

## הגוף הפרוץ ומסע הדמים אל הנשיות

הרומן *רואות מכאן את כל העולם*<sup>1</sup> של יעל ישראל מציע אפשרות מסעירה של כינון עצמי חריג הפורץ את גבולות החלוקה המגדרית הנוקשה בין "גבר" ל"אישה". חלק ראשון של מאמר, מתוך מחקר שיתפרסם בקרוב

*רואות מכאן את כל העולם*<sup>1</sup> הוא מסען של רחל הגדולה ורחל הקטנה אל הנשיות. הסיפור, המקיף שנה מכרעת בהתבגרותן של הילדות - גיל 12, שנת המעבר מילדות לנערות - מספר את מסע הגוף הנשי אל הגדרתו המגדרית. תהליך החיברות אל הנשיות מתקיים בסיפור באמצעות סדרה ארוכה וגדושה של מוסדות ומנגנונים המושקעים כולם בהולכת הילדות במסלול ממוגדר קבוע-מראש, בעיקר דרך משטור הגוף. במוסדות אלה נכללים המשפחה הגרעינית (האב, האם, הקשרים ביניהם ותפיסות עולמם), בית-הספר, חברת הילדים המזכה התנהגות נשית בהערצה חברתית והמורה המתגמלת הופעה נשית בהערכה, הטקסטים הספרותיים שהילדות קוראות,



יעל ישראל וספרה החדש *אני ואימא בבית-המשוגעות*

<sup>1</sup> ישראל, יעל, 1997. *רואות מכאן את כל העולם*. הקיבוץ המאוחד וסימן קריאה: תל-אביב.

אגדות וסיפורים המנסחים את הדגם הרומנטי ההטרנסקסואלי, ספרי נימוסים והליכות המורים מהי התנהלות נאותה וראויה בעולם, סיפורי זיכרונות ואלבומי תמונות המנציחים את האירועים והרגעים הראויים לזיכרון ומוחקים ומעלימים את אלה שאינם מתיישבים עם מחוז היעד של הנשיות. עניינה המרכזי של הנשיות, על פי שלל הטקסטים הללו, הוא התכונות בגוף שעשוי על פי מודל היופי המקובל (בובת רב־י). ביצוע חיובי ומוצלח של תכתיב הגוף הנשי הוא תנאי מוקדם, וגם בסיס מבטיח, לשאר ענייני הנשיות: התקשרות רומנטית הטרנסקסואלית, חתונה והולדת ילדים. אל מול סדרת המוסדות הללו, שחוזרת ומהדהדת אותו מסר חברתי קונסנזואלי בדבר מרחב הזהות הנשית ותפקודיה בעולם, הברית הייחודית בין שתי הרחלות – שהן כשתי אחרות מובהקות של קבוצת השייכות שלהן ("כולם אומרים שאתן מופרעות", עמ' 127) – מאפשרת מסע התר מרחבי זהות אלטרנטיביים, אחר דגמי תשוקה אלטרנטיביים ואחר מחזות יעד שונים מהתכתיב התרבותי.

שתי הרחלות בוחנות את המתח בין הגוף הנשי (המתבגר) לבין השפות התרבותיות המאפשרות למשמעו. כילדות שוליים, כאחרות לקבוצת הילדים בכלל ולקבוצת הבנות בפרט, הן נושאות את "זכות היתר" להתנסות בהטענת הגוף גם במשמעויות לא מקובלות או לא מוכרות. מסע ההתבגרות שלהן מציב סימני שאלה – עד כדי כפירה – בקישור האוטומטי שבין הגוף הנשי למגדר. מתוך כך, הוא מאפשר כינונה של עמדה (של ידע, של ערעור ושל ביקורת) שונה מן הצפוי. הספר מציע גילוי מסעיר של אפשרויות כינון עצמי אלטרנטיבי, המתגלמות בשלוש קטגוריות: גוף, בית ותשוקה. בכל אחת מהקטגוריות, הילדות מתנסות בחוויות חלופיות לאלה שייעדה להן התרבות – חלקן בתמימות של אי-ידיעה וחלקן בכוונה תחילה לברוא לעצמן עולם אחר. אלא שהמופעים הדחויים-ומבוזים<sup>2</sup> של זהויות חריגות אלה חוזרים ונכבשים, חוזרים ומכפיפים את עצמם אל הסדר הגברי, והנרטיב מסתיים בהתבגרות הכרוכה בנטישת משוגות הילדות.<sup>3</sup> בסוף הספר נמצא את רחל הגדולה נתונה בגוף של ברבי, בלבוש תואם, בדרך למסיבה שבה מצפה לה גדי. כסימן אחרון לזיכרון הברית שלה עם רחל הקטנה, היא מתכוננת ללכת לשם עם הקטנה כבת זוגה, אבל הרפה של חסד נעורים עולה מהזמנה זו. עם זאת, גם כשרחל הגדולה הולכת למסיבה בנשיותה החדשה, היא נושאת עמה את התובנות שצברה בשנה המכרעת. תובנות אלה מסמנות לה – למרות הסתמנותה של הנטישה המפתיעה (והמעציבה) של הברית ביניהן – נקודת תצפית אחרת, שממנה ניתן "לראות את כל העולם", כלומר את כל אפשרויותיו. כך, גם כאשר הגוף משתבץ לתוך תפקידו בסדר הגברי, נותרת לו נקודת מילוט שבבוא היום והשעה תאפשר יציאה מסדר זה.

מהלך העלילה מאפשר, אם כן, לחשוב מחדש על סיפור ההתבגרות הנשי לא רק במושגים האופוזיציוניים של הצלחה או כשלון במימוש הציפיות והחוקים החברתיים – אלא גם במושגים של הכלה בו-זמנית של יסודות הצלחה וכשלון. כיבושה-מחדש של הילדה-הנערה על-ידי חוקי החברה המגדריים, לאחר שלפחות פרק משמעותי של התבגרותה יוחד לחיפוש אלטרנטיבות למופע המגדרי הסטנדרטי, אינו מותיר אותה בדיוק במקום שבו היתה לולא ביקרה במקומות האלטרנטיביים. היא רואה את העולם אחרת מחברותיה שלא עברו מסע דומה.

<sup>2</sup> דחוי ומבוזה הוא תרגום-בקירוב של ה"אבייקט" (object), מושג מרכזי בפילוסופיה של ג'וליה קריסטבה המציין את אופיו הבזוי והדחוי של הגוף הנשי האימהי, שעל בסיס שלילתו מתכוננת התרבות.

<sup>3</sup> חלקו השני של המאמר, שאינו מופיע כאן, בוחן את החזרה לסדר הגברי דרך אותן קטגוריות.

## שלא בדרך המלך: המסע אל מעבר לגבולות הסדר הגברי א. קריעה-מחדש של הגוף: אנטומיה היא גורל (?)

על פי תפיסת העולם הבינארית, בניית הסובייקטיביות והגדרת הזהות מתבססות על חצייה חדה בין שתי איכויות מנוגדות (למשל, גדול/ קטן), והן כרוכות בשיפוט ערכי הכפוף למשטר מגדרי. בטקסט שלפנינו, כניסתה של רחל הקטנה לכיתה מייצרת את הגדרתן של שתי הרחלות כ"רחל הקטנה" ו"רחל הגדולה". אבל, אם בדרך כלל (כלומר, בהתייחס לגוף גברי) "גדול" נתפס כטוב ומשובח יותר מ"קטן", הרי כאשר מדובר בגופניות נשית, "גדולה" הוא כינוי מעליב ופוגע כמו "פרה" ו"דובה", ואילו "קטנה" הוא כינוי של שבח.

ואולם, במקרה הנוכחי מתברר שהכינוי "רחל הקטנה" אינו משאת נפשה של רחל: גם משום שבהקשר, שבו היא חווה את עצמה, קטנותה היא סימן של חולשה, וגם משום שכנראה מדובר בלדה קטנת גוף אף יותר מן הממוצע. שתי הרחלות מייצגות, לפיכך, שתי סטיות תקן מן הגוף הנשי "הנורמלי היפה". יתר על כן, הכינוי שלהן הופך את המיקום הגופני החרגי ואת האנטומיה שלהן לעניין מפורש וברור, וחמור מזה – לתו העיקרי בהגדרת הזהות שלהן.

\*

רחל הגדולה אינה רק גדולת גוף, כמובן: גודל גופה מאפשר גדלים מסוגים נוספים, כולם בלתי נאותים במושגים מגדריים וכולם מעידים על תפיסה מגדרית בלתי נוקשה.

"רחל הגדולה קילפה את התחבושת המהודקת מעל אמתה ורחצה את מרפקה. המוגלה שנקרשה על הפצע הטרי הפיצה ריח חמוץ. אחות בית-הספר שחיטאה את הפצע ביד צהוב וצורב וכרכה כמעט חצי זרוע בפד צבאי, לא היתה מעלה בדעתה שבשנייה שהיא רק תצא מהמרפאה תקלף רחל הגדולה במהירות את התחבושת וישר תזרוק אותה לפח האשפה. [...] היא אהבה להביט על פצעייה כשהם חשופים וחסרי הגנה. לפעמים גירדה עם הציפורן שריטות קטנות כדי להעמיק את הפצע עד מתחת לעור. פצעי שפשוף מנפילות וכדורגל שפשפה כשראתה שהם עומדים להגלית. אבל לא תמיד זה עזר. שריטות מגלדות מהר. גם שפשופים. אבל פצע כזה גדול זה כבר משהו אחר לגמרי. פצע כזה יכול להחזיק מעמד יותר משבוע" (עמ' 9).

רחל הגדולה מתענגת על פצעייה, היא אוהבת לחטט בהם, היא מבקשת לשמר אותם במצבם הפתוח, העמוק, הזב. היא מיודדת עם פצעייה, היא מתעקשת על קיומם. הם לא מעידים בעיניה על חולשה. נהפוך הוא: הם סימנים לכוחו של הגוף, ליכולתו להיאבק ולהכניע את הבנים. הפצעים הם תוצאה של פעילות והשתוללות מלאות כוח. רחל הגדולה אוספת אותם כמו אותות הצטיינות משדה הקרב. היא מתהדרת בהם. היא מתחזקת אותם.

"רחל הגדולה נכנסה לכיתה ולפני שהתיישבה בעטה בכני. בני בעט בה בחזרה. כשנמאס לה מהמשחק חבטה בראשו המגולח של עידו והיכתה אותו נמרצות בגבו. עידו לא החזיר לה. היא ידעה שהוא לא יחזיר לה הפחדן. זה הצחיק אותה. מאוששת מהתעלמותו המשיכה להכותו גם בעורף ואחר כך בין השכמות והביטה בעונג כיצד



ספרה של יעל ישראל רואות מכאן את כל העולם

נמתח צווארוו בצפיית חשש לאגרופיה וכיצד מתכווץ עורפו המלוכלך לסדרה חדשה של קפלולים. כשהתחנן בפניה שתפסיק כבר, היא רק הגבירה את קצב המכות, אבל אז התערב בני לטובתו ובעט בה מאחור. שוב נפתח הפצע. הוא להט מכאב" (עמ' 15).

הפצעים שרחל הגדולה מותירה בגופם של הבנים, כמו גם הפצעים שהם פותחים בה, הם ביטוי לדינמיקת יחסים שבהם היא חווה את עצמה במלוא כוחה, בקשב מופלא לדקויות התחושות של גופה. וכך, הפצעים הם מקור של עונג בעל גוון ארוטי מובהק:

"הרבה פעמים רצתה להרגיש את מה שמרגישים אבא ואימא כשהם שוכבים אחד על השנייה, אפילו שזה לא נראה משהו מיוחד. זה בטח בדיוק כמו שמשחקים בערימת ילדים. היא תיארה לעצמה שאולי מרגישים כמו בזמן שהולכים מכות עם הבנים: כשהגוף כולו מתוח וזרועות חוקקות זרועות, כשעור מתחכך בעור וזיעה נוטפת על זיעה

וריה מתערבל בריח, כשהשרירים המתהדקים נעים בפנים הגוף, ופלומות השיער הדקיק, לוטפות את העור כמו דגדוגי האצות הקטנות השטות במערבולות המים הנמוכים של חוף הילטון" (עמ' 62).

הפצעים על הגוף הם עדות לשפת הגוף שבה היא מדברת, והיא מדברת בה היטב. החווייה העצמית שלה את גופה באמצעות הפצעים מערבת דימויים מעורבי-מגדר: אבא ואימא, ערימת ילדים, מכות עם בנים (שבגילה עדיין מגלמות אפשרות ממשית להתערבות פיזית). בשלב זה, אין בתודעתה הבחנה מגדרית ברורה של מופעי הגוף, והארוטיות שלו ממתינה ומבטיחה באתרים רבים ושונים. הפצעים אף מותירים את גופה פרוץ ונטול הגנה מול העלבונות המוטחים בו. הפצעים חושפים אותה לאותות גנאי ולסימני בושה על חוסר ההתאמה שלה לשפת הבנות, והבנות מסתייגות ממנה ודוחות אותה:

"את מגעילה", אמרה לה דנה הבלונדינית ורכסה במרץ את תיק הגינס החדש שלה. היא עיוותה את פניה, עפעפה עיניים כחולות במצמוץ ארוך, ומשכה באפה כדי להדגים כיצד בדיוק היא נגעלת ממנה" (עמ' 10).

הבנות מדברות בשפת גוף מרוסנת ובלמת: עפעוף, מצמוץ, העויית פנים, משיכת אף. רחל מדברת באמצעות התנועות האגרסיביות העוצמתיות של הגוף. הבנות מדברות על טושים, מחקים, עטיפות ומדבקות (עמ' 12), על פעילויות שעניינן כיסוי וקישוט, ואילו רחל נמשכת לפצע הקרוע בגוף, לחור הפעור והפתוח שבתוכו.

הבעת אכזבה מהתנהגותה הלא הולמת וגינוי מוכיח צפויים לרחל גם מהדגם הנוסף של התנהגות והתנהלות נשית מקובלות: אמה. רחל מתבוננת בפצע האהוב בחשש: "מה תגיד אימא כשתראה

אותה: שוב פעם נפצעת? את לא יכולה לשחק כמו בנאדם?" (עמ' 10). וכשהיא חוזרת פרועה ומוכתמת, האם אכן מטיחה בה סדרת גידופים: "ילדה פגע-רע, ילדה כמו בן. ילדה יהושע פרוע. אלוהים המתוק, מה עשיתי שמגיעה לי ילדה כזאת?" (עמ' 13).

הלהיטות והדבקות שמפגינה רחל ביחס לשפת הבנים, חוסר היכולת וחוסר הרצון שלה להשתלב בשפת הבנות (המיוצגת על-ידי האם והחברות) לא רק מעמידים אותה כאאוטסיידרית – שונה, דוחה ומגעילה. הם אף מאפשרים הטלת ספק בהשתייכותה המינית: "ילדה כמו בן" אומרת האם, ודנה הבלונדינית מחדרת – "צריך לברוק אם לרחל יש כמו לבנות" (עמ' 12). הצעתה של דנה מנסחת באופן ברור את ההבדל בין מין למגדר: גם אם אכן קיימים הבדלים ביולוגיים בין אברי המין של המינים השונים, הרי שההבדלים שעומדים אנו באים במגע – אלה שמסמנים את ההשתייכות לקבוצת הבנים או לקבוצת הבנות – הם התנהגותיים-מגדריים. יתר על כן, ההשתייכות לקבוצת-מין זו או אחרת נקבעת על פי השפה המגדרית שבה הוא/ היא משתמש/ת. רק כאשר מתחולל שיבוש שפות חמור, מעין זה המופגן בהתנהגותה של רחל, אנו חוזרים ונדרשים לעדותו של הגוף על השייכות המינית. רחל זרה ומנוכרת לשפתה המגדרית. היא מכירה במחיר הסירוב לדבר בה והיא מוכנה לשלם את המחיר, גם אם הוא כרוך בכאב:

"אחרי שהתרחצה עלתה על דופן האמבטיה והסתכלה על גופה במראה הספוגה באדים. היא ציירה על האדים עיגול גדול ובתוכו עיגול קטן הוסיפה פה ועיניים, ושערות עומדות כמו של מפלצת [...] אחר כך בחנה בעיון את הפצע שהמים החמים ריככו אותו והוא המשיך לגדול ולגדול. עתה דמה בעיניה למפלצת. היא התבוננה בו ונבהלה. דם נזל ממנו והזרם לא הפסיק לגלוש, נאגר בשפתי הפצע כמו שושנה" (עמ' 13).

רחל נכנסת למקלחת. לתוך מעטה האדים, שחוצץ בינה לבין השתקפותה במראה, היא רושמת את הדימוי/הגיגה שמקרינים ומשליכים עליה שוב ושוב מסביב: פרצוף אנושי, ששערותיו "עומדות" כמו של מפלצת. רחל מכירה במקום הלא משתייך והלא משתבץ במקום של זהות מפלצתית. בהשפילה את עיניה, כדי לבחון את הפצע שגדל והתרחב במים החמים, היא גוזרת: "עתה דמה בעיניה למפלצת". כאשר רחל מדמה הן את עצמה והן את פצעה למפלצת, היא מכירה בכך שהבחירה שלה בשפה שמתחפרת בפצע, שחווה את הגוף באמצעותו – כלומר באמצעות הגוף הפתוח לעולם – היא שמדירה אותה מעבר לגבולות ה"נשי", היא שהופכת אותה למפלצת. אבל השיפוט הערכי הכרוך במלה מפלצת, כמו גם המוסכמה התרבותית שפצע פתוח הוא מגעיל, אינם מרתיעים אותה ואינם מונעים ממנה להביט הישר אל תוככי המקום הזה שהייצוגים התרבותיים שלו מבקשים להרוף אותה ממנו – הישר דרך הגוף הפתוח והמדמם, דרך הגוף המפלצתי, אל תוככי עצמה כאתר של כוח מקסים, מהפנט ואסור:

"היא התבוננה בפצע, מוקסמת. הוא היה יפה. כמו פרח. חי ומתנועע כמו עלי הכותרת של הפרחים הסוכטורפיים עליהם למדה בשיעור טבע שהם אוכלים אנשים חיים. ממש בולעים אנשים. כמו שהדינוזאורים בלעו את בני מינם עד שכולם נעלמו מעל פני האדמה" (עמ' 13).

הפצע הוא הפצע הנשי הזב והמדמם, המפלצתי, הטורף אנשים חיים, ה"ואגינה דנטטה"<sup>4</sup>. רחל מערטלת את איבר המין הנשי מהגיגה החברתי, שמסמן אותו כחידלון וכמחדל זהותי, וחווה אותו כמקור של עוצמה ושל יופי מרגשים.

<sup>4</sup> ואגינה דנטטה: כינוי מיתולוגי לאיבר המין הנשי, הנתפס כפה בעל שיניים חדות וטורפניות.

\*

כאמור, רחל מדברת היטב בשפת הבנים כאשר היא מתכוננת בגוף חזק ומיטיב להכות, כאשר היא פורשת מקבוצת הבנות ומן הנושאים המעניינים אותה, כאשר היא אינה נגעלת ממה שאמור להגדיל בנות. אלא שההיקסמות מפציעה היא לאו דווקא דבקות בשפת הבנים אלא הצבתו והנכחתו הבוטה של סימן הגוף הנשי המובהק בתוככי הגוף החזק: החור הפעור בגוף. החור/ הפצע הנשי, שמארגן את הגוף הנשי כסטיית תקן מאיימת אל מול הגוף הגברי השלם, הנקי והראוי - זה שמכתיב את ביסוסה של הזהות הנשית על פעולות של מחיקה והעלמה (כיסוי וקישוט) - נבחר על-ידי רחל לא כסימן לכישלון, לא כעדות וכאישור לסירוס שאכן התחולל, אלא כמקור לכוח (המאיים בסירוס) ולעונג פאלי:

"לפני שנרדמה נזכרה ששכחה משהו. בחזקה לחצה את ירכיה זו לזו, הגביהה את ישבנה, והורידה אותו בתנועות קצובות אל המזרן. עד שהרגישה בחיכוך המכאיב, המוכר וציפתה לתחושה המתמהמהת. משלא מיהרה להגיע חיככה את אצבעותיה במהירות מתחת לתחתונים. רק אז הרגישה בעונג החריף שתמיד חימם את גופה ועזר לה להירדם" (עמ' 14).

הפצע הנשי הוא מקור לזהות וסימניו הם מסמנים אלטרנטיביים בשפה נסתרת, שנמצאת מעברתה האחר של שפת הטושים הנשית:

"הדם לא הפסיק לזרום. כתם מטושטש כבר הסתמן בתחושת כמו טושים שמשאירים סימנים מטושטשים על הדף שמלמטה. היא לחצה את מרפקה בכוח כדי לגרום לדם לעצור והתבוננה בהתפעלות בכתם שהלך והתרחב על הפד עד שהוא נראה לה כמו עננה אדומה בצירוי ילדים" (עמ' 14).

כשרחל הקטנה נכנסת לתמונה, היא מבהירה את משמעותה של העננה שכותבת רחל בדמה:

"הן הרגישו שיש מחשבות כאלה. אפילו שהן לא הצליחו להגדיר את תחושתן במלים. מחשבות פרטיות מאוד, מחשבות סודיות, מחשבות שאיש לא יכול לפענח או להבין. מחשבות השייכות רק למי שחושב אותן. והן הדבר היחיד בעולם שהוא יכול להיות בטוח שהן ממש שלו. רחל הקטנה דמיינה אותן כמו ענני נוצה-קלים ומעורפלים שבמעופם הם עוברים חיש ומתמוססים, עכשיו הם כאן ותיכף ייעלמו לחלוטין מהעין ויותירו אחריהם הבל קל ומתנדרף של ערפל. זה בדיוק מה שהרגישה גם רחל הגדולה אפילו שלא ידעה להסביר" (עמ' 29).

אלא שרחל הגדולה יודעת לכתוב את המחשבות הללו, שהן טביעת הנפש הייחודית של האני. היא יודעת ללכוד אותן במעופן החמקני ולהטביע אותן על הנייר. היא כותבת אותן באמצעות הגוף, באמצעות קידוד - מחדש של מה שנתפס כמעשה ההכתמה של הגוף לכדי מה שמייצר את חתימתו הייחודית והחד-פעמית. עננת הדם האדומה של רחל היא מעשה הנכחה וגילום מטריאלי של המחשבות הסודיות המבססות את הגדרת הזהות. עולם הנפש הייחודי של רחל אינו יכול לקבל ביטוי במחקים ובוטושים המשמשים את שאר הבנות. הוא גם מסרב לעמוד ב"מבחנים מתוקנים עם ציון גדול בעט אדום" (עמ' 10). שפתה הייחודית היא שפת הגוף, שנקראת על-ידי העולם ככתם מטושטש, חסר משמעות ונטול צודה. כתם הגוף של רחל הוא העקבות המטושטשים שמניחים אחריהם הטושים - שיירים מיותרים, אחוריים, של הסימן שנמצא בחזית.

לפיכך, נדרשת גם קריאה/ קוראת שתדע לזהות ולפענח את שפת הסימנים הסודית והאסורה של הגוף. קריאה כזו תמצא הקשר מתאים ומכיל בעבור פרטי שפת הסימנים הסודית של הנערות, והיא

תשתתף במסע החיפוש אחר נרטיבים שייטיבו לבטא את הגוף. בתוך הטקסט עצמו רחל הקטנה מתגלה כבת ברית מצוינת לפרויקט החריג הזה, מתוך השתתפותה בזהות החריגה. וכך, בעוד שכל הילדים צועדים ומתנהלים בדרך המלך, השותפות בין שתי הרחלות נוסדת על ההסכמה ללכת במסלול העוקף המתפתל בתוך רחובות צדדיים ומשניים:

"הדרך הביתה היתה בשני מסלולים. אפשר היה להגיע הביתה דרך רחוב בן יהודה, שרחל הגדולה ורחל הקטנה קראו לו דרך המלך, וגם בדרך עוקפת, שהסתעפה בין רחובות קטנים ועקלקלים שחלקם הסתיימו בשלטי אין מוצא. [...] הן ידעו שברוך המלך יש המון פיתויים [...] לרוב הן ויתרו על תענוגות הליקוק והלכו הביתה בדרך העוקפת שהתפתלה בתוך רחובות צדדיים קטנים ושקטים" (עמ' 26-28).

שתי הרחלות בוחרות בנתיב עקלקל, שכרוך בויתור על זכויות היתר של דרך המלך (חנניות הממתקים, חברת הילדים) ומועד לסיכונים ולהסתבכויות עם הלא מוכר (רחובות שמסתיימים בשלטי אין מוצא). אבל באחרותו של נתיב זה גלומה גם הבטחה לאפשרות כינונו של בית אחר: בית כמקום מושבו של הגוף, בית כמקום מושבה של הזהות הנשית. הצעתה של רחל הגדולה לדרך סודית, עוקפת ומתפתלת, לבית מתבהרת במלוא משמעותה באמצעות ההימנעות מכניסה לבית דרך הכניסה הראשית:

"בגאווה הראתה לחברתה החדשה את הדרך הסודית שלה להיכנס הביתה דרך גומחה קטנה שנפערה בגדר החיה המחברת בין החצר של ביתה לחצר של השכנים. רחל הקטנה היתה החברה הראשונה אותה שיתפה בסוד הכמוס. צריך לזחול, הורתה, והנחתה במעברים הקשים" (עמ' 29).

רחל הגדולה נמנעת מהכניסה הראשית לבית, היא זוחלת ומזחילה את רחל הקטנה דרך הגומחה שנפערה בגדר החיה, גומחה שתפער בגופן פצעים חיים ("כשהגיחה משם כבר היתה פצועה וחבולה מכף רגל ועד ראש", עמ' 12). המעבר הוא דרך פרצה בגדר החיה, דרך גומחה שנפערת בגדרותיו-הגדרותיו של הגוף. זהו מעבר שכרוך בפריצתם של הגבולות והמגבלות של הגוף עצמו, מעבר שכרוך בפריצתו הליטארלית, ועניינו: התחקות אחר אפשרות אחרת של בית/ גוף שבו תתגורר הזהות הנשית. הגוף הפרוץ, על דרכיו העקלקלות, משבש כל אפשרות לסמן - על פניו ומבעד לו - קודים ונרטיבים של לכידות תרבותית.

## ב. קריאה-מחדש של גוף הספרות

רחל הקטנה קוראת ספרים. הספרים מספקים/ מייצרים את הדימויים, שבאמצעותם היא יכולה להבהיר לעצמה את חוויות היסוד הקשות של זהותה: מקורקעת, נתונה להתעללות, חסרת הגנה, זניחה, שולית, כמו כל אותם יתומים עלובים של דיקנס או כמו האסופית. במלם אחרות, החוויה הבסיסית של רחל הקטנה היא של היותה עזובה ונעדרת כוח. אלא שהספרים גם מבטיחים אפשרות של גאולה מן המצב הבזוי, המשפיל והכואב: "יום אחד יבוא בחור יפה כמו המדריך של גילה המשותקת, אפילו יפה וטוב ומתחשב ממנו בהרבה, וישא אותה מכאן" (עמ' 18). המוצא היחיד האפשרי ממצבה הנייח, המקורקע והפסיבי של הנשיות היא הגאולה הרומנטית בידי האביר. גאולה, שאינה מבטלת את מצב השיתוק - האביר הרי נושא את הדמות הנשית על כפיו - אבל בכל זאת ממקמת אותה בהקשר אחר. אלא שהנרטיב הרומנטי הגואל מכיל תנאי חשוב: עלייך להיות יפה

ומושכת דיך כדי שישאו אותך. ורחל מרגישה "מכוערת ונמוכה ויש לה משקפיים וגם פלטה מגעילה על השיניים ושערותיה המקורזלות נראות כמו זנב של מטאטא ישן" (עמ' 18). אל מול הבנות בכיתה ש"כולן נראות כל כך יפות וגנדרניות" (עמ' 18), היא מרגישה שהיא אינה בת תחרות על לב הבנים. כך, קטנותה הגופנית מקבלת ממד עמוק יותר של קטנות-יופי, ולכן גם מצטמצם הסיכוי שלה לגאולה.

רחל הקטנה מוצאת בספרים שהיא קוראת מפלט מן המציאות העגומה שלה. הספרים הם אלה המאפשרים לה את הקלות "להתנתק ולהתרומם מהגוף הזה שכובל אותך לארמה [...] היטב ידעה כיצד יהיה זה להמריא מתוך גופה ולרחף הרחק משם לנחות בדיוק היכן שתחפוץ" (עמ' 19). בהתמודדות של שתי הרחלות עם נורמת הגוף הנשית הדכאנית, הראשונה (הגדולה) בוחרת להתמקם בגוף, למצות ולהעצים אותו, והאחרת (הקטנה) בוחרת להתנתק ולהשתחרר ממנו. וכך, למרות שאסטרטגיות הפעולה נדמות הפוכות לחלוטין, והן אכן מביאות לעמדות-גוף הפוכות, הרי שתיהן מגיבות על אותה קונבנציה של גוף נשי, שהפסיכיות מובנית לתוכו - ושתייהן מבקשות, כל אחת בדרכה, למרוד בה. כדי להימלט מן המגבלות של הגוף הנשי, שתיהן בוחרות אסטרטגיות שבאופן קונבנציונלי נחשבות "גבריות": האחת בוחרת בהפעלת כוח פיזי המאפיינת את הבנים, והאחרת בוחרת בפעילות האינטלקט, הרוח והדמיון היצירתי, שהיסטורית לפחות נחשבה גברית והוגבלה לגברים.

העימות בין שתי הרחלות הוא בלתי נמנע, הן משום שבחרו באסטרטגיות תגובה מנוגדות והן משום שהן מתחרות על אותו שם. ההתקרבות הראשונה נרשמת מצד רחל הקטנה, משום שהיא חייבת לפתור את האיום המופיע בפניה בדמות רחל הגדולה. הסקרנות שלה מתעוררת אל מול דמותה הלא קונבנציונלית של הילדה שלמולה:

"אף פעם לא פגשה ילדה כזאת אמיצה שבכלל לא פוחדת מהבנים. נדמה כאילו הם אלה שפוחדים ממנה. אף פעם לא פגשה ילדה שהבנים פוחדים ממנה. רק רואים אותה, ישר בורחים. [...] ילדה שלא כתובה בשום ספר" (עמ' 23).

אלא שרחל הקטנה יכולה להבין את העולם רק באמצעות מסגרות הפרשנות שהעניקו לה הטקסטים. עליה ליישב את הניגוד בין הפיזיות המאיימת של רחל הגדולה לבין הצורך להבנות אל תוכה פנימיות רכה. היא עושה זאת באמצעות סדרה של ניסיונות פענוח ומשמוע, כגון: "בטח גם לה יש לב קטן ועצוב מתחת לגוף המגושם כמו חבית. בדיוק כמו לכל הילדים הקטנים והאומללים מהספרים" (עמ' 23), ועוד: "ואולי גם היא אסופית? אולי אין לה אבא ואין לה אימא ובגלל זה היא הפכה להיות כזאת מרשעת?" (שם). כך היא מגיעה למסקנה: "זהו זה, היא בטח כמו המפלצת מ'היפה והחיה'" (שם). דמותה של המפלצת מן "היפה והחיה" מאפשרת ליישב את הניגוד בין ה"גוף המכוער" ל"לב הטוב והאוהב, לב זהב העולה על גדותיו מרוב אהבה", ולא להכתיר את הגוף המאיים הזה בכינוי "מכשפה", שתכונותיו הפיזיות זהות לאיכותיו המוסריות.

אולם זיהויה של רחל הגדולה עם דמותה של המפלצת מן "היפה והחיה" מאפשר הרבה יותר מזה. לא רק שהוא מרמז על קיומו האפשרי של הנסיך האכירי בגופה הפרוע של רחל הגדולה; הוא מאפשר את קיומה של הנסיכה בגופה הדל של רחל הקטנה:

"בכל הסיפורים זה קורה. אחרי שהמפלצת מורידה את התחפושת היא הופכת להיות נסיך עדין ומנומס. טוב לא צריך להגזים, אולי לא מנומס. [...] לא כל הילדים שהופכים לנסיכים נראים נסיכים ישר על ההתחלה. לא כל מי שמסתכל עליה, למשל, על הגוף הרזה כמו



מטאטא, על השיער הדליל והמקורזל, על השיניים הבולטות בתוך הפלטה, ישר יודע שיש בתוכה נסיכה. יש אנשים שלוקח להם המון זמן לגלות נסיכות בתוך גוף של ילדות לא יפות" (עמ' 24).

החברות הבין-נשית בין שתי הבנות יוצאות הדופן הללו, שהפיזיות שלהן ממקמת אותן כסטיות תקן נלעגות, נבנית באמצעות נרטיב המאפשר להציג את הפיזיות הזאת כמכשול זמני, שהמיטיבים לראות יכולים להבחין מבעדו באיכויות פנימיות. "הרי אי אפשר לראות על-ההתחלה מה שיש בפנים כמו מבעד לצילום רנטגן. אבל מי שצריך לדעת כבר ידע. למשל הנסיך היפה שלה" (עמ' 25). אם כן, התשתית לחברות בין שתי הבנות כרוכה בזיהוי פני העומק שמתחת לפני השטח המטעים והשטחיים. אבל היא כרוכה אף ביותר מזה: היא כרוכה בהפרה חמורה של כללי הליהוק לתפקידי הנסיכה והחיה.

וכך כותב ברונו בטלהיים:

"רבות ואהובות הרבה יותר הן האגדות אשר – בלא להתייחס להדחקה, הגורמת יחס שלילי למין – מלמדת בפשטות, כי למען האהבה חשוב ביותר לחולל שינוי יסודי בעמדות הקודמות לגבי נושא המין. הדבר שאמור להתחולל מוצא ביטויו בדרך האגדות, בדימוי מרשים ביותר: חיה ההופכת לאישיות נפלאה. סיפורים אלה שונים מאוד זה מזה, אך הקו המשותף לכולם הוא בן הזוג המיני, המוכר לראשונה כבעל חיים: לכן, בספרות הדנה באגדות נודע מחזור זה בשם 'החתן-החיה' או 'הבעל-החיה'. הידועה במעשיות אלה היא כיום 'היפהפיה והמפלצת'. נושא זה כה חביב וכה נפוץ בעולם עד כי נראה שאין נושא אגדות אחר בעל גירסות כה רבות"<sup>5</sup>.

בעולם המעשיות, המפגש של הגיבורה הנשית עם המין כרוך בהתמודדות עם הבנייתו התרבותית של המין כדבר חייטי ומעורר פחד, שיש להסתירו ולהתרחק ממנו. הנישואים מתירים את המין והופכים אותו מדבר חייטי לקשר מאושר ומקודש. המגע המיני, המקופל בברית הנישואין, הוא שמאפשר לזהות את הנסיך שבחיה. האחראי על ייצוגה של המיניות בקשר הזוגי (ההטרנסקסואלי) הוא הגבר, ולכן הוא זה המלוהק לתפקיד החיה/ המפלצת בגירסות השונות. לכלל זה יש יוצא מן הכלל שמוכיח אותו, בסיפור "העורב" של האחים גרים. הסיפור מספר על מלכה שיש לה ילדה שובכה מאוד, שאי-אפשר להרגיעה. יום אחד חוצה להקת עורבים את חלונן והמלכה המותשת אומרת מתוך כעס: "מי ייתן והפכת גם את, בתי, לעורב ועפת למרחקים ונחתי אז מעמלי". והילדה אכן נהפכת לעורב. על כך מעיר בטלהיים:

"אין זה נראה מחור להניח כי זו היתה התנהגות מינית אינסטינקטיבית בלתי מקובלת, שהס מלהזכירה, שהילדה לא חדלה ממנה, ואשר כה הפריעה לאמה, עד כי חשה באופן בלתי מודע, שהילדה נוהגת כחיה ולכן היא גם יכולה להפוך לכזאת" (שם, עמ' 222).

באמצעות סיפור הפוך זה, בטלהיים מראה שהתנהגות מינית אינסטינקטיבית – כלומר אוננות – היא פעולה המאפיינת בדרך כלל גברים. המיניות הנשית נמצאת במצב רדום ומחכה להתקפה החייתית שתיפתר על-ידי גילוי של הנסיך שבמפלצת. מכאן נגזר גילוי של המין כעונג ולא כאיום.

כאשר רחל הקטנה בוחרת בסיפור זה כמסגרת-התייחסות ליישוב הניגוד בין החיצוניות המאיימת לבין מה שהיא מזהה כאפשרות לפנימיות מבטיחה, היא מטעינה את היחסים בינה לבין רחל הגדולה

<sup>5</sup> בטלהיים, ברונו, 1987. קסמן של אגדות. רשפים: תל אביב, עמ' 221.

במתח מיני. היא מזהה ברחל את יכולתה להיות "הנסיך היפה שלה", ורחל הגדולה, מצדה, חושבת לעצמה: "מישהו צריך לאמץ אותה. להציל אותה מהבנות" (עמ' 24). החברות הנשית מתכוננת באמצעות התכתבות עם נרטיב על אודות קשר זוגי של מיניות הטרנסקסואלית, ונוצקים לתוכו תכנים שמערערים לא על הדגם הנרטיבי אלא על משבצות התפקיד המיני הקבועות. עם זאת, יש בליהוק זה כבר יותר מרמז לכך שגם שתי בנות, המארגנות לעצמן עולם פנטזיוני ועצמאי, מכפישות את חלוקת התפקידים (בניתוק מהמגדר שלהם) ביניהן בהתאם לסידור ידוע וקבוע בעולם החברתי הממשי.

### ג. המערה: החיים מתחת לפני השטח

"סודה של רחל הגדולה נמצא במקלט.

היתה לה שם מערה סודית. מערה חבויה שרק היא ידעה על קיומה. רק היא ידעה כיצד נכנסים לתוכה. בעצם רק היא הצליחה להיכנס לתוכה. היתה זו מערה קטנה מאוד, ממש זעירה, שמוקמה

ברוח הצר שנוצר בין שני רהיטים ישנים ורוב הזמן שקרה על הצמחת קורי עכבישים. [...] המערה לא היתה אלא יותר ממרווח צר שנוצר בין שתי מיטות סוכנות שעמדו סמוכות בגבן אל הקיר ובגופן המתכתי יצרו רווח חרוטי שלא היה בו מספיק מקום להכיל שתי ילדות. לכן השלב הבא בהכנת המערה למגורים משותפים היה להרחיב אותה במיוחד. [...] המערה הכילה בקלות את גופה של ילדה אחת אבל שתי ילדות הרגישו בה לפעמים כמו בטוסטר: דבוקות זו לגופה החמים של זו בתנוחה מחניקה, נושמות זו את נשימתה המהבילה של זו ומריחות את כל ריחות הגוף" (עמ' 31-32).

רחל הגדולה מזמינה את חברתה אל מתחת לפני השטח, למרחב תחתי, זנוח ולא מוכר, מקום מפלט ומקלט לחברות שהתייסדה כברית בין חריגות. המערה מיוסדת על ידן כטריטוריה מוגנת מפני כל פלישה, ומתקמת בה אינטימיות של הגוף, הנפש והרגש. מאחר שהשימוש הלא תקני שלהן בשפה פלט אותן אל מחוץ לה, הן מקימות מעבדה לבדיקת חוקי השפה ולבחינתן של שפות ונרטיבים אפשריים מחוץ לסדר הגברי. זה מה שהן עושות במסגרת קיומן השולי ובמסגרת המרחב הנידח אך המוגן של המערה/מקלט. המערות של הרחלות, קודם במקלט ואחר כך בים, מתארגנות כאקס-טריטוריות ביחס למרחבי הקיום של המציאות שמחוץ להן, ובהן מתאפשרים משחקי דמיון ופנטזיה שפורצים את גבולות המציאות. במרחבי מחיה חדשים אלה אפשר לתרגם את המחשבות הכמוסות, את הכמיהות ואת הפנטזיות למשחקי סימולציה ולמעשים של ממש.

שתי הבנות מבקשות להתאים את המערה ל"מגורים משותפים" של שתיהן. במקביל, הן תרות ומאתרות גילומים אפשריים (אם כי חריגים ומגוונים) של הקונצפציה הזאת מעל לפני השטח: הבנות מוצאות בתוך המקלט תיבה ישנה וכבדה מעץ עבה, מכנות אותה "התיבה המסתורית" ומתאוות לפותחה. בחיפושה אחר זהותה של בעלת התיבה, כדי לקבל את אישורה לפתיחה, מתודעת רחל הקטנה (ואנו עימה) לשתי דירות בבניינה של רחל הגדולה: שני מרחבים אלטרנטיביים מעל לפני השטח, ובהם שתי אפשרויות חריגות ולא מוכרות של קיום נשי ושל זוגיות נשית.

בדירה שבקומה השלישית חיות הגברת שרה והגברת הלנה:

"רחל הגדולה הסבירה שהן שתי אחיות רומניות מצחיקות שגרות קומה אחת מעליהן ואמה שלה לא סובלת אותן. היא סיפרה ש אימא שלה קוראת להן "קורבות" ושתמיד היא אומרת: "לפי איך שהן מתלבשות הן בטוח חושבות שהן עדיין חיות בבוקרשט". רחל הגדולה דווקא

אהבה להביט עליהן. בפרט כשהאחיות יצאו בערב לבלות. בקיץ הן לבשו שמלות פרחוניות צרות ברכיים עם ססע ומחשופים עמוקים, ואת הפנים הן איפרו במומחיות עם אודם חזק ופס שחור אלכסוני שהשלים את איפור העפעפיים. תמיד נעלו האחיות נעלי עקב גבוה שנקשו על הרצפה בקצב אחיד עם כל צעד שהן צעדו. אפילו לסנדלים שלהן היה עקב סיכה שהשמיע הדהוד חד בכל פעם שעלו במדרגות או פסעו בדירה. אימא של רחל התלוננה שזה עושה לה כאב ראש" (עמ' 43).

רחל הגדולה מוקסמת מן החיוניות הרבה השופעת מדמותן המלכבת למראה של האחיות, מן הנחוצות המהדהדת שבה הן מתהלכות בעולם עם נשיותן הפאלית, ובעיקר מן הארגון האלטרנטיבי שהן מציעות לשיטה ההטרסקסואלית. האחיות הרומניות אינן גרות עם גבר ואינן אמהות. הפרישה והויתור של שתי הנשים הללו על שני הציוויים המרכזיים של הנרטיב ההטרסקסואלי, המגונים בעיני אמה של רחל הגדולה, דווקא מוצאים חן בעיני הבת. לפי תפיסתה של רחל, האחיות הרומניות משכילות למתוח את האחוזה הנשית של שנות הילדות המשותפת לתוך הבגרות. הכוח, שהן משררות באותה נשיות מינית מאוד ובוטחת, מתחבר במחשבתה של רחל לאותו "יחד" שלהן שמעולם לא נשבר. מיד היא מבינה שמקורו של היחד הנשי הזה אינו בהכרח קשר דם אלא גם חברות נפש, כמו זו שהיא חולקת עם רחל הקטנה. משום כך:

"בסתר לבה היא קיוותה שרחל הקטנה תיהפך במשך הזמן לאחותה. [...] הן יגורו ביחד בחדר הילדים המרווח שלה ובלילה הן יספרו אחת לשנייה את הסודות הכי כמוסים. זה דווקא נראה לה סידור מצוין ששתי אחיות גרות ביחד בבית אחד, ישנות באותו החדר ומשתמשות באותו ארון ובית שימוש, מפני שככה הן יכולות לשחק ביחד כל היום" (עמ' 44).

גם רחל הקטנה מוצאת מפלט ממצוקות חייה בפנטזיה המבוססת על דגם האחיות הרומניות:

"היא התפללה לאלוהים ושאלה אותו מדוע שלח לה אחות קטנה וטיפשה במקום אחות תאומה, אחות שאפשר להגיד לה הכל, אחות שאפשר להיות איתה כל החיים בלי להתעצבן. כמו האחיות הרומניות המצחיקות שגרות בקומה שמעל לביתה של רחל הגדולה. אחיות מאוחדות כאלה שעושות הכל ביחד, שאפילו לחופשות הן נוסעות ביחד, וגם מניקור-פדיקור הן עושות ביחד" (עמ' 88).

הדירה האחרת בקומת הפרטר היא דירתן של נינה ואמה, ואף היא מציעה דפוס חיים נשי חריג ולא מקובל. נינה, כמו האחיות הרומניות, מאופיינת בנשיות גנדרנית ועצמאית שאינה תלויה בגבר כלשהו. רחל הגדולה מוקסמת ממנה:

"הגברת נינה מתלבשת מאוד יפה. תמיד היא מגונדרת כזאת. יש לה המון בגדים ש אימא אומרת שהיא בטח מוציאה עליהם הון תועפות ושהיא קונה הכל רק באירופה. ותמיד גם יוצאים ממנה ריחות כאילו הרגע יצאה מהמספרה. והשיער שלה אף פעם לא פרוע תמיד כאילו יצאה מסלון מניקור-פדיקור. ויש לה ציפורניים כאלה מחודדות ואדומות, ונעליים עם עקבים גבוהים כמו של הרומניות" (עמ' 47).

כמו האחיות הרומניות, גם נינה מציגה אפשרות נשית שונה מן התקן, שמוכר לילדות מביתן ומתווך על-ידי אמהותיהן העייפות והנרגנות תמיד. כמו האחיות הרומניות, גם נינה פורשת ומוותרת על חיים זוגיים עם גבר כלשהו ועל אמהות. עם זאת, היא נראית מאושרת ושמחה בחלקה. בנוסף לכך, הדירה שלה קוסמת לשתי הרחלות כי היא מציעה היפוך ביחסי הכוח אם-בת. נינה, הדיילת שנוסעת ברחבי העולם, עוגנת בדירתה של אמה, שמעריצה אותה ומשרתת אותה כאילו היתה נסיכה. שתי

הרחלות, שחוות טרור מתמשך מצד אמותיהן, רואות בסיטואציה הזאת התגשמות של צדק פואטי, ואין להן ספק כי היא מתאפשרת הודות לנשיות גנדרנית מינית ועצמאית. אמה של רחל הגדולה אמנם מגנה את נינה בטענה ש"הבלונדה יותר מדי קוקטית" (עמ' 46). הבנות מפרקות את התיוגים המגנים של אמותיהן הן מהאחיות הרומניות והן מנינה. בשיחה מרגשת, מרעישה ומשמחת מנקודת מבטה של רחל הגדולה, הבנות מערטלות את הסנקציה שמקפדת כל התנהלות נשית מלאת כוח שאינה משועבדת לצידי גברי, ומקדרות אותה מחדש: "זה שטויות. זה לא הגיוני. אם את יפה ומתלבשת יפה ועושה כל מה שאת רוצה והולכת לכל מקום שאת רוצה אז זה לא אומר שאת זונה" פסקה רחל הקטנה: "זה אומר שאת נסיכה" (עמ' 47).

שתי הילדות מסמנות את הנשיות המינית, העצמאית, האקטיבית והמשוחררת כאפשרות חלופית אידיאלית לחיים הכבויים, העלובים, המוחמצים והמרירים של אמותיהן. דגם הנשיות העצמאית הוא ההשראה לשיחתן:

"אף פעם לא יהיו לי תינוקות", הכריזה [רחל הגדולה] לאחר שהרהרה בדבר זמן מה אמרה גם רחל הקטנה: "ילדים באמת מגבילים אותך להשיג את מה שאת רוצה. אימא שלי תמיד טוענת שבגלל שהיא התחתנה ואנחנו נולדנו, היא לא המשיכה ללמוד בקולג'. כל פעם ששואלים אותה היא אומרת שאם היא היתה ממשיכה ללמוד אז היום היא כבר בטח היתה פרופסור'. אחר כך הצהירה: 'אני אף פעם לא אתחתן'. גם אני לא. זה בטוח", אמרה רחל הגדולה" (עמ' 48).

ההתבוננות המוקסמת בחייהן של הנשים החריגות הללו, מצד אחד, וההתבוננות המפוכחת והמפוכרת בחייהן של אמותיהן, מצד אחר, מעודדת את הילדות להצהיר שהן לעולם לא יינשאו ולא יהיו אמהות: זה הרגע שבו הן מביעות רצון להפקיע את גופן, כמו גם את זהותן, ממרחבי שיטת הסימון ההטרודוסקסואלית. זה הרגע שבו הן הורסות את המושג "אישה" כקטגוריית זהות המשועבדת לסדר הגברי, ומעמידות במקומה את מושג ה"לסבית", שהיא האישה שפרשה מסדר זה על פי החוקרת הפמיניסטית-קווירית מוניק ויטיג.

### תשוקה: תיבת התחפושות כתיבת פנדורה

התיבה, כאמור, שייכת לנינה, ובתיווכה הרחלות מבקשות לברר את סודות הנסיכה. שלל התלבושות, שמתגלה בתיבה, מוביל להצעתה של רחל הקטנה כי הן תתחפשנה ותשחקנה במשחקי תיאטרון. אביזרי תיאטרון, השתולים בתוך סיפור, נושאים עימם פוטנציאל נרטיבי ואידיאי לאתגור ולפירוק מושגים של זהות, של אותנטיות, של ניידות מגדרית ועוד. ואכן, רעיון ההתחפשות מאפשר לבחון שתי המשגות תרבותיות רווחות של תחפושות, ואת שתיהן מציגה רחל הקטנה מתוך דברים שנודעו לה: האחת באמצעות סיפור של או' הנרי שבו, זוכרת רחל, מתקיים מפגש בעל פוטנציאל רומנטי בין גבר ל אישה, שמוחמץ משום שהאישה טועה בזיהוי הגבר שלמולה:

"בלבה היא חושבת כמה חבל שהבחור הנחמד הזה שפגשה, שמאוד מצא חן בעיניה, הוא סתם עוד בחור עשיר עצלן וריקני [...] . כמה היה נחמד להכיר פעם בחור צנוע והגון, אפילו עני, אבל בחור שמתפרנס למחייתו. עם אחד כזה היתה רוצה להתחתן" (עמ' 55).

למרבית האירוניה, הבחור העומד מול הנערה החולמת הזו תואם למשאלות לבה: הוא צנוע, הגון ועני. אבל, באותו ערב הוא לבוש בגדים מפוארים, בשל מנהג שעשה לו להתחפש ערב אחד בחורש לאיש עשיר, ועתה:

"הוא מצטער על זה שהוא לכוד בתוך התחפושת, מפני שהבחורה באמת מצאה חן בעיניו, אבל הוא יודע שהוא כבר לא יכול לגלות לה את האמת. כשהם יוצאים מהמסעדה הבחור מציע לבחורה ללוות אותה, ולאורך הדרך הוא ממשיך להצטער על כך שהבגדים מונעים ממנו להציע לה את ידירותו" (שם).

באמצעות סיפור זה בוחרת רחל הקטנה להציג את האופציה של אנשים הכלואים במופע שלהם גם בסיטואציה הקיצונית, שבה התחפושת אינה מייצגת אותם ואת זהותם ה"אמיתית". לעומת תפיסה מוגבלת זו, התפיסה השנייה - מבית מדרשה של החוקרת הפמיניסטית-קווירית ג'ודית באטלר - מזהה בשימוש אקטיבי ומכוון בהתחפושות אסטרטגיה משחררת, שנותנת ביטוי לשלל מיקומים ואפשרויות זהותיות:

"כשאת לובשת משהו את הופכת להיות כל מה שאת רוצה. [...] אם מתלבשים בבגדים אחרים, בגדים שונים ומשונים, אז אפשר להפוך תוך זמן קצר לרמות שלובשת את הבגדים. אם נגיד שאת לובשת שמלת-נשף של גברת [...] אז לפחות עד שאת מורידה אותה, את גבירה מגונדרת בנשף מסכות. אם את לובשת מדים אז את חייל" (עמ' 54-53).

לשתי התפיסות הללו משותפת הנחת היסוד המערערת על ההבחנה בין מרחב נפשי פנימי כגרעין האמיתי של ה"אני" לבין מופע גוף חיצוני כביטוי שלו או כניגוד מתעתע שלו, כלומר תפיסה המניחה בכל מקרה את קדימותו של המרחב הפנימי לזה החיצוני. שתי האופציות שמציגה רחל נובעות מתפיסה המזהה במרחב הנפשי השלכה של המרחב הגופני. הגוף ודרכי ארגונו - בהקשר זה, הדרך שבה הוא מאובזר - הוא המקרין את המרחב הנפשי וגבולותיו. כשנולדת ההבנה הזאת, המשיקה אל קביעתו של פוקו "הנפש היא הכלא של הגוף" (בהתרסה רדיקלית כנגד התפיסה הנוצרית הגורסת כי "הגוף הוא הכלא של הנפש"), נוצר המצע להתנהלות המהתלת, החתרנית, ביחס למגדר, וכיחס לאופני משטרו את ערוצי התשוקה.

באמצעות בחינתן של התלבושות, ושל דרכי מיונן, חושפות הבנות את פוליטיקת פני השטח של הגוף ואת העיקרון המרכזי המארגן אותו כעיקרון הסיווג למינים. בשלב הראשון הן ממיינות את הבגדים לפי שימושים: בגדים ליום-יום, לערב, לנשפים, לנופש, לספורט, לעבודה - "אבל השיטה הזאת רק הצליחה לבלבל אותן" (עמ' 63). אחר כך הן ממיינות את כל הבגדים לפי צבעים, "אבל גם בדרך זו לא הצליחו להחליט מה הן רוצות להיות" (עמ' 63). רק לאחר מכן, בעצתה של רחל הגדולה, הן פונות לסדר את הבגדים לפי מין. בניגוד לחלוקות הקודמות, חלוקה זו נושאת משמעות, אלא שהיא מתגלה כבלתי שוויונית: ערמת הבגדים הנשית גדולה ומפתה בהרבה מערימת הבגדים הגברית. לפיכך, שתי הרחלות מציעות לה תיקון, שבסיסו בהשקפת עולם סוציאליסטית:

"כולם בעולם צריכים להיות שווים. זה ידוע. העולם יהיה הרבה יותר טוב אם רק יהיה בו סוציאליזם. כמו בקיבוץ כשכולם עושים בדיוק אותו דבר ומקבלים את אותו אוכל, ואת אותם בגדים [...] וככה אין אפליות" (עמ' 59).

תיקון זה מאפשר לבנות לקבל, בהגדרה אקראית, בגדים משתי הערמות שסודרו על פי מין. כך נוצרות שתי ערימות מעורבות-מין אך שוות בגודלן.

משמעותה של החלוקה הזאת אינה מסתכמת בחלוקה שוויונית של הנכסים בין החברות. פירושה הוא גישה פתוחה ושוויונית של הבנות לשתי השפות המגדריות, הנשית והגברית, ויצירה של קטגוריות מעורבות אינסופיות. ההכרעה האישית של כל אחת מהן, לגבי הבגד/ הזהות המגדרית שתבחר לאמץ לאחר מכן, תתבסס על בחירה חופשית יותר מזו המוכתבת על-ידי הגדרות מגדריות נוקשות. במעברת השפה שלהן הבנות מגלות, שהן לא יכולות להתחמק מן הקטגוריות גבר-אישה

משום שהתרבות המערבית מציבה אותה כקטגוריה המרכזית המפרשת וממשמעת את התופעות. זוהי הקטגוריה שמארגנת את הנרטיבים הבסיסיים של המציאות. מאחר שאין באפשרותן להמיר אותה בשיטת ארגון אחרת (שהרי גם הערכוב בנוי על זיהוי מוקדם של ההבדלים המגדריים), הן מפרקות אותה מבפנים על-ידי שחרור השימוש במוצרים המגדריים (שפה, לבוש, תחושות) מגבולות המגדר ועל-ידי יצירת ניידות וחוסר קביעות מסדרת.

מקורן של הקטגוריות גבר ואישה מתגלה בנרטיבים של התשוקה ההטרסקסואלית: בתיאורן הבנות, שהרחלות מקימות במערה שבים, הן מצליחות לתרגם את תפקידי הבנים בסיפורים העוסקים ביחסי הורים וילדים לתפקידי בנות. כך מתאפשר לדמויות נשיות לתרגל תכונות כגון אומץ לב, מסירות, כבוד, עורמה, פיקחות, תעלולים והרפתקאות (עמ' 123), ואת ההתקה הזו עושות הרחלות ללא קושי. אולם בנרטיבים של תשוקה ורומנטיקה, כדוגמת סיפורי נסיך ונסיכה, סיפורי חתן וכלה, סיפורי אבא ואימא וכדומה, מתברר להן שהתפקיד הגברי אינו ניתן לתרגום.

הנרטיב של התשוקה ההטרסקסואלית הוא גורם מרכזי בכינונה של הטבלה (הבינארית) התרבותית שבה מתקיימים שני סוגים של זהויות, הממומשים והמגולמים בגופים ייחודיים להם. אפשרויות אחרות, זהויות אחרות וזנים אחרים של גוף, מודחקים ביעילות. שתי הזהויות (של גבר ואישה, של זכר ונקבה) מתייצבות כמו תעודת ביטוח וכמו הסימן של הדומיננטיות ההטרסקסואלית. אי-אפשר לתרגם את הנרטיבים של תשוקה ורומנטיקה לשפה מגדרית אחרת, וכדי לחוות את החוויה המרגשת שהם מציעים, יש לתרגם/ להתאים את הגוף לשפה המגדרית האחת הזאת. כלומר, כדי להגיע למין ולמיניות, יש להתכונן אל תוך גבולות המגדר ומגבלותיו.

התיבה מכילה שלל תלבושות מרהיבות, שמאפשר לרחל הגדולה ולרחל הקטנה להתחפש לכל מה שברצונן: "לנזיר או ליפנית, כוכבת קולנוע או מצרי קדום, קציץ בחיל הים הצרפתי או סתם הולנדי, וגם הענק וגנו בא בהחלט בחשבון" (עמ' 63). אולם שתי הרחלות בוחרות לחזור ולהתחפש לשתי האופציות המגדריות "גבר" ו"אישה": לגבר ולאישה מהסיפור, לנסיך ולנסיכה, לחתן ולכלה. רחל הגדולה מדייקת ומבחינה שבכל מקרה הן משחקות ב"אימא ואבא", כי "זה אותו הדבר. גם נסיך ונסיכה הם בסופו של דבר אבא ואימא" (עמ' 61). באמצעות משחקי התפקידים וההתחפשויות נחקרות האפשרויות הללו ונוצרת סדרה של התנסויות ותובנות - על העדר החשיבות של בגדים ויופי אצל נסיכים לעומת חשיבותם העצומה אצל נסיכות; על סוג הפעילות המצופה מנסיך לעומת זו המצופה מנסיכה. לכל תפקיד כתובות בתרבות הוראות משחק קבועות ומובחנות. כדי לדעת את כללי המשחק -

"רחל הקטנה מעיינת] בספר נימוסים והליכות שהיא מצאה בספרייה במדף 'עשה זאת בעצמך'. היא רצתה לברר מהם הטקסים המחייבים בנשפים וגילתה שאת רוב הכללים היא כבר יודעת בעצמה. בכל הסיפורים והאגדות שקראה אי פעם ידעו הנסיכות איך להתנהג. הן ידעו מתי בדיוק לרקוד, ובאיזה שעה צריך לחזור הביתה. אז כל מה שצריך לעשות בשביל לדעת זה פשוט להסתכל ולראות איך נסיכה מאגדה מתנהגת" (עמ' 58).

כללי המשחק של התפקידים "אימא ואבא", בשלל גרסותיהם, נרכשים באמצעות קריאה חוזרת ונשנית בשלל הטקסטים שמשחקים את הנוסחה ומייצבים אותה. אלא שהרחלות נכנסות לתוך התפקידים בגופים שאינם תואמים לדגמים החברתיים, והחיקוי השומר על דמיון-תוך-מרחק מן המקור מייצר מצד אחד פרודיזציה של הנוסחה, ומצד אחר מאפשר פלישה ונטילה אסורה של הריגוש המיני ושל העונג המובטחים בנוסחה:

"רחל הגדולה ליטפה את רחל הקטנה כמו שראתה את אבא שלה עושה ל אימא. בידיים לחות הידקה את השדיים הקטנים והמרשרשים, העשויים מגרבוני ניילון, בשפתיים לחות נישקה את הצוואר הפועם מהתרגשות, ובאצבעות מרקדות זחלה לעברן של הזרועות הקרירות. [...] הרבה פעמים רצתה להרגיש את מה שמרגישים אבא ואימא כשהם שוכבים האחד על השנייה. [...] היא הרגישה שהיא חייבת לדעת את הסוד של הגוף כשהוא נפגש בגוף אחר. [...] היא רצתה לחקור את התחושות ולפרק אותן לסיבות ותוצאות כמו שעושים מדענים שחוקרים את גוף האדם. היא רצתה להבין בוודאות מהם הקולות שמפיק אבא מ אימא כשהם משחקים בערימת ילדים. היא ליטפה את רחל הקטנה טיפסה עליה בגופה והחלה להתנועע כמו אבא. החיכוך בעור אחר הסעיר אותה. עורה המגורה מהבד המחוספס של החליפה להט מרוב ערגה. היא הרגישה את זרם הדם המציף את העורקים שפעמו בחוזקה שועט בגופה כמו בשעה שהיא מתחככת על קצה המיטה או שולחת אצבע רטובה ומנענעת אותה מתחת לתחתונים עד שהיא מתחילה לרטוט בכל הגוף" (עמ' 62-61).

הגילוי המרעיש על אודות הריגוש המיני הוא שאין הוא תלוי במינם של הגופים המשתתפים בהפקתו, למרות הציווי התרבותי המורה על תלות כזו ולמרות ההטמעה העמוקה של עקרון התלות הזה: אבא ואימא, מכות עם בנים, שתי הרחלות - בכל אחד מאירועי הריגוש האלה מתרחש מפגש מסעיר של הגופים, שלא מינם השונה והנפרד הוא שקבע אותו, אלא נוכחותו של הגוף במלואו, במלוא חושי ועוצמתו.

התחפשות מאפשרות לרחלות את הכניסה המערימה על הנוסחה ועל השיטה ההטרנסקסואליות. משום כך הן מוקעות ומוקאות ככישלון וכסטיית תקן, כאשר הן יוצאות מן המערה אל אוויר העולם:

"כשהן נכנסו לכיתה, שלובות זרוע כמו זוג, הבינה רחל הגדולה שזאת היתה טעות נוראה. הכל היה טעות. [...] אבל במיוחד התחפשות. מה פתאום נכנס להן לראש להתחפש ככה? היא רצתה להגיד את זה לרחל הקטנה אבל פחדה להסגיר את אימתה. [...] היא הידקה את אחיזתה על זרועה של רחל הקטנה [...] והרגישה ברעדן של הזרועות הדקות מבעד לבר הסאטן של שמלת הכלה. כשהציצה ברחל הקטנה ראתה שפניה חיוורות כמו שד מבוהל. רק אז הבחינה כיצד כל הבנות, ואפילו המורה, מביטות עליהן בעין עקומה וישר רצות להתלחשש. ומי יודע מה הן אומרות עליהן? גם הבנים צחקו בצחוק צורמני, מעצבן. אפילו עידו הפחדן לא פחד להשמיע בנוכחותה הערה טפשית על זה שהן נראות ביחד כמו שתי לסביות. בתמורה היא בעטה בו, והמגבעת שחבשה, שהיתה של האבא של הגברת נינה, צנחה מראישה ונרמסה במעגל הרוקדים" (עמ' 77).

עם המגבעת נרמס גם הביטחון והאומץ לאבזר את הגוף בזהויות ובתשוקות לא מקובלות. גם בפורים, חג שעניינו הוא התחפשות למה שאינך, ההתחפשות של הרחלות לחתן ולכלה נתפסת כאיום על הסדר, כהפרה של השיטה. השיטה אינה מתירה חריגה מן הזהות המגדרית, משום שזו מאיימת על כלכלת התשוקה ההטרנסקסואלית. ההבניה החריגה של הגוף הממוגדר, ההצגה סוטת התקן שלו, המופע הלא תקין והלא ראוי שלו - כל אלה מציגים את הגוף כאתר לסנקציות של הגינוי והעלבון, של הנידוי החברתי, של ההדיפה וההגליה אל מחוץ למוסכמות. הגיבוי החברתי, שמקבלת עמדת הגינוי וההוקעה, מאפשר אפילו לפחדן שבחבורה לצאת כנגד רחל הגדולה ולכוז לה. הכוח החברתי מתגלה כגדול יותר מכוחו הפיזי של הגוף. הכוח החברתי רומס את השמחה והעונג, שכווננו ביניהן שתי הרחלות, והופך אותו לחוויה של עוגמה ומפח נפש, לחוויה של דחייה-וביזוי.