

פרק חמישי

על מלכים, מלכות, מפלצות וגמדים –
עיון בשום גמדים לא יבואו מאת שרה שילה

ורה קורין-שפיר

יצירת הביכורים של שרה שילה שום גמדים לא יבואו¹ משכה תשומת לב רבה הן של הביקורת הן של קהל הקוראים. היא זכתה לפרס ספיר 2007, לפרס וינר לעידוד יצירה ספרותית מקורית ובפרס שרת החינוך לשנת תשס"ה. הרומן קיבל ביקורות אוהדות ופרשנויות מגוונות. ראו בו לא רק יצירה ספרותית חדשנית ומעניינת, אלא גם ביקורת חברתית ופוליטית נוקבת.

הרומן, הכתוב בעברית "אחרת", לא תקנית, הוא סיפור משפחתי המתרחש בעיירה צפונית נטולת שם, החיה בסכנת הקטיושות וחדירות המחבלים. גיבורת הסיפור היא משפחת דדון, האם סימונה וששת ילדיה, שחייהם השתנו ללא הכר לאחר מות האב, מסעוד. את המשפחה פוגש הקורא במהלך יממה אחת בצל הקטיושות, כאשר כיום המחרת אמורה להיערך האזכרה השנתית השישית למותו של אבי המשפחה. כל אחד מחברי המשפחה הבוגרים מופיע במונולוג אחד, וכולם יחד מסרטטים תמונה לכידה וחדה של חיי משפחה, ודרכה – של חיי העיירה.



¹ שילה, ש' (2006). שום גמדים לא יבואו. תל-אביב: עם עובד.

“בסופו של דבר מדינת ישראל היא לא ארץ אחת, אלא פלנטות שמפרידות ביניהן חומות מאוד מאוד עבות”, אומרת חביבה פדיה (2004). זוהי התחושה של הקורא כאשר הוא נתקל כבר בכותרת, המעבירה אותו בקריצה לעולם האגדות, ובהמשך – בקריאת הספר עצמו.

הרושם הראשון בקריאה הוא תדהמה מהולה בקושי נוכח השפה שנתקלים בה. בעבורי דמתה הקריאה ברומן לחציית הסמבטיון (ולא בשבת), נהר שוצף המעמיד למבחן את החוצה אותו במטרה להגיע לארץ רחוקה, ובמקרה זה – בעלת חוקים משלה. ארץ שהיא עולם חדש, המכילה תכנים, דימויים ושפה העוברים בתנועת מטוטלת בין המוכר ובין הזר וגיבורים השייכים למרחב גיאוגרפי ותרבותי הצופן הפתעות.

באמצעות ארבעה מונולוגים לא מתווכים, במעין רשומון, מסופרות תולדותיה של משפחה אחת, משפחת דרון. לכל אחד מתברי המשפחה הבוגרים ניתן קול המאפשר לו לספר את סיפורו הפרטי ביום הזה, מהלך 24 שעות, סיפור ההופך למסע לפריקת המשא האישי, המשפחתי והקיומי. התמונה השלמה נוצרת רק לקראת סיום הרומן. בסיפור מופיעה משפחה שהושלכה בגסות לאבל אחרי מות הבעל, האב, המפרנס, “מלך הפלאפל” של העיירה, מסעוד. מאותו רגע גאלצים כל חבריה למצוא, כל אחד בדרכו שלו, פתרונות קיום חומריים ונפשיים, שונים ומגוונים. כיוון שסימונה, האם, אינה מזכירה את האב בשמו ולו פעם אחת במהלך שש השנים מאז מותו, נאלץ כל אחד בנפרד להתמודד עם המוות וההעדר כפי יכולתו ובהתחשב במציאות המשפחתית. המונולוגים מתמקדים במציאות של העדר, בפתרונות ההישרדות האינדיבידואליים, המודעים והבלתי-מודעים של הגיבורים, בחלומותיהם ובכמיהה שההעדר מוליד. המשא האישי-משפחתי הולך ומתעצם בהתקרב האזכרה לאב. ליל הקטיושות, על המתח והסכנה המוחשית שלו, ממקד את מערכות החיים של כל אחד ומאיץ תהליכים פנימיים, בקצב של משפט מוזיקלי העולה בקרשנדו² ויוצר חפיפה מלאה בין הפנים לחוץ,

² קרשנדו (Crescendo) במוזיקה: “בעוצמה הולכת וגוברת” (שלה, 2002).

כאשר ההפגזה וההרס משמשים מקבילה ומטפורה למצבם הנפשי של הגיבורים.

אבל המסע האישי של בני משפחת דרון מאיר גם את משא המציאות במקום מרוחק, המאכלס בעיקר אנשים קשי יום, מקום המשרה תחושה של נידחות על תושביו. הסיפור האינדיבידואלי הופך ביד אמן לשוטטות בעיירה המשקפת את מושגי החיים של אנשיה, את הנורמות ואת הקונבנציות שלה. האיחוי של שפה, מושגים ומיקום גיאוגרפי – מגדיר את העולם המוצג כמרחב תרבותי-חברתי, כשוליים.

נאמר על הרומן ועל לשונו הייחודית, ש“האנטי נורמה הלשונית הופכת לנורמה היחידה התקפה” (בורשטיין, 2005), ואכן יש בה, בלשון, מן ההתרסה נגד נורמות מצויות. עם זאת, היא קוהרנטית בדרכה (רוזנטל, 2007), ומאפשרת סגנון אישי ייחודי לכל אחד מחברי המשפחה ועוצמת קול השווה באוזני הקורא עוד זמן רב לאחר סיום הקריאה. על כל אלה הייתי מוסיפה גם את האנטי-נורמה המושגית המאפיינת את חומרי העולם של הספר, שהופכת את הקריאה בו, לפעמים, לתרגיל בלוגיקה.

פדיה מגדירה את שבירת הצורות הספרותיות המקובלות כ”ספרות שמביאה בצורה מתריסה את הגטו [...] מחפשת אותו גם בתוכן וגם בצורה וגם במחאה” (מרקוביץ, 2004, עמ' 8). במאמר זה אנסה לעמוד על ייחודו של הרומן המשפחתי, שבו האנטי-נורמה הופכת לנורמה ומטעינה אותו הן בעושר פואטי ותמטי הן במחאה.

“באה הסכין של העברית”

המונולוג הראשון הפותח את הרומן הוא זה של סימונה דרון, הנמצאת לבד בלילה במגרש הכדורגל כאשר נופל מטח הקטיושות על העיירה. סימונה מעידה על עצמה בפתח דבריה שהיא “עזבה את הדרך שלה” (עמ' 11), דהיינו את המסלול הקבוע של חיי היומיום המתישים של אם לשישה ילדים. נפילת הקטיושה הראשונה מבהירה לה שהרגליים “לא הולכים” (שם), היא יושבת בעלטה, שרה ופורצת בבכי. נפילת הקטיושה השנייה משחררת משא שהיה חבוי בנפשה: “צעקתי [...] לא מהגרונן הייתי צועקת, מהלב הייתי צועקת. אחרי הלב, מהבטן. גמרתי לצועק, התחלתי להקיא” (שם). ההקאה מביאה

אתה את השתרור: "הלך הברזל שהיה יושב לי על הלב, שהיה עושה אותו קרח" (עמ' 12), וזה מביא אתו את משאלת המוות (ולא פיצוי בדמות אושר) ואת ראשית מסעה להשבת הנפש. דימוי לב הקרח שהופשר מסיים תקופה: "איך הייתי שש שנים עם הלב שלי בפריוז, איך" (שם). שש שנים. שש שנים מאז מות בעלה, כאשר האזכרה אמורה להיערך למחרת, שנים קריטיות בחייה של המשפחה ושנים של מוות פנימי בחייה של סימונה.

המסע בזמן ובתודעה נעשה מהפרספקטיבה של אישה המחכה למותה לאחר שלבה חזר מן הכפור. סימונה חוזרת ובודקת את חייה של "סימונה שלנו" לעומת ההווה המצמית ובציפייה לאזכרה המתקרבת, בניסיון למצוא הסבר ל"איך": "איך, איך התהפכתי מ'סימונה שלנו' ל'סימונה של העבודות'?" (עמ' 19). בתנועת רצוא ושוב בין העבר להווה, בין היומיום לחלום, פורסת סימונה את עלייתה ונפילתה של "סימונה שלנו", מאז ילדותה במרוקו ועד הרגע הזה, "שאני יושבת לכם בלילה בכדורגל באמצע הקטיושות" (שם).

האישה שתזרה להרגיש ולהריח לאחר שחוש הריח שלה נוטרל – "האציטון של ההלוויה נתקע לי באף, סגר לי את הדרך לריח חדש" (עמ' 36) – ניחנה בסגנון ברור, ביכולת מדויקת להעלות אבחנות ותובנות, תוך התמקדות בכל החושים, כדי להתחקות אחר העבר ולזעוק את ההווה. מבטה הנוסטלגי עוטף את ילדותה ואת סיפור ילדותה ועלייתה ארצה, את סיפור פגישתה עם מסעוד ואת חייה לצדו של "המלך", עד לרגע מותו המפתיע. הפגישה עם מסעוד באונייה המביאה אותם ארצה, וההתאהבות בגיל חמש עשרה בנער המבוגר ממנה, מסופרות כחלק מילדות הנחוות באופן חושי לחלוטין: "אש, אש הקול שלו..." פעם ראשונה שיש לי אש בתוך הגוף שלי" (עמ' 46).

עיקר סיפור האגדה עוסק בחייה לצדו של מסעוד ובצללו. אישיותה של הצעירה החייכנית והחיננית הנשואה ל"מלך הפלאפל" של העיירה, הקנתה לה את הכינוי האוהב "סימונה שלנו", בת המזל, המביאה בעצם נוכחותה מזל לאחרים. חייה הנוחים לצד בעלה, אהבתו ומזגה החייכני הפכו אותה ל"מלכה", למושא הערצה וקנאה של בני העיירה ול"פרסונה גרטה" בכל מקום שאליו הגיעה: "כל

מקום שהייתי עוברת, היו האנשים מרימים את הראש שלהם מהעבודה, צוחקים, שוכחים את הצרות שלהם, חולמים שיהיו בנעליים שלי יום אחד" (עמ' 20). במרכז עומד מסעוד, המושא העיקרי לגעגועים. נדיב, עוזר לאשתו בעבודות הבית, איש משפחה סמכותי ומסור, "היה יושב מסעוד בכיסא שלו, אף אחד לא היה זז" (עמ' 31), בעל אוהב שנאמנותו היתה למשל בעיירה. כל זה עולה כסיפור אהבה ללא רבב ובצבעים של אגדה, אגדה של שפע כלכלי ונפשי: "מה לא היה לנו מסעוד" (עמ' 48).

גולת הכותרת של חיי המלכות היא מסיבת הבר-מצווה של קובי, בנה הבכור, שנחגגה ברוב פאר עם מאות מאנשי העיירה, שבה השפיעו מטובם על אנשי העיירה: "מלכים עשינו אותם" (עמ' 27). ההכנות האינוסופיות הכרוכות במסיבה, ההוצאות, החגיגות של היום הגדול, "המנות הכי טובות קיבלו. לא עוף, הכול בשר עם ארבע תוספות" (עמ' 28) – כל אלה נועדו לתעד ולקבע בזיכרון הקולקטיבי את ה"מלכות" של סימונה ומסעוד, דהיינו, את מקומם בעיירה. המבט לאחור מספר סיפור אגדה על מלך ומלכה ועם זאת הוא נגוע ב"טיפשות". הוא שייך לאישה אחרת, זאת של העבר: "איזה טיפשה הייתי, איזה מתוק הראש הטיפש שהיה לי" (עמ' 50).

וכמו באגדות, נפילתם של הגיבורים מתרחשת לאחר רגעי השיא של חייהם. יומיים לאחר מכן נופל מסעוד ומת בדוכן הפלאפל שלו, ומאז "מי החברה הכי טובה של סימונה? זה העין... לקחה לי את מסעוד, הורידה לי את הכתר מהראש. הורידה לי את הכתר, נפל הראש שלי שהיה דבוק בכתר" (עמ' 27). האגדה מסתיימת ברגע המוות של הבעל. הכתר הוא חלק בלתי-נפרד מהגבר שהכתירה ומגופה, ו"נפילתו" גוררת את הגוף ואת הרוח. סימונה "מתהפכת" מאגדה למציאות, וברגע מר אחד, הופכת מ"סימונה שלנו" ל"סימונה של העבודות".

החיים לאחר מותו של בעלה זוכים למבט מפוכח, אכזרי וחסר רחמים על עצמה ועל חייה, שאין בהם ולו רגע אחד של חסד. נוסף על התחושה הפנימית של איבוד המלכות, מותו של מסעוד מזמן לסימונה הפתעה נוספת. היא הופכת, בתוך דקות ספורות, לאישה מפולשת השייכת לכלל, העומדת לשיפוט קבוע של הסביבה, המכתיבה לה נורמות ברורות: "איך שהגבר שלך מת באים לברוק כל

חמש דקות אם את נותנת לו את הכבוד [...] ומה העבודה שלהם? רק לעשות לך בדיקות אם את בסדר אתו [...] לא עוזבים אותך רגע לבר" (עמ' 16). עם זאת, היא מאמצת נורמות המקוממות אותה: לאחר השלושים היא גוזרת את שיעור הארוך, סמל נשיותה, ועוטה "מטפחת של זקנות" (עמ' 30), כדי לסיים אחת ולתמיד עם סימונה של העבר ולאמץ את תרמית האלמנה. סימונה מרגישה שבזיה במבטם של האחרים, וברזומן משתפת פעולה עם שוביה. ובכל זאת, מעט מרוח החופש שנותרה בה מנעה ממנה מליפול ל"הרא של האלמנות", דהיינו, מלהצטרף לחבורת האלמנות של העיירה: "שאם את נדבקת לשמה אין לך איך לצאת" (עמ' 17).

מאז סימונה נמצאת בין החיים רק למראית עין: "האנשים חושבים שמשעור מת, ואני חיה. לא נכון! מאה אחוזים לא נכון! מסעוד חי ואני מתה" (עמ' 16). המוות הפנימי של סימונה מוצהר, נוכח, לא מרפה (ממנה ומהקורא), ולכן כעת את מותה שלה היא מבכה: "סימונה לא באבל על הבעל שלה. [...] סימונה היא באבל על החיים שלה שנחתכו לה לשתי חתיכות" (עמ' 45).

הכתר שנפל מראשה של סימונה נפרט במהרה לפרוטות של חסר כלכלי, שאילצה לצאת לעבודה במעון לפעוטות, כעובדת מן השורה, כשווה בקרב אותו קהל עובדים שאצלו הייתה מבקרת כדי להשפיע עליו ממזלה ומחיוכיה. כבר בתחילת אבלה מגלה סימונה שהיא בהיריון, או כדבריה: "נתפסתי בהיריון ברגע האחרון" (עמ' 15). "נתפסה", מעבר להיותו הביטוי המקובל להיריון (נוסף על "נקלטה"), מעביר את התחושה החריפה של חיה שניצודה. מעבר לבושה החברתית, יודעת סימונה שמהכלוב הזה לא תיושע, מה שמסביר אולי את התמסרותה לחיי הכלא: "הולכת בלי לחשוב, בית-עבודה-שוק-בית-עבודה-בית-קופת-חולים-בית-עבודה" (עמ' 11). שגרת יומה הסיזיפית, גופה הכואב, ה"עבודות" ששולטות בחייה בבית, הופכות את חייה למלאכת הישרדות מסביב לשעון:

העבודות שאני משאירה אותם בבוקר יושבות לי בבית, רגל על רגל [...] חיכו לסימונה שתבוא להם [...] רגע אחת לא עוצרות העבודות

וצוחקות עלי [...] רואה שהיא לא יכולה לצחוק יותר עם הפרצוף שיש לי, ועוזבת אותי ליפול על המיטה (עמ' 13).

ימי הזוהר אינם עומדים לזכותה במעון. נהפוך הוא. היא משלמת מחיר כבד בהווה שאותו היא מקבלת בשתיקה, תוך כדי שהיא "נשרפת מבפנים" (עמ' 25), ומתוך ידיעה שעבודתה משמשת הצלה ובית סוהר כאחד: "למה תמיד שהבנארם נכנס לבית-סוהר הוא אומר תודה?" (שם), היא שואלת שאלה קיומית-רטורית.

בית הסוהר משמש מקום מפגש עיקרי בין סימונה לאנשי העיירה. האימהות של הילדים, המפקחות, המנהלת, דבורה, כולן הופכות למקור של פחד. שם גם רווח הביטוי "אף גמדים לא יבואו" לעזור בעבודה הקשה, להזכירנו את הפער שבין האגדה לעולם המציאות של המעון. אולם דבורה מייצגת קושי נוסף. מלבד היותה מנהלת נוקשה, היא ניצולת שואה: "באה לארץ עם נייר מהרופא שיש לה מחלה לכל החיים" (עמ' 41). יש לה "הימים של הקריזה" (עמ' 40), המתבטאים ביחס חסר רוך והבנה לילדים ולעובדות ובקשיחות קיצונית אל כל הסביבה. גם זה מתקבל בשתיקה, על אף ההכרה ש"היא סבלה בחוץ לארץ, ואנחנו סובלות ממנה במעון" (שם). הנחיתות ההיררכית והתקינות הפוליטית הן המכתיבות את שתיקת העובדות. קודם כול, "מי ישמע אותנו?" ומלבד זאת, "גם כולם יודעים שזה הכול קרה לה מהגרמנים יימח-שם" (שם). העוגיות שמביאות לה המטפלות הן הדבר היחיד המרצה אותה: "בשביל זה אנחנו מאה אחוז טובות בשבילה" (עמ' 42). ב"אנחנו" הכוונה לעובדות המרוקניות שמלבד היותן כפופות למנהלת, שייכות לתרבות אחרת שלה שפה שונה. הפערים הבלתי-ניתנים לגישור ביחס לילדים ולאוכל רק מקצינים את תחושת המרחק, אבל יותר מכול, באה העברית של דבורה ומסרטטת את גדר ההפרדה האמיתית. אין היא פוסקת מלתקן את השפה של העובדות: "לא שבע – שבעה, לא סינור – תאמרי סינר. [...] אומרים ישן, סילבי, לא יושן. [...] ואני לא רוצה לשמוע במעון שלי חצי מילה מרוקנית" (שם). גם זה מתקבל בשתיקה וביראת כבוד: "אבל מה? עברית יש לה" (עמ' 43). דבורה, המנהלת, מנכסת לא רק את הסבל, אלא גם את הסמכות והידע (שבעיירה דרים

בכפיפה אחת), ומכאן גם את הסמכות למחוק את המרוקנית ולהציב את העברית, הנכונה דקדוקית, כשפה היחידה ה"נכונה", תרתי-משמע. חיזוק נוסף לתחושתיה של סימונה מופיע בדבריה של ריקי, מטפלת במעון, המגיבה להתנהלותה של המנהלת: "הביאו אותנו כולנו עולים חדשים, ערבבו קצת ושפכו לתבנית אפיינה. עוד לא הספקנו להתקרר מהתנור, באה הסכין של העברית, עשתה אותנו שתי חתיכות: אחד שמתקן את הדיבור, ואחד שמתקנים לו אותו" (שם). תוכנותיה של סימונה הופכות את האמירה לזעקה: "אם אתה אחד שמתקנים לו את העברית, תשמע לסימונה, יותר טוב שתישב בשער של הכדורגל כלילה של הקטיושות" (שם). בכך נמתח קו ישר בין השפה ובין הצד הנכון והלא-נכון של המתרגם, שגם אותו, למרבית האירוניה, סימונה לא הכירה בימי "מלכותה". המלכות, כנראה, מגוננת מפני המציאות.

בעצם קבלת הדין מעלה סימונה שאלות לגבי האתוס המקרש את סבלם של ניצולי שואה, תוך התעלמות מהסבל שהם גורמים, בלי משים, לאחרים. אין היא מתקוממת על המציאות שבה צד אחד דורס, דרך יחסי הסמכות, את האחר, אלא רואה בה גזרת גורל וחומה בלתי-עבירה, גזרה המובילה אותה היישר לרצון לחדול.

במהלך תנועת המטוטלת בזמן המסופר,³ עושה מבטה המפוכח והחד של סימונה דמיתפיקציה של הגוף הנשי, הזוגיות והאימהות, הנראים כסבל מתמשך וחסר תקווה. ראשית, הסתירות שבחינוך הנשי מתמיהות ומקוממות אותה: "עשרים שנה יושבים עליך אמא שלך וסבתא שלך והדודות שלך שתהיי סגורה [...] בא היום של החתונה מחליפים לך את הדיבור משחור ללבן" (עמ' 34). יחסי המין מקבלים דימוי חייתי: "מה סך הכול יש במיטה? שתי גופים של חיות שאין להם את ההתנהגות של הבנאדם" (עמ' 49), ודווקא הם מגדירים את הנשיות: "חושבים שמתי שהגבר נכנס אליך בפעם הראשונה זה מייודע-מה [...] שזה עושה אותך להיות אישה. אבל לא! [...] זה רק

³ "משך הזמן שנוקקו לו המעשים והמקרים שונים, שעליהם מספרת יצירה סיפורית אחת [...], שגבולו האחד – האירוע המוקדם ביותר הנוכח במהלך הסיפור, וגבולו האחר – האירוע המאוחר ביותר בזמן" (אבן, תשנ"ב).

בשביל הכבוד שנותנים להם [...] שכולם ידעו שהם הראשונים שהיו שם" (עמ' 32). יחסי גבר ואישה זוכים למבט חתרני, אבל ההיריון והלידה מתקבלים כסבל הכרחי. העברות האמיתיות מתחילה בהיריון ובהכרח להזין את העובר במהלך תשעה חודשים: "כל ילד שיוצא ממך עוזב לך בבטן את התולעת שלו" (שם), וממשיכה בתובענות האינסופיות של העובר ובמצב האבסורדי שאין ממי לבקש הפוגה מהסבל: "אין לך עם מי לדבר" (עמ' 33). הלידה משאירה את גוף האישה מעוות ומצולק, ואת הנפש ריקה וחסרת אשליות: "רק דבר אחד יש לך להבין: שבאת לעולם רק בשביל להוציא לתוכו את האנשים שיהיו בעולם אחרי שאת הולכת ממנו. שבאת לעולם בשביל לסבול ולשתוק" (שם). ה"אנשים" היוצאים לעולם הופכים את הגוף ל"מקרר קבוע עם חלב" ולמסננת ש"אני עושה בה את הסולת של הקוסקוס" (שם). סבלה ושתיקתה של האישה מתעצמים אל מול מבטו של הגבר: "מה רואים הגברים כל הזמן הזה? רואים רק שהם נכנסו לשמה ויצא משמה תינוק. איך נפוחים!" ומכל הדבר הזה הם מבינים "שהחיים זה משחק" (עמ' 35).

המשחק מול הסבל והשעבוד, ההתרברבות הגברית מול השתיקה, כל אלה זוכים למבט חסר פשרות. אבל גם כאן סימונה מתקוממת ומשלימה, ברומונית. היא זועקת על חוסר היכולת לשנות סדרי בראשית תוך שהיא מבקשת לשנותם: "כשהבעל מת, צריך להחזיר את האישה להיות בחורה [...] שתתחיל מהמקום שלקח אותה. לא לעזוב אותה [...] שכל הגוף שלה מלא עם סימנים" (עמ' 14).

לכתו הפתאומית של מסעוד הותיר את סימונה בהיריון עם "שתי התחלות של בנים" (עמ' 15), שבאו לעולם שבעה חודשים לאחר מות אביהם ונקראו על שמו, חיים ואושרי. נסיכות החיים גרמו לכך שבעיני התאומים, קובי, אחיהם הבכור, החולק מיטה אחת עם אמם, הוא אביהם. דבר שסימונה מקבלת כפתרון קיום, כי איך אפשר להסביר לילדים קטנים "שהראש שלהם מלא דבש", שאביהם נמצא "מתחת לאבן" ומתגלה לעיניהם רק בתמונה. כורח מציאות שלכאורה אינו יוצר רגשות אשם: "מה יש, למה לא? שיהיה להם לבריאות!" (עמ' 37). במקום זאת הוכרז אביהם כסבם. הפתאומיות המוחלטת של הטיעון, טיעון של אישה המקבלת קונבנציות חברתיות בהרכנת

ראש, מרסקת אמות מידה מקובלות ומכוננות תחתיה לוגיקה אחרת – זאת של ההישרדות, הטוענת ל"נורמליות" בכל מחיר. על-אף ה"פתרון" שבסידור הזה – ככה יצא שהם החליטו על עצמם שהם לא יהיו יתומים בעולם" (עמ' 38) – נשמר הדבר בתוך המשפחה כסוד, סוד המוליד שקר, שקר שגם בעבור סימונה וגם בעבור ילדי המשפחה הבוגרים הופך לפצע מדמם, שכל אחד ינסה לחבוש בדרכו. הנקודה המכרעת במסעה אל העבר עוברת דרך בעלה. דווקא זיכרון הריח של מסעוד הוא זה שמעלה אותו באוב ומנכיח את דמותו בשעות הלילה הבודדות במגרש, בציפייה למוות. והנה, לאחר ששנים על סימונה לפתוח בשיחה: "שש שנים ברוגז" (עמ' 51). שש שנים היא אינה מדברת עליו, ועכשיו היא מציעה לבעלה לחדש את הדיאלוג המוכר לשניהם: "ביחד נילך בלילה הזה. היד שלי על היד שלך" (עמ' 52). יחד לטיול ולפני המפגש המתוכנן בקבר.

ה"סיוור" מציג את תיארון האבסורד של החיים בצל מות האב. הוא נפתח בחזרה לביתם המשותף, הדירה שגדלה והפכה לשתי דירות מחוברות, באותו שיכון, והופך במהרה לאפולוגטיקה מתמשכת של סימונה על חייה הנוכחיים וגם לכתב אשמה חריף נגד בעלה. את הדירה המוגדלת היא חייבת לפתק הנכון בקלפי, ביום הבחירות, שעמו לא היתה שלמה, אבל "ארבע חודשים מהבחירות קיבלתי בית גדול בשביל הילדים" (עמ' 54). הביקור הסוריאליסטי של האב משמש מראה אכזרית למציאות קשה: איציק הנכה, דודי, אתי, התאומים והעובדה שמסעוד נמחק כאב והפך בשבילם לסב. את מקומו בחדר ההורים תפס קובי, הבן הבכור, והוא כאמור ה"אבא" בעיני אחיו הקטנים. בחדר השינה המשותף סימונה מאלצת אותו להישיר מבט על המציאות שלה: "למה הוא יושן אתי? בשביל אושרי וחיים [...] שיהיה להם אבא ואמא כמו כל הילדים, אבא ואמא שיש להם את החדר-שינה שלהם ביחד" (עמ' 56). רק תחת עינו השופטת של מסעוד, סימונה מסבירה את האנומליה בשם החיים ה"נורמליים". כאילו חיכתה לתגובתו: "זהו, סימונה, עד לכאן, אם הדבר הזה קרה, סוף העולם הגיע!" – כדי לומר את דברה: "לא סוף העולם, לא סוף העולם" (עמ' 56). שום דבר אינו חזק מהחיים. אלה זורמים וחזקים מהעקרונות, משאירים מקום לבלתי-צפוי ולדברים לא סבירים, כגון

לידת תאומים לאחר מות האב, כגון אישה השוכבת בחוץ "באמצע הקטיושות". ולכאן היא קוראת לו כדי לבוא אתו חשבון על העבר. רק כאן, באמצע ההפגזה, היא "מזכירה" לבעלה את יחסו המתנכר מאז לידת איציק, בנם הנכה. כבר עם לידתו "הלכת לבכות אצל אמא שלך" (עמ' 57), היא אומרת לו, תוך הפקרתה בבית החולים. "חצי שנה לא רצית לעשות קידוש בבית", כדי לא לראות את נכותו הדרושה של התינוק. גם אז "הייתי צריכה לקחת אותך ביד להראות לך שהעולם לא נגמר" (עמ' 58). במקרה זה, פירושו של דבר היה להיכנס להיריון וללדת בן נוסף, כדי לעשות תיקון. הבריחה של מסעוד אל אמו והכושה של סימונה במצב החדש עד ליום מותו של בעלה מוכיחות לה את מה שכבר ידעה ולא אמרה, והוא שמסעוד הלך "בלי שנתן לי פעם אחת את הפרצוף שלך" (עמ' 59).

בפועל, דווקא גילוי הסדקים העבים בסיפור האגדה, שבנתה הנוסטלגיה, מגלה את יכולת הישרדותה ואת תושייתה הבלתי-נרדלת של סימונה, לעומת מסעוד, המצטייר ברגעי אמת כאדם מנוכר, מוג לב, שאינו יכול להתמודד עם קשיי החיים. סימונה אכן "מתהפכת" לנגד עיניו המשתאות של הקורא, אבל בכיוון נגדי. לא "סימונה שלנו", לא "סימונה של העבודות", אלא סימונה של העוצמות. סימונה ממשיכה את ה"בירור" עם מסעוד בתוך החלום, ברגעי השינה החטופה שלה בשער המגרש. בחלום הזה מתמודדת סימונה עם אביו של מסעוד, על בעלה, וכאשר מסתמן ניצחון לאב היא מתחילה להכות את בעלה: "אבל איך שהמכות מתחילות לעבוד הוא קוטן וקוטן כבר בגובה של ילד" (עמ' 62). גם את מסעוד, ה"מתנמך" לגובה של ילד, אין היא מצליחה לחלץ מאחיזת האב; גם כאן היא נכשלת.

התפנית החדה במאבקה של סימונה מסתמנת כאשר היא פותחת את התיק הנמצא לידה, ולהפתעתה "הריח שלו בפנים זה הריח של סימונה שלנו" (עמ' 63), ושוב מתגלים חייה דרך הריח, אבל הפעם בלי הנוסטלגיה. לאחר נבירה בו והעלאת כל החפצים ששימשו אותה במסיבת בר-המצווה היא מגלה שהחפצים מחכים לה, כולל טבעת הנישואים שלה, ה"שוכבת בתוך הצמר-גפן כאילו חולה במחלה אחרונה שהיא לא תקום ממנה" (שם). האיכון האחרון של האגדה

המצפה לניתוח. אין היא עונדת אותה ומחליטה לקבור את הטבעת בבית הקברות לצד בעלה ולא לעשות לו "את האזכרה של כל שנה", באקט סמלי של גירושים. החלטה דרמטית של התנתקות רגשית מאהובה (לאחר ש"הקטינה" אותו לממדיו האמיתיים), מזכרו ומעברה שלה. למרבית ההפתעה אין היא מסוגלת ללכת על רגליה, שנרדמו, מה שמביא אותה לחשוב על הצעד הראשון של פעוטות המעון, הצחוק והחיוך הכרוכים בו, ולמתוח מבלי דעת קו ישר בין הצעד הראשון של פעוט לצעדה הראשון כאישה אחרת, שקיבלה החלטה להתגרש. ובכל זאת, בדרכה לבית הקברות היא מחליטה לא לקבור את הטבעת לצדו של מסעוד כדי לא ליצור מחויבות נוספת "לשבת עליה שבעה ולעשות לה אזכרות כל החיים" (עמ' 65). היא קוברת אותה בדרך, תוך שהיא מוודאת שמקום קבורתה אינו ניתן לזיהוי.

ניתוח האגדה והגירושים הסמליים מהווים שחרור מעול הזיכרון ומסמנים את סוף מסעה של הגיבורה, היוצאת מעבודות, אבל לאיזו חירות? החירות נמצאת בעצם ההתבגרות ושינוי המבט. האישה המביטה אחורה בזעם משתחררת ממבטם של האחרים על חייה, מתדמית הבעל, מהאגדה, ממבטה שלה על האגדה – לטובת מבט עצמאי על המציאות ועל שקריה.

רק אז, עם עלות השחר של יום חדש, לאחר ליל הקטיושות, שומעת בפליאה האישה החדשה, זאת שהתגרשה מהזיכרון, את קולות ילדיה ההולכים בכוחות עצמם ובלעדיה, לאזכרה, ומסיימת בפליאה: "מי היה חושב שיקומו על הבוקר לעשות אזכרה לאבא שלהם" (עמ' 66). מה מביא המבט החדש – תיקון? התפייסות? קבלת כוחם של החיים הפגומים?

"בהכי הרבה שלו – תרנגולת"

המונולוגים של דודי ואיציק מופיעים כשני פנים של אדם אחד. קולותיהם נשמעים לחלופין, וכוללים שני מונולוגים משותפים. איציק הוא הבן שנולד עם ידיים ורגליים מעוותות, לבושת משפחתו, וגרם ל"כריחתו" ולניכורו המתמשך של אביו. דודי, הצעיר מבין השניים, הוא זה שהפך בעצם לידתו לתיקון של אביו הנכה בעבור משפחתו הכואבת. שני האחים, הגדלים בצמידות, משלימים זה את

זה: איציק משתמש בידיו וברגליו של דודי, החלש ממנו באופיו, כדי להשליט את כל רצונותיו, ונוסף על כך, לדרוס את חלומותיו. דודי הוא בן זוג, בן שיח והאוזן הקשבת היחידה לתובנותיו של אביו. הם משלימים זה את זה בחיים וקולותיהם, גם כאשר הם מופיעים בנפרד, קולותיהם מביעים את הסימביוזה ביניהם. יחד הם יוצרים שפה חדשה, שונה מזו של סימונה, ביטוי של דור אחר ותחושת עולם שונה.

הדיאלוג הראשון בין דודי ואיציק מפגיש אותנו עם הציפור שאיציק אימץ, נקבה של כן, הזוכה לתואר "מלכה": "מלכה של כל הציפורים" (עמ' 69), הראויה לתנאים ולמזון מלכותיים. היא אכן מלכתו הבלתי-מעוררת של איציק, שאותה העביר לחדרו ואתה הוא ישן בלילות. מתוכנן לה ארמון, "כמו בסרט של קס" (עמ' 70), היא זו שיש לה עיניים "כאילו היא מבינה הכול מה שמדברים" (עמ' 71). יופייה מושווה לזה של אישה: "הצבעים על הראש שלה לא יורדים, גם לא מתחיל לה שערות לבנות כמו אמא, לא מתחלפת כל הזמן" (עמ' 107). תכונותיה – עדינות וכוח – מצריכות שם מיוחד, שדודי נתן לה: דלילה, כשם אשתו של שמשון, כי "יש עליו גם את העדינות שלה" (עמ' 95). שמה נבחר בשל צלילו המתנגן ומתוך התעלמות מהקונוטציות המתלוות אליו (או אי-ידיעתן).

העיסוק באילוף הציפור משתלט על חייו של איציק, ואביו אמור להוציא לפועל את כל תכניותיו/גחמותיו של אביו: לטפס, להשתחל ובעיקר לגנוב. איציק אינו יודע שובעה בדרישותיו וכך הולכים הדברים ומסתבכים סביב אילוף הציפור בסודות, בשקרים ובגנבות. ביקור הרב כהנא בעיירה (שמבחינת העלילה המשפחתית היה רב-חשיבות) מוזכר כאן בהקשר מפתיע: "רק היתה מבינה את השפה שלנו, הייתי לוקח אותה לשמוע את הרב כהנא מתי שהוא בא למרכז, שזה יכול להיות הזריקה שלה של השנאה" (עמ' 114). כהנא ודבריו, שקיבלו עד כה התייחסות עובדתית בלבד כאירוע המקדים את מותו של האב, הובנו היטב רק על-ידי איציק, הקולט את כוחם הדמוני, שבו היה רוצה להשתמש במלחמתו הפרטית במחבלים (ובעולם).

אבל דלילה מצמחת שיער שונה על הראש, המעיד שהיא לא בזה אלא בז: "בכלל מתחלפת לי להיות בן. פתאום יום אחד הולכת

בוגדת" (עמ' 126). איציק, שרואה בכך בגידה נוראית, אינו יכול לקבל את השינוי, "היא, אני בחרתי אותה מכולם ועשיתי אותה מלכה, אני לא ייתן לה שתחליף אותי" (עמ' 132), ומנסה לגלח את שערותיה החדשות המעידות על מינה. סירובו של דודי לבצע גחמה זו, מביא אותו לבצע זאת בעצמו, ובכך להרוג את מלכתו.

בכל הקשור לבגדה שני האחים מתפקדים כאיש אחד, ביחסי שולט-נשלט, וכל אחד מהם מגדיר את עצמו ביחס לאחר. שנה מפרידה ביניהם; איציק, בן 13, "בלי בר-מצווה ובלי כלום", עזב את בית הספר ואינו זוכה לתשומת לב מצד בני משפחתו; אבל תפקודם במעגלי החיים מבדילים באופן מהותי זה מזה, ובעיקר במעגל המשפחה: מול המוות, זיכרון האב והסוד המשפחתי. בעוד דודי מעלה את זכרו של אביו באהבה, טורח איציק להזכיר לו: "אנחנו אין לנו אבא [...] אתה לא נשבע במשהו שאין לך אותו" (עמ' 72). בעוד דודי רואה בקובי סמכות טבעית, מערער איציק על המצב בכוח ההיגיון הבריא: "בת-אחת אמא עשתה אותו גם אבא של אושרי וחיים, תביא לי עוד בנאדם שיכול להיות שתי דברים ביחד, מה הוא אלוהים?" (עמ' 94). העדר אב נתפס, אצל איציק, כהעדר סמכות והכחשת זיכרון האב, המוביל לערעור על הסדר הקיים ולפריקת עול מוסרית: "אצל איציק אין את הדבר הזה שאסור לגנוב" (עמ' 79). הקשר לאתי, אחותו הגדולה, מבליט את הסוגיה, כי היא היחידה הזוכה למבט רך. הוא מתכונן בה ישנה, עוקב אחרי התנהלותה בבית, מחליף לה בלילה את סוללות הטלפון בלי ידיעתה, ואתי "אולי חושבת גמדים באו לה בלילה" (עמ' 97). הרוך הופך לטינה כאשר זו מגלמת את תפקיד האם לשני האחים הקטנים: "לא מספיק קובי נהיה אבא, נהייתה היא האמא שלהם [...] כבר נהיית אישה זקנה" (שם). היפוך התפקידים במשפחה ומראית העין של הסדר המשפחתי, הנותן לאחיו סמכות לא-להם, הופך לבלתי-נסבל ולסמכות הורית שאולה, מעוררת דחייה.

בעוד איציק מנסה למחוק את זכר האב, דודי מנסה להחיותו בכל דרך. בדומה לאמו, הוא מנכיח אותו דרך זיכרון מגע ידיו המרפא: "אין יום שאני לא מרגיש את הידיים שלו על הכתף שלי, כמו כרית היה שם אותה שתחמם אותי" (עמ' 136).

איציק ודודי מסרטטים קווים זה לדמותו של זה בראייה חדה כתער. איציק מספר בגוף ראשון על ילדותו הבעייתית כילד נכה, קשה, משתולל, אבל שמנסה "עוד פעם את הלהיות כמו כל הילדים" (עמ' 83). לעומתו, אחיו מספק את התובנות על איציק הנער ועל הפערים ביניהם. בגלל שונותו, "איציק ואנשים, זה משהו שלא הולך טוב ביחד. אני, תן לי עולם רק עם אנשים, בלי כלום חוץ מזה, רק אנשים בעולם, אני לוקח" (עמ' 87). מחשבותיו דומות ל"מערכת-בטון" (עמ' 95), לעומת דודי, המעיד על עצמו ש"אם באה לי מחשבה, אני רואה אותה איך היא רק רוח" (שם). עיוותו הפיזי משפיע גם על נפשו, ואפילו "אין לו חלומות על בנות, החלומות שלו יוצאים עקום כל הזמן" (עמ' 102), ואילו דודי משתקף כהיפוכו הגמור: נער שומר חוק, המתקשה לבצע את המטלות/גנבות שאיציק מטיל עליו, המקבל את הסוד המשפחתי כחלק מחייו ומאוהב במורה-חיילת, ליאת. ובכל זאת הוא יודע שהוא חצי מישות אחת, נפשית ופיזית: "בלי איציק אני אפס" (עמ' 77), ואפילו "העור של איציק ושלי עשו אותו מאותה חתיכה" (עמ' 101). מאזן הכוחות בין השניים ברור: "הכוח של איציק עלי. בידיים אני יכול לגמור עליו גם כשאני חולה, מקולקלים הידיים שלו, אבל בדיבור הוא גומר עלי עם שתי מילים" (עמ' 88). כוחו של איציק מתבטא לא רק באישיותו הדומיננטית וההרסנית, אלא גם בידיו ה"מקולקלות", שדווקא הן מזכירות את ידו המשפיעה והמלטפת של האב הנעדר. וכך עולה זכר האב דווקא באמצעות בנו הכופר בזכרו. חלומותיהם של שני האחים גם הם מביאים אותם לכיוונים שונים. את החקונות שדודי מטפח איציק מקפיד להגחיק בכל צורה אפשרית. על אהבתו הנסתרת של דודי לליאת, המורה-חיילת, איציק אומר שהוא הפך ל"סרט הודי [...] מהליאת הזאת". החלום לצאת מהעיירה באמצעות אישה ממקום אחר, גם הוא נידון לכישלון. המתנדבות מעבר לים, המורות החיילות, אנשים ממרכז הארץ השוהים בעיירה, "אלה יעופו ואלה יעופו ואלה יעופו" (עמ' 74). תושבי העיירה יישארו שם ו"אתה, דודי, אתה את אמריקה לא תראה בעיניים שלך" (שם). הוא מזכיר לו את מוטת הכנפיים האמיתית שלו: "איזה מפגר דודי [...] חשב יעוף מפה, לא רואה שהוא בהכי הרבה שלו – תרנגולת. מקסימום-מקסימום יעוף תשתי מטר בתוך החצר שלו" (שם).

"אמריקה" כסמל התקווה, כאנטיתזה לעיירה שכוחת האל, היא משאת נפש, שאפילו אינה באה לביטוי ישיר אצל דודי. אבל איציק מבחין בהימצאותה אצל אחיו, ומקפיד למחוק את ניצני התקווה לחיים שונים. השימוש במטפורה המגמדת, ההרסנית, של התרגולת, מזכיר לאחיו את ממדיו האמיתיים והלא-מחמיאים ומוריד את המסך על האפשרות לחלום. דודי ואיציק ימצאו את עצמם, אליבא דאיציק, כלואים לנצח במרחב הגיאוגרפי והנפשי של העיירה.

מעניין ביותר הדיאלוג הישיר של איציק, הנכה בשתי ידיו וברגליו, עם אלוהים, הנשזר במונולוגים של שני האחים. כמחאה על נכותו הקשה הוא לא רק מקלל אותו, אלא מסרב ללכת "לבית הכנסת שלו" ולשיר שירי הלל לבוראו, כי הרי לא מתקבל על דעתו הפולחן שבו אדם מודה לאלוהיו ומציית לו. אלוהים מראה לאישה את כוחו ואת גדולתו כבר ברגע לידת בנה הנכה, על כן הוא, איציק, מתכתש אתו ללא הרף. נכותו והכחשת זיכרון האב מעניקות לו, שתייהן, מרחב של חירות, מוסרית ומעשית. לא רק שהוא עוזב את בית הספר, אלא הוא גם ממציא מערכת חוקים משלו שגולת הכותרת שלה היא "הדיברות שלו שאומרים מתי מותר לנו לגנוב" (עמ' 79). הדיברות כמובן נותנות לגיטימציה לקשת גדולה של אפשרויות, וככלל, הצדק הפרטי שהוא עושה לעצמו הוא נקמה על חוסר הצדק האוניברסלי: "מה צודק? מי צודק? מה, כולם קיבלו אותו הדבר מאלוהים?" (עמ' 80). הלה עסוק, לפי דעתו, במשחקי כוח, ולכן "דווקא מתי שאנחנו סוחבים משהו אלוהים מבסוט, רואה שאנחנו מבינים את המשחק שלו" (שם).

נוסף על המרד הגדול בסמכות האלוהית, אלוהים משמש לו אסמכתא. איציק רואה בו שחקן בחיי היומיום שלו וטוען ש"אלוהים שלח אותנו לעשות התכוננות למתבלים" (עמ' 121), אילוף הציפור יאפשר לו שינה, "כמו אלוהים [...] אחרי שגמר לעשות את העולם" (עמ' 107). הוא משחק את אלוהים, כדברי הביטוי, כאשר הוא יושב על יד קן של נמלים ואומר את גודלו ביחס לגודלן. שם, ליד הנמלים, הוא מבין שקיים "המשחק של האלוהים הטוב והמשחק של האלוהים הרע" (עמ' 122), ומה שיעשה להם רע הוא מה שיעשה "גם יותר כיף", ואולי יכירו דרך הרוע ויכולתו, להרוג, בכוחו ובאלוהותו. בסיכומו של דבר, ועל-אף הרוע המניע את העולם, אלוהים איננו רע

בהכרח, "הוא רק יותר מדי גדול בשבילנו" (עמ' 123), כמוהו בדיוק, ליד הנמלים. התבוננותו הממושכת בנמלים מביאה אותו למסקנה שנכותו היא סימן שאלוהים "רצה לנסות להמציא סוג חדש של בנאדם" (עמ' 86). תחושת הילד הנבחר, המסומן, היא זו המביאה אותו להתפייס עם אלוהיו ועם נכותו ועל כן הוא מודה לו, ועם זאת מקפיד לשמור על חירותו: "וכל מה שהוא שם בראש שלי לעשות אני לא שואל למה" (עמ' 124).

המרד ב"שם האב" והלהט האיקונוקלסטי המפעם באיציק, הוא אותו להט המחייה את אהבתו ללא סייג וללא היגיון, לציפור. היא משמשת מפלטו היחיד, מלכות משלו היוצקת משמעות וטעם לחייו, והופכת במהרה לאובססיה מאפלת כול. זה שאינו טווה חלומות, זה שאינו מטפח תקווה למה שמעבר ליומיום, משקיע את כל כוחותיו הנפשיים בכֶּזֶה, שתעזור לו לישון "כמו אלוהים"; הן ביטחון פיזי הן תשובה לכמיהה לדמות "אלוהים", האב, הסמכות. בכך נותנת ה"מלכות" טעם לוואי מתוק לקיום חסר חלום ותקווה. הריגת הבזה, שהפכה לבז, אירעה בליל הקטיושות עצמו, כאשר דודי ואיציק התגנבו לבית הספר. ידיו הנכות של איציק הרגו אותה. "הכול ראיתי", אומר דודי, "איך הראש שלה לא מחזיק יותר, איך יחזיק, גם ראש של בן-אדם לא יחזיק ככה" (עמ' 132).

בעבור דודי, הריגת הבזה היא אות שחרור, מעין הסרת כיסוף ושחרור משליטתו של אחיו, תחילת היציאה מעבדות לחירות. לאיזו חירות? ריצתו המבוהלת בחשכה, דרך הוואדי, לעבר ביתו ודייריו הנמצאים במקלט, הופכת למסע רגלי שבמהלכו עושה דודי את כל מה שנאסר עליו בשליטתו של "האח הגדול". הוא מוריד דגלים שגנב בכוונה להתזרים, מבקש סליחה על כל השקרים והגנבות שנעשו בעטיו של אחיו, ומחליט לא לגנוב יותר. בריצתו לעבר העיירה חוזר אליה החיבור לרשת החשמל שגנל בעקבות ההפגזות, והאור המבליט את העיירה "כמו תמונה בטלוויזיה", מעניק גוון סמלי להרגשתו, כאדם היוצא מחושך לאור, ומעתה "מחשבה של דודי זה לא רק רוח. מחשבה של דודי אף אחד לא יחליף לו אותה יותר!" (עמ' 135). אבל החשוב מכול, הוא נשבע בשם אביו, וחוזר ומעלה את זכרו האוהב והאהוב, דבר המובילו לאזכרה המחכה עם בוקר

ולהחלטה, שגם אם היא תתבטל, הוא יעשה לו אזכרה לכד. בדרך לבית הקברות הוא חוזר על מילת הקסם "אבא, אבא, לא יודע מה יש לי: אבא, אבא" (עמ' 137), כאילו המלמול/צעקה, דיה לנער את הכישוף ולהחזיר את האב, ומכאן להחזיר את החיים לסדרם הנכון ואת הסמכות החסרה – על כנה.

לעומת איציק, הרוחה את זכר אביו עד כדי רצח אב סמלי בדמות הבז הזכר, הרי שדודי חוזר אליו במסע התנקות וכפרה, שבסיומו שב אליו קולו האישי והעצמאי. רק השבת זיכרון האב למקומו עשויה לתת סמכות מוסרית וכוח לדבריו, שלא יהיו "רק רוח", שיוכלו לגבור על "המילים" המצמיחות ולהחזיר סדרי בראשית משפחתיים; סדרי בראשית המתחילים באזכרה.

"כספת אני"

כבר בתחילת המונולוג הקורא מתוודע לקובלנה של קובי על שמו והחתימה הבלתי-אפשרית המתלווה אליו: "שתי קביות של צולעים יש לי בשם" (עמ' 141). בעבור קובי החתימה היא כרטיס ביקור ומעין חותמת על מעמדו ה"אמיתי", השונה ממעמדו הרשמי. היא זו שצריכה "להסתובב במפעל" ולהביא לו, כדבריו, כבוד. הוא מנסה לחקות את החתימה של מנהלו, וגם זה לא צולח לו. אבל הוא תמיד לבוש היטב, כי הרי ידוע "שהבגדים זה מה שעושה את הבנאדם" (עמ' 142). הבגדים הראויים והחתימה הראויה הם הם הנחוצים לתדמית של אדם המכבד את עצמו, ואכסיומה זו היא המניעה את מהלכיו.

קובי הוא הבן הבכור של סימונה, שחגג את הבר-מצווה שלו יומיים לפני מותו הפתאומי של אביו מסעוד, ומאז לידת אחיו חולק עם אמו את חדרה ועוזר לה בגידולם. הוא מצא את עצמו בתפקיד שותף מלא של אמו וכאב לתאומים, כבר בגיל 14: "אתה עכשיו הגבר". בעל כורחו הוא גם שותפה של אמו, בלב האנומליה הצופנת את הסוד המשפחתי: גם בן בכור לאחיו הגדולים, גם אב צעיר לקטנים, ספק בעל הסמכויות ספק בן זוג לסימונה, שבלי משים מעמידה את חייו של בנה בצל סימוני שאלה על זהותו האישית, המשפחתית והמינית. בזמן הסיפור קובי בן 19, עובד במפעל בעיירה, שותף לעול הפרנסה, גבר צעיר המתפקד בשני עולמות ובשניהם הוא איש של

סודות. יכולתו להקשיב ולנצור סוד מקנה לו מעמד מיוחד במקום עבודתו כאיש אמונים. עם זאת, הוא איש של "קומבינות", ההופכות לדרך קיום. הפערים בחייו ובאישיותו, בין הפגים לחוץ, דהיינו, בין המציאות הפנימית לפרסונה, הם המכדילים את קובי משאר אחיו והם גם אלה שמביאים אותו אל סף האברון. שלא כמו אמו, שאינה מעזה לחלום, או כמו אחיו דודי, הרואה את חלמו הילדותי נדרס בגסות בידי איציק, מבטו של קובי מופנה תמיד לעתיד. גם קובי, כמו בני משפחתו האחרים, מפתח לוגיקה פרטית המאפשרת לו לתמוך בין סודותיו מבית לתובענות של העולם החיצון.

לקובי מערכות יחסים מורכבות לא רק עם משפחתו, אלא גם עם מנהלו במפעל, טלמון, עם מורדי חברו הטוב, עם ג'מיל, מנהל החשבונות במפעל, ועם "הדירה לדוגמה", מושא חלומותיו ומרכז קיומו. כל המערכות האלה מבוססות על סוד וממורדות היטב זו מזו, דבר המעניק לו תחושת שליטה על גורלו ועל חייו.

במפעל שבו הוא עובד הוא הופך ל"צווארון לבן" עם בוא המנהל החדש, לאחר תקופה ליד המכונות. אבל מעמדו במפעל מטעה. הוא וטלמון מנהלים מערכת יחסים כפולה: "בחוץ רואים אותנו חתול ועכבר, ובפועל אני עולה כל הזמן בסולם" (עמ' 145), וזאת בשל ברית הסתרים ששניהם כרתו כבר בפגישתם הראשונה. טלמון פונה לעזרתו של קובי כדי להחזיק מעמד בתפקידו החדש. עזרתו מסתכמת באיסוף מידע דיסקרטי מכל הגורמים בחוץ המפעל ומחוצה לו, בעיקר במועצה, כדי שטלמון יוכל לבסס מעמדו. תמורת עזרה זו קובי מקבל מחסן משלו עם שולחן וקידום, כמובן.

השיחה, עם מראית עין של "קלפים פתוחים" (עמ' 149), לוותה בציור, שבו קובי מגלה "תמונה עם שתי העיגולים. בעיגול אחד אתה רואה את שנינו קשורים עם חבל אחד ואנחנו עומדים [...] צוחקים, ובעיגול השני שנינו תלויים מתים בחבל שלנו" (עמ' 148). באחת ממחיש הציור את הקשר ביניהם כתלות מוחלטת, אבל סודית. טלמון גומל לו בהפעלת קשריו למען שחרורו משירות צבאי ומעמדו הופך לאיתן, על-אף החזות המתנכרת של הבוס. גם אחרי שינויים במפעל קובי עדיין חורץ גורלות בסתר ומשמש "מקל-עיוורים", ויתרה מזאת, "בלי קובי הוא אפס" (עמ' 149).

הסודיות המוחלטת הופכת אצל קובי למקור גאווה וכוח, ועם זאת גורמת לו מפה נפש תמידי. קורה לא־פעם, "שהוא חרא אלי עלי־יד כולם" (עמ' 150). הדואליות שבנתה את מעמדו הופכת למצב חסר מוצא, על־אף האמון הגדול ביכולת העמידה שלו: "סבלנות של אבן יש לי" (שם).

דמותו של טלמון היא ספק סטירה ספק פסטיש על דמות המנהל, המגיע מן החוץ כזר לנהל מפעל שכל עובדיו הם בני העיירה. יצירת האינטימיות המדומה עם קובי, שמטרתה ברורה, מעמידה אותו באור ציני מלכתחילה. כמו דבורה, מנהלת המעון לפעוטות, הוא זר למנטליות של העובדים, אבל הוא דמות קובעת ביומיום שלהם. שלא כמו דבורה, אין הוא מנסה להשליט את העברית שבפיו על חשבון השפה השגורה של עובדיו, אלא מפזר אמרות וציטוטים הנתפסים בעיני קובי כמוזרים. הוא מצטט מן המקורות בשיחה אינטימית – "הו זהירין ברשות" (עמ' 147), וחותרם כל אספה במפעל עם "הזורעים בדמעה" או עם "מי שטרח בערב שבת" עד שאתה חושב שתזרת לבית־ספר" (עמ' 150). קובי חווה את ההתנשאות הזאת בלי לקרוא לה בשם ובלי לראות בה "סכין" מאיימת בהכרח. הוא מתפלא על מוזרות הבקשה, החוזרת ונשנית, להטות אוזן למה שמדברים "האנשים בשוק": "אני חושב שבשבילו כל העיירה לא עושים שום דבר עם החיים שלהם, רק עומדים אחד עם השני בשוק" (עמ' 148). קובי מעמיד עובדת חיים פשוטה וידועה מול איזו אידיאה שטלמון מייצג, שהשוק מהווה מקום ל"עם", מעין כיכר העיר הרומית, שבה רוחשים הדברים האמיתיים, ומתעלם מתפקידו הפרוזאי, המעשי, בחיי העיירה. התגובה של קובי מגחיכה תפיסות שגורות על ה"עם" ומדגישה את זרותו של טלמון ואת ניכורו מחיי המקום. למרות זאת, המנהל מצטייר כבעל יכולת הישרדות מרשימה. בניהולו המפעל משגשג, והעיקר: "הוא נותן לכולם את ההרגשה שהם חשובים אותו הדבר" (עמ' 150), ציון עקיף שקובי נותן לו בניהול ואמירה אירונית בהקשר של טלמון. ציור הדיוקן הציני שמסרטט קובי (בתמימות) מסתיים ביום הכוננות, שבמהלכו טלמון מסתלק ראשון מהמפעל ומהעיירה, "ברח מהעיירה כמו טיל" (עמ' 155), במכוניתו הפרטית, בזמן שעובדיו מחכים להסעות.

אבל טלמון "זה רק צינור אחד בשבילי, והוא בחיים הוא לא ידע [...] עוד צינור שנותן את הכוח להיות בשקט" (עמ' 150). ה"צינור" השני הוא ג'מיל, מנהל החשבונות הערבי של המפעל, איש סוד של קובי וכן בריתו להגשמת חלומותיו. דמותו של הערבי בולטת במערך המפעל. הוא התקבל לעבודה בזכות התערבותו הסמויה של קובי, הבין זאת – "ישר הוא תופש מה שאף אחד לא תופש ומדבר רק מה שצריך" (עמ' 164) – וכרת בתורו ברית סתרים עם מיטיבו: על כל עובד שהוא מציע וקובי מאפשר את כניסתו למפעל, הוא נותן לו אחוז מסוים. נוסף על כך, ג'מיל (שמשמעות שמו בערבית "יפה") הוא המשכיל ביותר מכל אנשי המפעל (ומכל גיבורי הרומן), ותעודותיו התלויות על הקיר מעידות על כך במופגן: "ועוד על כל התעודות כתוב שגמר בהצטיינות" (שם). שונותו כערבי וכמשכיל, הדיסקרטיות שלו ומהירות תפיסתו מובילות את קובי אליו כאל האדם היחיד היכול לעזור בהגשמת חלום הדירה. הוא זה שישמור על כספו, הוא זה שמכתיב לו כמה לחסוך, הוא המופקד על סוד־חלומה, ובעצם על הוצאתו לפועל. את החששות הוא מהסה: "חשבת, מה יש לי לפחוד, אני בידיים שלו והוא בידיים שלי, גם אני והוא נהיינו קשורים עם אותו חבל" (עמ' 167), ובכך הוא מסמן את המשענת המשמעותית הסודית שלו, זאת שרק הזר יכול למלא.

ה"חבלים" בעלי המשמעות הסמלית של חיים ומוות, נתפסים כדרך היחידה להישרדות ולשליטה על הגורל האישי, דבר המהווה ניגוד למציאות המשפחתית שבה איבד קובי את השליטה על גורלו והפך לראש משפחה בכורח הנסיבות. השליטה, הקשרים, ההסכמים הסודיים, הם המעניקים לו תקווה לכינון חיים חדשים, הרחק מגבולות העיירה, בראשון לציון, בדירת החלומות.

מערכת היחסים של קובי עם "הדירה לדוגמה" בראשון לציון היא מערכת רגשנית, חומדת, מתאוה, של גבר למושא תשוקתו. רק השם שלה – "אני שומע אותו כאילו זה שיר" (עמ' 154) – מעניק השראה לחיי היומיום. המפגש אֶתה הוא מפגש יומי הכרחי, ריטואל של אוהבים ותיקים: "שבע וחצי בבוקר זה הזמן שלי ושלה [...] אני והיא יש לנו כבר שנה וחודשיים" (עמ' 151). המפגש הראשון והמקרי עם הדירה מותיר אותו בהלם נפשי ופיוזי: בוכה בלי הפסק, על סף

התעלפות, "מת" מהתרגשות, נפעם מיופייה של האמבטיה, וסובל מכאבי גב עזים. שם, באמבטיה, גומלת בלבו ההחלטה: "קובי דדון עוד יעמוד באמבטיה של הדירה ויצחק בתוך הראי" (עמ' 153), צחוק של מנצח. מנקודה זו משתנים חייו של קובי. עם התגבשות התכנית לרכוש את הדירה הוא מתחיל לעבוד יותר ולחסוך כל חודש. רק ג'מיל, מנהל החשבונות של המפעל ואיש סוד גם הוא, מופקד על כספו ועל סודו. הוא זה שחישב ועשה תכנית, "איך הדירה לדוגמה תיצא מהחלומות שלי ותיכנס לחיים" (עמ' 167), והוא שומר לו את כספו בביתו שבכפר השכן.

כבר מהתחלה נצבעת הדירה בצבעים של סיפור אהבה: "כבר הייתי משוגע מהחלומות שלי עליה" (עמ' 166). "אמריקה" שלו שוכנת בראשון והוא יודע ש"כל דולר שייכנס מריץ אותי [...] להתחיל עם החיים האמיתיים שלי" (עמ' 157). הסודיות של התכנית היא מוחלטת. "כספת אני", הוא יאמר על עצמו. ההתגייסות למען "החיים האמיתיים" הופכת לאובססיה המשתלטת על ימיו ועל חלומותיו, מאלצת אותו לקצץ בכסף שהוא נותן לאמו ולשקר לה במצפון נקי. הדירה מיועדת לו ולאמו ומטרתה להחזיר עטרה ליושנה, "לאיך שהיה בתמונה של הבר-מצווה שלי", ולתת לה "חיים יפים, חיים של אנשים" (עמ' 170). מלכות וחיים שלמים מיוצגים בתמונת בר-המצווה, נקודת השיא של האגדה המשפחתית.

אלה יתגשמו רק במסגרת המשפחתית שתכלול את סימונה ואת התאומים, דהיינו אימא/בת זוג ואחים/בנים. האחרים יישארו מאחור. החלום האדיפלי כולל רק את תפקידו כבן זוג וכאב, דהיינו, את המערכת הסודית והשקרית של משפחתו, ולא את תפקידו הטבעי כאב בכור. תכנית הדירה מקבעת בעצם את טשטוש התפקידים ואת הדואליות הנובעת ממנו, חבלים נפשיים נוספים על ה"חבלים" המעשיים. אבל הדירה לדוגמה אינה רק חלום. היא נתפסת כדרגת קיום גבוהה יותר. העיר ראשון לציון היא פלנטה אחרת שאליה קובי שואף, המכילה עולם בלתי-מוכר. פלנטה שבה הוא "לומד את הדברים אחד-אחד" (עמ' 173), דרך השוטטות ברחובותיה, דרך ההתבוננות באנשים, דרך הבנה של מושגיהם. המושג "ועד הבית", שהוא נתקל בו לראשונה בחייו, נשאר תמוה בעיניו: "מה זה מפעל? סך-הכול בית.

מה יש לעשות, ישיבות בבית?" (שם). המעטה החיצוני אינו מבדילו מהסביבה – "מהבגדים שלי של ראשון אתה חושב שאני משמה, אחד מיהם" (שם) – ולכן שונותו אינה בולטת. אבל השפה יכולה להעמידו כזר ולכן אוזנו קשובה. הוא מצליח להגדיר את אביו, "מלך הפלאפל", כ"מסערן", כי "שמעתי בראשון שככה אומרים" (עמ' 171). גם כאן מתקיימת שפה המבדילה בין שני עולמות מתוחמים גיאוגרפית. בניגוד לסימונה, הרואה ממקומה את "הסכין של העברית", רואה קובי את השפה כגדר עבירה, כעוד שלב בסולם ההתקדמות. מפתחות הדירה לדוגמה המושאלים לו, נוסף על מחזיק מפתחות יפה שהוא קונה מכספו, הופכים לאובייקט פטישיסטי⁴ מובהק: "אני מרגיש את המחזיק שזה ילד שלי" (עמ' 172).

גם את מורדי חברו הוא ממדר ומשאר אותו בתור הנהג המסיע אותו כל חודש לארץ החלומות. המשא ומתן הדיאלקטי שהוא מנהל עם העולם ועם "אמריקה" שלו, עובר דרך פטפוטיהם של האחרים, ושתיקתו מבטיחה לו שליטה על חייו והצלחה: "אני יודע לשבת בשקט, לשמור את הכול בפנים" (עמ' 169).

אבל המציאות המשפחתית, חלום הדירה ותכניות הקידום במפעל מדירים כל אפשרות לזוגיות רגילה (אפשרות שאמו חושבת עליה אבל אינה מבטאה בקול). זו נכנסת בדלת האחרית דרך שיחותיו עם מורדי, והיא תיתכן לדבריו רק אם בת הזוג תהיה "אישה תוצרת חוץ". רק זו היא, "אחת שיודעת שאמא [...] היא המלכה של הבית" (עמ' 175). דבריו של חברו משנים את ההרכב המשפחתי של החלום המורכב בלאו הכי – "אני תופס שהוא הכניס לי את הבחורה תוצרת-חוץ לדירה לדוגמה" (עמ' 176) – ומגביטים פתרון כלאיים, האמור להסדיר את תייה ואת מעמדה של המלכה הבלתי-מעוררת, סימונה. ההתייחסות לסימונה כאל כלה ותכנון ההפתעה למענה, מלווים בדחייה ובבוז עמוק לאביו מסעוד, זה ש"בחיים לא היה מבין עם מי צריך ללכת" (עמ' 160), לעומת יכולתו, בעיני עצמו, להתברג ולהצליח. גם מול סימונה הוא שונה ממנו ואינו "משוויץ לה כמו ילד

⁴ פטישיזם (Fetichism): "כללית פטיש הוא כל מושא של דבקות עיוורת או יראה עיוורת" (ריבר, 1992).

עם הגרושים שלו" (עמ' 169). אולם התיעוב מוצא את ביטויי הבוטה ביותר כאשר הוא מתייחס להריונה של אמו ומשווה את אביו לאלה "שהולכים ותוקעים גול, בלי שוער ובלי שחקנים, העיקר שתקעו. מגעילים אותי אלה" (עמ' 163). אבל באופן פרדוקסלי, מול תמונתו של האב ואחיו הקטנים, הקוראים לו אבא, "אני לא יכול לחשוב שהם הילדים שלי לבד" (עמ' 187).

יום החופש הכפוי וליל הקטיושה מביאים את כל מערכות חייו של קובי להתנגשות חזיתית, המתחילה עם בוקר יום הכוננות, כאשר הוא נאלץ לפנות את המפעל.

קובי חוזר בהסתר אל ה"מחברת" במפעל, המהווה את החמצן לקיומו הנפשי והמכילה את חישובי הדירה, כדי להיווכח שסכום חסכונו גדל, ותוך כדי כך נזכר שזה יום הולדתו ה-19, יום לפני האזכרה, שעליה עברה סימונה בשתיקה מוחלטת. בירידה לרחובות העיירה הוא מבחין באמו מרחוק, ורצונו לקרוא לה משקף באחת את צבת הסתירות הסוגרת על קיומו. הוא לא יכול לשרוק לה כי "אתה לא שורק לאמא שלך ברחוב" (עמ' 178), הוא לא קורא לה אימא כי "ממתי שנהייתי אבא שלהם הפסקתי עם זה" (שם). אם יקרא לה סימונה, "אני לא עושה לה כבוד של אמא, אני נהיה בנאדם מהרחוב". גם "סימי" אינו בא בחשבון, כי כך קרא לה האב, והטרנסגרסיה הזאת נראית לו בלתי-אפשרית. סימי הוא השם שהוא מועיד לעולמו החדש, שבו יוכל להתגבר על עכבותיו. מעצם הפנייה נגזר מקומו האמביוולנטי במערך המשפחתי של סודות ושקרים, מערך ההופך לכלא נפשי שבו הבן אינו יכול לקרוא לאמו ברחוב. המלכודת הטמונה בפנייה לאם היא הראשונה בסדרה של מלכודות שטוים הסודות.

מראה אמו ברחוב עם "התיק שלה שזו מצד לצד ונותן לה מכות מאחורה" (עמ' 180) והריגוש המיני שכא בעקבותיו, ההסתגרות באמבטיה, ההזיות על נשים שונות והאוננות המסתיימת בצעקה – מסתכמים בתחושה של "איזה יום נאחס" (עמ' 181). במהלך הסצנה המיוסרת הזאת קובי חושב על אמו ומרחיק את הזיותיו הארוטיות עליה, מנסה לחשוב "בכוח על האישה תוצרת-חוץ [...] רק שהיא כמו איזה אור" (עמ' 180), ואפילו יפית, הפקידה מראשון, "לא הולך לי אתה". בכלא חייו של קובי אין מקום לקשר ארוטי כלשהו.

הנורמליזציה המוצעת כרמות "אישה תוצרת-חוץ" (שתהיה חלק מהדירה החדשה) נותרת קול חיצוני, מין צו חברתי טורדני, שאינו מופנם. גם זיכרון החלום הארוטי על אמו, לילה קודם, אינו נותן לקובי מנוח ומסתיים גם הוא ב"צעקה" ובכאב גב בלתי-נסבל.

המצוקה הנפשית והפיזית מובילה אותו לג'מיל, איש המפתח בחייו, שומר הכסף ושומר הסוד, כדי לקחת ממנו את חסכונו. הכסף המיידני הופך להיות הדבר היחיד ש"יוציא אותי מזה", דהיינו מהאנומליה של חייו, יאפשר לו לנסוע לנורבגיה ולהביא אישה משם (כדוגמת חבר אחר), תוך "שבירת המילה" שהוא נתן לו, לא להיכנס לכפרו (כחלק מההסכם ביניהם). הוא מאלץ את מורדי להשאירו "לבד עם כל הערבים" (עמ' 188), מחפש את הבית עד רדת החשכה, מלווה ב"בורג הקטן בתוך הגב", דהיינו בכאבי תופת. בביתו של ג'מיל הוא מתקבל על-ידי משפחתו. האב אמין ("ישר", בערבית), האם "שמנה, תופשת בגוף שלה חצי חדר" (עמ' 191), ארכיטיפ של אימא אדמה, יושבת על הרצפה, חותכת כבש עם סכין קצרה ואוכלת בשר חי, עם צחוק על הפנים. ג'מיל מזמינו לשהות עם משפחתו ומפציר בו, בתור נאמן על כספו, לחכות בסבלנות.

גם כאן הקולות הנאבקים בנפשו ובגופו אינם מאפשרים החלטה רציונלית, והפעם גורמים לקריסה נפשית ופיזית מוחלטת. התחושה שתלומה הולך להתמוטט, קולו של מורדי חברו המתרה בו "לערבי נתת את כל הכסף שלך?" (עמ' 192), זיכרון הריגוש הארוטי שמעלה בו מראה אמו ברחוב, כאב הגב הבלתי-נסבל, חוסר המוצא, גורמים לו "להשתולל" וליפול חסר אונים על הריצפה, "מקופל [...] הראש מתפוצץ לי, [...] הגב עף לי באוויר [...] כל הכאבים שלו [...] עברו לרגל" (שם). רק כאשר ג'מיל מביא לו את כל כספו קולט קובי את האיזולת שבמעשיו ובהתנהגותו ומתחיל לבכות: "לא יכול להפסיק עם זה, כמו ילד" (עמ' 194).

דווקא בביתו ובמשפחתו של הזר, בתוך כפר ערבי, הרחק מחייו, הוא מתמוטט והופך ל"ילד", כאילו רק כאן הוא יכול ליטול את החירות להיות תינוק. הרגרסיה והווייתו המוחלט על השליטה והתפקוד ייתכנו רק בהקשר הלא-מוכר הזה. הטיפול שלו הוא זוכה, האח זוהיר (שמשמעו "זוהר"), בעל הידיים הטובות, "שמנות כמו של

תינוקות", חובש את רגלו, האם הנכנסת עם כוס תה וכדורים נגד כאבים, והשיחה הלא-מובנת בערבית – כל אלה מביאים לגילוי החבוי והמודחק, הרצון לחזור ולהיחפך לאדם תלתי:

רק שייקחו אותי, שייטנו לי לאכול, שישכיבו אותי לישון, שידברו מה לעשות אתי, שידברו רק בשפה שלהם. שישימו אותי במיטה, שיקימו אותי בבוקר, שישלחו אותי לעבודה, שייקחו לי את המשכורת וישמרו לי עליה. שיביאו לי אישה להתחתן אתה, שיגידו לי כל רגע מה אני צריך לעשות (עמ' 195).

תחושת הביטחון הילדי שנקטעה בגיל 13, מתחזקת בישיבה המשפחתית מסביב לשולחן (אליו הוא מגיע כאשר הוא נתמך משני צדדיו) בזמן נפילת הקטיושות על העיירה. וכאלו כדי להעצים את הצירוף הבלתי-מצטרף בחייו של קובי, הכפר הערבי מתברר כמקום הבטוח ביותר בזמן שעירתו מופגזת. ועוד מתגלה לו, שהוא רוצה להיות חלק מהמציאות הזאת, האחרת: "אני עושה את עצמי שאני אחד מהכפר שכל יום אוכל את הכבש שהאמא חתכה מקודם [...] לא חושב על מקלטים" (עמ' 196). לא לחשוב. לא לדאוג. לא להחליט עבור משפחתו. "לא להחליט עליהם על הכסף", או "איפה יגורו ומה יעשו" או אפילו "מי יחיה ומי ימות" (שם). להיות ילד, המקבל אוכל, טיפול, חיבוק ורק אז להרגיש: "להרגיש שאני אוהב את הבית שלהם" (עמ' 197). תחושת הביטחון הפיזי מועצמת בביתו של ג'מיל על-ידי תחושת ההגנה שהמשפחה הפטריארכלית נותנת לחבריה, וקובי בתוכם. הרכבה ברור, הסמכות ברורה, כל אחד נמצא במקום המיועד לו, התפקידים המסורתיים של אב ואם, מבוגר וצעיר, עומדים על כנם. מצב של אנטיתזה למשפחת דרון, שבה הסדר פינה את מקומו לטשטוש תפקידים ולשקרים.

תחושה חדשה, בלתי-מוכרת, מתעצמת ממבטו של הילד הצעיר במשפחה, אמיר (נסיק, בערבית), ש"כל רגע משהו דואג לו, כולם חושבים מה טוב בשבילי". המשחקים השובבים והסודיים אתו מתחת לשולחן והחיוך של הילד גורמים לקובי למטמורפוזה: "פתאום אני מרגיש איך נדלקתי מהצחוק שלו, עכשיו גם לי יש את הצחוק שלי" (שם). צחוק שלא היה מוכר, לא לקובי ולא לקורא. החזרה לילדות,

הצחוק שחזר ברגע לא צפוי, ואמיר, ש"בחדש הזה יש לו שלושה-עשרה שנים", משמשים מראה לשעתו היפה ביותר של קובי בן ה-13, למקום של כל התקוות. מעין תמונת דוֹרְיָאן גריי, במהופך. ליל הקטיושות מהווה בעבור קובי רעידת אדמה פנימית אחרי קריסת שליטתו המדומה בחייו, כאשר ה"חבלים" כולם נכרכו סביב צווארו. במסעו, שאינו חושף אותו לפגיעת הקטיושות אבל חושף אותו לעצמו, חוזר קובי מהכאוס לתחושת הילדות שנשכחה, מגיל 13. המסע עובר דרך הצחוק הילדי של "נסיק" ערבי, בן 13, ומסתיים בגילוי המחודש של ילדות שנגזלה והתלות המיטיבה המתלווה אליה. היא נמצאת רק במשפחה השלמה, בסדר הפטריארכלי, ומעוררת את ההרגשה "שאני אוהב את הבית שלהם" או במילים אחרות, אני מקבל את הסמכות בבית שלהם.

"והרי הישנות ועיקרן תחילה"

המפגש עם אתי דרון, הבת היחידה של משפחת דרון, נערך במקלט בעת הפגזת הקטיושות על העיירה בנקודת השיא של ליל הקטיושות, כאשר "כולנו שכחנו הכול. וצרחנו" (עמ' 201). לקורא הנכנס בנקודה זו לחייה של אתי, נכונה הפתעה נוספת. לאחר שלושה מונולוגים של בני משפחת דרון, הוא נתקל בעברית אחרת, סמיכה, גבוהה,⁵ אבל גם היא נזקקת לעל-טבעי. מה עושה העל-טבעי במציאות ההיפך-ריאליסטית של מקלט בעיירה מופגזת? על הקורא לעבור תשעה עמודים כדי לפגוש את המושג שטבעה אתי: "מפלצת-היחיד"; היחיד של המקלט, התנועה והתגובה המשותפת של הקבוצה, המתפקדת כגוף אחד, מפלצתי, הצועק וצורח, הרועד והפוחד, הדורס, אבל גם החומל והמחבק. המפלצת היא גם רגע האמת: "וכולנו פה ערומים מהחובות שלנו מהעבודות שלנו, משיעורי-הבית שלנו, מהריבים שלנו ומהצרות שלנו, ויש לנו את כל הזמן שבעולם" (עמ' 208).

⁵ דרון בורשטיין טוען במאמרו שפרק זה הוא "חתימה ספרותית מוגבהת ומסוגננת בצורה מופרזת במתכוון", ומהווה "טקסט שנראה כפרודיה מעורנת על מרכז הנוסח של הספרות הישראלית" (2005, עמ' 2).

שפתה של אתי מסמנת אותה כשונה באופן בולט מבני משפחתה. למרות זאת היא רואה עצמה חלק אורגני ממנה: "הסתכלתי על עצמי וראיתי [...] יד של נערה שיש לה אמא ואחים, אבל הם לא כאן" (עמ' 205). מהמקלט האמור לגונן מפני הקטיושות, מאירה אתי את המציאות על כל פינותיה שהיו נסתרות עד כה. ודבר ראשון השקר "שכבר נעשה גם הוא בן משפחה [...] ושינה את חיי כולנו" (עמ' 214). אתי היא הראשונה המכנה את המציאות המשפחתית בשמה המפורש, שקר, ומכירה בהשפעותיו המזיקות. דבר שהיה "שקר קטן, פצפון [...] שקר של מילה אחת" (עמ' 216), כזה "ש'בולעים ושוכחים" גדל ותפח, גורם לפחד ולהחלטה נחושה להילחם בו "אני והוא, פנים אל פנים" (שם). תזכורת לשקר נמצאת בכל פינה של הבית, גם בכבסים התלויים של בני המשפחה, הדומים לשורות שעליהן נכתב סיפור והמודיעים לעולם "שאנחנו כולנו משפחה אחת [...] ומבפנים נכתב דבר אחר לגמרי" (עמ' 224), נכתב החסר.

הפנייה לאמה, השותפה הפעילה לשקר, מלווה ברגשות אשם קשים שגורם לה "צמד הרודפות הקבועות 'תחרטי ותבטישי'", שאינו מרפה ממנה: "צווחות שכל הרחוב ישמע" (עמ' 219). הפגישה מבהירה לה, שבקשתה תישמע כמו זו של "תינוקת שמתעקשת לחבק את הבובה שלה" (עמ' 223), ומכאן ההחלטה לצאת לדרך לבד, לא לפני שהיא מאמצת רעיון קודם שלה ומציאה סיפור חדש, "שיהיה חזק מספיק להילחם בסיפור של השקר" (עמ' 217). כמו השקר שדומה לתינוק, אבל תינוק "שנולד לבד, מעצמו" (עמ' 216), מות האב לפני לידת התאומים, משול גם הוא לתינוק שבא לעולם, יצור חי בעל נוכחות, המביט בך עם "העיניים התינוקות שלו". יצור חי הנמצא בכל פינה, אפילו "בתוך הסנדוויץ' שאמא הכינה לנו" (עמ' 226), מעין נוכחות שאינה מרפה, אינה מוותרת, נוגעת בכל דבר ששייך לאב, פולשת לתוך החלומות, הרסנית.

אבל המוות הפולשני, שהוליד את השקר הפולשני לא-פחות, אינו מקומם. אתי מקבלת אותו בהשלמה, וזיכרון אביה מציף אותה בחום ובענגועים ואותו היא רוצה להחזיר למקומו הנכון. כאב, ולא כסב. אתי היא גם אותה נערה מכונסת המטשטשת אמת אחרת. הנערה שרוצה "שייתנו לה להיות רק זוג אוזניים", שמחוברת יום ולילה

לטרנויסטור הישן, המשמש לה בן לווייה נאמן ומקור מידע. היא מדברת על "אתי של בית-הספר" בגוף שלישי, מתוך מודעות מלאה לדימויה השונה בחוץ, זו המתפללת "שלא ישאלו שאלות, שלא ירגישו שהיא מתקשה לקרוא, [...] שלא ירצו להיות חברים שלה, שלא ייגעו" (עמ' 214). גם לה יש סוד – הקושי לקרוא, המתאזן על-ידי היכולת להאזין ולהאזין היטב, ל"אישה-של-הרדיו". האישה של הרדיו נקראת ראומה (רמז לקריינית המיתולוגית ראומה אלדר), ששמה מעורר סקרנות ומשחק לשוני-מטפורי: "ראומה-היה, ראומה-היה, ראומה-טוב, ראומה-רע" (עמ' 228). חודש לאחר מות אביה, לאחר שהיא רואה בירושלים שתי אנטנות שידור שנראו לה כמו "צמד מגדלי אייפל", נקבע חלומה של אתי: היא תדבר כמו ראומה ותשב במקומה, בבוא היום, על הכיסא "מתחת למגדל הקטנטן", בלי לצאת מן החדר "שבראש המגדל לעולם" (שם). ראומה תחכה בסבלנות למחליפתה, שתאמר לה: "את יכולה לרדת למטה, ראומה, אני אחליף אותך עכשיו" (שם).

ראש המגדל, הכיסא היחיד הנושא סממן מלכותי, הנמצא במקום הגבוה ביותר ושנועד לאדם אחד בלבד, הוא משאת נפש שקופה: הרצון להיהפך למלכה, מלכת העברית של "שם", לאחר שתדע "לדבר עברית כמו שלה עם כל המלים היפות שהיא אומרת" (שם). השליטה במילים הנכונות, "שנשמעו כאילו באו מארצות רחוקות" (שם), תבטיח את המקום הנכון. בשלב זה אין היא שולטת בהן, היא רק משננת אותן עד להבנתן, אבל חלומה הוא סוד, כמו כל חייה הפנימיים, כמו המלחמה בשקר, כמו העדפותיה. אתי היא אניגמה בעבור הסובב אותה, בחורה-עם-טרנויסטור, המגן עליה מהחוץ, מרוחקת, שאינה רוצה את המיידים והנגיש, אלא מלכות בשמיה של ארץ רחוקה, במגדל אייפל הירושלמי. בהווה מבטתה המרוחקת מתבטא ביחסה לאחיה ולסביבה, למעט אחיה הקטנים.

הישיבה בראש המגדל, בעבור בת ה-17, צריכה לעבור דרך גדר השפה וגבולות המקום. בין ה"שם" – המגדל בירושלים, ובין ה"כאן" – העיירה, מפריד גבול גיאוגרפי ולשוני. חלום המלכות הזה, שנולד מיד לאחר מות האב, נוכח בחייה באותה מידה כמו המאבק בשקר. שתי המטרות האלה יבואו לביטוי ביום שהיא תאמר

במיקרופון את דבריה הראשונים: "כאן קול אתי מהשמים של ירושלים, הרי הישנות ועיקרן תחילה, כי אותי לא החדשות עניינו אלא הישנות, שלא טורחים לספר עליהן או שמספרים במקומן שקרים" (עמ' 229). למיקרופון היא תבוא עם סדר יום מוגדר: לספר את הסיפור האמיתי, לא את החדש, לא את השקרים. הישן, העבר, הוא הדבר הראוי היחיד שיסופר במיקרופון. חלום הגדולה העתידית, שיתגשם במקום אחר ובשפה אחרת, עובר גם הוא דרך האמת החייבת להיאמר, גם אם היא לא חדשה ומעניינת.

אתי, כאחיה, מציבה מול ההערך שהוליד את השיבוש את חלום המלכות שלה "מהשמים של ירושלים". אבל שלא כאחיה, חלומה עובר דרך גדרות השפה, שהיא מדלגת עליהן בקלילות באמצעות הרדיו הצמוד לאוזניה. השפה ככלי, ולא רק כאמצעי התקשורת (כמו שקובי תופס אותה), הופכת לתנאי להגשמת החלום. "סכין" העברית של סימונה הופכת בידי אתי לטרנוויסטור ישן שחולץ מהזבל שליד הפלאפל, המעביר את החיים שמעבר לגבולות הנפשיים של העיירה.

"הישנות" של אתי ברורות. הן עוברות דרך דמותו של מסעוד ומותו, שאותם היא מאירה באור אוהב ובטון ניטרלי. האב נתפס כמגן אפילו מפני מחבלים: "הזמן שאבא עוד היה בחיים ולא היינו צריכים שום מחבוא" (עמ' 225) וכמלך. מלכותו מתחילה בריח שכל המרכז מוצף בו, הריח הנפלא של הפלאפל, ש"זה היה הפטנט הראשון שלו, אפילו רק בשביל זה מגיע לו להיות המלך" (עמ' 246). היא היחידה המאירה את החידה סביב מותו של אביה, שנותרה חידה "כמו בסיפור של חדר-גדיא שהתפרק והתבלבל, לא היה אפשר לדעת איך בא אל אבא שלי מלאך-המוות באמצע העבודה" (עמ' 252).

גם אירועים אחרים בחיי העיירה ובחיי המשפחה מוארים באלומת אור חדשה על-ידי אתי. העצרת של הרב כהנא, שהפכה חלק מהזיכרון הקולקטיבי של בני העיירה והנזכרת על-ידי בני משפחת דרון, מתוארת כאן בפרוטרוט ולא רק כתאריך גורלי. המבט התמים של הילדה נותן נופך אירוני לכהנא ולדבריו. אתי היטיבה להאזין גם אז, בלי יכולת להבין לא את הערצת אנשיו, "כמו אבא [...] וכל ישראל ילדים שלו" (עמ' 250), לא את הטפותיו, "בנות ישראל מטמאות את עצמן עם ערבים" (שם) ולא את השטנה: "זה כפר

ערבי? [...] זה כפר יהודי שבאופן זמני גרים בו ערבים" (עמ' 251). זהו בדיוק הכפר שקובי מצא בו מקלט ברגעיו הקשים.

העצרת גם האירה את ניצני המרד של קובי פאביו. קובי, שבאותו היום, יום לאחר הבר-מצווה, "בכת אחת נהפך למבוגר" (עמ' 249), מחלק הוראות לאחותו, מעז לומר לאביו, המסרב לתת בקבוקים חיים: "כשביל זה תישאר כל החיים שלך בפלאפל" (שם). גם את האופורטוניזם של אחיה שהולך עם הזרם ללא הבחנה היא רואה, גם את האנוכיות שלו כבר בילדותו, כאשר הסדיר לעצמו ארון כהגנה מפני המחבלים, אבל "לרגע לא הוטרד מכך שאין בארון מקום לכולנו" (עמ' 225).

את אחיה איציק, המנסה לשמש לה "גמד קטן", היא דוחה, "אולי בגלל הידיים שלו" (עמ' 219). היא שומעת אותו מעבר לדלת כאשר הוא פונה לציפור "כמו שגברים מדברים עם אהובותיהן בסרטים" (עמ' 218), בלי לומר לו את אשר היא יודעת, כי שמעה בטרנוויסטור את עזריה אלון, המסביר שהבן היא זכר.

את סימונה היא מאירה מתוך הסיפור שהמציאה בעבור אחיה הקטנים הנקרא "האישה שנהפכה לתמנון". היא מקווה לרתק אותם ולגרום להם להקשיב יותר מאי-פעם "לא לסיפור, לאמת" (עמ' 234). והאמת אכן מבצבצת לקורא ולילדים. אתי מספרת על אישה שנאלצה לתת את איברי גופה, כולל הלב, למכשפה, תמורת ידיים נוספות, שיבצעו בעבורה את עבודות הבית. אבל האישה, העומדת לקרוס תחת העול היומי, ומותו של האב באגדה המסופרת, גורמים להתפוררות הסיפור. כאשר הוא מסופר שוב כאגדה, הפעם בלי מלך ומלכה אבל עם מכשפה, הוא אינו נשמע על-ידי נמעניו ואינו מספק את המספרת.

הסיפור שאתי מתחילה ביום הכווננות, לפני הירידה למקלטים, נקטע עם הכום והריצה למקלט, לבד ללא אחיה. כאשר היא עולה לביתה ופותחת את דלת הארון (זה האמור להגן על בני המשפחה מהתקפת מחבלים), החשמל חוזר לעיירה והיא מוצאת את שני אחיה בריאים ושלמים בתוך הארון. ברגע ההתרגשות, "במקום הבכי עולה משהו אחר, הסיפור" (עמ' 253), והיא מבשרת לאחיה שיש לה "סיפור חדש, סיפור אמיתי, על המשפחה שלנו" (שם). האגדה חייבת לחזור לממדיה הטבעיים כסיפור משפחתי, ללא כוחות על-טבעיים

העושים את המלאכה ועם סוף טוב. ההתלבטות היחידה של אתי המספרת היא נקודת ההתחלה: לא במוות של האבא אבל גם לא "מן המקום שאמא היתה נוהגת להתחיל" (שם), מסיבת הבר-מצווה, שהפך אירוע השיא של האגדה לבית דדון, כפי שבנתה אותה סימונה ואירוע מכונן בתולדות נפילתה של המשפחה; וזאת כי "אם מטפסים עד לפסגת ההר אפשר להרגיש את עוצמת הנפילה" (עמ' 254), ולכן הסיפור הזה לא יהיה סיפור נפילה אלא סיפור מיוחד ש"מספרים מהסוף להתחלה" (שם), כאשר הסוף זה לידת התאומים, המאזינים הקשובים של אתי. רק כאשר נפרדת אתי מה"מכשפה", מהאגדה ומציוני הדרך שכוננו אותה - הבר-מצווה ומות האב - היא יכולה לספר את הסיפור ה"אמיתי", שהוא מזווית ראייה זו כוחם של החיים. סוף טוב, לכל הדעות, המאזן את המוות ואת ההעדר.

במונולוג האחרון ברומן סוגרת אתי את המעגל שאמא סימנה, והוא ניפוץ האגדה במטרה להישיר מבט על ה"אמת", על העובדות. בניגוד לאחיה, שהסוד מתנה את חייו, אתי פוגשת "פנים מול פנים" את השקר ומפרידה אותו מהחלום, בלי שאלה יגעו זה בזה. סופו הפתוח של המונולוג מתחיל בסיפור "אמת" אופטימי: "אתם בעצמכם הסוף של הסיפור - תראו איזה סוף טוב" (שם), מה שיוצר את האמת של הסיפור וקריצה מתוכית אל הקורא בשורה האחרונה של הרומן.



המסע הנפשי האינדיבידואלי שעורכים בני משפחת דדון, הוא מסע להיכרות עם עצמם ועם תשוקותיהם הנסתרות. בעבור הקורא, זהו מסע להכרת תחושת עולם שבה חוסר המוצא האישי משיק לחוסר התקווה הקולקטיבי. על הגבול הדק הזה מוצגים הגיבורים. מיקומם - במרחב גיאוגרפי שהופך למרחב נפשי - מצמצם את אופק הציפיות של אלה הגרים בו ואינו נותן לגיטימציה לאלה הרוצים לחמוק ממנו. הרצון לחצות את הקווים, לעבור לקיום פיזי ונפשי אחר, חייב בסודיות, כמעט "סוד מוחלט בהחלט". החלום הוא תמיד סוד. במשפחת דדון הכמיהה מולידה תקוות וכיסופים ההופכים להיות ה-Raison d'être של חבריה, כיסופים המביאים אותם למחוזות

רחוקים, רחוקים מאוד. חוץ מאשר סימונה, שאינה מרשה לעצמה לחלום. מבטה פונה אחורה והיא אינה מתפשט עתיד, אלא חידלון. לדודי חלומות סמויים על אמריקה, אמריקה שהופכת למטפורה של הרחוק, הבלתי-מושג. קובי מעז לכונן את החלום אבל נלכד בו כבתוך קורי עכביש, ואילו אתי מטפחת פנטזיות על מגדלי אייפל פרטיים, הממקמים אותה הרחק וגבוה מעל העיירה, נופיה ולשונה. עם זאת ועל-אף תחושת הכאב המתמיד המלווה את הרומן, סיומו הפתוח של כל מונולוג (ושל הרומן כולו), מאיר את הכוח, או את התשוקה, לחיים; אם זה אמיר במשפחה הערבית העוטפת אצל קובי, אם זה "הסוף הטוב" אצל אתי, ואם זה השחרור שחוה דודי. ואפילו המונולוג של סימונה, הפותח ברצון לחדול, מסתיים בהשתאות מול זרימתם של החיים.

החלום האסור הוא פועל יוצא מחיי משפחת דדון ומחיי העיירה. תחושת הכלא וחוסר המוצא מתעצמת בכל מקום של חיכוך עם אנשי העיירה ונוכח האיום המתמיד של המצב הביטחוני. אם זה סימונה, הקולטת שאבלה הפרטי מעביר אותה לקטגוריה חברתית אחרת, ששמה לה אזיקים מסוג חדש (גם המעון שבו היא עובדת, המכונה בפיה "בית-סוהר", מזכיר לה באמצעות דבורה המנהלת באיזה צד של המתרס היא חיה), אם זה המפעל של קובי, על מכוונותיו האימתניות, הקטלניות, והעבודה המכלה של הפועלים, ואם זה טלמן, "העולה החדש" הציני, המנהל האינטרסנטי המפקיר את עובדיו - כל אלה מזכירים וממחישים את ממדיה האמיתיים של המצוקה הכלכלית והנפשית שבה נתון כל אחד מהם. החיים ב"בלוק" של המשפחה מפתחים, כדברי איציק, חושים אחרים, חייתיים: "מי שגר בגבול יש לו אוזניים לא כמו כל הבני-אדם. אוזניים של חתול יש לו" (עמ' 103), אבל גם תחושת גורל משותפת: "מהמחבלים אנחנו מתחילים כל הבלוק ביחד את הלילה" (עמ' 104). אבל ה"בלוק" גם מוליד את מפלצת-היחד של אתי, ויוצר עוד מקום חסר מוצא, המקלט. מהמציאות הזאת נגזר מקומו של הקולנוע, המספק את הפנטזיות המותרות, וכפי שאומר איציק: "שאתה נכנס לסרט אתה כבר לא בתוך העולם". מכאן גם השימוש בעולם האגדה, הנחוץ כאוויר לנשימה. הוא מאפשר מפלט מחיי היומיום, אבל גם הגדרה והבנה

של המציאות. כך סימונה, החיה את חייה מתוך קבלת דין שתוקה, רואה את העבר אך ורק כמלכות, ואת העיירה – כחצר מלכות. כך גם איציק הנכה, המוצא את מפלטו בציפור, החייבת להיות "מלכה" כדי להצדיק את קיומו כבן זוגה, שמשון הגיבור. "מלכותה" של האם בחיי בנה היא נחלת הכלל בעיירה. גם אתי נזקקת למלכות בכואה להגדיר את מקומה העתידי, ולעל-טבעי, למפלצת, כאשר היא צריכה להסביר לעצמה את עוצמת הכוח הקיבוצי; לא כל שכן כאשר היא מנסה להסביר את האמת המשפחתית הטרגית לאחיה הקטנים. רק מכשפה תבצע את המשימה בעבודה. לעומתם, הגמדים הקטנים, שלא יבואו, הם תזכורת לריאליה של חיי העיירה. איבואם מסמן את גבולות האגדה. והעיירה.

כל אלה יוצרים עולם שבו הגורל מתקבל בשתיקה, תוך קבלת דין מתמיהה, נעדרת שנאה. השנאה באה מהחוץ הרחוק, באמצעות הרב כהנא, שדבריו נשמעים כלא-שייכים למקום. החלומות שאינם יכולים להתגשם, הקול שאינו נשמע, קבלת הגורל השתוקה, דווקא הם מולידים את הצעקה, התופסת את אוזנו ואת לבו של הקורא ואינה משחררת אותו מהכאב, זמן רב לאחר תום הקריאה בספר.



עושרו הפואטי והתמטי של הרומן, מיקומה הגיאוגרפי של העלילה, עוצמת האמירה, ובעיקר הרקע של הגיבורים וייחודיות השפה, זימנו ליצירה התקבלות מעניינת ואפשרו מנעד מגוון של קריאות, בשלב זה בביקורות עיתונאיות בלבד.

הפרשנות החברתית היא הבולטת ביותר בהתייחסות הביקורת לרומן. משפחת דדון היא מרוקנית והרומן סווג בהתאם, כיצירה "מזרחית". גם העיסוק במוצאה המזרחי של הסופרת, שרה שילה, ילידת ירושלים, תרם להשלמת התמונה האתנית (ליבנה, 2005; בהר, 2006; חירורג, 2006; שמואלוף, 2006), הנתפסת כמובנת מאליה. המצוקה הכלכלית של תושבי העיירה זיכתה את הספר בפרשנות הרואה בו "תצפית חברתית" (חירורג), העוסקת בדיכוטומיות החברתיות-תרבותיות (אשכנזים-מזרחים, מרכז-שוליים), באתניות

וישראליות, בהגמוניה ודיכוי, בשייכות ומצוקה (אביבי, 2007; ליר, 2007; פלדמן, 2007). בפרשנות החברתית-פוליטית נתפס סיפור המשפחה כ"התנפצות משפחה מזרחית שנודרסה תחת מכבש הישראליות" (חירורג), וסיפור העיירה – כ"חוסר היכולת של שכבות המצוקה בישראל להרגיש שייכים למדינה" (אביבי).

אכן, יש דמויות מזרחיות הממוקמות ברומן, והן אכן חיות בפריפריה במצוקה כלכלית, ואכן מקופלת בן מחאה פרטית וחברתית. אבל העמדת הרומן כרומן מחאה מזרחי, יש בה מעשה מצמצם המסיט את המבט מהדיון הספרותי והאמנותי. כדאי אולי להעמיד לבחינה מחדשת את המושגים המתאימים רומן כ"מזרחי": האם זה מוצא המחברת? מוצא הדמויות? הווי העיירה? הדיון מורכב (הוא דומה בעיקרו לשאלה מהי ספרות יהודית), אבל ברור מאוד ש"הספרות החדשה תובעת קריאה שונה במזרחיות ומיקום חדש במרחב הזהויות הישראלי" (עלון ומרקוביץ, 2004), וכל מינוח מקובל מזמין שאלות חדשות.

ההתמקדות במקום, בעיירה, ההופכת במהרה למיקום תרבותי ולא רק גיאוגרפי, מפנה את המבט לשאלת הגדרת המרכז מול הפריפריה או מול השוליים, וכפי שמציגות זאת עלון ומרקוביץ: "לאיזה קוטב קרוב מרחב חיי היומיום של רוב אוכלוסיית ישראל? האם אין השוליים רחבים מן המרכז? האם אין הפריפריאליות מייצגתה האמינה והנכונה ביותר של הישראליות? מהו המקום הישראלי?". שאלות אלו עולות גם מקריאת הרומן ומערערות על דפוסי מחשבה שגורים. אם נקבל הנחה זו, הרי שהעיירה הצפונית היא אולי פריפריה מייצגת, אבל לא שולית. ובכל זאת, תושביה מגדירים את עצמם ביחס למרכז. השינוי המתמיד של השדה התרבותי בארץ, המתארגן כל הזמן מחדש (חבר, 2004), מזמין בדיקה מחדשת של "האנטי-נורמה" המקופלת בו, ולכן נראה לי שהתפיסה של מרכז ואנטי-מרכז קרובה יותר לעולם הנפרס ברומן, והיא שונה מדיכוטומיות מקובלות בכך שאינה יוצרת הידרכיות, גלויות וסמויות. רק כך סימונה דדון והעברית ה"אתרת" יכולות לקבל מקום של שוויון ולהתקיים מחוץ לסולם ערכים חברתי-תרבותי מקובל.

מקומה הכולט של השפה ברומן זיכה אותה בהתייחסויות מגוונות. הפרשנויות הסוציולוגיות הכתירות כ"שפתו של המדוכא" (פלדמן, 2007), כ"חיקוי של לשון המהגרים המרוקאית" (אורן, 2006), או כ"שפת מהגרים [...] הממחישה את חווית ההגירה" (פלדמן, 2007). הגדרות מעורפלות, היוצרות חפיפה בין ה"מהגרים" ובין ההגירה מן המזרח (בארץ שכל תושביה הם מהגרים או בני מהגרים). אבל השפה היא המייחדת את הרומן והיא שטומנת את הסוגיה של השונות וזה "אחרות" שבו. יהודית אוריין (2006) כינתה את הבחירה הסגנונית של שילה "דיבורית עד קצות גבולותיה", התורמת לאותנטיות של העולם המתואר, תוך מתן מלאות ריאליסטית לדמויותיו. מתי שמאלוף טוען באותו מאמר שזהו ניסיון לאפיין שונות "על בסיס טריטוריה, שפה, מיגדר ואתניות". לעומתו, כותב עמוס לויתן (2006), ששפה זו היא סוג של התגמדות "המצמצמת את עולמם ומנמיכה קומתם" של גיבוריה.

השוני בשפה מושך את עיקר תשומת הלב, אבל מה מקופל בו? מהי אותה "אחרות"? שואל אלמוג בהר, ביחס למה היא "אחרת"? כלומר, מה היא השפה ה"לא אחרת"? (בהר, 2006). איפה מוגדר התקן? בהר מגיע למסקנה שמול התקן המילוני החדש והמדעי, שהפך לאובססיה, יש בספר "ניסיון פנימי לתאר או ליצור עברית מזרחית שתהא אלטרנטיבה לעברית השלטת, תרתי משמע, בארץ". ראייה זו תואמת את תפיסותיה של חביבה פדיה (2004; 2006). העוסקת בהגדרות פואטיקה של שירה "מן המזרח", המעמידות את שבירת הצורות הפואטיות במרכז המחאה ומציגות לקורא "גטו שנבנה מתוך המלים הפנימיות שלו"; שבירת צורות, אבל גם פתיחת אפשרות ליצירת שפה תרבותית חדשה (אוחיון, 2006).

כפי שעמדו על כך חלק מהמבקרים (עלון ומרקוביץ, 2006; אורן, 2007), השילוב בין ה"אחרות" הפואטית ל"גטו", המיוצג דרכה, שיש בו התאמה התוכן לצורה, יוצר עוצמת קול מתריסה, המהווה את קריאת התיגר האמיתית שלו. קשה עדיין להגדיר מהו ה"קול" הזה ומהן האמירות המקופלות בו. מה שברור כבר מעתה, וזו האמירה המרכזית והישגו של הרומן, שהוא לא רק יוצר קשב, אלא גם מאלץ את הקורא בו ליצור סדרי קשב חדשים.