל, כתום. לא כתום של עצם או של פיסת שמיים, אלא כתום שבהרגשה. בעֵרה. בגוף (עמ' 242–243).

בפנייה זו אל סופרי ישראל מבקש המספר ברומן, בן דמותו של ברדוגו, לצאת כנגד הספרות הנוכחת במרכז התרבות הישראלית, העוסקת דרך קבע 'בכל המה הזה'. כתחליף לעיסוק טפל זה קורא המספר לסופרים לעסוק ב'כאב המולד של המתיישבים המקומיים' וזאת תוך 'ריטוש העברית הכעורה'. עוד מבקש המספר מעמיתיו הסופרים לראות את 'היפעה המזרחית', כפי שגיבורו רוסלאן מתוודע אליה לקראת סיום הרומן, בעודו צועד לבית שקמה. יופי זה מתממש ב'כתום [...] כתום שבהרגשה. בערה בגוף' (עמ' 243). רוסלאן נמשך לכתום גם כשהוא מתבונן במבני המרכז המסחרי הסמוך למקום מגוריו: 'צבועים היטב בכתום ורק כתום' (עמ' 112). המספר המיתמם שואל: 'מה יש לו לצבע הזה שתוקף את רוסלאן שוב ושוב? תוקף לטובה, כי פה הכתום מוצלח' (שם).

בשימוש חוזר זה במסמן 'כתום' מצביע ברדוגו על היצירה **מקדמות**[30] ועל יוצרה ס. יזהר כעל 'אבות המזון' של יצירתו בכלל ויצירה זו בפרט. במאמר שכותרתו היא ציטוט מסיפורו הראשון של ס. יזהר – 'לצאת, לחרוג, להימלט החוצה, למרחב, החוצה...': ס. יזהר: המורד הבלתי מתפשר של הספרות העברית[31] – ברדוגו מצטט את פתיחת הספר **מקדמות**: '[...] המקום הראשון ובלי שום אסמכתא, היה צבע כָּתוֹם, כתום כולו, כתום כתום, כתום מאד ולגמרי' (עמ' 253). במהלך מאמר זה מציין ברדוגו את מאפייני כתיבתו של יזהר ואת קרבתו העצומה שלו עצמו כסופר צעיר לכתיבה זו. ברדוגו רואה ביזהר את 'האחד שמסרב להצטרף אל השאר, להיות בעדר, להיות בקהילה, ואת המרד הזה הוא עושה בדיוק משם – מתוך הקהילה, מתוך הכלל [...] מרדנותו היא פאר של מופע טקסטואלי, מרדנותו היא עוצמה של רעיון פואטי ונושא'.[32] במילים אלו מתאר ברדוגו – בהיחבא – גם את האופן שבו הוא רואה את עצמו כסופר, את הפואטיקה שלו ובה בעת את יסודותיה של הספרות המינורית. ברדוגו גם מאפיין את שפתו של יזהר

---

[30] ס' יזהר, מקדמות, תל אביב 1992. הציטוט שלהלן לקוח ממהדורה זו.
[31] ס' ברדוגו, '"לצאת, לחרוג, להימלט החוצה, למרחב, החוצה...": ס. יזהר: המורד הבלתי מתפשר של הספרות העברית', החינוך וסביבו, לז (2015), עמ' 247–260.
[32] שם, עמ' 248.

במאפיינים המתאימים לכתיבתו שלו: 'העברית של יזהר תמיד עסקה בחדשנות, בממציאנות של מילים, של ביטויי לשון, של נוסח תחבירי אחר, של פונטיקה שכל הזמן רוחשת. זאת עברית שלא חדלה לעבוד, להתגמש להשתכלל ולהתפרע. חדשנות זו היא שהובילה ליצירה פיוטית יוצאת דופן'.[33]

בן־שחר במאמרה על מאפיינים לשוניים־סגנוניים בספריו המאוחרים של יזהר משתמשת במושג 'מוזיקת המילים',[34] מושג המתאים גם לתיאור המאפיינים הלשוניים של שפת המספר בספר **חמור** של ברדוגו: 'ב"מוזיקת המילים" של יזהר שיקולי הבחירה והארגון של היסודות הלשוניים הם במידה רבה שיקולי ריתמוס, צליל וסגנון ולרפרנטים תפקיד משני. בחלקים שונים של הטקסט מרוקן יזהר כמעט לגמרי את הסימנים ממסומניהם [...] ומשמר כמבעים אך ורק תבניות ריתמיות־צליליות'.[35]

באחד מראיונותיו אומר ברדוגו: 'יש מקרים [...] שבהם כאילו תופסת אותי המילה. היא תופסת אותי ולא אני אותה, יש לה את התנועה שלה, שמבקשת – אאאאהההה ובום. תפסה אותי המילה. תעשה את התנועה הזאת ותגמור כאן. הכביש נפרם. מה שקורה במקרים האלה, שברגע שאני מוותר על עצמי לטובת המילה והיא לוקחת אותי לתנועה שלה – מי שיקרא את המשפט הזה ייתקל בסתימות'.[36]

אם כן, שפת המספר בספר **חמור** היא שפה מינורית שעוברת תהליך של דה־טריטוריאליזציה לשונית, שפירושה ערעור על הגבולות המקובלים של השפה.[37] הדבר נעשה על ידי הצפה והעצמה של הטקסט. ברדוגו גודש את יצירתו בהמצאות לשוניות שפעמים רבות מובלטות עוד יותר בעזרת סימני הניקוד. ההמצאות הלשוניות הללו כוללות אינטנסיבים, שימוש במילים סמוכות שצלילן דומה ובמילים ששורשן זהה אך משקלן שונה התעכבות על מילים ותהייה על אופיין והמצאת מילים על ידי הכנסת שורש קיים למשקל או לבניין שבו הוא אינו נהוג. להלן אסקור כל אחד מדרכי העיצוב הללו בנפרד.

אינטנסיבים

דלז וגואטרי מאפיינים את המושגים 'אינטנסיבים' או 'מתחנים' כאלמנטים בלשניים שמבטאים מתחים פנימיים של השפה.[38] אינטנסיב הוא 'כל כלי בלשני שמאפשר מתיחת מונח לעבר הגבול שלו או לעבר חצייה שלו תוך ציון תנועה של השפה לעבר הקצוות שלה'.[39] האינטנסיבים ככלי בלשני משמשים ברומן **חמור** כאמצעי לשוני להדגשת התמות המרכזיות ביצירה, ובכך מושגת הלימה בין ההיבט הלשוני לבין נושאי הרומן. האינטנסיבים הבולטים המפוזרים ברומן הם 'כשלעצמו', 'כמעט', 'או־טו־טו', 'אחור', 'עזוב', 'רחוק', 'דרום', 'תלוש', 'יתום', 'הכל טוֹף', ו'גבר'. יש להדגיש כי האינטנסיב שונה מהחזרה בכך שרק עיצורי השורש חוזרים ונשנים ואילו המילה עצמה נמתחת לקצוות שלה. כדי להבהיר את הדברים אדגים אותם בעזרת דיון באינטנסיבים עצמם, המופיעים ברומן שלפנינו בסבך ריזומטי. 'ריזום' הוא אחד המושגים המרכזיים בהגותם של דלז וגואטרי, והוא מוגדר כ'סוג של ארגון אנרכי שאי אפשר לקבע בצורה, לייצג בסכמה אחת [...] הוא חלק מגיאוגרפיה או תורת מרחב חדשה'.[40] סבך ריזומטי זה של אינטנסיבים מתאר את אופן חייו הדיפוזי של רוסלאן ומעצב אותו.

אחד האינטנסיבים המרכזיים ברומן הוא 'לעצמו'. האינטנסיב מופיע גם בפרקי ההווה, אך בעיקר בפרקי העבר. השימוש העיקרי באינטנסיב זה נועד לסמן את חד־פעמיותו ואת ייחודו של היום האחד שאותו מתארים פרקי הספר המתרחשים בעבר. כך נפתח פרק העבר הראשון (עמ' 45–56): 'זה היום האחד.

---

[33] שם, עמ' 251.

[34] ר' בן־שחר, 'ס. יזהר: מאפיינים לשוניים־סגנוניים בספריו המאוחרים', לשון סופרים ולשון הספרות, תל אביב 2019, עמ' 199–232.

[35] שם, עמ' 199.

[36] סוקר־שוגר (לעיל הערה 19), עמ' 460.

[37] זהבי (לעיל הערה 8), עמ' 33.

[38] דלז וגואטרי (לעיל הערה 6), עמ' 55.

[39] שם, עמ' 56.

[40] א' אזולאי וע' אופיר, 'אנו לא שואלים מה זה אומר אלא איך זה פועל: הקדמה לאלף מֵישָׁרים', תיאוריה וביקורת, 17 (2000), עמ' 125–126.

1994. יום שאינו לְמָשָׁל, אלא הוא יום בדיד, עומד־לעצמו'[41] (עמ' 45). במהלכו של הפרק הזה מבקש המספר לחזור ולהדגיש את ייחודו של היום והוא משתמש שוב באותו אינטנסיב: 'היום [...] עומד להיות בסופו של דבר ייחודי, רק של עצמו' (עמ' 52). בעיצוב בולט במיוחד, בהזחה ברורה, במבע נפרד ונבדל משטף הסיפר ובשימוש באותו אינטנסיב מובלט משפט הפתיחה של פרק העבר השני (עמ' 91–103): 'זה היום האחד. אותו יום עצמו' (עמ' 91). אינטנסיב זה מיוחס גם לאולגה, אימו של רוסלאן: 'דבקותה לשמור את עצמה ממשית ככל האפשר'; 'האינסטינקט [...] הוא שייך לנאמנות רק־לעצמה של האשה'; 'לחשוב, או להיות, עם העצמה־שלה, חושבת את עצמה' (עמ' 53, 177, 180). אינטנסיב זה מיוחס גם לארתור, אביו של רוסלאן: 'ארתור מאמין בחסות המגורים ובמשפחתו, שיעזרו לו רק מעצם היותם' (עמ' 46). אינטנסיב זה מיוחס גם למשפחה כולה – ארתור, אולגה ובנם: 'הם רוצים את הדבר־עצמו של חייהם בעתיד, את מה שהם בונים עליו שוב ושוב ומאמינים שיבוא' (עמ' 54). אותו האינטנסיב מופיע גם כאשר רוסלאן חושב על לימודיו ועל עתידו: 'חיי העצמי בהמון, בתוך הציבור [...] הוא רוצה את האנשים לטובת עצמיותו הסגולית' (עמ' 99). משאלת הלב של רוסלאן להיות נאמן לעצמו חוזרת וניכרת דרך השימוש באינטנסיב זה בטיול המשותף שכמו נכפה עליו מצידו של חברו סטיב, ובמהלכו הוא מסתייג לחלוטין מכל צעד שעושה סטיב ומחליט להתעלם ממנו: 'להיות איש לעצמו, של עולמו' (עמ' 217).

אינטנסיב נוסף מתאר את מצב ה'כמעט'. אינטנסיב זה ממומש, בעיקר בפרקי העבר, ביחס לפרט אחד, הנראה שולי לכאורה – שמשת החלון הגדול. ארתור, אבי המשפחה, אינו מצליח לסגור את השמשה עד הסוף למרות ניסיונותיו, ולכן נותר דרך קבע רווח פרוץ בינה לבין מסגרת החלון. ימי העבר המתוארים בספר, ובפרט היום האחרון, הם ימים קרים מאוד, ומדי ערב מבצע ארתור טקס בעל מרכיבים קבועים לחימום הבית ששיאם בהדלקת התנור. אחד ממרכיבי הטקס הזה הוא סגירת השמשה. האב החולה משקיע את כל אונו בפעולה זו, אך באופן חוזר ונשנה השמשה נסגרת רק 'כמעט' עד הסוף תוך השארת 'רווח'. פרט שולי לכאורה זה מצטרף לפרטים רבים נוספים החוזרים ומוזכרים בפרקי העבר שוב ושוב, והשתזרותם הרת האסון זה בזה מביאה לשיא הנורא מכול. בפרק העבר הראשון מתואר המצב כך: 'השמשה בחלון הגדול בסלון סגורה כמעט עד סופה, לא הרמטית [...] עדיין הותיר רווח צר פתוח אל החוץ' (עמ' 45); כך גם בפרק העבר השני: 'שמשת הזכוכית [...] הסגירה הכמעט מקסימלית שלה [...] השמשה חורקת [...] ונתקלת־נתקעת ברווח הצר'; 'החלון הגדול בסלון אינו הרמטי, לא [...] להכריע את הרווח הצר [...] וכמה כוח יש לרווח צר' (עמ' 94, 102). בפרק העבר הרביעי הקור עז במיוחד וארתור חושב מה עוד הוא יכול לעשות כדי להקהותו בעודו חוזר ומנסה לסגור את החלון: 'הרי סגר את החלון הגדול הכי טוב שאפשר [...] גרר את השמשה [...] כמעט עד קצה המסגרת שלה [...] ושם את כף ידו על הרווח הצר' (עמ' 181). אינטנסיב זה של 'כמעט' חוזר ומציין גם את קרבתם המסוכנת של חפצי הבית זה לזה: 'ארונית העץ [...] שכמעט נוגעת בווילון הארגמני'; 'שולי וילון [...] כמעט נוגעים בשלדת הברזל' (עמ' 46, 138). אביזר נוסף הנמצא בבית הוא תנור החשמל, שרק ארבעה מתוך חמשת סיליו דולקים ומחממים, כך שגם התנור נמצא דרך קבע במצב של 'כמעט'.

ה'רווח' שהוא תוצר של מצב ה'כמעט' מייצר את מרחב הקיום הרצוי לאולגה וכך הוא מוטען במשמעות סמלית: 'אולגה [...] חוזרת להיות האחת שלא מבקשת את שלמות הדברים, לא את שלמות התנאים, לא ולא את החיים כולם. הייתה נאחזת ברווח הזה שבין בערך־כמעט לבין מלא־מדויק; כל עוד הרווח הזה קיים, כל עוד לא סוגרים ומשלימים אותו, אפשר להיות במצב טוב' (עמ' 52). גם ארתור בעלה מתהלך בביתו ובחייו במצב קיומי קבוע של 'כמעט', כפי שהדבר ניכר באופן עמידתו. הדגשת מילה זו בטקסט המקורי והטיית אותיותיה מעצימה אינטנסיב זה כמאפיין לא רק את הליכתו והתנועעותו של ארתור בביתו אלא גם את דרך חייו: 'הבעל מתמהמה [...] הוא לא ממש נעמד, אלא רק כמעט נעצר וקופא. ומאיפה לעזאזל בא לו **הכמעט** הזה ולמה בא לו?' (עמ' 95).

אינטנסיב נוסף שמשמעותו דומה ל'כמעט' הוא ה'או־טו־טו'. אינטנסיב זה בולט במיוחד בגלל היידישאיות שלו, שכה רחוקה מעולמן של הדמויות המתוארות בספר ומעולמו של המספר בן דמותו של ברדוגו: 'שהרי

[41] הקו המתוח תחת האינטנסיבים נעשה בידי כותבת המאמר.

האמין שארתור אוֹ־טוֹ־טוֹ מחלים' (עמ' 100); 'את האוֹ־טוֹ־טוֹ כניסה של סטיב סילברמן' (עמ' 121); 'למתח של אוֹ־טוֹ־טוֹ־נפילת־הסנדל' (עמ' 144); 'אוֹ־טוֹ־טוֹ תשע וחצי בלילה' (עמ' 258).

אשכול אינטנסיבים המתארים את מצבו הקיומי המינורי של רוסלאן בעולם, ושמשמעותם קרובה זה לזה, הם: 'אחור', 'עזוב', 'רחוק', 'דרום', 'תלוש' ו'יתום'. האינטנסיב 'אחור' מתייחס בחלק ניכר מהפעמים לחצר הקטנה הצמודה ליחידת הדיור שבה גר רוסלאן בהווה המתואר, ובה נמצא חמור. כבר בפתיחת הרומן, כאשר רוסלאן נמצא בחצרו, ישנו גודש של תוארי שוליים המדגיש את מיקומה האחורי, הנסתר והעלוב של החצר. אחוריות זו היא בעלת משמעות סמלית והיא מתארת את השקפת העולם של רוסלאן: 'בירכתי הגינה העזובה [...] פֹּה, בשטח האדמה העורפי, המוסתר יחסית מהחזית של רחוב הפרדס, מה שנתפס ונראה באופן טבעי אחורה – הוא בשבילו קֶדימה, סוג של קֶדימה' (עמ' 17). האינטנסיב 'אחורה' ו'עורף' חוזרים שוב ושוב בתיאור החצר: 'במרחב הגינה האחורית [...] בעורף החצר' (עמ' 12); 'שטח העשב האחורי' (עמ' 23); 'סטיב מוכרח לעזוב את האחור של החצר' (עמ' 27).

המיקום האחורי והצדדי עקרוני לברדוגו ולגיבורו רוסלאן והוא חוזר ונשנה בסיטואציות שונות ברומן. כך כאשר נוסע רוסלאן אל הישיבה התיכונית שבה עובד סטיב בבאר גנים מתואר מיקומו בקצה הכביש בעזרת שימוש במילים רבות שמשמעותן 'קצה'. המילים הללו מועצמות בעזרת הכפלתן והצמדתן במקף מחבר: 'כשהוא ממתין באוטוסטרדה המנומנמת של כביש מספר 4, עומד בפאת הכביש – ואין מה לעשות: רק מן הפֵּאָה־פאה, מן הפינה־הפינתית, בִּקְצֵה־הקצה, יכולים לגרד גילוי ישראלי' (עמ' 175).

אינטנסיב נוסף הקרוב במשמעותו ל'אחור' הוא 'עזוב'. שימוש דחוס במיוחד באינטנסיב זה הוא בתיאורו של רוסלאן העוזב את ביתו, כפי שמתואר כבר בפרק העבר הראשון: 'זה הרגע שרוסלאן נדרש לעזיבה [...] נכון, מבינים אולגה וארתור, הילד צריך לעזוב [...] לפני שהוא באמת עוזב [...] שניהם רואים היטב שרוסלאן כבר נמשל בידי העזיבה [...] אולגה וארתור מזהים את העזיבה [...] הכֶּנוּת [...] דורשת ממנו לקום ולעזוב יום אחד. (עמ' 55–56). רוסלאן [...] הוא לא עוזב את המקום [...] אפשר שלא יעזוב [...] שהוא, הבן היחיד, עוזב וגם נעזב וגם מעזיב' (עמ' 91). האנלוגיה המקבילה המעוצבת מתחילת הרומן בין רוסלאן לחמור מתעצמת גם מכוח השימוש באותו אינטנסיב: 'חמור יֵעָזֵב ודי' (עמ' 27).

אינטנסיב דומה במשמעותו ל'עזוב' הוא 'רחוק' וגם הוא חוזר ומאפיין את רוסלאן ואת עולמו. כך מתואר בפתיחת הרומן, כשרוסלאן הולך בבטלה במסלול המעוגל־עוקף של בת הדר: 'נדמתה לו אשקלון רחוקה־רחוקה, ולכן הרגיש גם הוא רחוק, ויותר מכך – מרוּחק ובעיקר מוּרחק, מנודה מן החיים'; 'ובכלל, רוסלאן כולו מתרחק מרחיק [...] להיות בריחוק' (עמ' 8, 188). אלא שלא רק רוסלאן מתרחק מהעולם אלא גם סביבתו הקרובה מתרחקת ממנו – כך דירת הוריו וכך גם תחנת האוטובוס הקרובה למקום מגוריו, שבה הוא עולה לאוטובוס המרחיק אותו לנצח משכונת ילדותו: 'גם בדירה המתרחקת מרוסלאן. [...] התחנה, ורוסלאן מביט בהתרחקותה של זו, בעליבותה הלא־נעימה' (עמ' 101). אינטנסיב זה מתאר גם את אבהותו המסויגת של ארתור: 'ארתור [...] התרגל להביט ממרחק דלת הכניסה בבנו' (עמ' 49); אינטנסיב זה מתאר גם את הריחוק בין אולגה לבין אמה שנשארה באזרבייג'ן: 'מתפוגגת מתוכה גם האֵם הרחוקה [...] מתרחקת מגופה גם דמותה־שלה' (עמ' 179).

אינטנסיב נוסף המופיע ברומן הוא 'דרום': 'הארץ הדרומית' (עמ' 19); 'חבל ארץ קיצוני ומוּדָר, פינתי ומוּדָרָם' (עמ' 33); 'דומם במקוריותו המוּדרֶמֶת' (עמ' 44); 'בְּאֶרֶץ דָרוֹם [...] יַבֶּשֶׁה של דרום [...] מדרימה את כל נתיניה' (עמ' 75–76); 'רוסלאן הרי חי, בחר לחיות, בדרום הדרומי' (עמ' 106); 'מאז שהוא חי ומתגורר בספיח הדרומי של ישראל' (עמ' 109); 'הקיום במדינת הדרום הישראלית' (עמ' 110); 'אדמת דרום' (עמ' 113); 'בצדו הדרומי' (עמ' 151); 'אופיָה המקומי־הדרומי' (עמ' 155); 'בדרום הדרומי' (עמ' 165).

ברומן מופיע גם האינטנסיב 'תלוש': 'רוסלאן [...] גילה מחדש, ומהר מאוד, שהוא תלוש' (עמ' 33). לתלישות יש גם הקשר פוליטי, הבא לידי ביטוי בתיאור קהילת המתיישבים המצומצמת במקום מגוריו של רוסלאן: 'ביישוב בת הדר [...] יש יסוד ברור של תלישות מתמשכת בזכותן של אותן משפחות שנוספו למקום ב־2008, אלה שנעקרו שלוש שנים קודם לכן מגוש קטיף' (עמ' 33). אינטסיב זה ממשיך ומופיע

גם במקומות נוספים ברומן: 'רוסלאן [...] מדלג בכפכפים הכמעט־נתלשים' (עמ' 44); 'ניחתה לפניו הדרך התלושה, החסרה קישורים, דרך שאין לה כלום זולת היא־עצמה' (עמ' 191).

היתמות היא מאפיין מרכזי בחייו ובכתיבתו של ברדוגו, ובראיונות רבים מזכיר הסופר את התייתמותו מאב בגיל צעיר. היתמות כיסוד ספרותי המנוגד לחלוטין להיבט האוטוביוגרפי של הסופר הצעיר מופיעה כבר בסיפורו הראשון 'שוק' מתוך **ילדה שחורה**, שבסיומו כותב המספר 'עכשיו אמא שלי מתה',[42] והיא מופיעה גם ככותרת ספרו **יתומים**. פלק־פרץ מתארת את היתמות כתמה וכמטפורה רווחת ביצירת ברדוגו.[43] בספר **חמור** מופיעה היתמות כאינטנסיב המתייחס למצבו המשפחתי של רוסלאן אך בה בעת גם למצבו הקיומי בעולם. כך בהווה של הרומן מופיע תיאורו של רוסלאן, המנותק מכל הקשרים חברתיים ומסגרות נורמטיביות של משפחה, עבודה או קהילה: 'אחד הולך בִּשדות יתומים' (עמ' 42). כאשר האב ארתור משחזר את מהלכיו של בנו בילדותו הוא נזכר, דרך השימוש באינטנסיבים המוכרים, כיצד סובב בנו את גבו לים של קריית ים: 'הלך נגדם והפנה להם עורף, התייתם מהאופק שלהם [...] ומתחיל ללכת אל האחורה המתרחק מן המערב' (עמ' 139). אינטנסיב היתמות, כמו גם אינטנסיב ה'עזוב', חוזר ומעצב את האנלוגיה בין רוסלאן לבין החמור: 'חמור היה אז כמו ילד מיותם עזוב ומנומס' (עמ' 13). אינטנסיב זה מתאר גם את הקשר המיני העקר מכל רגש בין רוסלאן לבין סטיב, הגורם לסטיב 'ללכת ממנו מיותם' (עמ' 36). גם כאשר רוסלאן יורד מהאוטובוס בדרכו לישיבה התיכונית שבה מלמד סטיב מתוארת הדרך בגודש של אינטנסיבים שהוזכרו לעיל: 'ניחתה לפניו הדרך התלושה, החסרה קישורים, דרך שאין לה כלום זולת היא־עצמה והוא היה חייב להיענות לה ולעשות אותה בעצמו [...] מגלה את יתמותו של הצומת, את כוחה של היתמות הזרועה במקום' (עמ' 191).

אינטנסיב נוסף המאפיין את משפחת איסקוב, ובעיקר את אבי המשפחה, הוא הביטוי השגוי: 'הכל טוף'. משמעות ביטוי זה דומה ל'אף־על־פי־כן' הברנרי – יש בו התגברות על מכשולים וראיית עולם המתעקשת על החיובי למרות כל הקשים. צירוף זה מעיד על כיסוי, הסתרה וציפייה לטוב. צירוף זה מהדהד כשאלה ותשובה, כמעין מורשת וסיסמה שהמשפחה הקטנה מבטאת בינה לבין עצמה. כך למשל עונה ארתור לאולגה על שאלתה 'מה נשמע, אַתָּה?' במילים: 'יהיה בסדר, הכל טוֹף, בעזרת השם' (עמ' 47). בהמשך אולגה פונה לרוסלאן ושואלת: 'הכל טוֹף?' (עמ' 51), והוא עונה: 'הכל בסדר' (שם). במהלך היצירה מתאר המספר את רוסלאן, שכבר בגיל צעיר 'התחיל לחשוב כמו ההורים, לעשות שיהיה טוב, הכל טוב, הכל טוֹף רוסלאן' (עמ' 63). צירוף זה מאפיין בעיקר את מחשבתו של ארתור: 'יהיה טוב, הכל טוֹף' (עמ' 183). לקראת סיום הרומן מתאר המספר את אולגה וארתור הנמים את שנתם בזמן ששרפה מתחילה להתפשט בדירתם: 'בינתיים הכל טוֹף. הכל יהיה טוב' (עמ' 257). שימוש יוצא דופן בביטוי הזה מיוחס ברומן לדמות הלקוחה מהמציאות הפוליטית של שנת 1994, יצחק רבין. אולגה וארתור חשים קרבת מוחלשים לראש הממשלה וכאשר הם מסתכלים בו: 'מיד זיהו את חולשתו הברורה [...] תשישותו הנפשית והגופנית [...] כאילו אומר רבין בלי מילים, אני פה, כל הזמן פה, האמינו לי יהיה טוב, הכל טוֹף' (עמ' 185).

אינטנסיב נוסף בעל משמעות רבה ברומן הוא 'גבר'. אינטנסיב זה מופיע פעמים רבות ותפקידו הוא להעלות על פני השטח נושא שרוחש ביצירה כל העת, אבל לא נאמר בה בפירוש ובגלוי אלא רק על דרך ההיסט. כך למשל, המחלה שבה חולה ארתור הופכת אותו בעיני עצמו ל'גָּבִיר מנוּשל' (עמ' 49), וכאשר הוא מתבונן בבנו הצעיר הוא בולם את עצמו שלא להכות אותו ולא לגעת בו: 'בגברבר הצעיר שלו – [...] ומהר מאוד אחרי גיל שלוש־עשרה וחצי, והוא כבר גבר לכל דבר' (עמ' 63). כאשר יוצא רוסלאן מביתו בפעם האחרונה ובוחר שלא ללכת בדרך הרגילה אלא בדרך ההפוכה, מופיע תיאור של תנועת השדרה שבחובו טמונה משאלת ליבו של הגיבור: 'והנה יפי הדקלים [...] הגזעים המרשימים שאוחזים בהם – גבריות דוקרת ומסותתת – ככה הם זזים בתנופות הרואיות, ורוסלאן מזהה את התנשבותם הגיבורה, את רצונו להיגָבֵר כמוהם' (עמ' 94). דווקא ארתור, נטול המילים, חוזר וחושב דרך אינטנסיב זה על האנלוגיה

---

[42] ברדוגו (לעיל הערה 4).

[43] ס' פלק־פרץ, 'גם [בחלומות] אני מרגיש יתום: היתמות כתמה וכמטפורה ביצירות נבחרות מאת סמי ברדוגו', יאיר קורן־מיימון וניצה בן־דב (עורכים), ייצוגים: מציאות, חיקוי ודמיון – עיונים ביקורתיים, תל אביב 2020, עמ' 93–116.

המושרשת בתרבותו בין 'גבר' ו'בית': 'חוזקו של הבית באזרבייג'ן ותמיכתו היו גם השוואה לגבר, והוא, ארתור [...] שייך לאותה קבוצה של גברים, מפני שכל אחד [...] התחיל להיות שם, בקווקז, גבר־בית [...] ילד זכר הוא גבר [...] ילד יהודי הוא אפילו גבר מועדף [...] הבן יתאים את עצמו אל חברת הגברים בישראל' (עמ' 137). ציפייתם של ההורים שבנם רוסלאן יהיה 'גבר', יתחתן ויוליד בנים משלו מנוסחת בעקיפין, דרך ההיבט הכספי, אך השימוש הכפול באינטנסיב זה מעיד על תשוקתם האמיתית בנוגע לגבריותו של בנם ועל תקוותם שימשיך את השושלת הגברית. כך מתוארת שביעות הרצון של האם מכך שבנה יעבור בהצלחה את המבחן הסופי להסמכת הנדסאים וטכנאים: 'ותיכף־ומיד יתחיל לעשות סטאז', ואז יביא את השלל שלו הביתה, את חלקו הגברי המְבוּגָרי' (עמ' 50). האינטנסיב הזה מופיע גם בתיאור הקשר המיני בין רוסלאן לבין סטיב. במהלך הקשר רוסלאן חש ש'סטיב [...] בעצם האקט [...] מחסל את יסודו הגברי' (עמ' 34).

שימוש במילים סמוכות שצלילן דומה ובמילים שמשקלן שונה אך שורשן זהה

המצלול הדחוס ברומן הוא אחד המאפיינים הלשוניים הבולטים בו ביותר ומזכיר את הפואטיקה של ס. יזהר בספריו האחרונים.[44] נראה שבחירת המילים וסידורן מוכתבים במידה רבה על ידי צלילן ולא בהכרח על ידי שיקולים של משמעות. החשיבות הרבה של האפקט הצלילי ניכרת בהסמכת מילים שצלילן דומה, פעמים רבות תוך הקפדה על ניקודן, ובלי שלהסמכה זו יהיה צידוק ברור. כך למשל: 'העֵד [...] הֵד־הדממה' (עמ' 12); 'יסוד הגולמי וגם הגולמני שלה' (עמ' 15); 'נחשק ושחוק' (עמ' 34); 'חלום שחלם בהפרעה, בהֶרְעָה' (עמ' 36); 'השֶׁגֶר הטוב, השֶׁדֶר הנעים' (עמ' 56); 'השתלהבות והשתלבות' (עמ' 70); 'לפסול ולפסל את עצמו' (עמ' 74); 'נרדף ורודף' (עמ' 81); 'עליז, עָליס שכזה' (עמ' 82); 'לא מוליך ולא מוּלך' (עמ' 92); 'החום עריץ ונערץ' (עמ' 106); 'החוֹם והחוּם של הקיץ' (עמ' 139); 'אֶמוּני ואימונולוגי' (עמ' 152); 'שֶׁמֶן שַׁמַּנְתִּי' (עמ' 155); 'שיטתי גם כשהוא שטותי' (עמ' 217); 'אין טרדה ואין טרגדיה' (עמ' 242).

התעכבות על מילים ותהייה על אופיין

- 'האקט (המלה הלועזת הזאת, שעם הופעתה בישראל, איך אפשר שתציג תוכן נכון ולא משוקץ?)' (עמ' 34)
- 'הוא מבקש למוסס גם את המלה הזאת, רק לא ארכיטקטורה, בטח לא אדריכלות. כמה שנואים עליו המלה העברית הזאת ואלה המתמחים והמתעסקים בה [...] איכסה' (עמ' 153).
- 'שַׁבָּשֶׁבֶת הם קוראים לתחזית? מה זאת בכלל המלה? יש לה פירוש? [...] וככה הם לומדים שהשבשבת שווה במובן לטמפרטורה של מחר [...] דווקא בשבשבת יש תכונה של שיבוש, של שגיאה, של חוסר נאמנות מפני שאי אפשר לדעת באמת לאן תנשב הרוח, היא לא בידיים של בני־האדם' (עמ' 184).
- '"תל אביב יפו ת. מרכזית – אקספרס" [...] ובעיקר לוכד אותו ה"אקספרס", מלת הישיר, שהיא גם היישֶׁר למשהו, למישהו'; 'אוטובוס האקספרס [...] הוא חש את האֶקספְּרֶסיות הזאת, את נוכחותה של המילה בַּמעשה, בלועזיות המדויקת שלה, שמתחברת אל התנועה החלקה של הגלגלים, ורגע אחר־כך עולה בו הנוסח המילולי העברי: ישיר' (עמ' 147, 186).

יצירת מילים חדשות

לאורך הרומן מרבה ברדוגו להמציא מילים חדשות על ידי הכנסת שורש קיים למשקל או לבניין שבו הוא אינו נהוג. להלן כמה דוגמאות לכך: 'מַקְלִילָה' (עמ' 7); 'חשקתו' (עמ' 16); 'החצר הפְּרוּאָה' (שם); 'מסע מתנחשל' (שם); 'הטבע הָאלַהּ' (עמ' 40); 'היתה מרוגעת יותר' (עמ' 52); 'חיכיון' (עמ' 53); 'הערב כבר הִתְחַשֵּׁך' (עמ' 58); 'קצות אצבעות הרגליים נדקרות בְּדִגְדוּגִיות' (עמ' 70); 'גלעין התאווה המתחשקת'; 'טיפות מים מקוצפות' (עמ' 72); 'משיכות רַחְצָניות' (שם); 'הריח נעשה עוֹבְשִׁי' (שם); 'חמור במקומו, מקוּצָף' (עמ' 74); 'עמידותו הסִרחוֹנִית' (עמ' 76); 'הִתְמַהֵר' (עמ' 83); 'עור הרגליים החום־זיתי, שהיה

---

[44] בן־שחר, ס. יזהר (לעיל הערה 34).

גם מְוּוֹרָד' (עמ' 87); 'כחכוחים משועלים' (עמ' 97); 'געש ההתְחַשְׁקוּת' (עמ' 121); 'השטחים המזרחיים המִתְקַיְצִים' (עמ' 140); 'הפריצות מקוֹרֶרֶת, מצננת ומִתְנַשֶׁבֶת' (עמ' 144); 'המזל הלא עָנֵף' (עמ' 182); 'הִדַנְדְנָה הסקרנות ברוסלאן' (עמ' 200); חיכָּיוֹן (עמ' 237).

סיכום

במאמר זה עסקתי בספרו האחרון של הסופר סמי ברדוגו, 'חמור', והצגתי את ייחודו ביחס לספריו הקודמים – שימוש בזווית ראייה של מספר בגוף שלישי המרבה בהתערבויות מסוגים שונים במהלך העלילה. זווית ראייה זו יוצרת דמות מספר שנוכחותו נבדלת מהדמויות האחרות ביצירה וניכרת בשפתו המרהיבה ובזיקתו לסופר ס. יזהר ולפואטיקה שלו. עושרה של שפת המספר בולט במיוחד בהשוואתה לשפה הדלה של רוסלאן והוריו. מול שני מימושים קוטביים אלה של השפה תיארתי את השפה התקנית–המז'ורית – של סטיב ושל אביו. הפריסה הווירטואוזית של שלוש שפות אלה ברומן, המלווה במחויבותו הבסיסית והעמוקה של ברדוגו לשוליים של החברה הישראלית, היא ביטוי לעושרו, למורכבותו ולאיכותו הנדירה של רומן זה. ואם לסכם בלשונו של ברדוגו על הסופר ס. יזהר: 'מרדנותו היא פאר של מופע טקסטואלי'.

About the minor language in the novel Donkey by Sami Berdugo

Ester Adivi-Shoshan

The novel *Donkey* is a meta-Israeli narrative with two interwoven plots. The novel's main innovation is in the gap between the writer Sami Berdugo and the third-person narrator he creates on the one hand and the main character, Roslan, on the other hand. Thus, for the first time in Berdugo's writing, the main character comes from the outside world, from the surrounding Israeli reality. Berdugo abandons the first-person narrator in favour of the third-person narrator who intervenes frequently, interrupting the flow of the narrative and addressing different audiences, among them the totality of Israeli authors. This point of view creates a narrator whose difference from the other characters manifests itself in various characteristics, such as his distinctive language use and his clear affinity to S. Yizhar. The richness of the narrator's language, that is influenced by the language of S. Yizhar, stands out in comparison to the poor language of Roslan and especially of his parents. Against these two polar manifestations of language use, the novel also depicts the standard language of the majority – Steve's language. This virtuosi deployment of three languages, animated by Berdugo deep and abiding commitment to the marginalized elements of Israeli society, clearly upholds Deleuze and Guattari's "minor literature" worldview. In this paper I will use the concept of minor literature to analyse the way that these three languages are depicted and enacted in this new novel.

Key words: *Donkey*, Sami Berdugo, S. Yizhar, minor literature, minor language.