

"יכולה הכול בעצמי": שדרים פמיניסטיים והבניות מגדריות בסיפורת של יונה טפר

שי רודין

הקדמה

יונה טפר (ילידת 1941) נמנית עם בכירי סופרי הילדים והנוער בישראל, זכתה בפרסים שונים על כתיבתה, ביניהם פרס זאב (1994, 2005) על ספריה **לעזוב בית** ו**בינה נוסעת מבנימינה** (בהתאמה), פרס ראש הממשלה לסופרים עבריים על שם לוי אשכול שהוענק לה על מכלול יצירתה (2001), ואף עיטור אנדרסן (2008) שהוענק לה על ספרה **אבנים קטנות של אהבה**. ספרה הראשון **רגע שקשה לשכוח** ראה אור בשנת 1982. זהו ספר שירים לילדים שהטרים כחמישים יצירות סיפורת לילדים ולנוער.

קיים פער של ממש בין מרכזיותה של הסופרת ופוריותה, ובין היעדר מחקר שעוקב אחר כתיבתה. עיון תמטי ביצירותיה לגיל הרך, לילדים ולנוער, מסייע בהסברו של הפער הזה, שכן הוא חושף מודעות פמיניסטית מוסדת, והתעכבות על נושאים כגון אלימות מינית נגד נשים ונערות, השאיפה לכונן קול נשי עצמאי בעולם שוביניסטי, הבניות חברתיות של "גבריות" ו"נשיות" ומחירן, הורות בשנות האלפיים וההגדרה המחודשת של תפקידי ההורים, וכן אלימות ברשת והשלכותיה. נושאים אלו אינם עולים בקנה אחד עם הראייה המסורתית את ספרות הילדים כסוכנת חברות להתנהגות נאותה וכמקדמת את ההבניות המגדריות הנגזרות מן האתוס הציוני¹.

¹ קמיר (2006) מתארת את ההיסטוריה של הבניית הגבריות הישראלית, ומציגה את רתיעתה

ספרות ילדים הגמונית משרתת את השכבה השלטת, וכוללת פרקטיקות שמשדלות ילדים לאמץ נורמות, חוקים, והסדרים חברתיים דומיננטיים. בספרות זו כל תופעה שחורגת מהסדר ה"נכון" מיוצגת על מנת למחקה (קרן-יער, 2007: 10-7). לעומתה, ספרות ילדים פמיניסטית מנסה ליצור זהות בין צורכי הילד וטובתו ובין ערכים פמיניסטיים/פוסט-קולוניאליסטיים וכמו כן מציגה דימויים ונורמות הגמוניים, ובאותה העת מטילה ספק בהכרחיותם (שם). במאמר הזה תוצג הסיפורת של טפר כסיפורת פמיניסטית רדיקלית ששואפת לא רק לערער על תפיסות קיימות, כי אם גם להציע מודלים חלופיים. זאת באמצעות התייחסות ליצירות נבחרות של טפר שממוענות לשלושה קהלי יעד שונים – סיפורת לגיל הרך, סיפורת ראשית קריאה לילדים וסיפורת לנוער. העיון התמטי מוביל לחשיפת מרכזיותן של תמות פמיניסטיות בכתביה של טפר, וכן מאפשר עמידה על שינויים פואטיים שחוללה טפר במוסכמות הרווחות בספרות הילדים והנוער דוגמת "הסוף הטוב", הילד שמצא את מקומו ו"תובנת" כך שיתאים לדרישות חברתיות של עולם המבוגרים הסובב אותו, ואף חתירה תחת מוסכמות ז'אנריות שנוכחות בספרות הילדים והנוער דוגמת פרקים קצרים ושימוש בלשון "נקייה", שכן טפר מעצבת סיפורת בעלת גודש ריאליסטי, עושר תיאורי ושפה פיוטית שעל פי רוב אינה מבקשת לחקות את לשון הדיבור של ילדים ובני נוער, כי אם להכתיב מודל דיבור רצוי.

פמיניזם רדיקלי

הפמיניזם הרדיקלי מתמקד בכתובה על חייהן וניסיוןן של נשים, לצד ניתוח פוליטי של דיכוי נשים בחברה. מטרתו, לתור אחר שורשי הדיכוי הנשי. מכאן,

של הציונות מדימוי היהודי הנשי, כגורם מרכזי להבניית הגבריות הקשיחה. בראייה הציונית, היה הגבר הישראלי אמור להוות אנטיתזה ליהודי הגלותי והלמדן, ועל כן קמיר מציינת, שבישראל הציונית (הסולדת מנשיות) כוננו שני מגדרים: גברים (גבר) וגברים סוג ב' (אישיה).

כי סוגיות כגון פורנוגרפיה, אלימות נגד נשים, אונס נשים והתעללות בנשים הופכות לסוגיות מפתח בדיון הפמיניסטי הרדיקלי (Rowland & Klein, 1996: 9-10). הפמיניזם הרדיקלי מגדיר את הבעייתיות של המין הנשי מול זה הגברי ומתווה דרך פעולה. לדעת הפמיניסטיות הרדיקליות, נשים כקבוצה חברתית מדוכאות בידי גברים. מכשיר הדיכוי העומד לצד הגברים הוא הפטריארכיה. הפטריארכיה מוגדרת כמערכת ערכים אוניברסלית, שמשנה את אופניה ודרכיה בהתאם לתרבות ולתקופה ההיסטורית ומחויבת להגמוניה הגברית בכל תחומי החיים. מערכת זו מקנה פריבילגיות אישיות לגברים הן בספירה הפרטית הן בספירה הציבורית, והיא מכוונת כדי לשמר את הפריבילגיות האלו ולהנציח את כפיפותן של נשים ברמה המוסדית (חוק, דת, משפחה, אידיאולוגיות פוליטיות, סוציאליזציה מינית). הפמיניזם הרדיקלי מאפשר נראות של השליטה הגברית, כפי שזו באה לידי ביטוי במערכים הבאים: הולדה, נישואין, הטרוסקסואליות כפויה² ואמהות (Rowland & Klein, 1996).

הפתרון למצב הזה אינו אמנציפציה או שוויון (כפי שמציע הפמיניזם הליברלי), כי אם מהפכה והעלמה של המנגנונים הפטריארכליים, והחזרתם של מנגנוני העצמיות הנשית (selfhood) ושל מנגנוני האחרות הנשית (otherness)³.

² הטרוסקסואליות כפויה (Compulsory Heterosexuality) היא מושג שתרמה לתיאוריה הפמיניסטית הרדיקלית אדריאן ריץ'. ריץ' (2006) מתווה את השיטות הגבריות שבאמצעותן מתבטא ונשמר הכוח הגברי. ביניהן נוכל לציין את שלילת המיניות הנשית, כפיית מין על נשים באמצעים אלימים, אידאליזציה של הרומנטיקה ההטרוסקסואלית, מיסוד הנישואין והאמהות כעבודה ללא שכר, שליטה בילדיהן של נשים, הגבלה מרחבית של נשים, שימוש בנשים כאובייקטים בעסקאות גבריות, החנקת היצירתיות הנשית, ומניעת גישתן לתחומי ידע נרחבים. ³ פמיניסטיות רדיקליות עוסקות באי התכליתיות של הדיון הליברלי על אודות השוויון החוקי בין גברים לנשים. סיבה ראשונה לסירובן להיעגן בשוויון חוקי נובעת מכך, שהחוק מעוצב תוך שימוש במושגים גבריים. כדוגמה שכיחה מועלה נושא ההפלות. השאלה שהחוק (הגברי) שואל, היא "היכן חיים מתחילים?", תוך דחייתן של שאלות נשיות דוגמת, "האם אני רוצה להיחפז לאם?". בנוסף, סוגיית האלימות הגברית נגד נשים, שמעסיקה פמיניסטיות רדיקליות רבות, הפכה לתופעה שכיחה ונורמטיבית. אונס, הכאת נשים ורצח נשים היו למציאות ולצורת התנהגות אנושית. בהתאמה, פחד בעבור נשים נעשה טבעי כמו רעב, צמא וכעס (Lienert,).

זאת מתוך הנחה, כי האישה אינה שונה אלא אוטונומית (not different but autonomous). מהפכה זו נובעת מן ההכרה שגברים לעולם לא יוותרו על הפריבילגיות שמקנה להם הפטריארכיה. אי לכך האינטרס של הגברים הוא לשמר את הפטריארכיה ואת מערך הסגרגציה בין המינים. ראשיתה של המהפכה, בהגדרתו של אתר הדיכוי הנשי, היינו – הגוף הנשי. אלימות כלפי הגוף הנשי וכן כלפי העצמי הנשי מובנית בתוך המערך הפטריארכלי, עד שהיא נתפסת כנורמלית וכמוצדקת. הדבר מגובה במסרים, שאונס, שעבוד מיני, פורנוגרפיה הם מנת חלקן של נשים "רעות", משום שנשים "טובות" אינן חוות חוויות כאלו. הגוף כאתר דיכוי שמסייע בידי הממסד הפטריארכלי לשעבד נשים, יכול להפוך מאתר שעבוד לאתר שחרור. אמצעים אחדים ישרתו את ההתנגדות הנשית הרדיקלית (Women's Resistance): אי סיפוק שירותי רבייה, אי סיפוק צרכים רגשיים – כיוון שאלו אינם מוגדרים כעבודה ואינם זוכים לתגמול כלכלי בעולם פטריארכלי – אי סיפוקם של שירותים ביתיים שנחשבים לפחותים מ"עבודה גברית", אי סיפוק מין לגברים, סירוב להיות מוגדרות בתור נטולות כוח ושינוי החקיקה המפלה בין נשים לגברים (Rowland & Klein, 1996). אידיאולוגיה זו תניב מצב רצוי, להבדיל מן המצב המצוי שבו יכולת ההשפעה של נשים בעולם אינה עומדת בהלימה עם יחסן המספרי באוכלוסייה.

חמשת היסודות המרכיבים את הפמיניזם הרדיקלי, שעליהם עומדת שדמי (2007: 26-30) הם חזון, יסוד אישי, יסוד נשי, יסוד פוליטי ויסוד החיבורים. החזון המנחה את הפמיניזם הרדיקלי הוא אפשרות לעתיד אחר, עולם שונה וטוב יותר. הפוליטיקה הרדיקלית שואפת לגשר בין העכשווי לחזון: להניע שינוי חברתי לקראת הוויה חדשה אפשרית שתכלול מוסדות אלטרנטיביים שיחליפו את המוסדות וההסדרים הקיימים. היסוד האישי מתייחס לחובה

1996). כל עוד החוק יעשה שימוש במושגים גבריים – אין הוא עונה על צורכיהן של נשים והוא

ליישם את רעיונות הפמיניזם הרדיקלי בחיי היום-יום של נשים, כך שלא רק ייחשפו מנגנוני השליטה הגברית, אלא גם תיושמנה אינטראקציות חדשות אלטרנטיביות בחיים האישיים של כל אישה. היסוד הנשי נובע מאמונתו של הפמיניזם הרדיקלי בייחודן של נשים ומהכרתו בגאווה נשית שנובעת מן הניסיון הנשי ולא בגינה של שונות ביולוגית. היסוד הזה אינו מקדם מחשבה שלפיה נשים בהכרח טובות יותר מגברים, או דומות זו לזו, אלא מצביע על תרומתן של נשים לעולם, על נקודת מבטן, ומכיר גם בדמיון וגם בשוני ביניהן. היסוד הפוליטי הנעוץ בפמיניזם הרדיקלי מתייחס לקישור בין האישי לפוליטי, בין המתרחש בד' האמות ובין מבנה השליטה הגברית בחברה, ומחייב נקיטת מאבק פוליטי למיגור מערכת השליטה הגברית. יסוד החיבורים מקשר בין כלל צורות הדיכוי, ומקדם את התפיסה שדיכוי הוא דיכוי. כל צורות הדיכוי – דיכוי מיני, מעמדי, אתני, גזעי, לאומי, עדתי וכל דיכוי אחר – קשורות זו בזו, בונות, מחזקות ומשמרות זו את זו, ורק סילוקם של כל מנגנוני הדיכוי ושל כל יחסי הכוח יביא לשחרור אמיתי של האישה ולשחרורן של קבוצות מנוחשות נוספות. ההכרה בחיבורים בין צורות הדיכוי מדגישה שמערכת השליטה הפטריארכלית המצויה במרכז הדיון הפמיניסטי היא מקור ובסיס למערכות דיכוי אחרות.

לכאורה, הדיון הפמיניסטי רדיקלי שייך ל"עולם המבוגרים" וזר לעולם הילדים. עם זאת, בחינת יצירותיה של טפר מלמדת על יניקה עמוקה ממשנתו של הפמיניזם הרדיקלי, שמטרתה כפולה: ייצוג הפוליטיקה המינית והמגדרית בספרות הילדים והנוער, ובנוסף, הפיכתה של ספרות הילדים לאתר מחנך בהיבט המגדרי. כאן טמון החידוש, שכן ספרות הילדים הישראלית נתפסת כמחנכת לנרטיבים לאומיים, ואילו ביצירתה של טפר המרחב הספרותי עוסק

בעיקר בנרטיבים מגדריים ומיניים.

הנסיכה "יכולה הכל בעצמי" : פמיניזם לגיל הרך

בסיפור **הנסיכה "יכולה הכל בעצמי"** ליונה טפר (2001), מיכל ואחיה יוצאים לטייל בטבע. האם מבקשת מיותרם שישמור עליה, אולם מיכל עונה: "אני יכולה לשמור עלי בעצמי"⁴. עם ההגעה לשדה, מיכל מציינת כי זהו הים הגדול, ולידו גרה נסיכה בארמון פרחים. יותם מלגלג על משחקה וחותר תחתיו באומרו: "זה ג'ונגל מסוכן! אנחנו הולכים לצוד נמרים ואת תישארי כאן ותשחקי לך בנסיכות". מיכל נאבקת שוב ושוב בבנים על זכותה לשחק במרחב הציבורי. ראשית, הבנים אינם רוצים שתחבור אליהם לפיקניק. שנית, כאשר היא מתקרבת אליהם, הם צועקים "תסתלקי מפה, זה מסוכן", אולם מיכל חוזרת על המוטו "נסיכה יכולה הכל בעצמה", מוטו שמחזק אותה, אולם מדגיש את בדידותה בחברת הבנים-המנדים. במהלך המשחק שוקלת מיכל את האפשרות להידמות לבנים ולכן מציינת, "אני אצוד נמר בעצמי". היא מוצאת גור חתולים ומחליטה להגן עליו מפני הכלב, אות להפנמת תפקיד האם לעתיד. עם זאת היא מתייחסת אל הגור כאל נמר, ובזאת מראה את עליונותה על פני הבנים שתכננו לצוד נמר, אולם חזרו בידיים ריקות. בסיום הסיפור מיכל רצה להביא חלב לגור, ושרה בקול "אני יכולה הכל בעצמי", ובכך חותמת את החוויה המוצלחת שעברה: לא זו בלבד שהיא שיחקה לבדה ונהנתה מהעולם שבדתה, אלא גם מצאה גור חתולים וכעת היא מטפלת בו, עניין שעושה את הטיפול לתוצר של בחירה אישית ולא לכפייה, וכמו כן ממסגר את מלאכת הטיפול בתוך מלחמת המינים – מיכל נלחמת בבנים על דרכה ואינה חוברת אליהם. אם מעשיות העם מציגות נסיכות פסיביות שממתינות להצלה נסית או לנסיך-מושיע, מיכל אינה

⁴ אין ציון מספרי עמודים בטקסט.

ממתינה לאיש ומאותתת לנמענות-הילדות, שעליהן להתנגד לניסיונות ההזרה שלהן ולא להסתפק במרחב הפרטי. היא שוזרת למעשה בין פרטי לציבורי, בין "נשי" ל"גברי", שכן היא גם נלחמת בבנים ומנצחת, וגם מטפלת בחתול וממחישה את יכולותיה הרגשיות המשולבות – תחרותית אך גם הומנית ורגישה. כמו כן הסיפור מעמת בין עולמם התודעתי של בנים ובין עולמן התודעתי של בנות, ויש בו כדי לבקר את החשיבה המיליטנטית של הבנים, המנוגדת לחשיבתן של הבנות. בעוד הבנים משחקים במלחמה, מיכל מבטיחה שהנסיכה תכבד את הילדים בגלילות של נסיכות, ובסופו של דבר האם אכן מביאה לכל הילדים גלידה, ונבואתה של מיכל מתגשמת. אפשר לקרוא את הסיפור כמשמר את הדיכטומיות המסורתיות בין גברים לנשים, אולם עובדת היותו מתרחש במרחב החוץ-ביתי, מרחב שאינו שמור על פי רוב לילדים בכלל, ולילדות בפרט, מדגישה כי לפנינו יצירה שאינה מבקשת לשמר את תפקידיה המסורתיים של הילדה/אישה כי אם להראות אופן אחר של התנהלות במרחב הציבורי, שהוא פועל יוצא של המוסר הנשי והחשיבה הנשית שיש בה מן האנדרוגניות⁵.

אמהות בכתיבתה של טפר לילדים

לפתן צימוקים הקטנה : האם המטריארכלית והבת ה"אחרת"

רומן הילדים **לפתן צימוקים הקטנה** (1988), הוא רומן פנטסטי, בחירה ז'אנרית בלתי אופיינית לטפר, שנוטה לכתיבה ריאליסטית. הרומן מציג עימות בין מושג ה"תרבות" הנחשב למייצג גבריות, ובין מושג ה"טבע", הנחשב למייצג נשיות,

⁵ על ילדות המנתצות סטריאוטיפים מגדריים בספרות הילדים הישראלית לגיל הרך ראו רודין, 2015. "מוסר נשי" הוא מושג המזוהה עם משנתה של גיליגן (1995: 68), המדגימה כיצד נשים מנסות לשנות את הכללים על מנת לשמר קשרים, בעוד גברים מצייתים לכללים ומתארים דווקא את הקשרים כנייטנים להחלפה בנקל. כן נדרשת גיליגן בהרחבה לתפיסת האחרייות של הנשים כלפי ה"אחר" המשפיעה על האופן בו הן מקבלות החלטות מוסריות.

לפי החשיבה השוביניסטית המסורתית. העימות הזה מוליד ראייה חדשה של הנשיות, כמושג שמשלב בין הספירה הפרטית לספירה הציבורית, בין אמהות ובין איוש עמדה פוליטית בעולם, ומציג בכפיפה אחת מוסריות, ערכיות, אהבת אדם ושמירה על הסביבה. סיקסו (Cixous, 1997) עומדת על השקפת העולם הבינארית המבדילה בין "גבריות" ל"נשיות": תרבות מול טבע, אב מול אם, היגיון מול רגש. תפקידה של הבינאריות המותווית בין נשים לגברים היא להכפיף את המין הנשי, כמו גם את מושג ה"נשיות", למין הגברי, ולהציג היררכיה בין בעל הידע התרבותי (הגבר) ובין מי שמצריכה אילוף וביות (האישה). ברומן **לפתן צימוקים הקטנה** יוצאת הפיה לפתן צימוקים מביתה שביער אל בית הספר לקוסמים ולפיות, שם עליה ללמוד את מלאכת הפיות. המעבר הזה הוא מעבר מרחבי מביתה המגונן ומחזקתה של אמה, אל עבר מרחב לא מוכר שהופך למרחב עוין לאור אי השתלבותה, ואולם זהו גם מעבר מן הסביבה הטבעית אל הסביבה התרבותית והמחנכת. מי שמאייש את תפקידי המפתח בבית הספר הם המטות הקשישים, היינו, ההגמוניה הגברית הוותיקה שאמונה על הכשרתם של הקוסמים והפיות ועל הכנתם לתפקידיהם הפוליטיים הטומנים בחובם שליטה במחזות שאליהם הם שייכים.

אילו קיבלה טפר על עצמה את תכתיבי המודוס הפנטסטי השוביניסטי, היה הרומן שלפנינו מסתיים בחתונתה של לפתן צימוקים, המעבירה אותה אל חזקתו של גבר ומבטלת את האוטונומיה שחניכתה הקנתה לה. בפועל, לפתן צימוקים המוצגת כ"אחרת" שנבדלת מתלמידי בית הספר, נותרת נאמנה לאופייה ולערכיה, ולמעשה, סיומו של הרומן מציג את אשרור הערכים שעמם היא מגיעה לבית הספר, ולא השתנות. באופן כזה, לפתן צימוקים מסיימת את בית הספר וחוזרת ליער שאליו היא שייכת בתור מחליפתה של הפיה מרמלד, אמה, אשר מציגה ביצירה את מושג האמהות כמושג שמשלב בין טיפוח, הזנה ודאגה ל"אחר", ובין איוש תפקיד פוליטי של מנהיגה.

בראשית הרומן מאופיינת מרמלד, האם הטרייה, העוסקת במלאכות היומיום. היא מבשלת ואופה, ואף שוכחת לתרגל את תרגילי הקסם ומתרשלת בביצוע תפקידה הציבורי, לעשות מעשים טובים ולפזר אבקת קסמים. האמהות המוצגת לפנינו היא אמהות חד-הורית, שכן אביה של מרמלד אינו מוזכר ברומן, וכמו כן, מרמלד היא האמונה על הסדר והביטחון של יושבי היער, היינו, היא מהווה ישות מטריארכלית ומציגה את ארכיטיפ דמטר כארכיטיפ דומיננטי במהותה של האישה. שינודה-בולן (2002 : 192-221) הדנה בארכיטיפ האמהי כפי שמגולם על-ידי האלה דמטר, מתוך התבוננות פסיכואנליטית-יונגיאנית, מציגה את מושג האמהות תוך מיקוד באם כסובייקט, ועומדת על תכונותיו העיקריות: תכונות כגון הדחף להזנה, הנדיבות, הרצון לטפח ולעזור, לצד אסופת תכונות הרסניות של האם המסרסת והשתלטנית. חידושה של שינודה-בולן מתבטא בכך שאין היא רואה את התכונות הללו כסותרות זו את זו, אלא כקיימות במקביל בישותה של אישה. לטענתה של שינודה-בולן, ארכיטיפ דמטר מניע נשים להזין ולטפח אחרים. הוא גורם להן להיות נדיבות ולהעניק מעצמן ומכוחן לסביבתן, ולמצוא סיפוק בדאגה לאחרים ובמילוי צורכיהם. התכונות המייחדות נשים שהארכיטיפ הזה שולט בהן, הן דחף להזנת האחר, עקשנות בכל הקשור לטובת הילד, סבלנות, התמדה – וכפי שגילה זאוס במיתוס על אודות דמטר ופרספונה⁶, התכונות האלו גורמות להן להשפיע על כוחות חזקים דוגמת גבר חזק, מוסדות וארגונים (שם : 197-198).

ברומן **לפתן צימוקים הקטנה**, כפי שמוצג בסיפור המיתי על אודות דמטר ופרספונה, האם המאיישת תפקיד פוליטי מתמכרת למלאכת האמהות ולמעשה מוותרת על זהותה כישות פוליטית. המודל שמציגה מרמלד מנהיר אמנם את הקשיים של האם החד-הורית באופן אלגורי, אולם מהווה גם תמרור אזהרה

⁶ ראו : "ההמנון ההומרי לדמטר", איסיכלוס (1994).

בעבור לפתן צימוקים. לפתן צימוקים אימצה גם כן זהות אלטרואיסטית ומטפחת, אולם זהות זו מנעה ממנה לחזות את השבר שייגרם ליער שאליו היא שייכת. בסופו של הרומן לפתן צימוקים מצליחה להגן על יושבי היער, ובכך למעשה היא משלבת בין אמהותה המושרשת ודאגתה ליצורי היער הפגיעים, ובין אחריותה החברתית והפוליטית כלפי בעלי החיים הזקוקים לה. היא לומדת כי אמפתיה לבדה אינה מספיקה על מנת לשמור על רווחת יצורי היער, ולעתים יש צורך באסרטיביות ובהשבת מלחמה, שכן הכוחות האלימים בעולם מנצלים חולשה ורכות על מנת להסב כאב ואובדן.

לאחר לידת לפתן צימוקים, חווה מרמלד את הקונפליקט המסורתי בין אמהותה ובין תפקידה כמנהיגת היער, מודעת לכך ש"כשרה נשחק ונשכח" (עמ' 23), וחושבת, ש"כשהקטנה תגדל, אוכל לשוב ולתרגל" (שם). היא מתמכרת לעבודות הבית התובעניות, ואולם ניכר כי כאשר בתה והיער מצויים בסכנה, יש בה די כוחות על מנת לשלב בין הדאגה ללפתן צימוקים ובין הדאגה ליושבי היער. לאחר ההתקפה של חד-תער על היער, לפתן צימוקים משקמת את ההריסות, ועושה זאת באמצעות אמה ההופכת לציפור. בעוד במיתוס **אמור ופסיכה** לאפוליאוס (1981) זאוס הוא ההופך לציפור (נשר) על מנת להציל את פסיכה מזעמה של אפרודיטה, טפר ממחישה כי הגנאולוגיה המטריארכלית שמותווית ברומן אינה נדרשת להצלה גברית, ולפיכך מרמלד היא שהופכת לציפור, והיא שמלווה את בתה במסע החניכה ההופך אותה מילדה תמימה לפיה. דווקא האם השומרת על בתה היא שמצליחה לשמר את מוסריותו של העולם ולגבור על כוחות הרשע. האמהות לפיכך שוזרת בין אחריות לילד, ובין אחריות לעולם כולו, ומכאן שאישה מסוגלת לקיים מעברים בין הספרות בתקופות שונות של חייה ובהתאם לנדרש ממנה. כל עוד לפתן צימוקים מצויה בהשגחת אמה ומצריכה טיפול אינטנסיבי, מרמלד מוותרת על תפקידה בספרה הציבורית. כאשר לפתן צימוקים יוצאת ללימודיה ועוזבת את הבית, מרמלד

חוזרת לתפקידה הפוליטי, ומסייעת להביס את הפיה חרמש, אשר איימה על העולם כולו, בייצגה את חוסר המוסריות ואת התאוה לשלטון ולשררה. מרמלד, ובעקבותיה לפתן צימוקים, מאיישות אמנם נישה פוליטית ומהוות שליטות, ואולם מדובר בשליטה שתכליתה להיטיב עם הנשלטים, שליטה שנובעת מתפיסתו של השליט את עצמו כמשרתם של אזרחיו. תפיסה אמהית זו היא שמנצחת את התפיסה הכוחנית האלימה, הרואה בשליטים אמצעים ותו לא.

העימות בין טבע לתרבות מונכח בבית הספר שאליו מגיעה לפתן צימוקים. לפנינו בית ספר שמעודד הישגיות, ואולם המושג "הישגיות" מתפרש אצל הפיות ובני הקוסמים כתחרותיות, רמיסה הדדית, חוסר ערכיות ושימוש באלימות. לפתן צימוקים הקרויה בפי הפיות האחרות "כפרית" לאור קרבתה לטבע והיותה "לא מבויתת", מנודה בידי יתר התלמידים, שכן היא אינה מסגלת לעצמה את הנורמות השליטות בקרבם.

בית הספר מוצג ברומן החתרני שלפנינו כמוסד שאיננו מחנך את הילד במובן המקובל, כי אם כמוסד שבוחן את כשירותם הערכית של תלמידיו. ילדי הקוסמים והפיות משוכנעים כי הצלחה בבית הספר פירושה הפגנת התנהגות דורסנית כלפי החלשים מהם וכלפי הסביבה. תכונות כמו חביבות, נועם הליכות, כנות ואכפתיות, מועלמות מן המשוואה של מרבית הלומדים, וניכר האימוץ של התרבות ה"גברית" המקדמת הישגיות, אנליטיות קרה וחוסר רגשות. אנטייתזה למתרחש בבית הספר מאותרת בדמותה של לפתן צימוקים. היא מסרבת לאמץ התנהגות חסרת מוסר, ואף מסרבת, במסגרת התרגולים השוטפים שהיא נדרשת לבצע, לפגוע בחי ובצומח. גישתה של לפתן צימוקים היא גישה הומנית ואמהית שרואה את הטבע ואת בעלי החיים כנוזקים להגנתה ולטיפוחה. מכאן היא איננה מייבשת פרפרים, ומכאן נחישותה להגן על חברותיה הדבורים מפני ילדי הקוסמים המאיימים על חייהן.

"אחרותה" של לפתן צימוקים נתקלת בשורה של מעשים אלימים מצד יתר התלמידים. חד-תער מקפיא את לפתן צימוקים, בניגוד להוראות, היינו, משתמש בכוחותיו נגדה, והקפאה אלימה זו מהווה התקה (Displacement) של רצונו הלא ממומש לכפות את עצמו על לפתן צימוקים. ככל שמתקדמת עלילת הרומן, נהיר לקוראים כי חד-תער נמשך אל דמותה של לפתן צימוקים ואף מתאהב בה, דבר שמתברר רק לקראת סופו של הרומן. הקפאה זו מהווה אונס סימבולי של דמותה, ולאחריה, מורי בית הספר כלל אינם מענישים את המקרבן. בית הספר הופך בעבור לפתן צימוקים לשדה קרב, שבו היא חווה בריונות, ואינה זוכה לא להגנת הממסד, ולא להגנת תלמידים אחרים. לאחר הקפאתה הופך חד-תער את לפתן צימוקים לעגבנייה, והיא נותרת בצורה זו למשך כל הלילה. ושוב, אף אחד מן הנוכחים לא בא לעזרתה ולא מפסיק את מסכת האלימות שאליה היא נקלעת.

לנוכח משיכתו של חד-תער אל לפתן צימוקים ורצונה של הפיה חרמש לזכות בלבו של בן הקוסמים, חרמש לוקחת את לפתן צימוקים תחת חסותה ומתחזה לחברתה. בתקופה זו מתחולל שוני מהותי בגופה ובמהותה של לפתן צימוקים: הפיה ה"אחרת", שהתבלטה הן לאור מוסריותה הן לאור הופעתה החיצונית השונה, שכן היא מלאה ואינה רזה כמו יתר הפיות (היא מפגינה בוז כלפי מיתוס היופי ולא אוהבת את שיעורי "תורת ההופעה" ואף אינה מתנזרת מממתקים כיתר הפיות), הופכת ל"פיה מן המניין": צמה, מרזה, ומאמצת התנהגות מתנשאת ודורסנית. ילדת הפיות שבחרה בתחילת הרומן את שמה, מאבדת לחלוטין את מהותה ואת עצמיותה והופכת לשעתוק של חרמש. המפנה מתרחש כאשר חרמש נוטשת את לפתן צימוקים במסגרת תרגיל ההמראה.

כאשר לפתן צימוקים ממריאה לראשונה ועפה במטרה לסייע לנזקקים לה, היא מצילה ציפור פצועה. הציפור מהווה סימבול לנפשה הפצועה. זוהי ציפור הנפש שנפגעה, ובאמצעות הטיפול בציפור הקונקרטית, מטפלת לפתן צימוקים

בנפשה שלה, ולמעשה חוזרת אל מהותה המקורית. לפתן צימוקים מוותרת על תהילה ועל מעשים בקנה מידה נרחב, לטובת הצלת בני ביתה. היא מוותרת על גינוני הפיה ומשקמת את היער שהוא מולדתה. המולדת אקוויוולנטית לעצמיותה, ולמעשה, שתיהן חוות שיקום לאחר ההרס שהומט עליהן. כאן מובהר תפקידו של בית הספר כמקום שמחנך לדפוסי התנהגות ערכיים ולהבנת מקומך בעולם כמו גם הכרת הטבע האנושי. בית הספר חושף את לפתן צימוקים למגוון האנושי שקיים מסביבה, ולפיכך היא מבינה שהעולם טומן בחובו לא רק יופי, מתיקות וערכיות, כי אם גם רוע, אלימות ושתלטנות.

סיום הרומן מציג את ניצחון המוסר על פני הכוח והרשעות. לפתן צימוקים מצליחה להגן על חבריה ובני חסותה, בעוד חרמש מובסת. לפתן צימוקים אף זוכה בעזרתו של חד-תער הזונח את תוכניתה של חרמש להרע לה וחובר אליה, אולם לא נמסר לקוראים על זיווג עתידי בין השניים. אם לשפוט על פי פתיחת הרומן המציגה את מרמלד כשליטה מטריארכלית, עתידה לפתן צימוקים לאמץ את דפוסי ההתנהגות של אמה, אשר חולפת מן העולם ביום הסמכתה לפיה. לפתן צימוקים חוזרת לביתה, בית שהוא ישות פרטית ופוליטית גם יחד, שמסמן אותה כמנהיגה וכאם, ורוח העננים קוראת לה, סמל לפיתויים המצויים מחוץ לבית ולתהילה שהיא יכולה לזכות בה אם תעזוב את מקומה. לפתן צימוקים אינה נענית לקריאה, שכן היא מודעת לתפקידה ולנחיצותו, ובוחרת בדאגה ל"אחר" על פני הדאגה לתהילתה ולהנצחת שמה.

הצגתה של דמותה הייחודית של לפתן צימוקים משתמשת בברייה סטריאוטיפית – פיה, שמייצגת הסטריאוטיפית של הנשיות – על מנת להציג אי אמון בגישה השוביניסטית ובמיתוס היופי שלפיהם על נשים לקיים דפוסים גופניים דכאניים על מנת לזכות באישורו של המבט הגברי.⁷ הפיה הופכת

⁷ וולף (2004) [1992] דנה ב"מיתוס היופי" ובאופן שבו נשים נענות לתכתיבים הפטריארכליים בכל הקשור לאסתטיקה של גופן. היא נדרשת בספרה החלוצי לשורה של תופעות, דוגמת

מדמות שנקשרת ביופי וברכות, לדמות אשר מתאפיינת באכילת ממתקים מרובה, בוחלת בגנדור ומסורה לבני היער שלא על מנת לזכות בתהילה. היא מוצגת כמנהיגה שנחושה להילחם ברוע ושומרת על ערכיותה גם בעולם שבו הערכים ההומניים מצויים בסכנה. האלימות המופנית כלפיה אינה משנה את אהבת האדם שלה, אולם מבהירה לה את תפקידה כמְגַנֶּת של הנזקקים לה. הקוראות המזדהות עם דמותה של לפתן צימוקים, לומדות לקבל את גופן ולא להחיל עליו גזרות לאור מיתוס היופי השליט, וכמו כן מקבלות מודל לחיקוי של ילדה-פיה אשר אמנם חווה בריונות בבית הספר לאור שונותה, ואולם החוויות הקשות רק מחזקות את אמונתה בצדקת דרכה. אין לפנינו חניכה הגמונית של ילדה שהופכת לאישה ולאם, כי אם חניכה חתרנית שמאותתת לקוראות שעליהן לשמור על עצמיותן, ולא להתיך את דמותן בעדר הסובב. הצלחתה של לפתן צימוקים מתרחשת לא למרות "אחרותה" כי אם לאור "אחרותה". מכאן כי ה"אחרות" ברומן משמעה ערכיות, מוסריות ואהבת אדם, ולכן סופו הטוב מציג את תבוסת הכוח, תבוסתה של חרמש, ואת ניצחונה של לפתן צימוקים. עם זאת אין מדובר ב"סוף טוב" חד-משמעי, שכן לפתן צימוקים נותרת ב"אחרותה", ומבינה את מחירה של ה"אחרות".

ועלי לא אכפת לך : דיוקן של אם מתעללת

רומן הילדים **ועלי לא אכפת לך** (1998) מציג במרכזו את דמותו של נח, ילד בן שמונה שלומד בכיתה ג'. הרומן מועבר לקורא תוך שימוש במספר-גיבור, שכן נח הוא המאפיין את עולמו ומכאן שלפנינו יצירה, אשר ככל יצירה שבה מופיע

הפרעות משקל (שם: 165-198) וניתוחים פלסטיים (שם: 199-243), שמלמדות כיצד מיתוס היופי הפטריארכלי פוגע בנשים – נפשית, בריאותית ומעמדית – ומקבע את דמותן כבובות שנועדו לשעשע את הגברים המביטים בהן. בשירה של טפר "רוצה לשחק עם כולם" (1982: 16), מופיעה ילדה-גיבורה שמספרת על נידויה החברתי שהוא פועל יוצא של משקלה. השיר המוקדם מהווה מפתח להבנת מכלול יצירתה של טפר, שבה ילדות ונערות מנסות להשתחרר מכבליו של

מספר בגוף ראשון, "נחשדת" בהטיות רגשיות של המספר, בסובייקטיביות וכן בחוסר יכולת להתחקות אחר המתחולל בנפשן של הדמויות הסובבות⁸. עלילת הרומן מתרחשת בתקופה שלאחר פרידת הוריו של נח, ועזיבת אביו את ביתם. תקופה זו טעונה רגשית בעבורו, שכן אביו אינו מקיים עמו שום קשר, אמו מפגינה כלפיו ניכור וקריירות, והוא חש בדידות קשה, מה גם שמעמדו החברתי בבית ספרו רעוע, והוא נאלץ להתמודד עם הצקותיהם של ילדי כיתתו.

כבר בפתיחת הרומן מעוצבת התמה המרכזית שעתידה ללוות את כל פרקיו

– האשמת האם (mother blaming):

אמא מכשפה זה הדבר הכי גרוע שיכול לקרות לילד. אני יודע את זה, כי אמא שלי היא כזאת. אפילו עכשיו, כשכבר יש לי על מה לחלום ולמה לחכות, בכל זאת אני רוצה לספר מה היא עשתה לי ועוד ממשיכה לעשות. אבל אני לא יכול. אני מתבייש – מתבייש ושותק (עמ' 7).

תיאורי האם, כפי שהם עולים מדבריו של נח, מקבילים לתפיסת המהות האמהית בפסיכואנליזה. נח משרטט ניגוד בין הופעתה המושכת של אמו ויחסה לסביבה, ובין המתרחש בביתו. לתחושתו, אמו אינה אוהבת אותו, היא נוקשה, דידקטית וחסרת כל מבע של רוך, ומכאן רצונו לברוח מביתו ולעבור לחזקת אביו. פלגי-הקר (2004) במסגרת דיונה הפסיכואנליטי-פמיניסטי על אודות האם, מתייחסת לייצוג האם בכתביו של פרויד, כניצבת על הציר שבין המדונה הבתולית ובין הסירנה המפתה והמסוכנת. על המצע הזה צומחת דמות "האם המפוצלת" – האומניפוטנטית או האימפוטנטית. בהתאמה, בן-דוד (1992) נדרש ל"מיתוס האמהות" המתווה הבחנה בינארית בין אמהות "טובות לגמרי" ל"רעות לגמרי": אמהות הן אוהבות באופן מוחלט, חכמות, חסרות כל אנוכיות וחזקות בצורה מיטיבה, או שהן דוחות, אנוכיות, מתערבות יתר על המידה

מיתוס היופי.

⁸ לפי הטיפולוגיה של אבן, 1974, העומד על הסובייקטיביות והאמוטיביות של המספר הגיבור.

ושתלטניות בצורה מרושעת. מתוך התיאורים של דמות האם בסיפר, עולה בבירור תַּמַּת ההאשמה. האשמת האם היא חלק מהאשמה קולקטיבית שמופנית כלפי נשים, וכדבריה של סיקסו (2006 : 139) [1975], "תמיד שמרו לה את המקום הקבוע של האשמה (אשמה בכול, תמיד : שהיו לה תשוקות, שלא היו לה, שהייתה קרה, שהייתה 'חמה מדי', שלא הייתה קרה וחמה בו בזמן, שהייתה יותר מדי אמא ולא די אמא, שהיו לה ילדים ושלא היו לה, שהיניקה ושלא היניקה)". הפתרון שמציעה סיקסו למוטיב החברתי של האשמת נשים ואמהות הוא שחרור הטקסט הנשי. הריגת "האישה המזויפת" וכתובת האישה השלמה. לטענתה, על נשים להיכנס אל תוך ההיסטוריה המשתיקה את קולן, הן באמצעות השפה הכתובה, הן באמצעות השפה שבעל-פה.

קריאה נאמנה לנקודת מבטו של נח תראה בסימה, אמו, דמות מתעללת. תיאוריו של נח מגמתיים, ומבטו מצומצם לחווייתו האישית. אין הוא מסוגל להבין את המשבר הנפשי שחווה האם לנוכח עזיבת האב, או את דרישותיה הלגיטימיות בדבר השמירה על ניקיון הבית והשמירה על פרטיותה כאשר היא יושבת עם חברתה הטובה, תמרה. מתיאוריו של נח עולה אם אומניפוטנטיות, שנוטעת בבנה חרדה מתמשכת, ששיאה באירוע הבריחה שמעמיד את חייו של נח בסכנה, שכן בצעידתו בכביש הסואן הוא היה עלול להידרס אלמלא ראתה אותו תמרה.

נמען מבוגר של היצירה אמנם יבין את מצבה הנפשי של האם, הנתונה בתקופת מעבר קשה, ואולם ניכר כי אופן ההתמודדות המתואר בטקסט גורם לפגיעה בנח, וחורג מן הנתפס כמקובל. השיח שמקיימת האם פוגעני ומשפיל. היא אינה מסבירה לנח את המצב לאשורו, מסתירה ממנו מידע על אודות אביו, מכנה אותו "גולם" או מגרשת אותו לאחר עזיבת האב באומרה "עוף לי מהעיניים" (עמ' 15) במקום להשקיט את חרדותיו, מפעילה אלימות נפשית, ולדוגמה, אופה עוגה ומכבדת רק את חבריו של נח ולא אותו, רואה בו כפיל של

אביו, משתיקה אותו ולא מעוניינת לשמוע את גרסתו כאשר המורה מתקשרת, ומעניקה לו תחושה שהוא אינו רצוי ואינו אהוב.

תחושותיו הקשות של נח, לאור יחסה המנוכר של אמו, באות לידי ביטוי בפרשת גורי החתולים. לאחר שאמו מסרבת לשכן בביתה את גורי החתולים, נח מוריד את הקופסה עם הגורים ומניח אותם בקרבת פח האשפה. בבוקר שלמחרת הוא מוצא את הגורים מוטלים מתים. תגובתו מלמדת על השלכת תחושותיו באשר לאמו על החתולים ואמם ה"נוטשת":

'איזה אמא מחורבנת, קיללתי ונשכתי את שפתי. 'איזה אמא מחורבנת יש לכם, בכלל לא היה אכפת לה שתמותו. היא לא באה לקחת אותכם, סתם השאירה אותכם פה שתקפאו מקור.' (עמ' 42) 'עם אמא רעה כזאת, יותר טוב לכם שאתם מתים' (עמ' 43).

ניכר כי תגובה רגשית מועצמת ואמירות כה חריפות משקפות את הטלטה הנפשית שבה מצוי נח לאור הקרע ביחסיו עם אמו. כאמור, בתחילת הרומן מציין נח את הבושה שהוא חש לאור יחסה של אמו אליו, ומכאן שהסיפור כולו הופך לווידוי, שבמסגרתו מספר נח לנמען החוץ-טקסטואלי על המתחולל בביתו. סיפורת הווידוי היא ז'אנר אשר הוגדר בידי נוה (1987), שטוענת כי הווידוי הספרותי נובע אמנם ממסורת הווידוי הדתי, אך מקיף חוג רחב יותר וחופשי יותר של מידע (שם: 10). לדידה של נוה, אין המתוודה בוחן את מעשיו ואת התנהגותו לפי הלכה שהחילו עליו מבחוץ, אלא לפי הנחיותיה של מערכת מוסרית-מצפונית פנימית, שהיא אינדיבידואלית במקצת ואוניברסלית במקצת. מערכת זו קובעת לגביו את הנורמות של האסור ושל המותר, ולא רק בתחומי המעשים הקונקרטיים, אלא גם בתחום השקפת העולם בכלל (שם).

בסוגיית הצורך במתכונת הפואטית של הווידוי מציינת נוה (1987: 14), כי סופר שמבקש נקודת זינוק לסיטואציה אפית רעננה ומפתיעה ולתכנים אישיים

ומיוחדים, יבחר בווידוי הספרותי, שכן מסגרת זו היא גמישה ומעטים בה הכללים והאילוצים הנוסחאיים. המוביל העלילתי של הווידוי הוא מספר פרסונלי לא מהימן שמאפשר לקורא לאור נקודת התצפית הקיצונית לבחון אפשרויות קיצוניות של מחשבה והתנהגות (שם: 232). אל דמות המספר הבלתי מהימן מתלווה לעתים תוכחה חברתית סמויה, שכן רומנים וידויים מציגים אמנם טיפוס קיצוני וחריג, אך מדובר בתוצר טבעי מאוד של חוסר הסתגלות לחברה חולה ומנוונת מבחינה מוסרית, והצגת סיפורו מעלה תמונה מלאה ומורכבת של החברה ה"נורמלית", על כל הצביעות והשקרים המוסכמים שבה (שם: 234).

היצירה שלפנינו מציגה אדפטציה של פואטיקת הווידוי אל תוך המערכת הספרותית לילדים. באופן כזה, המאפיינים של סיפורת הווידוי למבוגרים מעובדים ומותאמים לעולמו של הילד המתוודה המספר את הנרטיב. הפער בין המספר ובין יתר החברה מודגש ביצירה לאור מעמדו של נח בכיתתו, היותו מושא ללעג, שמחתו כאשר אורן, מלך הכיתה, מחליק ונפצע, וכן לאור בחירתו שלא ללכת לבית הספר אלא לברוח לאילת ולהתאחד עם אביו. הרגשות הקשים שמאפיינים את סיפורו של נח מתרכזים סביב אמו, שכן מתואר קשר טראומטי שבבסיסו מצויות חרדה וסלידה. עם זאת, חוסר ההסתגלות המתואר הוא יחסי, שכן לנח יש חברים (גלי, עידו ושרון, הגרים בשכנות אליו) והרומן מסתיים בציפייה שהוא חש לנוכח ביקורו המתוכנן אצל אביו באילת. התוכחה החברתית אינה נעדרת מסיפורת הווידוי לילדים, והיא באה לידי ביטוי הן בביקורת הקשה המועלית נגד תפקודה של האם, הן בביקורת המשתמעת המועלית נגד המבוגרים הסובבים את נח – מורתו ושכניו, שאינם מאתרים את דפוס ההתנהגות הפוגעני של האם. תמרה, חברתה הקרובה של האם, היא היחידה שמצליחה לדבר על לבה שלא תאשים את נח בעזיבתו של אביו ולא תמנע ממנו קשר עמו, וכמו כן גלי, חברו, שולח את אמו העובדת הסוציאלית,

שתשוחח עם אמו של נח במטרה לאפשר לו לנהל קשר עם אביו.

וולבנק נדרשת למושג "האם האידיאלית", זו המעמידה את האינטרס של הילד מעל האינטרסים שלה (Wallbank, 2001: 66). בראייה הפמיניסטית אין מדובר עוד על דרישה מנשים להקריב את כלל זהויותיהן הנשיות למען הזהות האמהית, ואולם אין הדבר אומר שהתנהגותה הפוגעת והמתעללת של אמו של נח לגיטימית. הדמוניזציה של אמו, שיוצר נח בתודעתו, היא פועל יוצא של התנהגותה של אמו, והביקורת שחש הנמען החוץ-טקסטואלי אינה על הרגליה הנוקשים של האם (שמירה על ניקיון, הגדרת תפקידים בבית) אלא על החסרים הרגשיים שהתנהגותה מייצרת. מול הביקורת העולה לאור התנהלותה של האם, עולה ביקורת מקבילה שנוגעת להתנהלותו של האב. האב מטלפן לנח ונותן לו את כתובתו, ואולם כלל אינו מעלה בדעתו, שנח עתיד לנסות לברוח ולהגיע אליו. כמו כן לא נמסר שום דבר עד אודות ניסיונותיו של האב ליצור קשר עם נח עד לפגישתם הראשונה מיום עזיבתו. אמנם האם סירבה לאפשר לאב לפגוש את בנו, אולם ניכרת קבלה של גזר הדין ואף פסיביות בהתנהלותו של האב, וגם אמירתו "לא תהיה לה ברירה" (עמ' 104) הרומזת למעורבותם של גורמי החוק, נותרת עמומה, שכן האב לא מסביר לנח את המצב ומותיר אותו בחוסר ידיעה.

נדמה כי בחירתה של טפר לנתץ את המוסד ההטרוסקסואלי המרכזי – מוסד האמהות – המוצג באופן אידיאלי במרבית היצירות המופנות לילדים, היא בחירה יוצאת דופן. הצגתה של אם מתעללת ושל ילד שהופך לקורבן, ממחישה הלכה למעשה את האידיאולוגיה הפמיניסטית הקושרת בין דיכוי לדיכוי ומתנגדת לכל דיכוי באשר הוא. מכאן כי יש לגנות התעללות בילדים כפי שמגנים כל סוג אחר של דיכוי. ומשום שילדים אינם יודעים, על פי רוב, להגדיר התעללות כהתעללות (בייחוד כשזו מופיעה במרחב הביתי), משמש הספר כתמורר הבהרה ואזהרה לילד, ומבהיר לו את ההבדל בין חילוקי דעות לגיטימיים עם הורים, ובין התעללות נפשית.

"הקול האמביוולנטי": ילד גיבור חוצה-מגדר

ספרות הילדים נתפסת כ"ספרות נישה", אינה נחשבת לחלק מהקאנון הספרותי או מהווה חלק מהמורשת התרבותית-לאומית, ומכאן מעמדו הבעייתי של הסופר לילדים (שביט, 1996: 131). הראייה הסטריאוטיפית בספרות הילדים הישראלית כ"עזר כנגד" לספרות העברית החדשה אשר גויסה לימינו של האתוס הציוני, עודדה סופרות ישראליות לכתוב לילדים ולנוער, ובכך להמשיך בתפקידן כמחנכות ואמהות (קרן-יער, 2007: 14-15, 57-59)⁸. פועל יוצא של הדומיננטיות הנשית במערכת הספרותית לילדים ולנוער, הוא דמויות מרובות של ילדות ונערות מזה, ומחסור ניכר בדמויות של ילדים ונערים מזה. כפי שהבחנו בדיון על אודות הרומן **ועלי לא אכפת לך**, טפר מקדישה יצירות שונות לגיבורים-ילדים, ואינה מתמקדת רק בעולמן של ילדות-גיבורות. בעוד הרומן **ועלי לא אכפת לך** מציג דמות-ילד שחוה משבר נפשי קשה וחושף את וידויה, הרומן לילדים **גיבור או פרא** (2012) מבנה את דמותו של גיא, ילד בן תשע שלומד בכיתה ד', ומעצב את עולמו באופן שמעורר הזדהות בקרב הנמענים-הילדים, ולא חמלה. אין לפנינו אנטי-גיבור שמצוי בתהליך רמיסה והישרדות, אלא ילד ככל הילדים, שמתואר על רקע יחסיו עם בני משפחתו ועם בני כיתתו. הציון "גיבור או פרא" מבקש להבנות גיבור מודרני שיונק ממסורת הגיבור הקלאסי, ואולם גם מותאם למציאות של ימינו, שבה ילדים נתפסים כישויות שיש לחנך, ומכאן שהם הופכים מפראים למחונכים. תופעה זו גוררת לעתים משברי זהות לנוכח התיוג החיצוני המשתנה שלהם: "טובים", כאשר הם

⁸ יש לציין כי גם במערכת הספרותית למבוגרים נתפסו סופרות כ"עזר כנגד" וכתבתן נתקבלה כשולית לזו הגברית, העוסקת בתמות חברתיות/לאומיות מכריעות, וראו דבריה של עמליה כהנא-כרמון במסתנה "שירת העטלפים במעופם" (1989): "אינסטינקטיבית, לחשוב על סיפורת-נשים פירושו לחשוב על כתיבה תמה, על טוב-טעם, על רגישות, דקויות ועין לפרטים הזעירים, וכמובן, על ניקיון ונוי. ואינסטינקטיבית, מבחינתו של הקורא, אלו תהיינה אמות-המידה אשר

צייתנים וממושמצים, ו"רעים", כאשר הם מפגינים התנהגות שמנוגדת לזו המצופה מהם.

באקספוזיציה של הרומן מציג את עצמו גיא על רקע אהבתו למכוניות:

מאז שאני זוכר את עצמי אני משוגע על מכוניות, ועל כל דבר שמחוברים לו הגה וגלגלים. בכל הזדמנות הייתי מתגנב לטנדר של אבא, או מטפס על טרקטורים, יושב ליד ההגה ומדמיין שאני נוהג. בגן היה לי אוסף ענקי של מכוניות זעירות מכל מיני סוגים, ששיחקתי בהן שעות. [...] אבא אהב ללגלג עלי ולספר להם איך דהרתי על הטוסטוס של בועז, השכן שלנו, יש לתוך הלול; איך הנעתי את הטרקטור הגדול כשהייתי בגן ועוד מעשיות הקשורות בי ובמכוניות (עמ' 7).

אהבתו של גיא למכוניות מאותגרת לאור הקלנועית שרוכשת סבתו. בעוד סבתו מצרפת אותו למסעותיה בכפר ואף מאפשרת לו לנהוג בקלנועית כאשר הם יחדיו, אביו אוסר עליו לנהוג, שכן האב חי בצל טראומת מות אביו, סבו של גיא, אשר מצא את מותו בתאונת דרכים שנבעה מאי ציותו של הנהג לתמרור עצור. גיא מתמודד במהלך הרומן עם אתגר מוסרי: חבריו לכיתה, שטרם קניית הקלנועית של סבתו לא צירפו אותו למפגשים, מזמינים אותו לבוא עם הקלנועית ולחבור אליהם למשחקהם. גיא חצוי בין רצונו להיות מקובל בכיתה ולהרשים את חבריו, ובין נאמנותו לסבתו, והחשש להפר את האיסור של אביו. הוא מחליט בסופו של דבר לקחת את הקלנועית ללא רשותה של סבתו ולהגיע למגרש שבו מצויים חבריו לכיתה. ההתנגשות בין שתי המסגרות והערכים המאפיינים אותן – הקוד האתי המשפחתי והקוד הבית-ספרי – היא המתוארת בשיאו של הרומן. לבטיו של גיא קשים ומייסרים. אהבתו לסבתו שעמה הוא מנהל קשר הדוק מועמדת מול רצונו להתחבב על גונן, "מלך הכיתה", ובעיקר, להידמות לו. קשה לגיא לוותר על הזדמנות לשפר את מעמדו החברתי, ומכאן

תדרכנה את שיפוטו הערכי של הסיפור".

בחירתו בקוד החברתי. מצד אחד גיא לועג ליהל המתנהג כאילו היה הצל של גונן וחוזר על דבריו, ומצד אחר, הוא עצמו מציית לדרישותיו של גונן. גם בשעת הפגישה עם חבריו מוסיף הקונפליקט הדו-ערכי להנחות את מעשיו, שכן הוא נותן לגונן לנהוג בקלנועית, אולם מבקש מחבריו שייזהרו וישמרו על הקלנועית, שכן מדובר ב"רגליים" של סבתו (עמ' 105). כאשר מגיעים למקום יובל ורום, בני כיתה ז', המשחק הופך לאירוע אלים וקשה. השניים מנסים לקחת את הקלנועית ואילו גיא מנסה למנוע זאת מבעד:

"היא לא שלכם, תרדו. אני צריך להחזיר אותה עכשיו." [...] "אני לא עוזב ונראה אותך מחטיף לי," צעקתי בלי להבין מאיפה בכלל בא לי האומץ לצאת נגדם (עמ' 109). יובל התניע את הקלנועית והתחיל לנסוע. אני לא יודע מאיפה היה לי אומץ. אבל לא שחררתי את הידיים. רצתי, אוחז בידית בכל הכוח. [...] ואז, כדי לנער אותי, סובב יובל בחדות את הקלנועית. הידיים שלי נשמטו. השתטחתי על העפר הכבוש של המגרש והוא עלה עלי עם הגלגל האחורי (עמ' 111).

באירוע הזה נשברת רגלו של גיא, והוא מובהל למרפאה ולבית החולים. לאחר המעשה גיא חווה חוסר הבנה בשעה שהוא מנסה לנתח את התנהגותו ואת תגובת הסובבים. בעבור חבריו לכיתה מעשהו נחשב למעשה גבורה, שכן הוא התייצב בעוז מול ילדים גדולים ממנו. ואילו המבוגרים מפגינים יחס אמביוולנטי: סבתו גאה בו על שהגן על הקלנועית בחירוף נפש, אולם הוריו מפגינים חוסר הלימה בין מסר מילולי מוצהר (גינאי המעשה) ובין מסרים מובלעים אשר חושפים את גאווותם (האם משבחת אותו בטלפון). על כן מציין גיא, "זה היה מבלבל. לא ידעתי אם אני גיבור, או פרא לא ממושמע, ילד שלא מקשיב ומביא רק צרות, כמו ששמעתי את אבא אומר לאמא, כשלקחו אותי באמבולנס לבית החולים, או ילד אמיץ שנלחם על שלו" (עמ' 124).

משבר הזהות הילדי מעוצב ברומן בקפידה, שכן הוריו של גיא אמנם נוזפים בו, ואולם כלל הסובבים – בני כיתתו ובני משפחתו – מעניקים לו תחושה שהוא מעין דוד שניצח את גוליית. החברה מאותתת לגיא שעל התנהגות "גברית", היינו, הפגנת אומץ ולחימה מול כוחות גדולים ממנו, הוא זוכה להערכה, ובאמצעות התנהגותו זו מעמדו משתנה והוא נעשה לחלק משלישייה שכוללת גם את גונן ויהל. גיא, שמעריך את גונן ומתאר אותו באופן שמעלה על הדעת מפקד כריזמטי וערכי, מבקש להידמות לו, ורצונו זה, שחובר לפחדו שמא יאונה רע לקלנועית של סבתו, נוטעים בו אומץ שמוביל להתנגדות.

הדברים האלו, הבאים לידי ביטוי ביצירות שונות של טפר, חושפים דפוס שאבקש לכנותו "הקול האמביוולנטי". "הקול האמביוולנטי" חושף פער בין ציווי דקלרטיבי ובין מסר מובלע. במישור המוצהר, עולם המבוגרים מאותת לילדים שאלימות היא שלילית, שעליהם לשמור על גופם ולהימנע מסכנות, לחתור לפתרון סכסוכים בדרכי שלום והידברות וכן לקבל ולהכיל את ה"אחר". במישור המובלע מאותתים המבוגרים לילדים, שעליהם לאמץ דווקא התנהגות לוחמנית (שמתפרשת כהתנהגות אמיצה), אם רצונם להיחשב לגברים. כפל המסרים נוטע בלבול וחוסר ודאות בקרב הילדים, ולמעשה, הפרשנות וההכרעה הניתנות לנוכח שני המסרים הסותרים הללו, תלויות בילד-הגיבור ומגדירות למעשה את מהות גבריותו בעיני הסביבה החיצונית ובעיני עצמו.

גיא מביע חוסר הבנה אל מול הדרישה המוצהרת למלא אחר הקודים ההתנהגותיים שמתווים המבוגרים, אשר לצדה דרישה מובלעת שמעודדת בנים לנקוט התנהגות גברית, אשר לעתים עוטה גוון אליים שמעמיד אותם בסכנה. תיאורו של גיא ברומן הוא תמהיל של תכונות שנתפסות כ"גבריות" לצד תכונות שנתפסות כ"נשיות", ובכך ניכר כי גיא מבנה את גבריותו המתהווה תוך היענות לשני הצווים – זה המובלע וזה הישיר: אהבתו למכונות היא תחביב "גברי" טיפוסי. עם זאת, רגישותו לסבתו, התרגשותו כשהקשישים מפתיעים אותו

ולוקחים אותו להשתתף בנטיעות ט"ו בשבט, והלבטים המלווים אותו הנובעים מתפיסה מוסרית מפותחת שמדגישה את חשיבתו הסוציוצנטרית, נתפסים כ"נשיים". הפסיכולוגיה החברתית מתייחסת לאיכויות המוסריות של נשים, שממוקדות בטובת ה"אחר" (ולדוגמה, גיליגן, 1995: 102-106) – איכויות שמקלות עליהן לשמר מערכות יחסים ולהבין את מניעי הגורם החיצוני. ברומן שלפנינו ניכרת רגישותו של גיא הן כלפי צורכי סבתו, הן כלפי פחדיו של אביו לאחר מותו של הסב, והן כלפי עצמו, שכן הוא שואף לשנות את מיקומו החברתי ונהנה מתשומת הלב שהוא מקבל מהילדים בשעה שהוא נוהג בקלנועית. ה'ראייה זו חושפת את הילד כמי שניחן בראייה מוסרית מורכבת, שמשלבת בין טובתו האישית לטובת הסובבים, ומבטלת את התפיסה הסטריאוטיפית את הילדים כאגוצנטריים וכשקועים בעולמם ובצורכיהם. עם זאת, גיא בוחר ליישב את הקונפליקט הפנימי באופן שנענה לקוד החברתי ומפר את הקוד שמתווים המבוגרים. בבחירה בין גינוי מצד המבוגרים לגינוי מצד קבוצת השווים, גיא מכריע לטובת האחרונים, שכן הוא בוחר לרצות את חבריו. הטקסט אמנם מראה את המחיר שהוא משלם, אולם אין במחיר הזה כדי לפגום בהזדהות עם הדמות ובהערכה שחש כלפיה הנמען-הילד.

באופן מפתיע, באמצעות אפיון מערכת היחסים ההרמונית בין גיא לסבתו, מתרחשת הקבלה ברומן בין הדרת ילדים להדרת קשישים. מאבקה של סבתו של גיא לזכות ביחס הולם אנלוגי למאבקו של גיא להיתפס כבוגר. האב מתנגד לכך שסבתו של גיא תרכוש את הקלנועית כפי שהוא מתנגד לכך שגיא ינהג בקלנועית. ניכר כי הדור השני מבקש לחנך לא רק את ילדיו, כי אם גם את הוריו, ומכאן החבירה של ה"אחרים" – הקשישים והילדים, והפיכתם למפרי ההסדרים שמתווים בני הדור השני. כפי שגיא נשאר להילחם בחזקים ממנו, כך גם סבתו מבצעת מעשה הרואי בכך שהיא מפרה את האיסור שהוטל עליה לרכוב על אופניים ונוסעת לגיא, וכך מגיעה אליו בצמוד לפציעתו. בכך מאותת

הספר לקוראים שציות עיוור להנחיות שמגיעות מטעמה של סמכות כלשהי (הורים, רופא) הוא מסוכן, בדיוק כמו חוסר ציות מוחלט. כאן נעוצה החתרנות הגלומה בטקסט, ההופך את הילד מנשלט וממצוי על ציר הפרא/גיבור, לאדם ככל אדם, בעל חוזקות וחולשות. חשיבותו של הרומן נעוצה בעיצובו של גיא כילד שמודע לשדרים המגדריים המופנים אליו, ולדרישה ממנו למלא את ההתנהגות המגדרית הגברית, ובד בבד, לאופן שבו הוא מרכיב בעצמו את תמהיל הגבריות המאפיין אותו, ולמעשה, מממש את מושג ה"גבריות" שלפיו לגבריות גווניים שונים⁹.

דה-קונסטרוקציה לרומן הנערות

רומן הנערות הוא הז'אנר המזוהה ביותר עם כתיבתה של טפר לבני הנעורים. המיקוד בדמותה של נערה וההתחקות אחר עולמה הפנימי העשיר מלווה רומנים שונים של טפר. עם זאת, רומן הנערות שיוצרת טפר יוצק לתוכו תבניות פמיניסטיות רדיקליות ואי אפשר לזהות בו תמות קלאסיות דוגמת ההמתנה לשידוך, או היתומה ה"אחרת" המאומצת. הרומן **איזה מין שם זה תיאודורה** (2008) מנהל קשר אמביוולנטי עם מסורת הרומן לנערות. הוא מאמץ מאפיינים

⁹ המהפכה התעשייתית מביאה עמה נורמות חדשות של מגדר. השינויים אינם נוגעים רק לראיית מושג ה"נשיות", אלא גם לדרך שבה מפרשים "גבריות" (וראו לציין בהקשר הזה את מחקריה המהפכניים של קונל: Connell, 1992; Connell, 1995). כיום אפשר למצוא סוגים שונים של גבריות, וקיימות "יצירתיות" באופן שבו מרכיבים סממנים "נשיים" לצד סממנים "גבריים" באופן המשנה את הגבריות ושובר אותה מאותה מסגרת הגמונית של המושג. הגבריות לפי לופטון (Lupton, 2000), היא כינוי ברבים (masculinities) כיוון שאין היא מציינת דבר הומוגני, אלא מאחדת בתוכה ריבוי של תכונות. כך בא לידי ביטוי הטבע הדינמי של הגבריות, שאינו סטטי, והוא תלוי זמן ומקום. המגוון המאפיין את מושג הגבריות אינו רק בתחום ההבחנה שבין גבריות הטרוסקסואלית לגבריות הומוסקסואלית, אלא גם בהכרה שישנם סוגים שונים בתוך הגבריות ההטרוסקסואלית, המקיימים דיאלוג זה עם זה, נוכח הופעתם של דפוסי גבריות הטרוסקסואלית חדשים, שאינם עונים לדפוס המקובל של ה-Fashionable Heterosexuality המלמדים שגם הרוב המיני (גברים הטרוסקסואלים) אינו הומוגני, אלא מקיים שונות פנימית (Haywood & Mac an Ghail, 1997).

מסוימים שנקשרים בז'אנר שלעיל, ולדוגמה: שימוש בנערה שהיא מובילה עלילתית, מיקוד בחייה, בעולמה הפנימי ואף העדפה של תיאורים נפשיים על פני פיתולים עלילתיים. מנגד, רומן הנערות הקלאסי עקב אחר הפיכתה של הילדה לנערה, והציג את מעברה מספרות ילדיות לספרות בוגרות, שכוללות, בין היתר, פן מקצועי/תעסוקתי ופן רומנטי. כדוגמה נוכל לציין את **האסופית** ללוסי מוד מונטגומרי (1908) שהציגה את אן שרלי ההופכת לנערה אמביציוזית ומוכשרת ומצטיינת בלימודי ההוראה, את **נשים קטנות** ללואיזה מיי אלקוט (1868), שאפיין את דמותה של ג'ו מארץ, עם הפיכתה לסופרת ובחירתה בפרופסור פאר לבעל על פני לורי השכן, ואף את **נעלי בלט** לנואל סטריטפילד (1936), שאפיין שלוש ילדות (פטרובה, פאולין ופוזי) בדרכן הראשונה בעולם המשחק והמחול, עם דגש על פטרובה הנוטה לעיסוקים "גבריים". במקרה של הרומן **איזה מן שם זה תיאודורה**, מתמקדת טפר בסיפורה המשפחתי של הנערה המאפשר לה את כינון זהותה, והיא קושרת בין זהות משפחתית ובין זהות לאומית ותרבותית.

הרומן הנדון מאפיין את הגיבורה, תיאודורה בת השנים-עשרה, בתקופה מכרעת שבה היא מגלה לאחר שנים של חוסר ודאות, מי היה אביה ומהי סיבת פטירתו. תיאודורה חיה עם אמה ועם סבתה. שתיהן עלו כפי הנראה מברית המועצות לשעבר, והמתחם הנשי שאין בו נוכחות גברית מהווה הקבלה למתואר ברומן **נשים קטנות**, המציג תמה זו לאור היעדרו של האב ויציאתו למלחמה¹⁰. כאשר טניה, אמה של תיאודורה, שוברת את השתיקה שגזרה על עצמה, היא מספרת לה על אביה שמת כשטבע בכנרת, והקוראים עוקבים אחרי תיאודורה במסעה לטבריה, מסע שיש בו כדי להפוך את זהותה לממשית, ומכאן שבסיום היצירה היא משלימה עם שמה יוצא הדופן, והופכת להיות

¹⁰ ראו רודין, 2012א'.

תיאודורה ולא תותי – כינוי שמדגיש את קטנותה.

החיפוש אחר שידוך (ולדוגמה, כתיבתן של ג'ין אוסטון, שרלוט ברונטה ולואיזה מיי אלקוט) מְפַנֵּה את מקומו ברומן לטובת חיפוש אחר השורשים, ולטובת תפיסה שלפיה כינון זהות עצמאית מותנה בהכרת העבר המשפחתי והלאומי. החיפוש אחר קופות קרן קיימת, שמהווה עלילה מקבילה ברומן, קושר בין ההתוודעות לעבר המשפחתי של תיאודורה, ובין ההתוודעות לעברו של העם היהודי, ומייצר רומן נערות חתרני, שדוחה תמות דוגמת האהבה הראשונה (ברומן מתוארת משיכתו של איתן אל תיאודורה, ואולם מדובר בעלילה צדדית שאינה זוכה לפיתוח) לטובת עיגון של הנערות – תיאודורה וחברתה הקרובה דנה – בהיסטוריה הלאומית של עם ישראל. מכאן נובע, כי סוגיית הזהות האישית וסוגיית הזהות הלאומית שזורות זו בזו, ומאיישות את מרכזו של רומן הנערות, חרף המסורת המבכרת את חיי הנפש של הנערה על פני מודעותה הפוליטית, ועם זאת, תיאור הקונפליקט הנפשי של תיאודורה לאור אי הידיעה מיהו אביה, נוכח ומוביל את הרומן. תיאודורה חושפת לפני הקורא את התבגרותה כילדה יתומה מאב, שחיה במשפחה חד-הורית שאינה נהנית מרווחה כלכלית. ההתבגרות מתרחשת לאור המעבר מאי ידיעה לידיעה. מרגע שהסוד המשפחתי פוצח, הרומן מציג את תבנית ה"סוף הטוב", שכן תיאודורה כבר לא חשה מודרת מעולם המבוגרים המסתירים ממנה מידע, וכן, "מזימתה" מצליחה, כלומר, תוכניתה והתוכנית של חברתה דנה לשדך בין סבתה לסבא של דנה מתממשת, והסבתא והסבא הופכים לזוג ואף עוברים להתגורר יחדיו. במקביל, הידוק הקשר עם איתן מרמז כי השלב הבא בחייה יכלול אהבה ראשונה.

ביצירה זו כאמור, טפר משנה את ז'אנר הרומן לנערות ומתיכה בו תמטיקה פוליטית. היא מציגה את המתחם הנשי המתאפיין ברב-שוליות (אלמנה/מהגרת/ מעמד כלכלי שאינו גבוה) אולם מותירה אותו כפי שהוא ואינה מייצרת

פתרון בנוסח ה"דאוס אקס מכינה". הסבתא אולגה אמנם מכוננת זוגיות עם הסב צמח, שהוא אדם אמיד, אולם המתחם שבו חיה תיאודורה אינו משתנה ונותר כמות שהוא. היא ממשיכה להתגורר עם אמה, ומוותרת על הרצון הקדום כילדה לשדך את אמה לגבר אחר ולהפוך את התא המשפחתי לתא הגמוני. הישארותה של המשפחה "אחרת" מביעה הסכמה עם צורות חיים אלטרנטיביות שחותרות תחת הצורות המסורתיות ומנתקת את הקשר הגורדי שנקשר בין רומן הנערות ובין האתוס הרומנטי ההטרסקסואלי.

בדומה למתחולל ברומן **איזה מין שם זה תיאודורה**, גם הרומן **שבע אבני הנסיכה** (2002) מעורר אצל הנמענת-הנערה מודעות פוליטית להקשרים כלכליים וסביבתיים בהידרשו לרב-שוליות (נשים עניות שחיות בעולם קפיטליסטי דורסני). עניינו של הרומן בתמת הקיימות¹¹ והוא מגולל את סיפורה של סו לי הנלחמת על ביתה נגד איש עסקים מושחת בשם דז'ו. במסעה היא חושפת את ערכיותה המנוגדת לערכים הקפיטליסטיים הדורסניים, וכך היא מצליחה לשמור על קיומו של ביתה הפיזי והתרבותי גם יחד. סבתה האמונה על גידולה, מעניקה לה עצמאות במסעה הפנטסטי, וכך סו לי מגלה בהדרגה את יכולותיה, שהן פועל יוצא של הערכים שהקנתה לה סבתה. השתיים בולטות בנחישותן כנגד דז'ו ואנשיו, וממחישות את כוחו של היחיד כנגד מה שמצטייר ככוחות חזקים ממנו. בלשונה של מדיני (2004), היצירה מקדמת את החשיבה שאין משמעות לחיי אדם שמתגדר בהווה בלבד ומתנתק מעברו. נוכל לראות שהבחירה בהצגת שתי גיבורות – סבתא שמשמשת חונכת מעצימה ונכדה-מתחנכת שמביסה כוחות אימתניים, מקדמת אמירה חתרנית

¹¹ קיימות היא השקפת עולם דמוקרטית ואופטימית שבמרכזה נטועים האדם, כבודו וחירותו. השקפת עולם זו צומחת מתוך ההבנה שאנו, בני האדם, חלק ממארג החיים המזין ומקיים את כל היצורים החיים על פני כדור הארץ. רעיונות הקיימות מכוונים אותנו כיצד להתחשב בסביבה ולשמור עליה, ומזכירים לנו שכולנו חלק ממערכת חיים מופלאה וחובתנו – וזכותנו הגדולה – לשמור עליה מכל משמר (דוניץ, 2009).

שאלו שנלחמות על המורשת הן נשים, ומכאן שיוכן לספֶרה הציבורית חרף העובדה שהן נלחמות על ביתן.

אלימות נגד ילדות ונערות בכתיבתה של טפר

במסתה "אלימות בספרי" (2000: 6), כותבת טפר:

המציאות הנשקפת אלינו מן העיתונות כל כך אלימה שהיא מתפוצצת בפני האזרח התמים ומעמידה את עצמה בעוצמה מתגרה מול כל ניסיון ליצור סביבה אחרת. ולכן, דווקא בגלל מקרים אלה, שכולנו – מבוגרים, נוער וילדים – חשופים אליהם, אם נרצה או לא – דווקא בשל כך חייבים לדבר וצריכים לכתוב. להמשיך ולנסות ולשים משקל נגד מול מעשי התוקפנות והאלימות שהאינפורמציה עליהם זורמת אלינו בלי הפוגה ומציפה אותנו, לעתים עד כדי אדישות. [...] כתבתי את הספר גם כדי לומר בדרך זו שרצח, כביכול בשם האהבה, הוא אבסורד. שבלתי נסבל בעיניי שאדם יתייחס לחברתו, אשתו או אהובתו כאל רכוש וקניינו – שיעשה בגופה ובנפשה כל מה שהוא רוצה: יאיים עליה, יכה אותה, יאסור עליה לצאת מהבית לעבודה, ימנע ממנה להתפתח או להתראות עם אנשים, ישפיל אותה בפני ילדיה או משפחתה, ויפגע בה באופן מילולי או פיזי. [...]

מקומם אותי שישנן נשים החיות בביתן באווירה של פחד, כפופות לטרור אישי, שכל גחמה, אי שביעות רצון של בן זוגן ממלה שנאמרה, ממרק שטעמו לא ערב לחיך, או סתם מתוך עצבנות וצורך לפרוק מתחים – הופכת אותן מיד לשק חבטות. תפיסה כזו אסור שתתקבל בחברה שלנו, ולא בשום חברה בכלל. צריך להתנגד לה. להגיב. לדבר נגדה, לכתוב וגם לחנך נגדה מקטנות.

אם נבחן את הרומן **מתאים לך ככה שאת צוחקת** לאור דבריה של טפר, נוכל לקרוא את הרומן סביב מעגלים תמטיים אחדים: ראשית, העיסוק ברצח אחותה של הגיבורה, רצח שבוצע בידי בן זוגה, ומאלץ את הגיבורה לחוות אובדן קשה של אחות, כמו גם רגשות אשמה שמשותפים לה ולכלל בני משפחתה, על שלא ראו את הנולד ועל הכשל האישי שכל אחד מבני המשפחה חש, לאור אי הפסקת הקשר הדכאני בין ליה לירדן. לצד תקופת האבל

וההתמודדות עם האובדן, נאלצת רוני להגדיר לעצמה מחדש את מושג האהבה הרומנטית, שכן הרצח מבהיר לה שתפיסותיה על אודות אהבה וזוגיות מצריכות תיקון, ושקיים פער בין פרקסיס לפאיתוס, היינו, בין הערך עצמו (אהבה ודאגה לבן הזוג) ובין המימוש שיכול לכלול ממד אלים וקיצוני (קנאה חולנית, רכושנות ואף רצח).

נקודת התצפית ברומן, המתחקה אחר התהליך הנפשי שעוברת רוני, מבקשת שלא להתחקות אחר קורבן ההתעללות, אלא דווקא להראות כיצד זוגיות אלימה משפיעה על הסביבה הקרובה – משפחת הקורבן. הרצח של ליה גורר את הסתגרותה של רוני בביתה לצד חשש לקשור את חייה בחיי נער אחר לאור הפחד מהישנותה של האלימות ותחושת החשד כלפי המין הגברי. הצגה זו מתמודדת עם תמת הזוגיות האלימה ותפקידה דידקטי: לחשוף לפני הקוראות את הסיכונים ואת הרמזים המטרימים בשעה שנרקמת זוגיות אלימה. במקביל מקודם שדר חברתי שלפיו האלימות הגברית המופנית כלפי נשים ונערות מולידה רתיעה מקשרים זוגיים, ולפיכך יש צורך בחינוך לאהבה "נכונה" של נערים ונערות כאחד.

הבחירה בתמה טעונה זו עושה את הרומן לחריג בנוף ספרות הנוער הישראלית. ניכר כי במישור הדידקטי שואפת היוצרת לחדד את ההבדל שבין אהבה "בריא" ובין קשר מעוות שלמראית עין נתפס כ"רומנטי", עניין שמודגש לאור התבנית האנלוגית הניגודית המבחינה בין ליה ובין רוני וקשריהן הרומנטיים, זה המעוות מול זה התקין. כמו כן הרומן המהווה יצירה אמביוולנטית שמכוונת לבני נוער ולהוריהם, נועד לאותת לנמען המבוגר כי עליו להתערב במקרים חריגים ולא לבחון אהבות ראשונות על רקע חשיבה רומנטית מיתית. ואולם במישור אחר הרומן מציג את חששותיה של רוני מפני "טעות רומנטית", לאור בחירתה השגויה של אחותה. במקום זה ניכרת ההפנמה של מודל רומנטי מתקדם (שכמעט אינו נוכח בספרות נוער), לפיו אהבה מורכבת

משילוב בין רציונל לרגש, ואין לנקוט עוד גישה שלפיה "את האהבה אין להצדיק או להסביר" (אילוז, 2013: 178). מדובר בתפיסה טיפולית חדשה שלפיה "לאהוב כראוי פירושו הדבר לאהוב לפי האינטרס העצמי" (שם: 183), היינו, האהבה אינה עוד מושג שנבדק רק על בסיסם של רגשות, כי אם גם לאור תרומתו לעצמי הבשל.

אלימות מינית, אינטרנטי, פיזית ואף אלימות על רקע לאומני, מופיעות ברומן **כמו זקיות סכין** (2005) ומשנות לחלוטין את האופן שבו אפשר לתאר סיפור על אהבה ראשונה בין בני נעורים. סיפורי אהבה ראשונה מקבלים מקום מרכזי במערכת הספרותית לנוער. בסיפורת של טפר, תמת האהבה הראשונה זוכה להצגה משולבת: ראשית, ההתחקות אחר התהליך הנפשי שעובר/ת הגיבור/ה מרגע התעוררות רגש האהבה, ועד ההכרה ברגש, הבנת הרגש ומימוש; ושנית, אפיון האהבה הנרקמת בין זוג הנערים על רקע המציאות החברתית המקיפה אותם. באופן כזה מופקע סיפור האהבה מפרטיותו והופך לאמצעי שבו נעזרת היוצרת על מנת להציג חוליים חברתיים ולקדם שדרים חברתיים שנוגעים למוסר, לערכים וליחסים בין המינים.

הרומן **כמו זקיות סכין** מציג היפוך מגדרי, שכן היוצרת בוחרת בנדב, נער בן שש-עשרה שהוא מוביל העלילה, ובאמצעות מספרת אוקטוראלית, חושפת את עולמו הפנימי והחיצוני. הבחירה בנער כמוביל עלילתי מפקיעה את "רומן האהבה הראשונה" מכזה המשוך לז'אנר הרומן לנעורות, ולמעשה מאפשרת לקוראים (ובעיקר לקוראות) להתוודע אל עולמו של הנער המאוהב. כמו כן החודשים המתוארים ברומן, העוקב אחר התרוממותו של סיפור האהבה בין נדב לדר, אינם מציגים לפנינו חניכה מלאה, מתוך ההבנה שהשתנות אינה מתרחשת בתוך כמה חודשים ספורים, ובגיל ההתבגרות כל מאורע מרכזי מעצב את הפרט ותורם להבנתו את העולם הסובב ואת עצמו. עיצוב דמותו של נדב כנער רגיש שמתאהב בנערה ששרויה במצוקה ומסוגל להכיל את כאבה ולסייע לה, שובר

דפוסים מגדריים סטריאוטיפיים, ולמעשה דוחק לשוליים הבניות גבריות מסורתיות של נערים, שמקצינים את התנהגותם המאצ'ואיסטית על מנת לחדד את המעבר מתקופת הנערות לתקופת הבגרות. נדב זוכה בהערכת הקורא/ת דווקא משום שבסיטואציה שבה הוא נתון – התאהבות ראשונה בנערה שסובלת מבריונות ברשת – הוא מפגין בגרות ורגישות, ואלו מבחינים בינו לבין מי שמייצג את הגבריות הסטריאוטיפית וזוכה לאהדת סביבתו – ירמי, קפטן קבוצת הכדורסל.

כבר למן האקספוזיציה של הרומן נהיר כי לפנינו נערים שמנסים לשרוד במציאות אלימה. אסי, אחיו הגדול של נדב, חוזר מהודו כשבאמתחתו מתנה לנדב – אולר. הנימוק לבחירת המתנה מוצג כך: "אתה רואה, זה אולר מצוין. מתאים לכל מטרה". [...] לאחד כמו נדב שלא מפסיק לשוטט בארץ עם חוגי הסיור שלו, זאת אחלה מתנה! אולר זה דבר שימושי. אפשר להכין אתו סלט, לחתוך ענפים למדורה, לפתוח קופסת שימורים וגם להתגונן אם משהו מתקיף אותך..." (עמ' 5). בהמשך נדב משחזר את שיחתו עם בן כיתתו מיכאל, שמסביר, "אני אף פעם לא הולך לבית הספר בלי הכלי שלי. [...] אני לא מתכוון לתת למניאקים האלה לשפד אותי בחינם" (עמ' 8). הדברים האלו הופכים את האולר שמעניק אסי לנדב ל"מתאים לכל מטרה", שכן נדב אמנם יוצא לחוגי סיירים, אולם סכסוכו עם הנער הפופולרי ביותר בבית הספר חושף אותו לאלימות ומצריך אותו לקחת עמו את האולר, שמא יותקף.

האפיזודה העלילתית המרכזית ברומן, המכתיבה את מאורעותיו, נעוצה בשיחה המתנהלת בין דר, מושא אהבתו של נדב ומעודדת בקבוצת הכדורסל הבית-ספרית, לירמי, קפטן הקבוצה. נדב מאזין לשיחה זו שחושפת את רצונו של ירמי לכבוש את דר, ואת סירובה של דר להצעותיו של ירמי. בעוד ירמי אומר, "מה אתך, חמודונת, אצלי אין דבר כזה 'לא'. בנות מתות לצאת אתי, ועד היום אף אחת לא הצטערה. אני בטוח שגם את תיהני..." (עמ' 28), דר מעלה את

דמותה של ליאת, חברתו של ירמי ובכך מנמקת את אי רצונה לצאת עמו. תשובתה השלילית של דר מניבה שורה של איומים אלימים שאותם נוקט ירמי: "תזכרי שמי שרוצה להשתייך לקבוצת המעודדות, כדאי שתהיה ביחסים טובים איתי" (עמ' 29), [...] "ואם אגיד לך שמעכשיו, ממש מרגע זה, לא מתאים לי שתסתובבי לי מול העיניים שלי על המגרש בזמן המשחקים, מה תעשי? [...] אם ככה את מרגישה תדאגי להעיף את עצמך מהקבוצה, אחרת אני אצטרך לעשות את זה. הבנת?" (שם).

ירמי, שאינו מורגל בדחיות, חווה לראשונה בבית הספר מקרה שבו הנערה שבה הוא חושק אינה חשה כלפיו רגש זהה והשידול הופך לאיום. דמותו של ירמי, הנערץ על בני בית ספרו, מורכבת ממאפיינים שונים: עובדת היותו שחקן כדורסל מצטיין, היותו מוקף ב"פמליה" שמאשררת את מעמדו, השיח הפוגעני שלו עם אלו שאינם נמנים עם בני הקבוצה/חבר מעריציו דוגמת נדב, וכן כיבושיו המיניים. הוא אמנם יוצא עם ליאת, אך הוא אינו רואה כל מניעה לפנות לדר ולהציע לה לבלות עמו, ובהמשך, השיח המתואר בינו לבין איה לובש מעטה מיני כשהוא מחמיא לגופה ורומז לה רמיזות מיניות. ניכר כי לתחושתו של ירמי, מעמדו הוא פועל יוצא של הבניית גבריותו. קמיר (2007), בעקבות פרשת חיים רמון, כותבת על שורה של מוסכמות "ישראליות-מאצ'ואיסטיות" שמאפיינות את "הצבר החדש". לדידה, בניגוד לדימוי הנושן של הצבר הביישן והמסוגר, "הצבר החדש" מפגין נהנתנות הדוניסטית וגבריותו מוגדרת סביב כיבושיו המיניים. בישראל, למן שנות השמונים של המאה העשרים, מימוש וביטוי עצמי מיניים נעשו ערכים חיוביים חשובים, וכתוצאה מכך, כמעט כל גילוי של מיניות שנראה אותנטי ומבטא את צרכיו, יכולותיו ותשוקותיו של הפועל, נעשה לגיטימי וחסין משיפוט מוסרי. מעידים על כך, בין היתר, ספריו של דן בן אמוץ שזכו למקום מרכזי בתרבות הישראלית. דברים אלו מסייעים להסביר את התנהגותו השוביניסטית והסקסיסטית של ירמי לכל אורך הרומן,

ואת ההסכמה העיוורת מצד חבריו ואף בת זוגו לנוכח התנהגות זו. מִשְׁדָּר עומדת בסירובה, ירמי דואג להבהיר לה שמקומה בקבוצת המעודדות ילקח ממנה, ובכך הוא מדיר אותה בשלב הראשון מקבוצת המעודדות, ובשלב השני, כפועל יוצא, מן החיים החברתיים בבית הספר. דר עוזבת מיד את קבוצת המעודדות וסופגת האשמות מצד סביבתה. מאמנת הקבוצה, אסתי, צועקת עליה ומשפילה אותה לעיני חבריה. בנות קבוצת המעודדות מנתקות עמה כל קשר. כך מתרקם לפנינו סיפור ההטרדה המינית בנוסחו הבית-ספרי: המקרבן מטריד מינית את הקורבן, והיא זו שמשלמת מחיר חברתי, מקצועי ונפשי.

לאחר משחק כדורסל שבמהלכו איבד ירמי שליטה, מוטיב חוזר בהתנהגותו, והיכה את קפטן הקבוצה היריבה, נריה, אחד מחבר מעריציו של ירמי מאשים את דר בתקרית, שכן לשיטתו, בגלל סירובה לצאת עם ירמי, איבד זה האחרון את עשתונותיו. מושג "האונס השני" המתאר את חוויית הקשה של נאנסת מול רשויות החוק – המשטרה ובתי המשפט – לאחר מקרה האונס שעליו התלוננה, מתואר ברומן שלפנינו במלוא מורכבותו, שכן בית המשפט ברומן הופך להיות חצר בית הספר. חצר זו מרשיעה את דר על לא עוול בכפה ודואגת להחיל עליה שורה של סנקציות.

מיד לאחר התקרית האלימה בין ירמי לקפטן הקבוצה היריבה, מתפרסמת באתר קבוצת הכדורסל מודעת זימה ("נותנת בכיף לכל אחד", עמ' 55) שמכילה צילום של דר מטושטשת פנים וכוללת את מספר הטלפון שלה. לאחר פרסום המודעה דר מחליטה שלא ללכת עוד לבית הספר, והיא גוזרת על עצמה נידוי ואלימות מרחבית מרצון, היינו, סוגרת את עצמה בחדרה מתוך מחשבה שהעולם החיצוני מסוכן בעבורה, ולאור הפחד שהיא חשה לנוכח השיחות הארוטיות שהיא מקבלת בעקבות המודעה. חברותיה של דר מתעלמות לחלוטין מהפרשה ומפגינות נאמנות לירמי. מבין כל חבריה, רק נדב, מיכאל ואיה נותרים לצדה ומקפידים לבוא לבקרה.

בסיומו של הרומן מתבררת זהותו של כותב המודעה. אף על פי שנדב האמין שמדובר בירמי, אשר באמצעות המודעה ביקש להתנקם בדר ולהשפיל אותה, דווקא ליאת, ראשת קבוצת המעודדות ובת זוגו של ירמי, היא שהעלתה את המודעה לאינטרנט על מנת לפגוע בדר. דפוס פעולתה של ליאת מעלה את ארכיטיפ הרה, שנהגה לנקום בנשים שעמן בגד בה זאוס ולא בזאוס עצמו. שינודה-בולן (2002: 169) מאתרת את ארכיטיפ הרה כדומיננטי בקרב נשים מסוימות:

האלה הרה לא ביטאה את זעמה כלפי זאוס כשבגד בה בפומבי. את הכאב שחשה מכיוון שדחה אותה ומכיוון שפרשיות-האהבה שניהל השפילו אותה, תיעלה הרה לזעם נוקמני שכוון כלפי הנשים האחרות או כלפי ילדיו של זאוס. ארכיטיפ הרה משפיע על נשים להעתיק את האשמה מבן-זוגן – שהן תלויות בו רגשית – אל האחרים. ונשים-הרה מגיבות לאובדן ולכאב בזעם ובפעילות (במקום בדיכאון, כמו שאופייני לדמטר ולפרספונה).

בדומה לארכיטיפ הרה, ליאת אינה מסתפקת בפגיעה בדר, שכן כאשר ירמי מביע עניין בקרן המעודדת, ליאת מכה את קרן במהלך מופע המעודדות על מנת להכשילה: "ליאת פגעה בקרן בכוונה. לא אכפת לה שכולם רואים. שום דבר לא עוצר את הדפוקה הזאת" (עמ' 259). דפוס פעולה חוזרני זה מעלה ביתר שאת את סוגיית הסולידריות הנשית. הוקס (2002) קוראת לאחיות (sisterhood) ולסולידריות בין נשים, ולדידה, חלק מן הסולידריות בא לידי ביטוי דווקא באמצעות גינין של נשים שחוטאות לתנועה הפמיניסטית ומאמצות נורמות פטריארכליות שונות – אלימות, אפליית קבוצות מוחלשות ואימוץ השקפות גזעניות. ברומן שלפנינו המעודדות אינן מפגינות סולידריות נשית ובחרות לצדד במקרבן. הריטואל החוזר של ליאת חושף את פגיעותה המוסווית באמצעים אלימים. המכניזמים האלו מאותתים לקוראת שההיחזות בבן הזוג הבוגד והמשפיל רק מחריפה את המצוקה הנפשית של ליאת ואת מעגלי

האלימות שהיא מאמצת: פרסום אלים באינטרנט, אלימות מילולית נגד קרן וכן אלימות פיזית בשעה שמצלמות הטלוויזיה מתעדות את מעשיה קבל עם ועולם. דמותה של ליאת מחדדת את רצונה של המספרת המובלעת להעביר לקוראות תמונה בעייתית של נשיות שחותרת תחת האידאולוגיה הפמיניסטית. מול ליאת וחברותיה עומדת דמותה האידאליסטית של איה, בשונותה החיצונית (בגדיה הרחבים המטשטשים את נשיותה) ובהתרסה נגד המערכת השוביניסטית והדכאנית. איה היא המובילה את נדב ומיכאל אל משרדה של ויקי שושן, המנהלת, על מנת שהמנהלת תמצא את האחראי לפרסום המודעה ותסייע לדר.

הפגישה עם המנהלת חושפת שוב היעדר סולידריות נשית, שכן ויקי שושן מתוארת כמי שכל מרצה מושקע בטיפוח קבוצת הכדורסל על מנת שזו תאדיר את שמו של בית הספר באמצעות ניצחון בגמר. כאשר דנים באלימות, דנים בשלושה מרכיבים: הגורם המפעיל את האלימות, הקורבן המושפע מן האלימות ונפגע ממנה, ומנגנוני ההסדרה החברתיים של האלימות (הנדל, 2011). אפיונה של ויקי שושן מאיר את מנגנוני ההסדרה האלו ומראה כיצד החברה מתעלמת מן המעשה האלים: לא זו בלבד שוויקי שושן כלל אינה טורחת לבקר את דר המסוגרת בביתה, היא אף מציינת "אבל אתם יודעים, אין עשן בלי אש" (עמ' 78), ובכך רומזת שהמודעה היא פועל יוצא של התנהגותה המגונה של דר. בכך היא מנקה את עצמה מאשמה ופוטרת את עצמה מן הצורך לבדוק את הפרשה ולהעניש את האשמים בה. גרינברג (1984) סוקרת את דימוי הנאנסת בעיתונות הישראלית וממחישה במחקרה כיצד הצגת נאנסות בעיתונות מובילה להבניית דימוין החברתי השלילי. לטענתה, העיתונות הישראלית מבצעת לנאנסות "רצח אופי":

את רצח האופי מחזקת גם ההתייחסות החד-מימדית אל הנאנסת כאל אובייקט מיני. [...] המלה נאנסת מציינת למעשה תכונה שלילית, המאפיינת

קבוצה באוכלוסייה, כך שאוטומטית משערים, שלאשה שהודבק התואר הזה, יש עוד תכונות בלתי רצויות (שם).

גרינברג מתייחסת להליכים שעוברת הנאנסת, דוגמת הבדיקה המשפילה, ומציינת כי –

ההשפלה נועדה להראות שהנאנסות הן במהותן מגזע נחות ובכך להצדיק למעשה את מה שקרה להן. "גזע נחות" יכול להתפרש בשני אופנים: גזע הנשים יחסית לגברים, או הנשים הנאנסות לעומת גברות מכובדות, שלהן זה לא קורה (שם).

יחסה של העיתונות אל נאנסות כאל אשמות ומפתות נובע מכך שבחברה בת ימינו קיימים מיתוסים, שלפיהם רק נשים מתירניות, או "לא מוסריות" נאנסות (גרינברג, 1984) ומכאן מסקנתה של גרינברג, שבחברתנו ישנו תהליך של הטלת אשמה על הקורבן. הפנמת המיתוסים המחלקים נשים ל"טובות" ול"רעות" מובילה לטענתה, לראיית האונס כנחלתן של נשים לא הגונות (שם). הדפוס הזה מאפיין את דבריה של ויקי שושן, המניחה שאם פורסמה מודעה משפילה על דר, סימן שהדבר מהווה פועל יוצא של התנהגותה, ומכאן תחושתה שהיא פטורה מהצורך לבדוק או לגנות את המעשה. ויקי שושן אף ממהרת להגן על ירמי לאור חשיבותו לקבוצת הכדורסל, ולפיכך מאשימה את הקורבן ולא את המקורבן. בקשתה של המנהלת מנדב, מאיה וממיכאל ש"התקלה הזאת [...] תישאר בתחום בית הספר" (עמ' 76), ממחישה את הזלזול ואת אי הבנת האירוע, את חוסר הנכונות לסייע לדר שהיתה קורבן למעשה אליס בחסות אתר האינטרנט הבית-ספרי, ומתכתבת עם פרשת האונס הקבוצתי ברמת השרון משנת 1998. לקראת סוף 1998, כאשר דווח על אונס קבוצתי של נערה בידי נערים מרמת השרון, קרא מנהל בית הספר לאקט האלים "תקלה מבצעית של יחידת עילית" (סרד, 2001: 14). מנהל בית הספר, אשר אמור להוות דמות חינוכית ולקדם ערכים הומניים, רואה באונס קבוצתי "תקלה", ובאנסים

"יחידת עילית". בתרבות הישראלית המרוממת את מיתוס החייל הקרבי, אונס וגילויים אחרים של אלימות מינית נתפסים כחשובים פחות משמירה על התדמית הגברית של החייל, או החייל העתידי. התגובה הממסדית לאונס הקבוצתי ברמת השרון מקבילה לתגובה הבית-ספרית המטייחת והמתעלמת, הממהרת להאשים את הקורבן ולהגן על החשוד לאור האינטרס הבית-ספרי לזכות בתהילה לאחר הניצחון בגמר. טובתה של דר וכן הפן הלא-מוסרי של הפרשה נשכחים, וכך הופכת ויקי שושן ממייצגת ה"חינוך" למייצגת ה"אנטי-חינוך", היינו, לדמות המחנכת להיעדר ערכים או להפנמתם של ערכים אנטי-פמיניסטיים.

במשך תקופה ארוכה נשארת דר סגורה בחדרה. היא סובלת מחרדה לאור השיחות הטלפוניות שהיא מקבלת מגברים שמציעים לה הצעות מגוונות מחד גיסא, והיא חוששת שמא ילדי בית הספר רואים בה נערה מופקרת, מאידך גיסא. הדברים הבאים חושפים את הטלטלה הנפשית שבה היא מצויה:

אני אף פעם לא אשכח את הדברים המלוכלכים שאמרו לי בטלפון. את הקללות וניבולי הפה. אני... אני פוחדת לצאת מהבית, אני לא רוצה שהם יראו אותי. [...] הם שם, אני יודעת שהם שם. הם מחכים שאצא כדי... (עמ' 146).

כפי שמציינת שפירא-ברמן (2003), לאלימות מינית יש השלכות מרחיקות לכת על תפקודן הנפשי, החברתי והבין-אישי של הקורבנות ורובן ככולן מחייבות מתן סעד וטיפול נפשי. לטענתה קיימים בקרב הקורבנות תסמינים לטווח הקצר, דוגמת חרדה, הפרעות שינה וסיוטי לילה, קשיי ריכוז, פרנויה וקשיי תפקוד, ואילו בטווח הארוך נפוצות תגובות כגון דיכאון, הפרעות אכילה, האשמה עצמית, חוסר אונים, פגיעה עצמית והערכה עצמית נמוכה. אלו מופיעים בהתנהגותה של דר, ושיאן – המחשבות האובדניות שלה ורצונה לבלוע

גלולות שינה ולשים קץ לחייה. החלטתה בתום הרומן, כאשר מתפענחת זהותה של מי שהעלתה את המודעה הארסית, לנסוע ללונדון, ניתנת לפרשנויות שונות: ראשית, לפנינו עדות להתחזקותה של דר, שמוכנה לצאת מהסגירות המרחבית שכפתה על עצמה ולשוב ולנהל מגעים חברתיים עם העולם. שנית, אנו מבחינים שבסופו של התהליך, מי שמשלמת את המחיר היא הקורבן, שכן דר היא שעוזבת את ארצה, את הוריה, את בן זוגה ואת חבריה לאחר הפרשה האלימה. שלישית, התמונה שמציג הסיום האמביוולנטי שבו דר מתוודה על אהבתה לנדב מזה ובוחרת לנסוע ללונדון מזה, מחזקת את הקו הביקורתי הנוכח ברומן, שלפיו חצר בית הספר מממשת הלכה למעשה את עקרונות הדרוויניזם החברתי, ואלו שאינם חזקים דיים נאלצים לעזוב.

אל מול פעלתנותם של הנערים, העצומה שמנסחת איה נגד העלאת תכנים לא הולמים לאתר האינטרנט של בית הספר, הפגישה עם המנהלת והבקשה ממנה לסייע לדר (עניין שכלל לא עלה על דעתה) והניסיון לאתר את זהות מעלה המודעה, בולטת אוזלת ידם של המבוגרים. אביה של דר מאיים על בית הספר בתביעה משפטית, ויקי שושן עסוקה בשמו הטוב של בית הספר, המחנכת ומרכזת השכבה אמנם באות לבקר את דר, אולם לא מנסות להתמודד עם תופעת האלימות ברשת באופן שחורג משיחה סטנדרטית-דידקטית על הנושא. גם מאמן קבוצת הכדורסל, שניאור, לא מצליח להתמודד עם אלימותו של ירמי, כפי שאסתי, המורה האחראית על המעודדות, לא מצליחה להבין את פשר אלימותה של ליאת. עולם המבוגרים מאופיין כעיוור לחלוטין למתרחש בעולם הנערים וככזה שאינו מסוגל לפענח את הקודים המאפיינים את עולם הנערים.

ניכר כי אביה של איה מתעלם לא רק מתפקודה כתלמידה, אלא גם מעובדת היותה מנהלת רומן עם גבר שמבוגר ממנה בשנים רבות. הרומן המתהווה בין איה ליובל הצלם אמנם מיטיב עם איה, והתקשורת בין השניים מוצגת כהדדית וכמוצלחת, אולם אף אחת מהדמויות הסובבות לא תוהה באשר לפער הגילים,

ואיה אף משמשת בעבור נדב כמעין חונכת מינית בהסבירה לו את חשיבות המין המוגן. אמנם מדובר בדמויות משנה (וגילו המדויק של יובל לא נמסר לקוראים), אשר הקשר בינן אינו מכיל מוטיבים אלימים, אולם העובדה שאין התייחסות לתגובת הוריה של איה לרומן המתהווה רק מחדדת את עיוורונם של המבוגרים למתרחש אצל ילדיהם, ואת פגיעותם של הנערים לניצול.

מול העיוורון בולטת עזרתם של נדב, איה ומיכאל, והירתמותם הן למציאת האחראי על הצבת המודעה, הן לסיוע בהחלמתה של דר ובהחזרתה למעגלים החברתיים שמהם היא ניתקה את עצמה. נדב מאוהב בדר, ומשקיע את מרב זמנו בתמיכה בה, תוך ויתור על פעילויות אחרות, כמו למידה, בילוי בחיק המשפחה, ואף השתתפות בחוגי סיור. שיאה של ההזדהות בין נדב לדר נחשף במהלך שיעור ספרות, שבו הוא קורא את קינתה של אנטיגונה במחזה מאת סופוקלס, המבכה את מצבה, כמי שהיתה מיועדת להינשא לאהובה הימון, ומסיימת את חייה במערת-קבר, בדרכה לשאול (עמ' 156). קינתה של אנטיגונה מאירה ביתר שאת את מצבה של דר: נערה צעירה שבעקבות אקט אליס מוצאת את עצמה כלואה בחדר, מורחקת מחבריה ומן הלימודים, מוותרת על אהבתה לנדב, בדומה לאנטיגונה, שבגלל קשיות לבו של קריאון שאסר על קבורת אחיה, נאלצת לגזור על עצמה מוות בדמי ימיה לאחר שבחרה להפר את הצו המדיני ולקבור את אחיה פעמיים.

בשיח הפמיניסטי הופכת אנטיגונה לדמות נשית לוחמת. באטלר (2010: 9) מגדירה את אנטיגונה כדמות פמיניסטית שמתריסה נגד המדינה באמצעות סדרה של פעולות פיזיות ולשוניות רבות עוצמה. בנוסף מציינת באטלר (שם: 102), כי אנטיגונה קוראת תיגר על ההטרסקסואליות בעצם סירובה לעשות את המוטל עליה, להישאר בחיים בעבור הימון, בסירובה להיות לאם ולרעה, בשערורייה הציבורית שהיא מחוללת, ובבחירתה במוות כחדר כלולות, עניין שמציין את הרס הנישואין ואת שלילת המוסד הזה.

כאמור, האינטר-טקסטואליות יוצרת השקה בין מצבה של אנטיגונה ובין מצבה של דר. אולם זוהי אנלוגיה ראשונית בלבד, שכן ברובד נוסף, ההשקה העולה מהצלבת שני הסיפורים היא בין נדב הקורא את הקינה בכיתתו, ובין סיפור אנטיגונה והימון, שכן נדב מוקבל להימון הנאלץ לוותר על אנטיגונה מתוך סיבה חיצונית למערכת היחסים. כפי שדר מקבלת את ההחלטה לנסוע ללונדון ולא לחזור עוד לבית ספרם, כך אנטיגונה גוזרת על עצמה מוות בעקבות התרסתה הפוליטית, המפריד בינה לבין הימון. כפי שהחוזק והעמידות של אנטיגונה לא סייעו לה, והיא מצאה את מותה הטראגי, כך גם החוזק והעמידות של דר אינם מגוננים עליה מפני הקשיים שחוותה והשלכותיהם. היא גוזרת על עצמה מוות מטאפורי בעצם ההתנתקות מסביבתה ומאהובה ומתוך בחירתה שלא להשתייך עוד לסביבה זו שהכאיבה לה.

לצד האלימות המינית והבריונות ברשת שחוה דר, מופיעות ברומן אלימויות נוספות. המצב הביטחוני הישראלי, בצל הפיגועים הקשים מהדהד ברומן, שבסיומו מצוי נדב בקרבתו של אתר פיגוע התאבדות בחיפה. אמו של נדב חרדה לאורך כל הרומן לשלומה של בנה, אולם הרומן ממחיש כי האלימות שפורצת על רקע לאומני איננה האיום המרכזי על שלום הנערים, אלא דווקא האלימות מבית. מיכאל, חברו הטוב של נדב, נדקר בגבו במהלך משחק כדורסל ומובהל לבית החולים. זהות הדוקר אינה נחשפת, אולם החשד הוא שמדובר באחד מחבריו של ירמי. תגובת המבוגרים לאחר הדקירה אנלוגית לתגובתם לאחר שמתגלה מודעת האינטרנט: מיכאל נתפס כאשם בהתרחשות שכן מדובר בבן למשפחת עולים מרוסיה, והעניין מקושר אף למאפיה הרוסית. כאן נחשפת גזענותה של החברה הישראלית, המתבוננת במיעוט באמצעות שורה של סטריאוטיפים (שם הגנאי המוצמד למיכאל בבית הספר הוא "קרמלין"), ובכך מצדיקה למעשה את האלימות המופנית כלפיו. אף האלימות הסביבתית נוכחת ברומן, כאשר נדב מצר על היעדרם של שטחי הר טבעיים, בתור אוהב טבע

שמודאג מהתרחקות האדם מן הטבע ומתהליכי העיור הפוגעים בחורש הטבעי. ובמציאות שבה הקיום עטוף באלומות, היוצרת בוחרת, כאמור, לשרטט סיום אמביוולנטי ולשבור את קונבנציית "הסוף הטוב"¹². נדב ודר מצהירים על אהבתם זה באוזני זה, ואולם נסיעתה של דר ללונדון, לזמן לא מוגדר, ותחושתה שמא התדמית שהודבקה לה עתידה לרדוף אותה, מעלים סימן שאלה סביב מערכת היחסים ועתידה. בנוסף לכך, הידיעה שלמרות אלימותו של ירמי על המגרש ומחוצה לו הוא נבחר להשתתף במחנה האימונים של נבחרת הנוער הלאומית, מדגישה כיצד הקורבן קמל בעוד המקרבן ממשיך לגדול ולזכות בתהילה.

אם עד כה הבחנו באלומות מינית ובבריונות ברשת, כעת נדון במקומה של ההתעללות המינית בילדות. התעללות מינית בילדים היא תמה שכמעט אינה מאיישת את הספרות הנכתבת לילדים או לנוער, וזאת ביחס הפוך למתרחש במציאות, שבה תופעה קשה זו חוזרת ונשנית, ומחייבת את הוראת הנושא לילדים ולנוער תוך שימוש בעזרים טקסטואליים. בהקשר הזה יש לציין את ספרי הילדים **איש שלא מכירים** לנעמי בן-גור (1993) ו**מי מצלצל בדלת** לחנה טרומר (1998). יש לציין כי גם במערכת הספרותית למבוגרים זוכה תמה זו להופעות טקסטואליות ספורות, שכן הספרות הישראלית למבוגרים ממעטת גם היא לכתוב על הנושא. זאת לאור המבוכה שמעורר הנושא, וכן, לאור השיוך של התופעה לספֶרה הפרטית, לדברים שמתרחשים בין כותלי הבית, ואינם אמורים להיות מטופלים במסגרת הספֶרה הציבורית¹³.

הסיפורת הישראלית לנוער משתקת את מגמת ההשתקה וההתעלמות מתמת ההתעללות המינית בילדים, עניין שמבליט ביתר שאת את הרומן יוצא

¹² ראו הרחבה בעניין ה"סוף הטוב" כמסך עולות אצל משיח, 2013.

¹³ לכך נדרשתי בספרי **אלימות**, הדן באלומות נגד נשים ומיעוטים בספרות העברית הנכתבת למבוגרים. ראו רודין, 2012 : 107-99, 141-135.

הדופן של טפר, **מה שהסתירתי בבטן** (2010), המעמיד במרכזו את דמותה של מיה, נערה בת שש-עשרה שחוותה התעללות מינית מידי דודה, בהיותה בת שש. כבר בתחילת הרומן מתוארים סיוטיה של מיה בלילות, והקורא שותף לניסיונה לפצח את חידת התת-מודע המבקש לעלות אל המודע. מרגע שזיכרון העבר המודחק קונה אחיזה בתודעתה של מיה והופך לזיכרון מוחשי וברור, נפתח מסע התמודדות נפשית מורכבת, בעל שני מסלולים – אישי וציבורי. מיה יוזמת שיחות טיפוליות עם דגנית, חברתה הקרובה של אמה המטפלת בנוער במצוקה, על מנת להתמודד עם הטראומה, לעכלה ולנסות להתעמת עם חששותיה הבולמים אותה, ובמקביל מיה מתחילה לספר לקרובים אליה על ההתעללות שחוותה מידי דודה, על מנת להשתחרר מעולו של הסוד וכן מתחושת האיום שמקרין דודה.

ברומן שלפנינו מתקיים ניסיון לנרמל את ריטואל הטיפול הפסיכולוגי שעוברת המותקפת, לאור מציאת פתרון זמין לקיום פגישות טיפוליות, שכן חברתה של האם מתמחה בנושא ושמחה להגיש למיה סיוע. ההגעה אל השיחות היא פרי יוזמתה של מיה, בעידוד חברתה הטובה עדן, וניכר כי קיומן של השיחות (הנערכות בבית קפה ולא בקליניקה, עניין שצובע את הטיפול באור שאינו סטריאוטיפי) מיטיב עם מיה ומקל עליה לספר לסובבים אותה את מה שעברה.

באמצעות סיפורה של מיה מועלות בעיות אחדות שמאפיינות קורבנות של התעללות מינית: הדחקת התעללות, המחיר הנפשי שגובה ההתעללות ובמקרה של מיה סיוטיה בלילות וריחוקה מן החיים החברתיים הבית-ספריים בכלל ומחברתם של נערים בני גילה בפרט, החשש שמא לא יאמינו לסיפורה, הכעס על הוריה ש"הפקירו" אותה ואפשרו לדודה לבצע בה מעשים מגונים, הכעס על מערכת המשפט שבכל הנוגע להתעללות בילדים מהווה אפיק לא רלבנטי בגינו של חוק ההתיישנות, שכן נשים שחוות התעללות מינית בילדותן

ואזורות אומץ על מנת להגיש תלונה בבגרותן, אינן יכולות לעשות כן, ובנוסף, התחושה שהזיכרון הקשה הופך לחלק בלתי נפרד מנפשה של הקורבן, ועולה גם ברגעים בלתי צפויים של אושר, ובכך מהווה איום תמידי על הנפגעת. השיחות השבועיות עם המטפלת, כמו גם שיתוף המשפחה במקרה, לא מאפשרים לקורבן לחוש תחושות קתרטיות, שכן מדובר בטרומה שאינה רק נוכחת בתודעה, אלא מדריכה את פעולותיה של הקורבן מדי יום ביומו. אמצעי פואטי שמדגיש את נוכחותו של זיכרון הטרומה בחיי הקורבן הוא השימוש בשני גופנים, כפי שהופיע לראשונה בספרה של סילביה פרייז'ר, **בית אבי** (Fraser, 1987). אצל פרייז'ר, הגופן הרגיל מציין את העלילה, בעוד שהגופן הנטוי בא לייצג את תת-המודע של הדמות, המוסתר מן החברה עד לרגע הגילוי (Rudin, 2012). טפר משתמשת בגופן רגיל לתיאור העלילה, ובגופן נטוי לתיאור מחשבותיה של מיה הקשורות בטרומה שחוותה והדהודה, וכן לתיאור מחשבות, פחדים וכעסים. שני הגופנים מבהירים את המתח המתמיד בין העבר שמתקף את תודעתה של מיה, ובין רצונה לזכות בהווה בשקט ובחיים נטולי חששות וסיוטים.

למרות חששותיה של מיה שמא אמה לא תאמין שדודה, אחיה הקטן של האם שהיה בן טיפוחיה, ביצע בה מעשים מגונים, אמה של מיה מאמינה לדבריה, מתעמתת עם הדוד והוא אף אינו מכחיש את הדבר. מי שמתייצבת לימינו של הדוד, ואף מתקיפה את אמה של מיה מתוך טענה שמדובר בתרמית שתכליתה כלכלית, היא אשת הדוד, ציפי. זו מתייצבת לצד בעלה מבלי לשוחח עם מיה או לבדוק את הדבר לעומק, ובכך מייצגת את נשותיהם של עברייני המין הבוחרות לדבוק בבני זוגן חרף מעשיהם הקשים. דווקא באמצעות דמותה השולית של ציפי, שאינה זוכה לפיתוח עלילתי, מושמעת הביקורת החברתית על נשים שפועל בהן "ארכיטיפ הרה", הממחישה את היעדר הסולידריות הנשית בתחום ההתעללות המינית, ואת הרצון שלא להתעמת עם ההאשמות הקשות

לאור הפחד מהמחיר שההאשמות האלו עלולות לגבות מהקיום המשפחתי המוגן של בני משפחת המקרבן.

ניכר כי טפר שואפת לעצב ברומן שלפנינו נערה שתעורר בקוראות הזדהות ולא רחמים: מיה היא תלמידה טובה, יופייה מודגש לאורך כל היצירה, היא אינה מנודה וחברתה הטובה היא אחת הנערות הפופולריות בבית הספר. משפחתה היא משפחה מגובשת ואוהבת, ואופיר, שמיניסט מבית ספרה, מתאהב בה. מכאן שעיצוב הדמות נאמן לסכמה של הגיבור ולא לסכמה של האנטי-גיבור, וזאת הזדהותו של הקורא עם גיבורים ורחמיו ביחס לאנטי-גיבורים. קרוק (1972: 37-59), באפיינה את הגיבור הטראגי, מציינת את תכונות היסוד הבאות: כריזמה, אומץ לב, אצילות, מוסריות נעלה וחתירה לידע. התכונות האלו משויכות ברומן למיה, שחתירתה לדעת את עצמה ואת עברה הנסתר מנחה את פעילויותיה. בתחילת הרומן זיכרון העבר משויך לאחיה הגדול ניר, בעוד היא מתאפיינת בהדחקה, ואילו בסוף הרומן חתירתה לידע מבהירה לה לא רק את הטראומה שחוותה, כי אם גם חוויות ילדות מאושרות שהגישה התודעתית אליהן נחסמה מזה שנים רבות. התמודדותה של מיה עם ההתעללות המינית נתפסת כהתמודדות אמיצה, וניכר רצונה שלא לטיח את העבר ולא לשומרו עוד כסוד מייסר.

הרומן אמנם מבקר את חוק ההתיישנות המונע מרשויות החוק לטפל במקרים רבים של התעללות מינית בילדים/ות, אולם השדר המרכזי שלו נוגע להתמודדות עם סיפור ההתעללות. הרומן ממחיש את חשיבותו של אקט השחרור מן הסיפור, היינו, את עצם החשיפה של הטראומה והפיכתה מסיפור פרטי מוסתר לסיפור משפחתי וחברתי. לא בכדי נקרא הרומן **מה שהסתתרי בבטן**. ההסתרה טראומטית לא פחות מעצם האקט האלים, וגובה מחיר נפשי מורכב. רק בתום ההסתרה (הסתרה מעצמה והסתרה מן המעגלים החברתיים הקרובים) יכולה הגיבורה להמשיך בחייה ואף להתחיל לקיים קשר רומנטי עם

נער, דבר שנמנעה ממנו בתוקף. ואף בהקשר לאופיר, שעמו מתחילה מיה להתראות, היא מציינת: "אני אצטרך לספר לו. [...] אני לא צריכה למהר, [...] כשיגיע הרגע, כשארצה לשתף את אופיר, אמצא מה להגיד ואיך לספר. והוא יבין... כן, הוא יבין. [...] יבין ויעזור לי" (עמ' 314), שכן מה שנתפס כסוד שצובע את הקורבן בצבעים שהופכים אותה למוקצה בעיני עצמה, עובר ברומן תהליך של שינוי הגדרתו. לא עוד הסתרה של ההתעללות כאילו הקורבן היא האשמה וכאילו הדבר משליך על אישיותה, אלא הוצאה של סיפור ההתעללות והפיכתו לחלק מהמרחב הציבורי, שכן לא הקורבן היא זו שצריכה לחוש אשמה.

בן-שלום (1982) מדווחת, כי רק 20% מהמקרים של התעללות מינית בילדות מדווחים למשטרה. הנתון נעוץ לטענתה, בגורמים מספר: תחושת האימה המלווה ברגשות אשם גורמת לילדה המותקפת לנצור את סודה; משפחות שמתודעות למעשה מסוג זה בוחרות לעתים שלא להתלונן כדי לחסוך מהילדה סבל נוסף, וכן העובדה שהמעשה הזה נחשב כ"דבר שיש עמו קלון" שעלול לעטות עליה על הילדה ועל המשפחה, מניאה משפחות מלהתלונן על תקיפות. מרדורוסיאן מציינת בהקשר הזה, כי רק "פשעים על בסיס מגדר" (gendered crimes) מולידים האשמה עצמית של קורבנות. בניגוד לפשעים אחרים שנגרמים לפרט (דוגמת גניבה) ואינם מולידים הסתכלות פנימית, נאנסות מיד שואלות את עצמן האם הן אחראיות למה שקרה והאם יכלו למנוע את התקיפה (Mardorossian, 2002).

הרומן שלפנינו מתעמת עם המציאות המתוארת במחקרים שלעיל, וקורא לשינוי חברתי. ראשית, עיצוב גיבורה וויתור על עיצוב אנטי-גיבורה מחדד את העובדה שכל נערה/ילדה באשר היא חשופה להתעללות מינית. שנית, הודאתו של יפתח, דודה של מיה במעשיו, רק מחדדת את הפער הבלתי נתפס בין המעשה להיעדר הענישה. ושלישית, הרומן מעודד את הקורבנות להשתחרר מן הסוד המעיק גם אם לא באמצעות הגשת תלונה נגד המקרבן. עצם השיתוף

והזכייה בגיבוי המשפחתי, נעשים לחלק מכריע בהתגברות על הטראומה ובטיפול בה.

סיכום

בריאיון עם טפר (בן-גור ורודין, 2014) היא נשאלת על התמות הפמיניסטיות העולות ביצירתה ומציינת:

אינני פמיניסטית מוצהרת, אבל שוויון בין בני אדם חשוב לי מאוד, ולכן הפן הזה משתקף גם הוא בכתובתי – ולדוגמה, ספרי לילדי הגן **הנסיכה יכולה הכל בעצמי** – המספר על מיכל שאחיה הגדול לא מוכן לשתף אותה, כשהוא יוצא עם חבריו לצייד דמיוני בגיונגל העשבים שמאחורי הבית, ושולח אותה בלגלוג לישחק בנסיכות". אבל מיכל, באסרטיביות יצירתיות, מתחפשת לנסיכה, נכנסת 'לגיונגל' וצדה 'נמר' ובכך משלבת את חלומה להיות 'נסיכה יפהפייה' בלי לוותר על זכותה להיות ציידת כמו הבנים. מוטיב זה נמצא גם בספריי לנוער העוסקים בנושאים מורכבים יותר – כמו בספר: **מתאים לך ככה שאת צוחקת** המספר על אהבה אובססיבית הנגמרת ברצח; או בספר – **מה שהסתירי בבטן** – המתאר את ההתמודדות האמיצה של מיה בת השש-עשרה עם זיכרון מודחק על התעללות מינית שעברה כילדה. כשאני חוזרת אל ספריי אלה, אני מגלה שלמרבית גיבוריי יש את הכוח, העוז והיכולת להתמודד עם המצבים הקשים, בהם אני נוטעת אותם, ולמרות שאיני מאמינה בגזירה שווה בין הספרות למציאות, אני שמחה מדי פעם לקבל מכתבים מקוראים הכותבים לי שמצאו עידוד ונחמה בספר זה או אחר.

נקיטת המושג "שוויון" משייכת את טפר לזרם הפמיניזם הליברלי, אולם התמות המופיעות ביצירותיה חורגות ממושג השוויון, שכן מדובר בתמות פמיניסטיות רדיקליות ובייצוגים רדיקליים (הטרדה מינית, גילוי עריות, רצח בת זוג, חתירה תחת "מיתוס היופי", התעללות בילדים, ניתוחי הבניות מגדריות מסורתיות ואף ביקורת שעולה כנגד נשים החותרות תחת ערכים פמיניסטיים). מכאן, כי טפר משתייכת לגל סופרות הילדים העבריות שתחילתו בסיפורת של

נורית זרחי¹⁴ (אשר ספרה הראשון **ידוק ידוק** ראה אור בשנת 1966), אשר במרכזו ניסיון להגדיר מחדש את דמות הילדה והנערה ולנשלה מסטריאוטיפים חברתיים. לצורך זאת מגבשת ספר תמהיל ייחודי של יצירה לילדות ולנערות. מחד גיסא היצירה מעניקה מקום מרכזי לקולה של הנערה ומאפשרת את השחתם של נושאים מושתקים, ומאידך גיסא, היצירה מציגה את הקונפליקט שבו מצויה הנערה כקונפליקט מגדרי, ובכך "מאפשרת" לנערה ולקוראים להמשיך ולהאמין שאם "יתוקן" העוול הנקודתי – בעיותיה של הדמות תיפתרנה. בחירתה של ספר לכתוב את מרבית יצירותיה באמצעות שימוש בז'אנר הריאליזם ואת מיעוטן באמצעות שימוש בז'אנר הפנטסיה, מלמדת על דבקות ברעיון שספרות ילדים ונוער היא מימטית, ועליה לשקף את חייהם ובעיותיהם האקטואליות של קוראיה. כן בולט המיקוד בתא המשפחתי החד-הורי, כפי שאפשר להבחין ביצירות **ועלי לא אכפת לך, איזה מין שם זה תיאודורה ולפתן צימוקים הקטנה**, מיקוד שמייבא אל ספרות הילדים והנוער מודלים משפחתיים שאינם הטרוסקסואליים או שוביניסטיים, ומנתץ את התפיסה שספרות הילדים והנוער משמשת סוכנת סוציאליזציה ברוח ערכי ההגמוניה. מכאן גם תבנית "הסוף הפתוח" המאפיינת את מרבית יצירותיה, שכן מי שמציגה את לב המאפליה ונדרשת לאלימות נגד ילדים בדגש על אלימות נגד נערות, איננה פוטר עצמה ב"סוף טוב", ובכך מאותתת לקוראיה על המציאות הקשה והבלתי פתירה, וייתכן שאף על תפקידם בשינויה.

¹⁴ לשדרים הפמיניסטיים ביצירת זרחי התייחסו אלקד-להמן (2006 : 46-52, 157-158) וקרן-יער (2007 : 178-188).

ביבליוגרפיה

- אבן, י' (1974). "סופר מספר ומחבר". *הספרות*, 18-19. 137-163.
- אייסכילוס (1994). *פרומתאוס הכבול*. תרגום: אהרן שבתאי. תל-אביב: שוקן, עמ' 131-149.
- אילו, א' (2013). *מדוע האהבה כואבת*. תרגום: שירן בק. ירושלים: כתר.
- אלקד-להמן, א' (2006). *לבדה היא אורגת*. ירושלים: כרמל.
- אפוליאוס (1981). *אגדת אמור ופסיכה*. תרגום: יורם ברונובסקי. ספרית פועלים. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- באטלר, ג' (2010) [2000]. *טענת אנטיגונה: יחסי שאריות בין חיים למוות*. תרגום: דפנה רוז. תל-אביב: רסלינג.
- בן-גור, נ' ורודין, ש' (2014). "ריאיון עם יונה טפר". *דף חדש: כתב עת מקוון לספרות ילדים*. נדלה בתאריך 5.4.2015.
- http://dafhadash.at.levinsky.ac.il/?page_id=417
- בן דוד, ע' (1992). "אמהות וג'נדר: הערכה מחודשת של המיתוס בטיפול המשפחתי". *שיחות*, ז', 1, דצמבר 1992, 14-19.
- בן-שלום, י' (1982). "עזה כמוות קשה כשאל: על מוצאותיה ותכליתה של האלימות נגד הנשים". *נוגה*, 6, עמ' 8-12, 31-33.
- גיליגן, ק' (1995) [1982]. *בקול שונה, התיאוריה הפסיכולוגית והתפתחות האישה*. תרגום: נעמי בן-חיים. תל-אביב: ספריית פועלים.
- גרינברג, צ' (1984). דמות הנאנסת בעיתונות הישראלית. *נוגה*, 8, 8-12.
- דוניץ, י' (2009). "הסביבה הוא פיקדון לדורות". *האי כלומפופו ועוד סיפורים* (עריכה: יונה טפר). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 110-111.

הוקס, ב' (2002) [2000]. **פמיניזם זה לכולם: פוליטיקה מכל הלב**. תרגום: דלית באום. חיפה: פרדס.

הנדל, א' (2011). "אלימות". **מפתח**, 3, עמ' 53-80.

וולף, נ' (2004) [1992]. **מיתוס היופי: על השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים**. תרגום: דרור פימנטל וחנה נוה. תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, מגדרים.

טפר, י' (1982). **רגע שקשה לשכוח**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

טפר, י' (1988). **לפתן צימוקים הקטנה**. תל-אביב: זמורה ביתן.

טפר, י' (1998). **ועלי לא אכפת לך**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

טפר, י' (1999). **מתאים לך ככה שאת צוחקת**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

טפר, י' (2000). "אלימות בספרי". **ספרות ילדים ונוער**, 103, 5-10.

טפר, י' (2001). **הנסיכה "יכולה הכל בעצמי"**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

טפר, י' (2002). **שבע אבני הנסיכה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

טפר, י' (2005). **כמו דקירת סכין**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

טפר, י' (2008). **איזה מין שם זה תיאודורה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

טפר, י' (2010). **מה שהסתירתי בבטן**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

טפר, י' (2012). **גיבור או פרא**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

כהנא-כרמון, ע' (1989). "שירת העטלפים במעופם". **מאזנים**, 3-4, ס"ד, 3-7.

מדיני, י' (2004). "רוח השירה ורוח הפרוזה". **מעגלי קריאה**, 30, 61-62.

משיח, ס' (2013). "אוריינות פוליטית: פוליטיקה ב/של ספרות ילדים". **ספרות ילדים ונוער**, 134, 15-32.

נוה, ח' (1987). **סיפורת הווידוי – הז'אנר ובחינתו**. תל-אביב: פפירוס.

סיקסו, ה' (2006) [1975]. "צחוקה של המדוזה". תרגמה: מיכל הראל. ערכו: דינה חרובי וחמוטל צמיר. **ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית**. ערכו: דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גראב, יפה

ברלוביץ, דבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי, סילביה פוגל-ביז'אווי. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, מגדרים, 134-153.

סרד, ס' (2001). "מיליטריזם ואונס בחברה הישראלית". תרגמה: רות וינטר. *על הקו*, 1, 8-18.

פלגי-הקר, ע' (2004). "על האם ועל ה(א)מהות בתיאוריה הפסיכואנליטית". *שיחות*, י"ח, 3, יוני 2004, 251-260.

קמיר, א' (2006). "רצון בת המלך-כבודה: הזמנה לפמיניזם ישראלי". *תרבות דמוקרטית*, 10, 409-475.

קמיר, א' (2007). "משפט, חברה ותרבות בפרשת רמון: 'בא לי שטויות ולא בא לי עליך' נ' 'סימן שאתה צעיר'". *המשפט*, 24, 66-80.

קרוק, ד' (1972). *יסודות הטרגדיה*. תרגם: אברהם יבין. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

קרן-יער, ד' (2007). *סופרות כותבות לילדים: קריאה פוסט-קולוניאליסטית ופמיניסטית בספרות-ילדים עברית*. תל-אביב: רסלינג.

רודין, ש' (2012). *אלימויות: על ייצוגיה של האלימות בספרות העברית החדשה*. תל-אביב: הוצאת רסלינג.

רודין, ש' (2012א'). "'אל תסתגרי רק מפני שאת אשה': על פמיניזם רדיקלי, ליברלי ומטריאליסטי ברומן נשים קטנות ללואיזה מיי אלקוט". *ספרות ילדים ונוער*, 133, יולי 2012, 56-75.

רודין, ש' (2015). "הילדה החדשה: ייצוגי ילדות בספרות הילדים הישראלית לגיל הרך". *חוקרים @ הגיל הרך*, גיליון 3, עמ' 55-80.

ריץ, א' (2006). [1980]. "הטרנסקסואליות כפזיה והקיום הלסבי". תרגום ועריכה: דלית באום. *ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית*. ערכו: דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גראב, יפה

- ברלוביץ, דבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי, סילביה פוגל-ביז'אווי. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, מגדרים. 165-189.
- שדמי, א' (2007). **לחשוב אשה: נשים ופמיניזם בחברה גברית**. צבעונים הוצאה לאור.
- שינודה-בולן, ג' (2002) [1984]. **אלות בכל אישה – פסיכולוגיה חדשה של חיי נשים ואהבותיהן**. תרגום: מיכל רון. בן-שמן: מודן הוצאה לאור.
- שפירא-ברמן, ע' (2003). "הסוד ועונשו: עיגון זכויותיהם של קורבנות אלימות מינית בחוק". **חברה ורווחה**, 23 (2), 197-185.
- Cixous, H. (1997). Sorties: Out and out: Attacks/Ways Out/Forays. Catherine Belsey & Jane Moore (Eds.) *The Feminist Reader*. London: Macmillan. Pp. 91-103.
- Connell, R. W. (1987). *Gender & Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Polity Press.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Sydney: Allen & Unwin.
- Fraser, S. (1989) [1987]. *My Father's House – A Memoir of Incest and Healing*. London: Virago Press.
- Haywood, C. & Mac an Ghaill, M. (1997). "A Man in the Making": Sexual Masculinities within Changing Training Cultures. *The Editorial Board of the Sociological Review*, 11/7/97.
- Lienert, T. (1996). On who is calling Radical Feminists 'Cultural Feminists' and other Historical sleights of hand. Diane Bell and Renate Klein (Eds.) *Radically Speaking: Feminism Reclaimed*. London: Zed Books. pp. 155-168.
- Lupton, B. (2000). Maintaining Masculinity: Men Who Do Women's Work. *British Journal of Management*, 11, pp. 33-48.
- Mardorossian, C. M. (2002). Toward a New Feminist Theory of Rape. *Signs*, Vol. 27 (3), pp. 743-775.

Rowland, R. & Klein, R. (1996). Radical Feminism: History, Politics, Action. Diane Bell and Renate Klein (Eds.) ***Radically Speaking: Feminism Reclaimed***. London: Zed Books, pp. 9-36.

Rudin, S. (2012). The Poetics of Horror: Poetic Representations of Violence against Women in Israeli Women's Literature. ***Women in Judaism***, Vol. 9(1), pp. 1-32.

Wallbank, J. A. (2001). ***Challenging Motherhood(s)***. Harlow: Pearson Education.