

פרשנות ללא גוף, גוף ללא פרשנות על כמה מקרים של בולימיה בקולנוע

רעיה מורג

בסופו של דבר הן מארגנות את חייהן כך שתוכלנה לבלות שעות על שעות רכונות בתנוחה הזו, כשמוחן המבריק, שנועד לגדולות, מרוכז באותם שני חורים מבישים: הפה, האסלה; האסלה, הפה/
(נעמי וולף, 'מיתוס היופי')¹

מבוא

הייצוגים הקולנועיים של בולימיה נרווזה² הם ספורים.³ ובכל זאת, או למעשה

- * מאמר זה הוא גרסה מקוצרת של מאמרי: Morag, 2006.
- 1 במקור, לצרכים פולמוסיים, מופיע המשפט בלשון שאינה מבהירה כי מדובר בנשים דווקא (וולף, 2005: 165–166). רק בהמשך מעירה הכותבת, כי 'זה אכן מה שקורה כאן ועכשיו, אלא בהבדל קטן אחד, ההבדל המגדרי: לא מדובר בגברים אלא בנשים' (שם: 166).
 - 2 ב־1994, במהדורה הרביעית של *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-IV)*, אופיינה בולימיה נרווזה על ידי 'התקפים חוזרים של אכילה בולמוסית, שבעקבותיהם [...] התנהגויות מפצות כגון הקאה מכוונת, שימוש במשלשלים, שימוש בתרופות משתנות, צום או אימון פיזי קיצוני [...] הפרעה בתפיסת צורת הגוף ומשקלו' (שם: 539). התרגום שלי. ובהמשך: 'התקף של אכילה בולמוסית מאופיין על ידי צירוף של כל המרכיבים הבאים: (1) אכילה בפרק זמן מובחן (למשל, במשך שעותיים) של כמות אוכל שהיא גדולה לאין שיעור ממה שרוב האנשים יאכלו בפרק זמן דומה ובתנאים דומים; (2) תחושה של העדר שליטה על האכילה בזמן ההתקף (כלומר, ההרגשה שאי־אפשר להפסיק לאכול או לשלוט בסוג המזון ובכמותו) [...] התקף האכילה וההתנהגות המפצה [...] מתרחשים בממוצע לפחות פעמיים בשבוע במשך שלושה חודשים' (שם: 549).
 - 3 אינני מנתחת במאמר זה סצנות של התנהגות בולימית, המופיעות בסרט כלשהו באופן

דווקא בשל כך, נדירותם שופכת אור על היחסים בין הגוף הפרטי לבין הגוף הציבורי (החברתי, ההיסטורי, התרבותי, הקולנועי)⁴ ועל היחסים בין הגוף הפרטי החיצוני הנראה לכאורה, לבין זה הפנימי הלא נראה, המודחק.⁵ במאמר זה ברצוני לתאר בהרחבה שני מקרים של ייצוג בולימיה נרווזה

מקרי וחד-פעמי, ואינן חלק מהותי מאפיון הדמות או מהתפתחות העלילה. ראו למשל את סצנת ארוחת הבוקר ב'אמריקה מאוהבת' (*America's Sweethearts*), סרטו של ג'ו רות מ-2001. קיקי (השחקנית ג'וליה רוברטס), שתוארה כמי שסבלה בעבר מעודף משקל ונפטרה ממנו באמצעות דיאטה, זוללת כמויות גדולות בארוחת הבוקר, ומודיעה ללי (השחקן בילי קריסטל), לאחר שהיא מתנה בפניו את בעיות האהבה שלה, כי היא 'מיד הולכת להקיא'. לאירוע זה אין כל המשכיות בסרט, משום בחינה. הסרט אינו מעלה את השאלה, אם הגיבורה מצליחה לשמור על משקלה באמצעות ההקאה. ראו גם את סצנת ההקאה בשירותי הנערות בסרט 'אלפנט' (*Elephant*), סרטו של גאס ון סנט מ-2003. הסרט מתאר יום בחיי תלמידי תיכון בפורטלנד, לפני אירוע רצח נוסח 'קולומביין'. בסצנה מוצגת ההרגליות שבהקאה של תלמידות התיכון בצורה הטרוויאלית ביותר, כחלק ברור משגרת חייהן ומדרכי התמודדותן עם לחצים. 'מותק של חיים', סרטו של מייק לי מ-1990, מעמיד במרכז דמות של נערה אנורקסית. להבדיל מבולימיה, האנורקסיה מאופיינת ב'סירוב להשיג משקל גוף נורמלי, בפחד תמידי מעליה במשקל' (*DSM-IV-TR: 584–585*). האנורקסיה של הנערה ב'מותק של חיים' היא מהטיפוס הבולימי (*binge-eating purging type*). כלומר הירידה במשקל נעשית לא על ידי דיאטה או מאמץ פיזי קיצוני, כמו אצל הטיפוס ה'סגפני', אלא על ידי אכילה, לעתים של כמויות מוערות, והקאה או שימוש במשלשלים. להלן אנחה את ייצוגי האנורקסיה מהטיפוס הבולימי בסרט זה על דרך ההשוואה לשני הסרטים האחרים. לפי פוליבי והרמן (Polivy & Herman, 2002: 189), גליבס ואחרים מצאו שאנורקסיה מהטיפוס הבולימי קרובה יותר לבולימיה מאשר לאנורקסיה מהטיפוס הסגפני (*restrictor-type anorexia nervosa*) (שם: שם). ראו גם גליבס (Gleaves, 2000: 64–68).

- 4 בגוף הציבורי כוונתי לא רק להגדרת 'הגוף החברתי' (*social body*) לפי פוקו (1977), אלא גם לצירוף כל היבטיו של הגוף בתחום הציבורי – היבטים היסטוריים ותרבותיים, היבטים של המדיה, והיבטים שהם חלק מהזיכרון הגופני הקולקטיבי.
- 5 הגישה הרווחת במחקר מיוצגת למשל על ידי וולדבי (Waldby, 2002), בעקבות וייס (Weiss, 1999): 'פנים הגוף הנשי מסומן זה מכבר בתרבות האירופית המערבית כמקום חברתי, כאתר של מיניות ואימהות' (Waldby, 2002: 241). כוונתי שלי אינה ל'פנים' הזוה של הגוף הנשי, כלומר לאברי המין או לרחם, אלא למערכת העיכול – ל'פנים' המודחק.

בקולנוע — בסרט 'שנות רעב' (יוטה ברוקנר, גרמניה, 1979)⁶ ובסרט 'נערה בהפרעה' (ג'יימס מנגולד, ארצות הברית, 1999)⁷. לדעתי, רק בשניהם הפרעת הבולימיה היא מובהקת, דמות הנערה הבולימית היא מרכזית בנרטיב, ומשמוע הבולימיה הוא נדבך מרכזי במשמוע הטקסט כשלם. לצורך השוואה אתאר שני מקרים אחרים של ייצוג התנהגות בולימית — ב'תוף הפח' (פולקר שלנדורף, גרמניה, 1979)⁸ ובימותק של חיים' (מייק לי, בריטניה, 1990)⁹.

ארבעת הסרטים האלה מתארים את הגוף הבולימי הנשי¹⁰ כגוף מתנגד. זאת על ידי הצבת מערכת של קונפליקטים בין הגוף הפרטי החיצוני-הפנימי לבין הגוף הציבורי. קונפליקטים אלה שונים כמובן זה מזה בכל אחד מן המקרים. 'שנות רעב', סרטה האוטוביוגרפי של יוטה ברוקנר, מתאר את הבולימיה של הגוף (האנטי) היסטורי.¹¹ הבולימיה מעידה שלגוף כשלעצמו יש היסטוריה. אך אין מדובר בהמשכיות היסטורית אלא בכך שהגוף הנשי בגרמניה של שנות השבעים מייצר התנגדות לגוף ההיסטורי שאליו משייך אותו בעיקר השיח הציבורי הסמוי, אך גם זה הגלוי. כלומר, הגוף הבולימי של שנות השבעים מייצר את עצמו כגוף המתנגד למעבר הבין-דורי של הגוף (בעיקר הנשי אך

- 6 *Hungerjahre in einem reichen Land*. הכותרת המקורית של הסרט היא: *Hungerjahre in einem reichen Land*
- 7 *Girl, Interrupted*
- 8 *Die Blechtrommel*. כידוע, הסרט מבוסס על הרומן של גינטר גראס מ-1959, באותו שם. גראס היה שותף גם לכתיבת התסריט.
- 9 *Life is Sweet*
- 10 בשני הסרטים הראשונים, של ברוקנר ושל מנגולד, מדובר בנשים בולימיות. לפי האגודה הפסיכיאטרית האמריקנית, 'במדגמים קליניים ובמדגמי אוכלוסייה, לפחות 90% מחולי הבולימיה נרווזה הן נשים. חלק מהנתונים מצביע על כך שאצל גברים חולים בבולימיה נרווזה יש שכיחות גבוהה יותר של השמנת יתר [...] מאשר אצל נשים חולות [...] השכיחות של בולימיה נרווזה בין מתבגרות ונערות צעירות היא של 1%–3% לערך; שיעור השכיחות של הפרעה זו אצל גברים היא בערך עשירית מזו שאצל נשים' (*DSM, IV*, 1994: 548). לפי שוואלטר, החולה הראשון בהפרעת אכילה התקבל במרכז הרפואי קורנל בשנת 1988, ובשנת 1995 היו רק 13% מהחולים במחלה זו גברים (Showalter, 1997: 22).
- 11 השימוש במונח 'היסטורי' נועד להדגיש את המרכזיות של המשא ומתן ביחס לעבר הנאצי, כפי שהוא מגולם בגופה של הגיבורה. השימוש בסוגריים במילה 'אנטי' מדגיש את ההתנגדות להמשכיות ההיסטורית. כפי שאסביר להלן, אותו גוף בולימי עצמו מייצג גם את ההמשכיות ההיסטורית וגם את ההתנגדות לה.

גם הגוף הגברי) הפשיסטי־הנאצי. ב'נערה בהפרעה', סרטו של ג'יימס מנגולד, הגוף הבולימי הפסיכו־תרבותי נושא על גבו את חותם ההתעללות המינית וגילוי העריות במשפחה האמריקנית באמצע שנות השישים. הגוף הבולימי הוא ניגודו הגמור של המודל הגופני המסמל את השחרור המיני של שנות השישים. הגודש הבולימי החליף את הגודש המיני – המרה טרגית בגלל גילוי־העריות. אך הגוף הבולימי, כגוף מורד, מייצר יחסי גומלין לא רק עם המודל הגופני המשוחרר שהצמיחה תרבות החופש המיני של שנות השישים אלא גם עם מודל הגוף הפוליטי במאבק שצומח בשנים אלה. הוא מייצר התנגדות לראשון ולבטיוי המעוותים בתא המשפחתי, ומוצג כניגודו הגמור של השני.

המאמר בנוי מארבעה חלקים. בחלקו הראשון אדון בשוליות של הבולימיה במחקר הגוף העכשווי, ואתאר את מאפייניה ואת הסיבות להופעתה. בחלק השני אנתח שני מקרים מובהקים של בולימיה בקולנוע (בסרטים 'שנות רעב' ו'נערה בהפרעה'), תוך דגש על תפיסת הגוף. כן אתאר לצורך השוואה מקרה אחד של אנורקסיה מהסוג הבולימי (בסרט 'מותק של חיים'). בחלק השלישי אקשר בין שני החלקים הראשונים על ידי הצעה לקריאה 'גופנית' של 'שלב המראה' הלאקאניאני. בסיכום אטען כי הגוף הבולימי הוא רוח הרפאים (גוף הרפאים) המלווה כל גוף נשי. כרוח רפאים שהיא בגדר בת לוויה תמידית, הגוף הבולימי מתנה באופן סמוי את תפיסתה של כל אישה את גופה, את זהותה.

חלק ראשון: גוף ללא פרשנות

הפרעות האכילה הן תופעות גופניות קיצוניות. זאת בשל הטרנספורמציות הגופניות הכרוכות בהן, בשל העודפות המאפיינת אותן (עודף דימויי גוף, עודף סתירות בין דימויים אלה), בשל רמת הבזות¹² הגבוהה הגלומה בגוף הנושא את ההפרעה, בשל אופיין הממכר ובשל יחסן לשאלות של כוח. אך למרות גופניות ייחודית זו, אף שהתפשטותן של הפרעות האכילה קיבלה ממדים של מגפה המאיימת על הסדר החברתי¹³ ולמרות ייחודיותן כתלויות

12 "abject", לפי קריסטבה (2005).

13 פוליבי והרמן מדווחים, כמו שאר החוקרים, על עלייה מתמדת במספר החולות בבולימיה. לדבריהם היחס בין החולות בבולימיה לחולות באנורקסיה הוא של 2 ל-1 (Polivy & Herman, 2002: 189). לדעת שוואלטר, כתוצאה מתשומת הלב שניתנה לה במדיה על ידי כותבות פמיניסטיות ומבקרות ספרות, האנורקסיה נעשתה מגפית. בשנות התשעים של המאה העשרים הכירו כמה חוקרות בכך, שהפרסום שניתן לאנורקסיה ולבולימיה

מגדר – רוב רובו של המחקר הפסיכו־סוציו־תרבותי הקנוני, ובייחוד זה שהתפתח משנות התשעים של המאה העשרים ואילך, אינו מתייחס אליהן כמרכיב הכרחי של הדיון בגוף.

המחקרים הספורים שהתייחסו להפרעות אכילה כחלק מ'השיבה לגוף',¹⁴ או למשל כחלק מהדיון במגפות היסטוריות,¹⁵ מתמקדים באנורקסיה נרווזה לאין שיעור יותר מאשר בבולימיה נרווזה.¹⁶ אין זה העיוות היחיד. המחקר מתאפיין גם בהכללה גורפת של שתי ההפרעות כאחת,¹⁷ ובקושי בהעמדת האטיולוגיה של הבולימיה.¹⁸ המסקנה הבלתי נמנעת היא, כי אחד המרכיבים המרכזיים של הבולימיה כמחלה – כלומר הסתרתה על ידי האישה הבולימית וההתייחסות אליה כאל 'סוד מלוכלך'¹⁹ – מאפיין גם את המחקר.

מהי הסיבה לשיתוף הפעולה המחקרי עם ההדרה או עם השוליות של הבולימיה? התשובה מצריכה ראייה רחבה יותר של המונח 'מחלה מודרנית'.

גרר גל שני של חולות, וגם גברים החלו לפתח הפרעות אכילה (Showaltwer, 1997: 22). נתונים אלה עומדים כמובן ביחס הפוך לשוליות של הבולימיה במחקר, כפי שאתאר להלן.

14 שילינג (Schilling, 1993) אינו מתייחס כלל לבולימיה; גרוס (Grosz, 1994) וטרנר (Turner, 1996) מזכירים אותה רק בחטף; וייס (Weiss, 1999) מקדישה פרק לאנורקסיה בלבד.

15 Showalter, 1997.

16 המקרה של שוואלטר מאיר עיניים במיוחד. הכותבת מצהירה בספרה, העוסק במגפות היסטוריות מודרניות ומתאר את ניכוס ההיסטוריה לטובת ההיסטוריה המדכאת, כי 'אם היסטוריה היא פרוטו־שפה ולא הפרעה, עלינו לשים לב למה שהיא מספרת לנו' (Showalter, 1997: 13). אך היא מקדישה תשומת לב מועטה בלבד לבולימיה, בניגוד לאנורקסיה (ראו שם: 15–29, ובייחוד 20–22). שוליות זו מתבטאת גם בכך, שהכותבת – המציינת את שורשי האנורקסיה בעולם העתיק – אינה מבחינה בין מה שהיא מכנה 'התנהגויות של צום' (שנצפו לפני מאות שנים) לבין הבולימיה נרווזה כסינדרום עכשווי. כלומר בניגוד לאנורקסיה, אין היא מזהה את העדר ההיסטוריה של הפרעה זו. לפיכך היא גם אינה יכולה לממש במלואו את טיעון הניכוס בידי ההיסטוריה המדכאת העכשווית.

17 חריג בקבוצה זו הוא מחקרם של פוליבי והרמן (Polivy & Herman, 2002).

18 תופעה זו חוזרת גם בספרות הפופולרית או הפופולרית למחצה לגבי הפרעות אכילה. ראו למשל מייין (Maine, 1991) או וולף (2005).

19 ראו למשל הסה־ביבר (Hesse-Biber, 1996); ובייחוד סאנדס (Sands, 1991).

בניגוד לאנורקסיה נרווזה,²⁰ לבולימיה נרווזה אין כמעט היסטוריה ואין לה גם כל שורשים במיתולוגיה העתיקה. גם אם שתי שערוריות החשיפה במדיה (הווידיו הפומבי של ג'יין פונדה ב־1983 לגבי היותה בולימית, ובייחוד זה של הנסיכה דיאנה ב־1995)²¹ הבנו תהליכי מיתזציה לגבי 'פולחן' (cult) נשי מסוג חדש, נראה כי עדיין אין אלו מקרים עמוקים ורחבים דיים מבחינה תרבותית כדי לייצר מיתוס לגבי המחלה. אין בנמצא גם נרטיבים ספרותיים קנוניים, שבמרכזם דמויות ספרותיות החולות בבולימיה.²²

חלל תרבותי זה הוא גם חלל גאוגרפי. הבולימיה היא מחלה מודרנית שמקורה הגאוגרפי נותר עלום, לא מפני שאי־אפשר לאתר את הדיווחים הראשונים על התפרצותה (ב־1979), אלא בגלל אי־נראותה. מרחבי הקיום שלה הם לפיכך

20 ראו גורדון (Gordon, 1990), בייחוד עמ' 119 ואילך. הכותב מתאר בקצרה גם את האנורקסיות הקדושות בימי הביניים ואת הסופרג'יסטיות שהרעיבו את עצמן. לעומת זאת, בפרק המוקדש בספר זה להיסטוריה של הבולימיה, הכותב מתעלם מהעדר ההיסטוריה ומעלה פרשנויות פסיכו־חברתיות (שם: 134–137). נטייה זו שלטת בקורפוס המחקרי הנידון.

21 שוואלטר מזכירה את שני המקרים ללא ציונים ספציפיים לגבי הנסיכה דיאנה, וללא ניתוח שלהם. (Showalter, 1997: 21). כידוע, הנסיכה דיאנה העניקה בנובמבר 1995 ריאיון טלוויזיוני בן שעה, ללא אישור הארמון, לעיתונאי מרטין באשיר בתכנית האקטואליה של הבי־בי־סי 'פנורמה'. בריאיון זה היא דיברה לראשונה בפתיחות גם על היותה בולימית: 'במשך שנים מספר הייתי חולה בבולימיה. זוהי מעין מחלה סודית. את גורמת אותה לעצמך בשל כך שהערכתך העצמית היא מאוד נמוכה, ואינך רואה את עצמך כבעלת ערך או נחוצה. את ממלאת את בטןך כארבע או חמש פעמים ביום — יש כאלה שאפילו יותר — וזה נותן לך תחושה של נוחם [...] ואז את חשה גועל מהגודש שבבטןך, וחוזר חלילה [...] בבולימיה משקלך נשאר יציב, בעוד באנורקסיה הרזון שלך נראה. כך ש[בבולימיה] את יכולה להמשיך ולהעמיד פנים. אין עדות'. הריאיון המלא מופיע באתר: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/royals/interviews/bbc.html>. לפי ברומברג (Brumberg, 1988), 'הגילוי של ג'יין פונדה ב־1983, שהיא סבלה מבולימיה, היה אירוע ציבורי קריטי [...] לחשיפה של פונדה [את העובדה] שהיא אכלה מתוך התקפים והקיאא במשך השנים [שבהן למדה] בקולג' 'וואסאר' ובמשך השנים הראשונות בקריירה הקולנועית שלה, היה אפקט של הטבעת החותם של בולימיה ואנורקסיה נרווזה על המודעות הלאומית'. הבולימיה הפכה לחלק בלתי נפרד מהכתיבה על פונדה החל בביוגרפיה שהתפרסמה ב־1985.

22 זאת לעומת מחלת השחפת, שקיבלה מקום מרכזי ברומן 'הר הקסמים' מאת תומס מאן, למשל. ראו בעניין זה (Sontag, 1978; 1989).

בהכרח המרחבים הפנימיים, גם במובן הפנים־גופי (הפה, הוושט, מערכת העיכול, מנגנון ההקאה) וגם במובן הפנים־ביתי (המטבח, אסלת השירותים, הכיור). התשובה השנייה לשאלת ההדרה או השוליות של הבולימיה במחקר הגוף העכשווי נעוצה אפוא באי־נראות שלה. המאבק של הבולימית בהפרעה הוא בעיקר מאבק על הנראות.²³ זהו מירון בין הסתרת התקפי הזלילה וההקאה הנערכים בפרטיות המרחב הפנים־גופי והפנים־ביתי לבין נראותם לאחר שנים מספר במרחב הגופי החיצוני (ההתקרחות, איבוד השיניים וכו') ובמרחב החוץ ביתי.

לדעתי, העובדה שלא ניתן לחשוף במדיה את הנראות, הן של הגוף הן של המרחב הן של משך הזמן; והעובדה שהאי־נראות של הבולימיה נותרת בעינה גם כשמתגלות העובדות ועל אודותיה, מחזקות את עוצמתה המגפתית. הבולימיה מייצרת אוקסימורון של דימוי חרדתי ללא נראות במרחב ציבורי, המבוסס רובו ככולו על עוצמת הנראות של הדימויים הנשיים האחרים.

מאפיין נוסף של ההפרעה הוא המתח בין שני דימויי גוף מתחרים: דימוי הגוף החיצוני מול זה הפנימי. המתח ביניהם אינו זה שקובע את ההתנהגות האנורקטית, כלומר המתח שבין 'איך שהיא (החולה) רוצה להיראות' לבין 'איך שהיא נראית' (שמנה מדי).²⁴ זהו המתח בין דימוי הגוף הפנימי – המבוסס על תחושות של דיכאון, אשמה, ביקורת עצמית, אי־שליטה, מלאות, גועל, קרבה לשירותים, לכלוך, פחד מעלייה במשקל וחרדה – לבין דימוי הגוף החיצוני – המשדר איוון רגשי, קבלה, שליטה, ריקות, ניקיון, אסתטיות וסדר. בבולימיה הגוף מייצר ללא הרף שני גופים, שלכל אחד מהם דימוי משל עצמו, ומשמיד אותם (את הפנימי כראיה, ואת החיצוני מתוקף המחזוריות), וחוזר חלילה. בכל התקף של אכילה־הקאה יש לייצרם מחדש. מאפיינים נוספים אינם קשורים לנראות. בניגוד לכל האפידמיות שהפכו לחיזיון במרחב הציבורי, הבולימיה אינה כרוכה באיום במוות. זוהי מחלה מידבקת אך לא ממיתה. אין היא מצריכה לפיכך רגולציות מידיות של כוח – נידוי, פיקוח, הענשה, טיפול וכו' – מצד הממסד הרפואי או החוקתי.

מהן הסיבות להיווצרות המחלה? המחקר הקיים מציע שתי מסגרות הסברים מרכזיות: ההסבר הפסיכואנליטי המתמקד בקשר עם האם, וההסבר החברתי־

23 כניגוד גמור לאי־נראות זו ראו כיצד מתארת אורבך את הזוועה שמעוררת האנורקסיה בצופה בה: 'אנורקסיה היא סימפטום ספקטקולרי ודרמטי. לפגוש באישה אנורקטית משמעו להתעמת עם רגשות מטרידים ומביכים [...] החמלה הופכת לפחד ולצורך בשמירת מרחק; צורך לנתק את עצמך מהמראה מלא הכאב' (Orbach, 1986:97).

24 ראו למשל (MacSween (1993); Brain (2002); Gremillion (2002).

התרבותי, כלומר תלות ב'פולחן הרזון'²⁵ או שימוש בגוף הבולימי כמדיום של מחאה נגד העצמי הצרכני.²⁶ אך המודל הביו-פסיכו-חברתי הזה אינו מסביר את מנגנון הבחירה. כלומר את הפנייה לאוכל ואת הבחירה בהקאה, וכיצד מתרחש המעבר 'מנטייה להרגל ומהרגל למנגנון פתולוגי'.²⁷

הפער בין האפיון המובהק של הבולימיה לבין האי-בהירות האטיולוגית שלה, פער שאכנה בשם 'הפרדוקס האטיולוגי', מרחיב את טווח הסיבות להבנת הדרתה והשוליות שלה במחקר העכשווי. הבנתה של הבולימיה היא קשה לא רק בשל היותה מחלה מודרנית נעדרת הקשרים, ולא רק בשל היותה מאופיינת באי-נראות, אלא גם בשל הפרדוקס האטיולוגי.

חלק שני: בולימיה בקולנוע

מיעוטם של הסרטים המעלים ייצוגים של נשים בולימיות מעיד על המשך ה'שותפות לדבר עברה' עם תהליכים חברתיים (ומחקריים) של הסתרה, שוליות והדרה של הבולימיה. כלומר, עם ה'פרשנות ללא גוף' המאפיינת הן את המחקר הפסיכואנליטי-הפמיניסטי מאז שנות השבעים של המאה העשרים, הן את מחקר הגוף העכשווי. אולם ייתכן כי בשנים האחרונות חודרים אט אט אל המסך לפחות דימויי הבולימיה (גם אם לא מדובר בנשים הבולימיות עצמן ובדרמה האנושית הכרוכה בהפרעה).²⁸

'תוף הפח' – בולימיה נרווזה, היריון, הפלה
 כיצד יהפכו סרטי הקולנוע את האי-נראות של הבולימיה לנראות? האם זוהי

- 25 ראו למשל ראסל (Russell, 1997), בורדרו (Bordo, 1993), וידה-מאנאק (Weeda-Mannak, 1994), טרנר (Turner, 1996).
- 26 'בעולם המודרני של הצריכה, אנחנו יכולים לחשוב על שני מצבים רפואיים – בולימיה ואנורקסיה נרווזה – כעל שתי צורות אינדיווידואליות של מחאה, שבהן הגוף הוא מדיום של מחאה נגד העצמי-הצרכני' (Turner, 1996: 178).
- 27 ריונברג (Rosenberg, 1995: 89).
- 28 ראו את הדוגמאות שהזכרתי מתוך 'אמריקה מאהבת' ו'אלפנט' (הערה 4 לעיל). לדעתי הפרעות אלה זוכות לאחרונה גם ליותר אזכורים מילוליים בקולנוע. ראו למשל את הסצנה מתוך סרטה של איזבל קואיסט 'החיים בלעדי' (*My Life Without Me*), משנת 2003, שבו השכנה (השחקנית לנון וואלטינג) מספרת לגיבורת הסרט (השחקנית שרה פלי) על הקושי שבהיחשפותה כאחות בבית חולים לנשים החולות באנורקסיה ובבולימיה.

נראותו הדוחה של הבזוי? נראותו מעוררת החמלה של הסוד הנשי? של האחרת? ובעיקר — האם סרטי הקולנוע המייצגים נשים בולימיות מציעים דרכי ייצוג גופניות הולמות להפרעה? להלן אדון בייצוגי הבולימיה בסרט 'תוף הפח' של פולקר שלנדורף. טקסט זה ממוקם במעמד ביניים בין הטקסטים שיידונו בהמשך מאמר זה, המציגים במרכז הנרטיב שלהם דמות של אישה בולימית, ובין טקסטים שלא אדון בהם, המציגים כאמור דימויי בולימיה מקריים.

בסצנה ידועה מתוך 'תוף הפח' מטיילים על שפת הים הבעל הנאצי אלפרד מצארט (השחקן מריו אדורף), אשתו אגנס (השחקנית אנג'לה וינקלר), מאהבה של אגנס יאן ברונסקי (השחקן דניאל אולבריצ'סקי) והילד אוסקר (השחקן דיוויד בונט). אגנס מקיאה למראה ראש של סוס מת, שהוכנס לים כתחליף לרשת דייגים, ואילו אלפרד קונה את הצלופחים המתפתלים ויוצאים מתוך ראש הסוס. יחסי הכוח המעוותים ביניהם באים לידי ביטוי בארוחת הערב, כאשר הבעל כופה על אשתו לאכול את הצלופחים. לאחר סירוב נואש, ובעזרת תיווכו הארוטי-המנצל של המאהב — המרגיע את בכייה על ידי כך שהוא מלטף אותה עד שבכייה הופך לאנקות של תשוקה — היא אוכלת את כל הצלופחים שעל המגש. החי בתוך המת הופך להיות מת בתוך החי. ההתקף הבולימי החד-פעמי של אכילת הצלופחים הוא הכלה של היסודות הארוטיים-המנצלים, הרגשיים-המנצלים והמיניים, המותקים לפיזיות של הצלופחים וחודרים אל תוך הגוף הנשי — כשלכל זה נלווה מבטו החודר של אוסקר, הצופה בהסתר במתרחש. שליטתה של אגנס בסצנה המשפחתית מושגת באופן מעוות, באמצעות אבדן השליטה של ההקאה-מראש ושל האכילה הבולמוסית. משהיא מגלה, לאחר התקפי זלילה והקאה בלתי פוסקים של סרדינים ומליחים — המהווים הד חוזר לאירוע הצלופחים — את דבר הריונה, היא מתאבדת. ההתאבדות היא תחליף למעגל הזלילה-הקאה, ללא 'היטהרות'.

הסצנות הקשורות בבולימיה (סצנת חוף הים, סצנת אכילת הצלופחים וסצנת זלילת הסרדינים) מציגות את מחאתה של אגנס באמצעות אכילה והקאה. ראשית, זו מחאה נגד האוטוריטה של בעלה וניסיונו לשלוט בה באמצעות האוכל. שנית, זו מחאה כנגד ההיריון (גם אם העובר הוא בנו של המאהב ולא של בעלה). אגנס מסרבת להמשיך את השושלת, ואולי אף את ה'שילוש' המשפחתי. אכילת הצלופחים הדוחים היא גם ביטוי לבליעה ולהקאה של מיניות בעלה, הנתפסת בעיניה כדוחה. אכילת הבולמוס של הסרדינים והמליחים עד קבס ועד הקאתם היא המשך ההתרסה שהחלה באכילת הצלופחים. אגנס מכילה את המאוס על מנת להיפטר ממנו. אולם הטקסט מציג את האכילה ואת ההקאה לא רק כהתנהגות בולימית חסרת שליטה אלא גם כהתנהגות נורמטיבית של אישה בהיריון. הדו-משמעות מעלה לפיכך את השאלה, איך להתייחס לבולימיה של אגנס.

יש לשים לב כי סצנת דיג הצלופחים, על ההקאה המטרימה את יחסי ה'משולש' המשפחתי, מופיעה בסרט מיד לאחר סצנת המצעד הנאצי שבו משתתף בעלה של אגנס. באמצעות העריכה, מחבר 'תוף הפח' בין עליית הנאציזם לבין השינוי המתרחש בתא המשפחתי. התא המשפחתי מבוסס על ניגודים קיצוניים פוליטיים-מיניים בתוך ה'משולש' (אישה בעלת זהות פוליטית לא מובחנת, בעל נאצי, מאהב קאשובי [מבני גדנסק] – וילדם של השלושה, שמתריס נגד הנאציזם). מסצנת דיג הצלופחים ואילך מתחיל שינוי, שעיקרו הוא בידוד גובר והולך של הבעל. בידוד זה נרמז כבר בקומפוזיציה של ה'שטים' בסצנת הדיג (אגנס המקיאה והמאהב המגפף אותה מצד אחד של ה'פריים', אוסקר והתוף באמצע, אלפרד והצלופחים בצד השני).

לדעתי, בהקשר המשפחה הגרמנית הנאצית, התנהגותה הדו-משמעית של אגנס (בולימיה או היריון) אינה דרכו של הטקסט להימנע מאמירה נחרצת לגבי הבולימיה והדחיקה באמצעות הנורמטיביות של ההיריון. להפך, הדו-משמעות מדגישה את הבולימיה על היבטיה הסימבוליים כתגובה אנטי-נאצית. יש לזכור כי בניגוד לגוף המדומיין של האנורקסית, שהוא גוף של ילדה שטרם התבגרה,²⁹ הגוף המדומיין של הבולימית הוא הגוף הפרה-בולימי שלה. כלומר אותו גוף, אחרי ההתבגרות המינית אך ללא מעגל הפוריות הקשור בהתבגרות זו. הבולימיה יוצרת סימולציה של שני תהליכים מדומים – היריון והפלה. הסימולציה הנורמטיבית היחידה של אכילה מופרזת והקאה אצל נשים קשורה כידוע בהיריון. אצל הבולימית הגוף מזין את עצמו (לא את העובר) ומקיא את ההזנה (לא בגלל העובר). בגוף הבולימי יש מרכזיות לבטן במקום לרחם. גוף האישה הבולימית מייצר מחזוריות מדומה, בעודו הורס את המחזוריות הטבעית הקשורה בתהליכי ההפריה. בפרפרזה על דבריו של טרנר אפשר לומר: 'הגוף עסוק, הרחם לא'.³⁰ הדו-משמעות מחזקת לפיכך את אופי ההפרעה. זו בולימיה ללא היריון, או ליתר דיוק, בולימיה המוליכה מעצם טיבה לשלילת ההיריון. היריעה האפית הרחבה של 'תוף הפח' אינה מאפשרת את העמדת הטקסט כולו על הבולימיה. אך לבולימיה ולשלילת ההיריון של אגנס יש מקום מרכזי בהתנגדות המתמשכת של הטקסט לנאציזם ולפרוורסיה של המשפחה הנאצית.

התוף, המשמש העצמה תחליפית והרחבה לגופו המעוות של אוסקר (באותה תקופה של טרום התבגרותו המינית, כשהוא עדיין מרדן אנטי-נאצי), אמנם מקביל לאופן שבו הבולימיה משמשת העצמה של אגנס; אך, בניגוד לגופו

29 ראו למשל אורבך (Orbach, 1986).

30 ראו טרנר (Turner 1996: 194).

המעוות־הנראה של אוסקר, הגוף הבולימי משמר את אי־נראותו. הטקסט של שלנדרוף יוצר נראות של מרכיב אחד בלבד של ההפרעה — הזלילה. ההקאה אינה נראית על המסך.³¹ האירועים הקשורים באכילה, המתרחשים בסצנות אלה, מעוררים אצל הצופה גועל ודחייה, אך גופה של אגנס נותר (בעיקר בסצנות הצלופחים) מפתה ומענג. האי־נראות נשמרת גם על ידי יצירת הפרדה בין ייצוג הגוף לייצוג ההפרעה, בין היענות לפטישיזם המציני הכרוך בהתבוננות באגנס כאישה (על ידי המצלמה, הצופה, המאהב והילד לסירוגין) לבין הדחייה המתעוררת בצופה בשל אכילת הבולמוס. גם דחייה אחרונה זו אינה כרוכה במובהק בתחושת קבס אצל הצופה, בשל העריכה המתיקה כאמור את הטונים המיניים שהסצנות רוויות בהם אל אותם צלופחים עצמם.

כטקסט השייך לקטגוריית ביניים מבחינת מרכזיות הבולימיה, מעמיד 'תוף הפח' דו־משמעות לגבי הגוף הנשי. מצד אחד הוא משעתק את אי־הנראות של הבולימיה (הוא מציג נראות של הזלילה אך לא של ההקאה) ומייצר (באמצעות שעתוק המבט החודר ביחס לאישה הבולימית) הפרדה בין הגוף המעורר תשוקה לבין ההפרעה המעוררת דחייה. בכך הוא שותף, ולו באופן חלקי, לתהליכי ההסתרה של הגוף הבולימי. מצד שני הוא מעמיד מערכת דימויים גופנית־פיזית המושלכת על הגופניות של האישה ומעצימה אותה (הראש הכרות של הסוס, הגוף המתפתל של הצלופחים, הגוף המאובן־הטקסי של הבעל, הגוף המיני־החמדן של המאהב, הגוף המעוות של אוסקר, הגוף הדחוס של המליחים). מערכת דימויים זו מייצרת רמה גופנית־סמלית, שבה ההשלכה על גוף האישה הופכת את הניגוד (בין ההמחשה שבגופניות להפשטה שבסמליות) לניגוד לכאורה. התוצאה היא העצמה גופנית חתרנית של הגוף הנשי. התחושה הפיזית־הגופנית החזקה בסצנות אלה מייצרת אמירה חד־משמעית. גופה של אגנס חותר תחת ההחפצה (הן של המבט הגברי והן של הנאצים) על ידי כך שהוא הופך לגוף בולע (ומקיא). בכך הוא מערער — פיזית — את אחיזת הנאציזם באישה, באימהות ובתא המשפחתי.

'תוף הפח' מקעקע את הפרדוקס האטיולוגי על ידי מערכת דימויים פיזיים, שעוצמתם משמרת את הממד הסמלי־המטפורי. מתן הדגש על הפיזי גם הוא דו־משמעי. מצד אחד זוהי התקה של הסיבתיות הישירה שדנתי בה לעיל (הבחירה דווקא באכילה־הקאה) אל אירוע פיזי (אכילת צלופחים) בעל משמעויות סמליות (דיכוי, תחליף למיניות גברית, התעללות באמצעות המאוס וכו'), התקה שאינה מאפשרת דיון טקסטואלי באטיולוגיה. מצד שני זוהי התקה

31 אנתנו לומדים על ההקאה הנמשכת — כמו הזלילה — שבועות מספר, מדבריו של הבעל אלפרד. זו אינפורמציה הנמסרת בדיאלוג, ולא אינפורמציה חזותית.

'טבעית', שהרי הצלופחים שנדוגו מתוך ראש של סוס מת אכן מעוררים קבס, ולפיכך הבחירה באכילה הקאה נראית 'מובנת מאליה'.

הגוף (אנטי)היסטורי – 'שנות רעב'

האם – בניגוד ל'תוף הפח' – 'שנות רעב', שבו הנערה הבולימית נמצאת במרכז הנרטיב, מציע ייצוג גופני הולם לבולימיה מבחינת אופי הנראות, הסבר מעגל ההפרעה ואי-הפרדה בין ייצוג הגוף הבולימי לייצוג ההפרעה?

'שנות רעב' (שמו המקורי של הסרט הוא 'שנות רעב בארץ עשירה'), מ-1979, הוא סרטה האוטוביוגרפי של יוטה ברוקנר. הדוברת בסרט, בת השלושים, מתארת בקריינות את שנות התבגרותה בגרמניה בין השנים 1953 עד 1956 – 'שנות הזהב' של השיקום הכלכלי. אורסולה (השחקנית סילביה אולריך), בת דמותה של הבמאית, חיה בתוך עולם של מתחים בלתי פתורים; מתחים היסטוריים (ההורים והמורות מסרבים לענות על שאלותיה לגבי העבר), מתחים חברתיים (בתקופה זו מוצאת המפלגה הקומוניסטית אל מחוץ לחוק; ברדיו נשמע קולו של שר בממשלה המשדר מסר דמוקרטי מרגיע, ועל המסך נראה חומר דוקומנטרי של הכאה, מעצרים ורדיפה), מתחים פסיכולוגיים (האם מבטאת עוינות, דחייה וניכור, ושליטה כפייתית בבתה; האב אינו משמש מפלט מהמעוות), ומתחים מיניים (זה בית רווי הדחקות וחרדות מיניות; ההורים מתנגדים לשיעורי המחול של אורסולה ולבגדים חדשים, ואוסרים חד-משמעית על כל מפגש שלה עם בנים). כשאורסולה פורצת את האיסור, היא נאנסת על ידי גבר אלג'ירי בפארק, בסצנה דו-משמעית. המתחים המתעצמים בהדרגה מובילים אותה להתאבדות, תוך התקף זלילה, בערך בגיל שמונה עשרה.

הדמויות סביב אורסולה, ובעיקר אמה, מדחיקות את העובדה כי היא סובלת מבולימיה.³² הדחקת הפרעת האכילה בולטת לא רק בעולם המתואר בסרט אלא גם בראיונות עם ברוקנר,³³ בכתיבתה האישית,³⁴ וכן במאמרים המרכזיים שנכתבו על הסרט.³⁵ כיצד אפוא מתאר 'שנות רעב', כטקסט אוטוביוגרפי,

32 אמה של אורסולה מדברת על כך, שלבתה יש כיב קיבה והיא אינה אוכלת בחוג המשפחה, ומיד מוסיפה שמדי ערב אורסולה 'מחסלת' את תכולת המקרר ומקיא.

33 ראו למשל, הרבורד (Harbord, 1981–1982).

34 ראו ברוקנר (Bruckner, 1995). בשיחה שהייתה לי עם יוטה ברוקנר בתל אביב, במאי 2000, הודתה בפני הבמאית כי אכן הייתה בולימית בנעוריה, וכי הסתירה עובדה זו גם בראיונות אתה וגם בכתיבתה במשך השנים. ראו למשל, פון זאדוב (Von Zadow, 1998).

35 למשל (Kosta (1994); Linville (1998); McCarthy (1995)

את הבולימיה הנשמרת בסוד על ידי היוצרת, אפילו ברמה החוץ טקסטואלית? הסצנה שבה מגלה אורסולה כי לאביה יש מאהבת, היא החשיפה הראשונה של הצופה לדימוי הבולימיה. מיעוט הדיאלוג בין בני הבית, בסצנות הקשורות לאירוע הבגידה, הופך את האוכל למתווך העיקרי – והאילים – של היחסים. מרחק הצילום, הקומפוזיציה, המסגור והעדר כל מוזיקה בפס הקול, הופכים את ייצוג הבולימיה למעודן. הקומפוזיציה בכלל הסצנות האלה מדגישה את הריקות האנושית שסביב אורסולה, כנגד המסגור שלה בחלל המוקף תמיד באוכל. תחושת הריקות הקומפוזיציונית ממתנת את תחושת הגודש הקשורה באכילה.

אך הסובטיליות נעוצה באסטרטגיות קולנועיות נוספות. ראשית, השותפות לנקודת המבט של הגיבורה. בשיאה של הסצנה הנידונה מתבוננת המצלמה מקרוב באורסולה, בשעת לילה מאוחרת, יושבת רועדת מול פח האשפה שלתוכו זרקה בכעס את העוגה שהביא לה אביה כדי לנחמה. הצופה שותף לנקודת המבט שלה, כשהיא מתבוננת בעוגה שבפת. שותפות זו מנטרלת במידה רבה את הדחייה היכולה להתעורר בצופה, כאשר אורסולה מוציאה את העוגה מהפח ואוכלת אותה בהיחבא בחדרה. שנית, בולמוס האכילה מצולם מרחוק ולפיכך אינו מאפשר תחושות של גועל. המצלמה יוצרת עבור הגיבורה מרחק, כדי לשמור על ההזדהות עמה. ההקאה אינה נראית.

מילדה נטושה ל'פאם פאטאל'

כמו דמויות גיבורות וגיבורים אחרים בקולנוע המערב גרמני החדש (כפי שתיאר זאת תומס אלזסר),³⁶ אורסולה מתעמתת עם שאלות הקשורות ביחסי סמכות באמצעות דמויות ההורים. הפתרונות ליחסים אלה, האופייניים לקולנוע המערב גרמני החדש, הם הפניית האגרסיה החוצה – רצח; או פנימה – התאבדות. כמו שיתוק הפנים של הגיבורה בסרט 'גרמניה, אם חיוורת' של הלמה סנדרס-ברהמס (גרמניה, 1980),³⁷ או הבחירה של ג'וליאן לחקות את ההאכלה בכפייה שעוברת אחותה בכלא על ידי החדרת זונדה לעצמה, בסרט 'מריאן וג'וליאן' של מרגרט פון טרוטה (גרמניה, 1981),³⁸ גם הבולימיה היא סמל החרות בגוף. הבולימיה, שיתוק הפנים והחדרת הזונדה כתובים על הגוף בדרך שאליזבת גרוס מכנה בשם 'חריתה' מחדש כאסטרטגיה של התנגדות. לדבריה, '[הגוף] הוא לא רק אתר של ידע-כוח [...] אלא גם אתר של התנגדות. הוא מורד

36 אלזסר (Elsaesser, 1989).

37 *Deutschland, bleiche Mutter*

38 *Die Bleierne Zeit*

בעקשנות, ותמיד מאפשר חריתה מחדש כאסטרטגיה של התנגדות, שכן הוא יכול לסמן את עצמו, לייצג את עצמו בדרכים אלטרנטיביות.³⁹ ברצוני לטעון, כי כשמדובר בעימות עם סמכות המיוצגת על ידי דמויות ההורים, כשמדובר ברצח או בהתאבדות, מדובר קודם כול בגוף כמתווך.

שאלה מקדימה היא האם סרטי הבמאים שונים במובהק מסרטי הבמאיות ביחס אל הגוף, ובאמצעותו – אל העבר?⁴⁰ הנטישה על ידי ההורים היא חוויה מרכזית אצל במאים ובמאיות בקולנוע המערב גרמני החדש – גם במובן הדורי, גם במובן האוטוביוגרפי וגם במובן הטקסטואלי. בסרטי הבמאים היא כתובה רק על הגוף הילדי-הגברי, פרדיגמטית על ידי דמותו של קספר האוזר.⁴¹ אין היא כתובה על הגוף של רוב דמויות הילדות הנטושות.⁴² דמויות הילדות והנערות הנטושות שנוצרו על ידי הבמאים המובילים (למשל אליס [השחקנית ילה רוטלנדר] ב'אליס בערים' [1973], בתה של פראו גבלר [השחקנית בריגיט סוובודה] ב'חרדת השוער מפני בעיטת העונשין' [1971], מיניון [השחקנית נסטסיה קינסקי] ב'תנועה מוטעית' [1975] – בסרטיו של וים ונדרס; או רנטה אפ [השחקנית אנדראה שובר] ב'סוחר ארבע העונות' [1971], גבריאל פון קאנט [השחקנית אווה מאטס] ב'הדמעות המרות של פטרה פון קאנט' [1972] ומרי [השחקנית אולריקה ויגו], בתה מחוץ לנישואין של לולה ב'לולה' [1981] – בסרטיו של ריינר ורנר פסבינדר)⁴³ אינן נושאות את חוויית הנטישה על גופן. הנטישה שוברת את גופם ונפשם של הילדים ובני דמותם הגברים, אך לא את גופן ונפשן של הילדות או הנערות. כהמשך לכך, בסרטי הבמאים המובילים גוף הילדה הנטושה אינו משמש מוליך מרכזי של חתרנות תחת הסדר הפטריארכלי.

39 אליזבת גרוס (Grosz, 1990: 64–65).

40 בניתוח כאן אתייחס לסרטים הקנוניים בלבד, של הבמאים הבולטים ושל הבמאיות הבולטות.

41 גיבור סרטו של ורנר הרצוג מ'1974, 'כל אחד לעצמו ואלוהים נגד כולם: המסתורין של קספר האוזר' (*Jeder für sich und Gott gegen alle*).

42 למעט אנג'לה הסובלת משיתוק, בסרט 'רולטה סינית' (*Chinesisches Roulette*) של פסבינדר, מ'1976. אמנם אירוע גופני זה אינו תולדה של חוויית הנטישה, כמו במקרה של אוסקר ב'תוף הפח', אך הוא מאיר את יחסי המשפחה והמאהבים והמאהבות. סרט זה חתרני מכל בחינה שהיא ביחס לקבוצת הסרטים שילדות במרכזם, הנסקרים כאן.

43 *Alice in den Städten, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, Falsche Bewegung, Der Händler der vier Jahreszeiten, Die Bitteren Tränen der Petra von Kant,*

לעומת זאת, בסרטי הבמאיות גוף הילדות או הנערות בהחלט נושא עליו את חותם העבר ההיסטורי, הן ברמת חוויית הנטישה הן ברמת ההתנגדות לסדר הפטריארכלי הנאצי והפוסט־נאצי. הגוף הנשי, בין אם הוא משתף פעולה או הוא קרבן כמו גופה של לנה (השחקנית אווה מאטס), האם ב'גרמניה אם חיוורת', ובין אם הוא מתנגד קיצוני לעבר או קרבן כמו גופה של אורסולה ב'שנות רעב', נושא את חותם קרבנו לגוף ההיסטורי הפשיסטי־הנאצי (על ידי שיתוק הפנים במקרה הראשון והבולימיה במקרה השני). הבולימיה היא עבור אורסולה הדרך היחידה האפשרית להכלת הסתירות בעולם שמחוץ לגופה – כמו בגידת האב או השתייכותה של המורה בעבר ל'ליגה לנערות גרמניות'.⁴⁴ לנערה אין קני מידה לאותנטיות של זהות, לבד מפנטזיות אישיות, והיא כורעת תחת עומס המסרים הפוליטיים, הכלכליים, החברתיים והרגשיים. היות שאלה בלתי אפשריים לעיכול, תרתי משמע, אורסולה – כמו אגנס ב'תוף הפח' – בולעת ומקיא את החברה הגרמנית שבתוכה היא חיה, כולל ברגעי ההתאבדות.

הגוף שהסתרבל, הנושא את אורסולה מהתחום הפרטי אל התחום הציבורי, נכשל בתיווך הפיזי בין העולמות, שהרי עבורו הם היינו הך. הם אינם מאפשרים לו לגדול ולשאת את זהותו, אלא רק להשמין ולהיות כלי הקיבול שלהם. אך הגוף נושא עליו גם תיווך סמלי בין־דורי (או יותר נכון, התנגדות לתיווך כזה). האם מסבירה לאורסולה בתה שהמין הוא הכרח נוראי, ושההיריון הבלתי מנע נורא לא פחות. האם הרדוקציה של האישה לתפקיד המולידה קשורה לתפקיד הסימבולי של הנשים כאמהות בתקופה הנאצית? האם הרדוקציה הזו עדיין דומיננטית בשנות החמישים? האם משדרת הסכמה שבשתיקה עם התפקיד, ובכך היא ממשיכה להיות תומכת בנאציזם וקרבן של הנאציזם כאחת.⁴⁵ לשיתוף

44 Bund Deutscher Madel (BDM). ראו תיאור של הארגון אצל קונץ (Koonz, 1987: 193–196).

45 אדל הייד פון סלדרן טוענת, כי 'במציאות היומיומית של הפשיזם הגרמני, גברים ונשים רגילים הפכו לקומבינציות מורכבות וסותרות של כובשים וקורבנות כאחד' (Von Salderm, 1994: 157). הכותבת סוקרת את מה שהיא מכנה 'הצד הנשי בוויכוח ההיסטוריונים', כלומר "*Historikerinnenstreit*" (conflict among historians of women) (שם: 159). פרשנויות קונטרורסליות לגבי תפקיד הנשים ברייך השלישי כוללות למשל את תפיסתה נטולת ההבחנה של גיולה בוק (Bock, 1984) את כל הנשים (אריות, יהודיות וצועניות) כקרבנות המשטר; וכנגד ראו למשל קונץ (Koonz, 1987); פון סלדרן מוכיחה עד כמה אבחנות אלה מוטעות. אינטרפרטציות מגדריות הנעשות משועבדות למהותנות מסוג חדש ניתן למצוא לא רק בוויכוח שפון סלדרן מתארת, אלא גם בביקורת פמיניסטית עכשווית, כגון הקריאה של לינוויל (Linville, 1998)

הפעולה שלה עם התפיסות הפטריארכליות בעלות הטונים הפשיסטיים נלווה שיתוף הפעולה של המורות, שאחת מהן שרה שיר נאצי. אורסולה מבודדת, דחווה, מדוכאת, חיה כך שתוכל מדי לילה לאכול ולהקיא. ההשמנה הסימבולית – ללא הולדה – היא תגובה של הגוף הבולימי לתביעה להולדה, הרוויה בקונוטציות בורגניות-פשיסטיות. לפי תפיסות אלה, עליו להפוך לגוף חברתי. הבולימיה ב'שנות רעב' (כמו ב'תוף הפח'), היא האמירה של הטקסט נגד הגוף היולד. הגוף של אורסולה מוחה, אם להשתמש במושגיה של בטלר,⁴⁶ נגד הפרפורמנס הטרגנס-דורי הכפוי של האישה כמולידה. הסתרת הבולימיה היא ניגודה של חשיפת חוויית ההיריון הקולקטיבית. הפה הוא לא המשכו של הרחם נוסח איריגרי.⁴⁷ בחברה הזו ובשנים האלו, הוא ניגודו. ומערכת העיכול היא ניגודה של מערכת הרבייה.

הכפילות של הגוף הבולימי, המבוססת על גוף פנימי מוסתר וסודי וגוף חיצוני נראה, מנוגדת ניגוד גמור לכפילות הגופנית הרדיקלית של האני והאחר בזמן ההיריון, כפי שהיא מתוארת על ידי אייריס יונג למשל,⁴⁸ אף ששתי הכפילויות לכאורה תלויות במבט החודר של הצופה. ברור כי הגוף הבולימי – בניגוד לגוף הנשי ההיריוני – נותר משולל כל הון פיזי. הגוף של אורסולה הוא הגוף הנשי של הדור ה'שני' בגרמניה, המכריז – באמצעות הבולימיה – על דור האמהות כעל נאציות לכל דבר, בשל התכחשות לעבר, ולא רואה בהן קרבן של הנאציזם. הן נתפסות כמשתפות פעולה עם המשטר הנאצי, הן ביחסן אל הגזעים האחרים הן ביחסן אל בנותיהן כאל אחרות. והבנות הן אכן אחרות. הגוף הבולימי של בת הדור ה'שני' הוא גילום של התנגדות לגוף הנשי הפשיסטי-הנאצי של האם, שאיננו גוף מתנגד כלל ועיקר. הגוף הבולימי מתנגד לא רק לסדר הפטריארכלי הנאצי והפוסט-נאצי, אלא גם לזה המטריארכלי הנאצי והפוסט-נאצי. הבולימיה של הדמות הנשית ב'שנות רעב' אינה ייחודית רק בכך שהטקסט מפרש את סיבותיה באופן (אנטי)-היסטורי. היא אמירה על הצדדים המפלצתיים של תרבות, שעוצבה לא רק על ידי גברים-אבות אלא גם על ידי נשים-אמהות. שיתוף הפעולה האימהי, המעביר את הכחשת העבר – על כל ממדיה – מדור לדור, נשבר על ידי הגוף (אנטי)-היסטורי של אורסולה.

את הפרדיגמה של מיטשל לייך לגבי 'אי היכולת להתאבל'. ראו גם מושבן (Mushaben.)

1999). ובוק (Bock, 1994).

46 בטלר (Butler, 1990).

47 Irigaray, 1980.

48 אייריס יונג (Young, 1998).

אך הבולימיה אינה רק דימוי המשפיע על שיח העבר בגרמניה. היא הופכת להיות חלק משיח שנות השבעים שבהן נעשה הסרט, שנות התנפצות אוטופיית השיקום (כטענתו של הברמס). הבולימית היא אכן ניגודה של ה'פאם פאטאל'. היא לא תולדה של חרדות גבריות שלאחר המלחמה, שייצרו בקולנוע הגברי העולמי את ה'פאם פאטאל', אלא התגובה הנשית להשפעת הגבריות והנשיות שלאחר המלחמה על הדור ה'שני'.

הגוף הפסיכותרבותי – 'נערה בהפרעה'

העלילה בסרטו של ג'יימס מנגולד מתרחשת במוסד לחולי נפש בסוף שנות השישים של המאה העשרים. הנערה הבולימית דייזי (השחקנית בריטני מרפי), אוכלת רק את העופות הצלויים מן המעדנייה של אביה, ובתיווכו היא משתחררת מן המוסד וגרה בדירה משלה. שתי חברותיה, סוזאנה (השחקנית וינונה ריידר) וליסה (השחקנית אנג'לינה ג'ולי), בורחות מן המוסד ומבקרות אותה. במהלך הביקור חושפת ליסה את הסוד הכפול של דייזי – הבולימיה והתמכרותה למשלשלים, וגילוי העריות. דייזי מתאבדת, ליסה חוזרת לאשפוז בכפייה וסוזאנה, הגיבורה המרכזית של הסרט, משתחררת ומיעדת לעצמה חיים של סופרת.

הבולימיה היא דרך המרידה של דייזי בממסד הטיפולי (המשתף פעולה עם האב), באביה ובגילוי העריות. אך זו מרידה מושתקת, תוך גופית. סימניה היחידים הנראים לעין הם מגשי האכילה המלאים חלקי עופות, המצטברים מתחת למיטתה במוסד, וקניית המשלשלים בהיחבא. הבולימיה משמשת עדות מושתקת לגבי הסוד המושתק האחר – גילוי העריות. משום שהדרמה מסופרת מנקודת מבטה של סוזאנה, הנרטיב של זו האחרונה הוא עדות המשתיקה את קול הבולימיה. נראה כי הזיכרון הספרותי של סוזאנה, כתודעה המארגנת את חומרי הסיפור, הוא התחליף הקונפורמי לעדות על בולימיה (וגילוי העריות). העדות לגבי הבולימיה ולגבי גילוי העריות מותקת לעדות ספרותית. גם הבולימיה וגם גילוי העריות אינם נראים. התחליפים לאי-נראותם פועלים בשתי רמות טקסטואליות: ברמת הקול – על ידי הקריינות והנרטיב של סוזאנה, וברמת הגוף – על ידי הדגשת המיניות המפתה של ליסה. הפיתוי המיני והגודש המיני הכרוכים בדמותה ובגופה של ליסה, משתיקים את ניגודם הגמור הבא לידי ביטוי בדמותה ובגופה של דייזי.

למרות ייחודיותו בעצם ייצוג הבולימיה, 'נערה בהפרעה' הוא טקסט ראקציוני מבחינת גישתו להפרעת האכילה ומבחינת הבניית פרשנות אטיולוגית חד-משמעית לבולימיה (גילוי עריות). אף על פי שמדובר בהסבר מתקדם, האופייני יותר לשנות השבעים ('האב המפתה' ולא 'הבת המפתה',

לפי ג'ודית הרמן-לואיס וליסה הירשמן,⁴⁹ הסבר זה נחסם על ידי הטקסט עצמו באמצעות מספר אסטרטגיות. ראשית, הסרט נמנע מלהציג את האב מקרוב. כמעט שאיננו רואים אותו, לא כל שכן מבחינים בתווי פניו. על ידי כך הטקסט אינו מאפשר לצופה לפתח רגשות תיעוב כלפי האב. הדגש מושם על הנערה ב'הפרעה' ולא על האב או על הממסד הפטריארכלי המשתף עמו פעולה. הטקסט גם יוצר הבחנה חד-משמעית, שכרוכה בה תפיסה של חטא ועונש לגבי כל אחת מן הנערות. גישתו לנערה הבולימית קרבן גילוי העריות (דייזי), ולנערה הפסיכוטית ה'מופקרת' (ליסה), היא שלילית. שתיהן נענשות: זו – בהתאבדות; והאחרת – במכות חשמל ובאשפוז כפוי מתמשך. כניגוד להן הטקסט מקבל את סוזאנה כ'ילדה הטובה', המחלימה מהתנהגות מינית 'מופקרת' בעבר ומקבלת עליה את הדין עד לשחרורה. אותו טיפול פסיכולוגי באותו מוסד פטריארכלי מדכא (ששיתף פעולה עם האב המתעלל) מוצג כגואל את סוזאנה מקשיי העבר וסולל לפניו דרך חדשה.

הגוף הבולימי הפסיכו-תרבותי, הנושא את חותם ההתעללות המינית וגילוי העריות במשפחה האמריקנית באמצע שנות השישים, מוצג כניגודו הגמור של המודל הגופני של תרבות החופש המיני של שנות השישים ואולי אף של שנות התשעים. הבולימיה כרוכה באי-נראות, בחטא ובעונש. הגוף הבולימי כגוף מורד אינו הופך על ידי הטקסט להיות הגוף הפוליטי במאבק, אלא מוצג באורח ראקציוני כגוף מושחק, עד להשמדתו הסופית.

הגוף הפסיכו-חברתי – 'מותק של חיים'

עלילת הסרט 'מותק של חיים' (סרטו של מייק לי, 1990) מתארת חיי משפחה לונדונית בבריטניה התאצ'ריסטית. אנדי (השחקן ג'ים ברודבנט) הוא טבח. אשתו ונדי (השחקנית אליסון סטדמן) עוזרת לחברם אוברי (השחקן טימותי ספאל) במסעדה הכושלת שבבעלותו. בתם ניקולה (השחקנית ג'יין הורוקס) סובלת מאנורקסיה מהטיפוס הבולימי, בעוד אחותה התאומה נטלי (השחקנית קליר סקינר), שהיא מין 'טום בוי', עובדת כשרברבית וחולמת על אמריקה. בסרט זה נחשף הגוף האנורקסי מהטיפוס הבולימי. זהו גוף פסיכו-חברתי, הנושא חותם של מעמד הביניים ושל מעמד הפועלים בבריטניה התאצ'ריסטית. אייכולתם של בני המעמד הבינוני להיחלץ מהשחיקה הכלכלית מתבטאת למשל בקרון המסעדה המתפורר שאנדי קונה, בניסיון לממש את חלומו להתעשר. אך היא מתבטאת גם באנורקסיה מהטיפוס הבולימי של ניקולה וגם בצדו האחר של החלום שלה, כלומר בפתחת סתימות הביוב שמבצעת אחותה

49 ג'ודית הרמן-לואיס וליסה הירשמן (Herman-Lewis & Hirschman, 1981).

מדי יום. הביוב הוא אחרי הכול 'הקצה השני' של בולמוס האכילה, ומחבר סמלית בין שתי האחיות.

אף שהגוף של ניקולה הוא במובהק גוף של נערה אנורקסית, ההתנהגות הבולימית שלה היא הדומיננטית בטקסט לאין שיעור יותר מסירובה לאכול. הסרט נמנע מהצגת דימויים הקשורים באנורקסיה. המידע על סירובה לאכול, על עזיבת הקולג' (שבו הייתה תלמידה מצטיינת) בגיל 17, ועל אשפוזה בכפייה לאחר שהרופא צפה כי בלא אשפוז היא תמות בתוך שבועות ספורים (מאפיינים המופיעים בספרות על אנורקסיה נרווזה) — כל זה נמסר בדיאלוג. כלומר חוויות אלה אירעו קודם להווה הנרטיבי, ואין להן השפעה על הנראות של ההפרעה.

'מותק של חיים' מנוגד לגמרי לסרטים שנידונו עד כה, המציגים נערות בולימיות ועם זאת נמנעים מהצגת הנראות של הפרעת האכילה. 'שנות רעב' מציג רק את האכילה הבולמוסית, ו'נערה בהפרעה' מציג רק את תוצאות האכילה. שניהם משמרים את הסוד ה'מלוכלך'. 'מותק של חיים', שבמרכזו נערה אנורקסית, הוא הטקסט היחיד המציג תמונתיות מלאה של ההפרעה. בהיותו טקסט הנטול מראש כל מחויבות ל'סוד', הוא חושף במלואה את האכילה הבולמוסית המלווה בהקאה. הצופה מתבונן בניקולה בחדרה, מוציאה מזוודה נעולה מלאה בממתקים (כפי שרומזת הכותרת האנגלית באופן אירוני), אוכלת אותם באופן בולמוסי ומקיא לתוך שקית. מיד לאחר ההקאה יש קאט (חיתוך) לחדרה של נטלי, אחותה. אנחנו שומעים יחד עם נטלי את המתרחש בחדר הסמוך — את קולות הכרסום ובעיקר את קולות ההקאה. עדות השמיעה תוביל לחשיפת הסוד ולמהפך רגשי ביחסים המשפחתיים.

'מותק של חיים' חותר תחת הפרדיגמה של יחסי צופה—מסך: הנאה, תשוקה, פטישיזם מציצני, ספקטקל. ייצוג האנורקסיה מהטיפוס הבולימי הוא ייצוג הגופני הדוחה, שולל ההנאה, האנטי-ארוטי, המחליף את ההיענות לחיזיון הפטישיסטי-המציצני הכרוך באישה, ב'שבירת המראה'. בניגוד ל'שנות רעב' ול'נערה בהפרעה' (וכן בניגוד ל'תוף הפח'), ב'מותק של חיים' האנורקסית מהטיפוס הבולימי אינה מופרדת מאקט האכילה עצמו. ניקולה מעוררת דחייה, סלידה ותיעוב פיזיים, והצופה אינו יכול לנתק בין הדימוי הנשי כשלם לבין אחד מהיבטיו הגופניים.

בניגוד ל'שנות רעב' ול'נערה בהפרעה', 'מותק של חיים' מסרב לטעון כי קיימות סיבות פסיכולוגיות נסתרות למצבה של ניקולה או לבחירה של נטלי למרוד בדימוי הנשי. התא המשפחתי אינו נחשף כדכאני, והאינטראקציה המשפחתית נעשית אוהדת לניקולה ככל שהעלילה מתקדמת — עד לשיא, בשיחה של ניקולה ואמה. האמפתיה קשורה בעיקר באיזון שיוצר הטקסט

לגבי התמונתיות המאפיינת את ניקולה. הדחייה הכואבת ואולי אף ההתנגדות הפיזית שמעוררת ניקולה בצופה, מאוזנים על ידי הסצנות המתרחשות במסעדה של ידיד המשפחה, אוברי. ניסונו של אוברי להצליח כמסעדן נועד מראש לכישלון בשל הבחירה בארוחה גרוטסקית, דוחה, ארוחה המסמלת יותר מכול את אי-ההתאמה בין חלום ה'גורמה' בגרסתו הבריטית לבין המציאות הכלכלית. התמונתיות הקשורה באוברי מעדנת את החריגות של ניקולה ומבססת את התמה של סביבה בולימית, המסמלת את שברו של החלום לזכות בחיים טובים יותר כלכלית. הסאטירה של מייק לי אינה מופנית כלפי תרבות הצריכה היאפית אלא כלפי בריטניה, המאופיינת בקיטוב כלכלי גובר (שבה 20% מהאוכלוסייה נמצאים מתחת לקו העוני),⁵⁰ וזה לאחר ארבעים שנה שבהן ההכנסה נעשתה בהדרגה יותר ויותר שוויונית. הסביבה המכורה לאוכל מאפיינת את אוברי, את האב אנדי (המכור לשוקולד) ואת ניקולה (וכהיפוך גם את נטלי). בניגוד לעמדות הטקסט של ברוקנר, המשפחה הבריטית אינה מואשמת בהפרעת האכילה של ניקולה. השיפת הסוד, שאינה אפשרית במקרים של בולימיה, מוליכה את הנערה האנורקסית ומשפחתה אל עבר סיכוי לחיים, ולא אל עבר המוות. בניגוד ל'שנות רעב' ול'נערה בהפרעה', 'מותק של חיים' מאפשר תיקון ופיוס משפחתי.

האופי הקולנועי של הבולימיה נרווזה

למרות ההבדלים בין הסרטים, כולם יוצרים שיח אלטרנטיבי שעושה טרנספורמציה להבניה המקובלת של הגוף הנשי בקולנוע כגוף מענג. ההיקסמות מהגוף הנשי בקולנוע כרוכה עדיין באי-ספציפיקציה שלו, בהדחת המטריאליות הלא מינית שלו ובתפיסתו כמהות אחידה. כלומר בטיפוח סוג מסוים מאוד של אשליה לגבי הגוף הנשי. ייצוג הבולימיה משנה את יחסנו לגוף.

ברמה המטפורית 'שנות רעב' ו'נערה בהפרעה' תופסים את ההיסטוריה שבתוכה נוצרו, ואת זו המתוארת בהם, באופן בולימי. כלומר כאכילת יתר התאבדותית שאינה מאפשרת היטהרות לאישה או לחברה או לצופה השואף לקתרוסיס, או כהקאת החברה בניסיון להיטהר ממנה. גם כשהוא מובנה במונחים ריאקציוניים-פטריוארכליים, כמו ב'נערה בהפרעה', נותר הגוף הנשי כלא ניתן לניכוס, כלא נטמע. ב'שנות רעב' וב'נערה בהפרעה' מייצג הגוף הבולימי את העמדה המוסרית כלפי ההיסטוריה החברתית הדכאנית. הגוף הבולימי הוא קודם כול הגוף החומרי, לא הגוף החברתי. הבולימיה

50 לאונרד קווארט (Quart, 1993). וראו גם (Elsaesser, 1993).

מסמנת בצורה בוטה את החיצוי הבלתי נמנע בין הגוף החברתי-הדיסקורסיבי נוסח מישל פוקו לבין הגוף החומרי נוסח ג'ודית בטלר. כפי שמציינת קתלין קאנינג, הגוף אינו עוד א-מטריאלי או נתון לתהליכים של דה-מטריאליזציה.⁵¹ להפך ובניגוד להמשגות של פוקו, השיח הנשי האלטרנטיבי מבנה את הגוף ככזה שמגיב תגובת נגד ומשפיע על השיח. ב'שנות רעב' ובינערה בהפרעה' הגוף הבולע ומקיא שובר את תפיסת הסדר החברתי כסדר גופני מוכר. הוא אינו מאפשר לסדר החברתי לבסס את כוחו על הגוף (הנשי) האשלייתי – השלם, הנקי, המענג וכו'. ערעור ייחודי זה על הגוף החברתי יוצר שיח חדש, שבו הגוף הנשי הבולימי חותר נגד היציבות החברתית. ייחודם של 'שנות רעב' ושל 'נערה בהפרעה' הוא שהם מציינים על המסך את הגוף הבולימי כטיעון מוסרי וכקריאה לעזרה בעת ובעונה אחת. לפי קריסטבה:

'אני' מגרש אותו. אך מאחר שמזון זה אינו 'אחר' לי – אני שאינני אלא באיווים – אני מגרש את עצמי, אני יורק את עצמי, אני מבזה את עצמי, באותו מהלך שבו 'אני' מבקש להעמיד את עצמי [...] אני בדרכי להפוך לאחר במחיר מותי שלי. במהלך המסלול הזה שבו 'אני' נהיה, אני יולד את עצמי, בסערת הדמע והקיא. מחאה אילמת של הסימפטום, אלימות סואנת של עווית, אשר לבטח רשומה במערכת סימבולית כלשהי, אך שבה, באין רצון ובאין יכולת להשתלב כדי לענות לזה, זה מגיב, זה פורק. זה מבזה.⁵²

אף על פי שהסרטים שהציגו נשים בולימיות הראו את הגוף החומרי – הרדיקלי, המוסרי, הלא נטמע, האנטי-חברתי, שאינו גורם הנאה – הם ענו רק באופן חלקי לצורך התרבותי בקריאה גופנית מחודשת של הגוף הנשי. צורך זה, כפי שטענתי קודם, לא נענה על ידי השיח המחקרי. מכל מקום לקולנוע יכולה להיות תרומה ייחודית לייצוג הגוף הבולימי, בשל יכולתו לחשוף עולמות נסתרים.

חלק שלישי: 'שלב המראה' – סובייקט ללא גוף

בחלק השלישי של המאמר ברצוני לחזור ולדון במחקר תוך כדי מודעות

51 קתלין קאנינג (Canning, 1999: 501).

52 קריסטבה (2005: 8) (ההדגשה במקור).

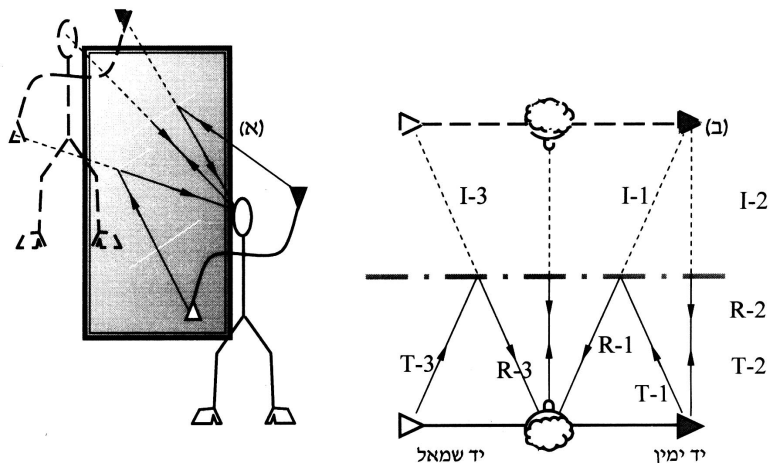
לייצוגים החלקיים והבעייתיים של נשים בולימיות בקולנוע. לדעתי, את ההדחקה של בולימיה במחקר הגוף העכשווי ואת שורשי הפרדוקס האטיולוגי אין ליחס רק להעדר הקשרים להבנת ההפרעה ומאפייניה. הבעייתיות נובעת, כפי שטוענת גייל וייס, גם מה'מגבלות של הפנומנולוגיה והפסיכואנליזה באופן כללי לאפיין בצורה נאותה את הקורפוריאליזם הנשית'.⁵³ אני טוענת, כי מגבלות אלה בתאוריה הפסיכואנליטית-הפמיניסטית נעוצות במידה רבה בהדחקת הגופניות בהמשגת 'שלב המראה'.⁵⁴ כידוע, החל משנות השבעים של המאה העשרים ראתה התאוריה הפסיכואנליטית-פמיניסטית את הצפייה במסך הקולנוע כתהליך המשעתק את מבני ההזדהות המאפיינים את 'שלב המראה' הלאקאניאני. כלומר, תהליך המכונן סובייקטיביות ומייצג היבט בסיסי של מבנה הסובייקטיביות. תאוריה זו ראתה את צופה הקולנוע כממוקם מול המסך, וחווה תהליכי הזדהות וכינון זהות. לטענתה, בדומה למתרחש ב'שלב המראה', הצפייה בסרט מבוססת על הזדהות ועל משבר ניכור – הזדהות עם הכפיל שבמסך (שבמראה), הכרה ב'אני' כסובייקט על ידי ההפרדה בינו לבין ה'לא אני', האובייקט, שבמסך כמראה, וניגוד בין חוויית הגוף כמקוטע לחוויית האני האידאלי השלם הנשקף מן המראה. הניכור בין ה'אני' ל'לא אני', ובין הקיטוע לחוויית האני האידאלי (האימאגו), הופך למרכזי בתפיסת הסובייקטיביות. למרות הקריאה הפולמוסית החוזרת ומתחדשת בלאקאן, החוקרות שפירשו את 'שלב המראה' (החל בגאלופ ובטלר וכלה בגרוס ווייס) שותפות לתיאור זה, המדחיק את הגופניות.⁵⁵ יותר מכך, להדחקה זו משמעות ניכרת הן ביחס לקולנוע בכלל הן ביחס לדיון בבולימיה בפרט.

נקודת המוצא לדיון בהדחקת הגוף והגופניות ב'שלב המראה' היא כללי הפיזיקה של המראה וכללי הפיזיולוגיה של העין האנושית. כידוע, וכפי שמראים הסרטוטים שלהלן, האובייקט והשתקפותו לא יכולים להיות זהים באופן מלא, שכן במראה יד שמאל הופכת ליד ימין.

53 גייל וייס (Weiss, 1999: 9). להלן אדון במגבלות הפסיכואנליזה ולא באלו של הפנומנולוגיה, הן בשל הדומיננטיות של הפסיכואנליזה במחקר הפמיניסטי והקולנועי הן בשל מגבלות ההיקף של המאמר הנוכחי.

54 הדיון בהבדלים המגדריים הנובעים מהדחקת הגופניות חורג מהיקף המאמר הנוכחי.

55 ראו גאלופ, בטלר, גרוס, וייס (Gallop, 1985; Butler, 1993; Grosz, 1994; Weiss, 1999).



הסבר: (א) סרטוט של דמות המתבוננת במראה וכמה קרני אור מגיעות לעיניה. (ב) מבט מלמעלה על אותה דמות מראה את קרני האור היוצאות (T) ומחזרות (R) (קווים שלמים), ואת קרני האור המדומות (I) (קווים מרוסקים). הדמות המתבוננת במראה מוארת על ידי אור החדר או אור אחר כלשהו (שאינו נראה בסרטוט), ולפיכך קרני האור הפוגעות בגופה מתפזרות לכל הכיוונים. לקרני האור המתפזרות מגופה נקרא בשם 'קרניים יוצאות' (T). הקרניים הפוגעות במראה נשברות ומחזרות בהתאם לכלל האומר שזווית הפגיעה שווה לזווית ההחזרה. הדמות נבנית מאחורי מישור המראה בנקודת ההצטלבות של קרני האור המדומות, שהן המשך ישיר של קרני האור המחזרות מהמראה (ראו למשל קרני האור היוצאות T-1 ו-T-2 מצד ימין של הדמות, אשר להן בהתאמה קרני אור נשברות R-1 ו-R-2. מתוך קרני האור הנשברות נבנית היד על ידי הצטלבות הקווים I-1 ו-I-2). הדמות העומדת מול המראה ומתבוננת בעצמה רואה את האור המוחזר מידה הימנית והשמאלית (R-1 ו-R-3 בהתאמה), ואת האור המוחזר מראשה המתבונן במראה. עיניה בונות את הדימוי מאחורי מישור המראה בעזרת קרני האור המדומות (למשל I-1 ו-I-3). כתוצאה מכך, כשהיא מניעה את ידה הימנית זה נראה כאילו היא מניעה את ידה השמאלית.

כתוצאה מהיפוך התמונה, ההתבוננות במראה אינה זהות בו־זמנית ומידית בין האני לבין השתקפותו. אני חווה את גופי ברגע ההשתקפות. כדי שתיווצר זהות ביני ובין השתקפותי במראה יש צורך בפעילות נוספת, הקשורה בתפיסה. עלי 'להפוך' את הימין לשמאל ואת השמאל לימין, כלומר למקם את גופי מחדש לפי כמה ממדים: גבולותיו, פני השטח שלו ומידתו (גודלו). זה רגע

של תפיסה גופנית מחודשת, שבו מתרחשת חציית המראה. תפיסת ההשתקפות במראה כהשתקפות ישירה מדחיקה את ה'היפוך'. המושגים הרווחים בשלושים השנים האחרונות בביקורת הלאקאניאנית לתיאור ההשתקפות במראה מבוססים על הגדרת מרחב המראה ולא על הגדרת הגוף.⁵⁶ מושגים כגון 'מול', 'כנגד', 'בחזית', 'צריכים לפנות מקומם למושגים המממשים רה"מטריאליזציה גופנית — 'צדי הגוף', 'צד שמאל', 'צד ימין', 'גודל הגוף', 'משטח', 'מתאר הגוף'. אם לא אקח בחשבון את ה'היפוך' במושגי הגוף-המראה, לעולם לא אהיה זהה לעצמי במראה. לא מדובר בזהות קוביסטית, על פי הטרמינולוגיה הלאקאניאנית הלא גופנית (למשל, 'קוהרנטיות' ו'אחידות' מול הגוף המקוטע, 'הגוף בחתיכות'),⁵⁷ אלא בזהות במובן של 'איפה הגוף מתחיל-נגמר-מתפרס-מתכוונן'.

המחקר המתייחס ל'שלב המראה' (הפסיכואנליטי, הפמיניסטי והאחר) מדחיק את שלב ה'היפוך' ומקבלו כמובן מאליו שאין טעם להזכירו. הוא מתמקד במשבר הניכור, ב-*méconnaissance*. לדעתי, הדיון ב'שלב המראה' לא הדגיש עד כה את הגוף והגופניות אלא את הסובייקט. אף שכינון הסובייקט מתואר בשפה גופנית (למשל 'הגוף בחתיכות', *l'hommelette*), זוהי שפה גופנית רק לכאורה. למעשה זהו תיאור מטפורי של הגוף, שנועד למשמע את תהליכי כינון האגו (הסובייקט) במחיר הדחקה הגוף.⁵⁸ מערכות הניגודים הרווחות בתיאור ובפרשנויות 'שלב המראה' (סובייקט כנגד אובייקט, 'אני' כנגד 'לא אני', קוהרנטיות כנגד א-קוהרנטיות, הגוף הפרגמנטרי כנגד הגוף האחיד השלם,⁵⁹ הגוף ללא מרכז כנגד היפוכו⁶⁰ וכו') מבססות הדחקה זו. אין הן מקדמות הבנה של הגוף החומרי מחוץ לתהליכי הסובייקטיביזציה. זאת אף שרק הרה"מטריאליזציה על ידי ה'היפוך' מאפשרת את הבניית הרמה (המטפורית או הפוסט-סינקדוכית) של כינון הסובייקט (כולל השלכותיה. למשל, הטרנסצנדנטציה של העצמי כמרכז לפי ז'אן-לואי בודרי — במקרה הראשון; או הבנת החתרנות של המורפולוגיה המדומיינת של הפאלוס הלסבי לפי בטלר — במקרה השני).⁶¹

- 56 אף שגרוס (1995) חותרת להבנות גופניות של הגוף, אף היא מדחיקה את ה'היפוך'. ראו למשל, שם: 91.
- 57 *le corps morcelé*
- 58 בעניין המעבר בין האגו לסובייקט בכתיבתו המוקדמת והמאוחרת של לאקאן, ראו (Butler, 1993); (Lacan, 1977).
- 59 לפי גאלופ (Gallop, 1989: 79, ff).
- 60 ראו בטלר (Butler, 1993: 79).
- 61 ראו ז'אן (Baudly, 1970); (Butler, 1993).

הדחקת הגוף אינה מתרחשת רק במרחב המראה אלא גם בזמן. כפי שרמזתי לעיל, כינון הסובייקט מתואר כרגע של בו־זמניות זהותית. למעשה אין זה כך. המיקום מחדש על ידי ה'היפוך' הוא גם חציית פער בזמן (ולפיכך, חציית המראה). על המתבונן 'לעבור' גם בזמן את נקודת המגוון (בין 'לפני ההיפוך' ל'היפוך') כדי שאכן יהיה זהה להשתקפותו. ה'היפוך' מאפשר את תחושת המרכז. את יכולה למקם את המרכז של עצמך ואת עצמך כמרכז רק אם קווי המתאר ברורים ו'מיושרים', וברור לך שאת המסתכלת ולא ההשתקפות במראה מסתכלת בך. ברגע שלפני ההיפוך, כפי שאומר סלבווי ז'יז'ק, 'I am I gazed at'.⁶² האם רגע ה'היפוך' אינו מנבא את המעבר של לאקאן (ו'ז'יז'ק) מהסדר המדומה (imaginary) ומזה הסימבולי (symbolic) לסדרים של הסימבולי והממשי (Real)?

האם אין הדחקת הגופניות אצל לאקאן משרתת תפיסות מוגזמות של מרכז הסובייקט (הצבתו במרכז)? של דגש על הפיתוי הכרוך בו ובתהליך ההזדהות? איזו תפיסה ניתן להעמיד כנגד זו הטוענת, כי 'הסובייקט לכוד בפיתוי של ההזדהות המרחבית'⁶³ כדי שתחליף את ממדי המרחב הווירטואליים בממדי הגוף? הדחקת ההיפוך מבטאת לא רק היקסמות מהסובייקט אלא גם את הניסיון להתגבר, באמצעות מושגים א־גופניים, על המאויים (uncanny) המגולם בחרדת ההיעלמות; כלומר בנקודת המגוון, תרתי משמע, שבה אפשרית ההיעלמות של הגוף (והאגו) בזמן 'חציית' המראה. קריאה גופנית בלאקאן מובילה לתחושה בלתי נמנעת, כי החרדה מלהיות לכוד במראה, לכוד באובייקטיביזציה ההיקסמותית של העצמי המפורק, ולא דווקא זה הקוהרנטי, הובילה להדגשה בלתי פוסקת, הן על ידי לאקאן הן על ידי מפרשיו, של משבר הניכור הכרוך ב'שלב המראה' ובכינון הסובייקטיביות.

תהליך ההיפוך אינו קיים כשמתייחסים אל הקולנוע, נוסח בודרי וכריסטיאן מץ,⁶⁴ כאל מראה. כלומר, כאל תהליך של הזדהויות משניות עם דמויות על המסך. האם ההיפוך קיים כשמדובר בהזדהויות ראשוניות (כלומר, לפי מץ, עם עצמי או עם המצלמה)? התשובה אינה חד־משמעית. בכל מקרה, משתמע כי ההדחקה של הגוף ושל הגופניות (כיוונים, צדדים, גבולות, משטח, גודל, סימטריה) במראה, על ידי תאוריית האפרטוס ועל ידי הפסיכואנליזה, אפשרה למטפורת המראה להחליף את מטפורת החלון. קריאה גופנית של 'שלב המראה' ושל תאוריית הצפייה המתבססת על השעתוק, מכניסה מרכיב קבוע

62 סלבווי ז'יז'ק (Žižek, 1999: 11).

63 לאקאן (Lacan, 1977: 4).

64 כריסטיאן מץ (Metz, 1982).

של הפרעה לשעתוק מטפורי זה. אחר הכול כוכבי הקולנוע דמויי האימאגו (imago), המופיעים בסרטים על המסך 'ממול' אינם 'תפורים למידתי'. האם הדחקת הגופניות ב'שלב המראה' ומימושה בתהליך הצפייה אינם אחד המקורות המרכזיים של דימוי הגוף המעוות של הצופים והצופות? אלה כידוע לוקחים ולוקחות חלק בדינמיקות של 'חסי מראה' מהסוג הקולנועי — גם בקולנוע עצמו וגם במוצרים תרבותיים לא קולנועיים. היותו של תהליך ההיפוך מובן מאליו, מובנות שהפכה אותו למודחק תאורטית, עומדת כנגד הניסיון הראלי של הצופים והצופות להתאים עצמם להשתקפויותיהם על גבי המסך הקולנועי (to fit). כלומר, בלב חוויית הצפייה בקולנוע כמראה, שוכנת אי-ההתאמה הגופנית בין המתבונן המשחזר את 'שלב המראה' לבין הקולנוע כמייצר הזדהויות של 'אני' גופני אידאלי ללא הפסקה. זוהי הפרעה מהותית בהזדהות, הנובעת מהכרה בגוף ולא מאי-הכרה בו.

כמהשך לצורך בחקירה נוספת של המתחים והסתירות שהגוף מעורר (כפי שנעשה למשל על ידי טרנר טרנס, גרוס ודייוויס),⁶⁵ אני מציעה לראות מחדש תרתי משמע, את הגוף הבולימי כגוף נשי רדיקלי. הגוף הבולימי מייצר מחדש את ההבחנה בין שני סוגים של 'גופים' — 'הגוף שלו' (הגברי) ו'הגוף שלה'. כפי שציננה אן ויץ, הגוף הפך ל'מונח השלישי' המערער על יציבות ההבחנה בין מגדר ומין.⁶⁶ אך אין זה העיקר. עיקר כוחו של הגוף הבולימי כ'גוף שלה', כשיח חדש לגבי נשים, נעוץ בכך שהידע נרכש דרך הגוף, דרך התחושה. למרות הטרגיות הכרוכה בתוצאות המרידה בגוף החברתי, שסרטי הקולנוע שנידונו מדגימים היטב, הידע הגופני הבולימי ייחודי בהיותו לא הגמוני.

הגוף הבולימי האובססיבי, הלא נקי, הלא אשלייתי, הלא מושלם, נעדר היכולת לפטישיזציה, ההופך את הספקטקל הנשי לחיזיון מכאיב; המתח שבין התבוננות להפניית המבט; וחויית הצפייה ב'מראה השבורה' — כל אלה צריכים להפוך לחלק מן השיח המחקרי. השאלה אם הייצוגים של האישה הבולימית מעוררים חרדה מפני נשים (לא במובן ה'פאם פאטאלי' ולא במובן 'הנשי' המפלצתי' נוסח ברברה קריד,⁶⁷ אלא כחתיירה כנגד ייצוגי האישה או האם המקובלים) אינה רלוונטית לדעתי. זאת, בשל הצורך הדחוף בהפשרת ההדחקה ובנראות מחדש של הבולימיה בשיח המחקרי ובמרחב הציבורי.

65 טרנר טרנס (Turner, 1994); גרוס (Grosz, 1994); דייוויס (Davis, 1997).

66 אן ויץ (Witz, 2000).

67 ברברה קריד (Creed, 1993).

סיכום: גוף רפאים

מאמר זה מציג 'חזרה לגוף' ביותר ממוכן אחד. ראשית, מדובר בחזרה לגוף כחשיפת הסוד וכהצעה לנראות מחדש של הגוף הבולימי. נראות מחדש זו היא צורך תרבותי דחוף. שנית, החזרה לגוף תובעת הכרה בכך, שהגוף הבולימי הוא הגוף הפרדיגמטי, צל הרפאים – ליתר דיוק: גוף הרפאים – של נשים בחברה העכשווית. הגוף הבולימי קשור בבירור למעמד הבינוני-גבוה. לפיכך הוא מהווה גם את ניגודו של גוף האישה בעלת משקל היתר מהמעמד הנמוך, וגם את 'צלו' (בחברה האמריקנית מדובר בעיקר באישה האפריקנית-אמריקנית או בזו הלטינו-אמריקנית). הרחבת הטיעון העיקרי של נעמי וולף⁶⁸ מתחום המגדר לתחום המעמד וההשתייכות האתנית, משמעה העצמה טרגית של הגוף הבולימי ככזה שמשותקים אליו, שהרי הנשים השייכות למעמד הנמוך אינן יכולות להרשות לעצמן כלכלית לקנות ולכלות את כמות האוכל שהבולימיה תובעת. מסעות התעמולה נגד משקל היתר, הרווחים בסדרות הריאליטי, וההיסטוריה הנוכחית במערב לגבי משקל עודף בהקשרים בריאותיים – הם כולם ביטויים נוספים של ההתייחסות הנמשכת, הבלתי פוסקת, אל הגוף הבולימי.

לדעתי יש לראות את הגוף הנשי הלא בולימי כגוף שבמהותו הוא פרה-בולימי. הגוף הבולימי מלווה נשים במעגלי החיים השונים ובשלבי המשבר האופייניים להם. למעשה כל אישה (כולל נשים שלא חוו בולימיה) היא בכל עת פרה-בולימית, שכן כל ירחון או שיח על הגוף היפה או על הגוף ה'מושלם' קיים הודות (או כתגובה) לגוף הרפאים הבולימי (כלומר הודות לגוף בלתי אפשרי זה, שהפך למושא הכמיהה הנשי). הגוף הבולימי הוא גילום של התפיסה העצמית הקשורה בדיאטה-רוזן-אופנה-יופי-סגנון חיים. גם כשהוא אינו 'קיים' (אינו נראה), הוא מושא התשוקה הסמוי. במילים אחרות, בתרבות העכשווית כינון הגוף כנושא הזהות משמעו כינון זהות בלתי אפשרית. לא הגוף האנורקסי הנראה לעין אלא דווקא הגוף הלא מיוצג, המודחק, הוא גוף הרפאים של הזהות הנשית העכשווית. לפיכך אין להתעלם ממנו בכל דיון על הגוף הנשי. כגוף עמוס סתירות, המתריע על בעיה מרכזית בתפיסת הגוף הנשי והזהות הכרוכה בו, אין פלא שהפרדיגמות הפמיניסטיות השונות, כולל הפרדיגמה הבסיסית של 'שלב המראה', הדחיקו אותו.

נראה שיש צורך דחוף בחילוץ הגוף הבולימי הנשי ממקומו במרחב הסודי נטול המיתזיה של המטבח-האסלה-הכיור, ומממד הרפאים המלווה אותו. דרך אחת לעשות זאת היא לתת לו ייצוג קולנועי הולם.

רשימת מקורות

- וולף, נ'. 2004. מיתוס היופי על השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים. תרגום: דרור פיימנטל וחנה נוה. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- קריסטבה, ג'. 2005. כוחות האימה מסה על הבזות. תרגום: נועם ברוך. תל אביב: רסלינג.
- American Psychiatric Association. 1987. Eating disorders. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, 3rd ed. (rev.): pp. 67–68.
- American Psychiatric Association. 1994. Eating disorders. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, 4th ed.: pp. 539–550.
- Baudry, J.-L. 1970 (reprinted 1992). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. G. Mast, M. Cohen & L. Braudy (Eds.), *Film theory and criticism*, 4th ed. New York & Oxford: Oxford University Press: pp. 301–312.
- Bock, G. 1984. Racism and sexism in Nazi Germany: Motherhood, compulsory sterilization, and the state. R. Bridenthal, A. Grossmann & M. Kaplan (Eds.), *When biology became destiny: Women in Weimar and Nazi Germany*. New York: Monthly Review Press: pp. 271–296.
- Bock, G. 1994. Antinatalism, maternity and paternity in national socialist racism. D. F. Crew (Ed.), *Nazism and German society, 1933–1945*. New York & London: Routledge: pp. 110–140.
- Bordo, S. 1988. Anorexia nervosa: Psychopathology as the crystallization of culture, I. Diamond & L. Quinby (Eds.), *Feminism and Foucault: Reflections on resistance*. Boston: Northeastern University Press: pp. 87–117.
- Bordo, S. 1989. The body and the reproduction of femininity: Feminist appropriation of Foucault. A. M. Jaggar & S. R. Bordo (Eds.), *Gender/body/knowledge*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press: pp. 13–33.
- Bordo, S. 1993. *Unbearable weight: Feminism, western culture and the body*. Berkeley: University of California Press: pp. 1–69, 185–212.
- Brain, J. 2002. Unsettling "body image": Anorexic body narratives and the materialization of the "Body Imaginary." *Feminist Theory* 3 (August): 151–168.

- Bruckner, J. 1995. On autobiographical filmmaking. *Women in German Yearbook* 11: 1–12.
- Brumberg, J. J. 1988. *Fasting girls: The emergence of anorexia nervosa as a modern disease*. Cambridge Mass.: Harvard University Press: p. 18.
- Butler, J. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York & London: Routledge.
- Butler, J. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge.
- Canning, K. 1999. The body as method? Reflections on the place of the body in gender history. *Gender and History* 11 (November): 499–513.
- Creed, B. 1993. *The monstrous feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. London: Routledge.
- Davis, K. 1997. Embodiment theory: Beyond modernist and postmodernist readings of the body. K. Davis (Ed.), *Embodied practices: Feminist perspectives on the body*. London: Sage: pp. 1–23.
- Elsaesser, T. 1989. *New German cinema: A history*. London: BFI.
- Elsaesser, T. 1993. Images for sale: The "new" British cinema. L. Friedman (Ed.), *Fires were started: British cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press: pp. 52–69.
- Foucault, M. 1977. The body of the condemned "docile bodies". *Discipline and punish, trans. A. Sheridan*. New York: Pantheon Books: pp. 3–31, 135–169.
- Gallop, J. 1985. *Reading Lacan*. Ithaca, N.Y., & London: Cornell University Press.
- Gleaves, H. D., A. C. Snow, B. A. Green, M. R. Lowe & K. Murphy-Eberenz. 2000. Continuity and discontinuity: Models of bulimia nervosa: A taxometric investigation. *Journal of Abnormal Psychology* 109 (1): 56–68.
- Gordon, R. 1990. *Anorexia and bulimia: Anatomy of a social epidemic*. Oxford: Basil Blackwell.
- Gremillion, H. 2002. In fitness and in health: Crafting bodies in the treatment of anorexia nervosa. *Signs* 27 (Winter): 381–414.
- Grosz, E. 1990. Inscriptions and body-maps: Representations and the corporeal. T. T. Terry & A. Cranny-Francis (Eds.), *Feminine, masculine and representation*. Sydney: Allen & Unwin: pp. 62–74.
- Grosz, E. 1994. *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington

- & Indianapolis: Indiana University Press.
- Grosz, E. 1995. Space, time and bodies. *Space, time and perversion: Essays on the politics of bodies*. New York & London: Routledge: pp. 83–101.
- Harbord, P. 1981–1982. Interview with Jutta Bruckner. *Screen Education* 4 (Autumn/Winter): 48–57.
- Herman-Lewis J. & L. Hirschman. 1981. *Father–daughter incest*. Cambridge & London: Harvard University Press: pp. 1–63.
- Hesse–Biber, S. 1996. *Am I thin enough yet? The cult of thinness and the commercialization of identity*. Oxford: Oxford University Press.
- Irigaray, L. 1980 (reprinted 1986). This sex which is not one. trans. C. Reeder. E. Marks & I. de Courtivron (Eds.), *New French feminisms*. Brighton, Sussex: Havester Press: pp. 99–106.
- Koonz, C. 1987. *Mothers in the fatherland: Women, the family, and Nazi politics*. New York: St. Martin's: pp. 1–17, 175–219, 385–429.
- Kosta, B. 1994. *Recasting autobiography: Women's counterfictions in contemporary German literature and film*. Ithaca, N.Y., & London: Cornell University Press.
- Lacan, J. 1977. *Ecrits: A selection*, trans. A. Sheridan. New York & London: Norton.
- Linville, S. E. 1998. *Feminism, film, fascism: Women's auto/biographical film in postwar Germany*. Austin: University of Texas Press.
- MacSween, M. 1993. *A feminist and sociological perspective on anorexia nervosa*. London & New York: Routledge.
- Maine, M. 1991. *Father hunger: Fathers, daughters and food*. Cal.: Gurze Books: pp. 94–109.
- McCarthy, M. 1995. Consolidating, consuming, and annulling identity in Jutta Bruckner's Hungerjahre. *Women in German Yearbook* 11: 13–33.
- Metz, C. 1982. *Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier*. London: Macmillan.
- Morag, R. 2006. Not a dirty secret: On some cases of bulimia in cinema. *Camera Obscura* 61 (21.1): 147–182.
- Mushaben, J. M. 1999. Collective memory divided and reunited: Mothers, daughters and the fascist experience in Germany. *History and Memory* 11 (Spring–Summer): 7–40.
- Orbach, S. 1986. Hunger strike. *Hunger Strike: The anorectic's struggle as a metaphor for our age*. New York: Norton: pp. 97–115.

- Polivy, J. & C. P. Herman. 2002. Causes of eating disorders. *Annual Review of Psychology* 53: 187–213.
- Quart, L. 1993. The religion of the market: Thatcherite politics and the British film of the 1980s. L. Friedman (Ed.), *Fires were started: British cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press: pp. 15–33.
- Rosenberg, C. E. 1995. *Explaining epidemics and other studies in the history of medicine*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 258–318.
- Russell, G. F. M. 1997. The history of bulimia nervosa. D. M. Garner & P. E. Garfinkel (Eds.), *Handbook of treatment for eating disorders*, 2nd ed. New York & London: Guilford Press: pp. 11–24.
- Sands, S. 1991. Bulimia, dissociation and empathy: Self-psychological view. C. Johnson (Ed.), *Psychodynamic treatment of anorexia nervosa and bulimia*. New York: Guilford Press: pp. 34–50.
- Shilling, C. 1993. *The body and social theory*. London: Sage.
- Showalter, E. 1997. *Hystories: Hysterical epidemics and modern media*. New York: Columbia University Press.
- Sontag, S. 1978. *Illness as metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Sontag, S. 1989. *AIDS and its metaphors*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Turner, B. S. 1996. *The body and society*, 2nd ed.. London: Sage.
- Turner, T. 1994. Bodies and anti-bodies: Flesh and fetish in contemporary social theory. T. J. Csordas (Ed.), *Embodiment and experience*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 27–47.
- Von Saldern, A. 1994. Victims or perpetrators? Controversies about the role of women in the Nazi state. D. F. Crew (Ed.), *Nazism and German society 1933–1945*. London & New York: Routledge: pp. 141–165.
- Von Zadow, I. 1998. Interview with Jutta Bruckner: Feminist filmmaking in Germany today. I. M. O'Sickey & I. Von Zadow (Eds.), *Triangulated visions: Women in recent German cinema*. Albany: State University of New York Press: pp. 95–102.
- Waldby, C. 2002. Biomedicine, tissue transfer and intercorporeality. *Feminist Theory* 33 (3): 239–254.
- Weeda-Mannak, W. 1994. Female sex-role conflicts and eating disorders. B. Dolan & I. Gitzinger (Eds.), *Why women? Gender issues and family disorders*. Atlantic Heights, N.J., & London: Athlone Press: pp. 15–20.

- Weiss, G. 1999. *Body images: Embodiment as intercorporeality*. New York & London: Routledge.
- Witz, A. 2000. Whose body matters? Feminist sociology and the corporeal turn in sociology and feminism. *Body and Society* 6 (June): 1–24.
- Young, I. 1998. Pregnant embodiment. D. Welton (Ed.), *Body and flesh: A philosophical reader*. Cambridge: Blackwell: pp. 274–285.
- Žižek, S. 1999. *The Žižek reader*. E. Wright & E. Wright (Eds.). Oxford: Blackwell.