

הבשר החדש בקולנוע התיעודי הישראלי

מאת תמי ליברמן

נחיר אדמדם. נקבוביות קצה אף. לחי ופיסת צוואר. נקודות חן. פה פעור. לשון מציצה לרגע ומסתתרת, ואז מוטלת מטה כמו גל בשרני ונבלעת בזריזות חזרה בפנים, תוך שאצבעות מעוטרות טבעות – על האמה שריטה אדומה-חומה – חודרות למסך, נוגעות בסנטר, מעסות את הלחיים, וצליל "מההה" ממושך וגבוה, אופראי, בוקע בין השפתיים תוך הימתחות רצועות ריר דקיקות. ברקע קול גברי מנחה: "עכשיו בקול רם יותר. יותר טוב. עדיף שתסתכלי על עצמך". בתגובה לדברים, הפה נפער בחיך משועשע, כמו מגניב נחמה לעבר הצופה בהשבתו מבע אנושי ליצור הכמעט חייתי שממלא באקסטרים קלוז אפ את המסך, ושקולו מהדהד.

הקולנוע, משחר קיומו, מתמקד ברובו באדם, וכתוצאה מכך בייצוג הגוף האנושי. עוד לפני שהאחים לומייר תיעדו בשנת 1895, בסרט הנחשב הראשון בהיסטוריה, מסה של גופים אנושיים יוצאים ממפעל לומייר, הפיזיולוג הצרפתי אטיין ז'ול מארה פיתח את טכנולוגיית הכרונופוטוגרפיה במטרה לתעד רצף תנועתו של בעלי חיים ושל בני אדם.¹ ז'ורז' דמני, ששימש כעוזר שלו, תיעד תקריב של שפתיים ההוגות את המילים "אני אוהב אותך" כאמצעי ללימוד קריאת שפתיים עבור חירשים.² שנים ספורות אחריהם, פליקס לואירנו תיעד בכרונופוטוגרפיה – למטרות אנתרופולוגיות – את תנועות הגוף של בני הוולוף בקולוניות במערב אפריקה.³

בנבכי המכנה המשותף הגדול ביותר הזה של הקולנוע – ייצוג של האדם – שנמתח מניסויים מוקדמים אלה ועד היום, סרטים מסוימים לאורך ההיסטוריה הקולנועית התמסרו לגוף יותר מאחרים. בקרב היצירה העלילתית, חוקרת הקולנוע לינדה ויליאמס מזהה את "הז'אנרים של הגוף" – פורנוגרפיה, אימה ומלודרמה – כסגנונות קולנועיים שמובילים למעורבות יתר של חישת הצופה, ושהאפקטיביות שלהם סוחטת מהצופה תגובות פיזיולוגיות לארצוניות עזות – צווחות, גירוי מיני או דמעות.⁴ בשדה הקולנוע התיעודי עולים לראש סרטים מדעיים כמו *The Body* (רוי בטרסבי, 1970), סרטים תצפיתיים כמו *טיטיקט פוליו* (*Titicut*, 1967, *Follies*), או *בית חולים* (*Hospital*, 1970), של פרדריק וייזמן, וסרטים ניסיוניים כמו *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) של סטן ברקהג' או *הבית הוא שחור* (*The House is Black*, 1962) של פרוועי פרוח'זאד. כל אלה מציבים את הגוף – כלוא, מטופל, נגוע בצרעת או מת – במרכז העניינים.

גם הסרט שסצנה ממנו מתוארת בפסקה הפותחת את המאמר מעמיד את הגוף במרכז. הפעם מדובר בגוף שר. הסרט – *תהודה* (2019) של איתי מרום – עוסק בארבעה תלמידי שירה וביחסים בינם ובין מורי השירה שלהם בשיעורי שירה פרטיים המתנהלים בגרמניה לאורך סמסטר אחד, מן החורף ועד הקיץ. במעקב אחר השיעורים, אנחנו מתוודעים לאינדיבידואלים המרכיבים את הסרט: מהמורה המתוסכלת מחוסר ההצלחה

¹ Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

² Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1974, p. 4.

³ Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 46.

⁴ לינדה ויליאמס, "גופים קולנועיים: מגדר, סוגה ועודפות" [1991], תרגום: אורית פרידלנד, *גחליליות: כתב עת לקולנוע וטלוויזיה* 2 (2020): 80–91.

של תלמיד הנאבק בכל הכוח לחצות את מגבלות קולו, ועד התלמידה השוקדת על אימון קולה והבעותיה בעזרת מורה ששיטת עבודתו כוללת לא פעם מגע, הן בגוף התלמידה והן בנימי נפשה. ניתן לשים לב כי ההיכרות עם הדמויות בסרט אינה מבוססת על ראיונות עימם או על התוודעות עם שמותיהם הפרטיים – שברובם אינם מוזכרים כלל. גם חייהם האישיים נותרים מחוץ לסרט, שמתרחש כולו בין כותלי בית הספר. יותר מכול, ההיכרות עימם מבוססת על התבוננות בהתנהלות הגופנית שלהם. הסצנה המתוארת בפסקה הפותחת היא רק דוגמה אחת לאופן שבו הסרט חוזר ומדגיש – בתוכן שלו כמו גם בשימוש שהוא עושה בתקריבים ובקומפוזיציות יוצאות דופן – את עיסוקם של כל צמד מורה ותלמיד/ה בטכניקות שונות של משמוע ואימון הגוף, כחלק מתהליך הלמידה המאומץ של שימוש בלתי יומיומי בלשון, בחלל הפה, בגרון, בידיים, בחזה, בגב וברגש הבא לידי ביטוי בגוף, למען הפקת שירה. היחסים בין שירה לגוף כה נוכחים בסרט עד שגם תיעודים של מסדרונות בית הספר שמפרידים בין שיעור אחד למשנהו, ושבהם מהדהדים קולות המוזיקה והשירה, מזכירים בעצמם את בתי הקול ותיבות התהודה הקיימים בגרונות התלמידים. **תהודה** אינו הסרט התיעודי הישראלי הראשון שמתמקד בגוף. **דרך בן צבי 67** (1998) של רן טל מוקדש למתרחש במכון לרפואה משפטית באבו כביר, ומציג באופן בלתי־מתפשר ובלתי־מצונזר את פעילות זיהוי הגופות ונתיחתן במכון, תוך יצירת דיון הן על המציאות החברתית והפוליטית בישראל והן על המשמעות של גוף, בשר, עור, מוות וחיים. אולם, אף שאינו הראשון, ניתן לשים לב כי **תהודה**, שנוצר לפני שלוש שנים, מגיע בתקופה שסרטים תיעודיים שמתמקדים בגוף האנושי זוכים לנוכחות הולכת וגוברת, הן במספרים והן במעמדם בעולם הקולנוע התיעודי.

באומרי "סרטים שמתמקדים בגוף", אני לא מתייחסת לייצוג באשר הוא של גוף אנושי או פעילות גופנית על המסך. כוונתי היא לסרטים שהגוף האנושי משמש בהם מוקד תוכני, תמטי וחזותי, ושלצורך הנכחתו באופן שמבדיל אותו מייצוג בני האדם במרבית הסרטים התיעודיים, מופעלות פרקטיקות אסתטיות לא קונבנציונליות. לשם הנוחות, אני כוללת סרטים אלה תחת הכותרת "דוקורגוף". דוגמה עכשווית במיוחד לדוקורגוף היא הסרט **על אודות מבנה הגוף האנושי** (*De Humani Corporis Fabrica*, 2022) שעושה שימוש נרחב במצלמות רפואיות המתעדות את איבריו הפנימיים של גוף האדם, ושהוצג בפסטיבלים יוקרתיים כמו קאן, Tiff, קארלובי וארי ואחרים. יוצריו, הקולנוענים־אנתרופולוגים ורנה פראבל ולוסיאן קסטיינג־טיילור ממשיכים בסרט זה את חקירת הגוף שהתחילו כבר בסרטם המצליח **לויתן** (*Leviathan*, 2012) ושאת תוצריו החזותיים הפיקו, בין השאר, באמצעות חיבור מצלמות גרפרו לגופם של מלחים על ספינת דיג מסחרית. בשני סרטים אלה, חידושים טכנולוגיים – צילום רפואי תוך־גופי ומצלמות גרפרו שיצאו אל השוק בגרסתן הדיגיטלית המוקדמת שש שנים לפני יציאת הסרט – מהווים בסיס לסגנון הקולנועי יוצא הדופן שמוביל את הצופה במסע חושי מפותל ומאתגר, בין אם בתוך גוף האדם ובין אם לצד דגים מפרפרים. פיתוחים עכשוויים – בתחום הדיגיטלי – מניעים גם את סרטה של קלואה גאליבר ליינה, *Watching the* *Pain of Others* (2018), אשר בנוי כדוקורדסקטופ ("desktop documentary"), סרט המתבסס על תיעוד מסך המחשב). סרט זה בוחן אם מחלת המורגלונס – מחלת עור שמעולם לא זכתה לתימוכין מדעיים – מופצת (הן כרעיון והן כהתפשטות פיזיולוגית) באמצעות רשתות מדיה חברתיות. יש לציין כי הסרט מתחקה באופן רפלקסיבי אחר סרט אחר, *The Pain of Others* (2018) של פני לין, אשר הכיר לגאליבר־ליינה את תופעת המורגלונס ושבצעמו יכול להיחשב לדוקורגוף. גם הסרט **בגרון** (*By the Throat*, אפי ואמיר, 2021) בוחן פיתוחים טכנולוגיים, הפעם כאלה המאפשרים בחינה ורישום ממוחשב של דיאלקטים כאמצעי לזיהוי שייכות אתנית בבדיקת בקשות מקלט. בנוסף, את **על אודות מבנה הגוף האנושי** הקדים הסרט **דה וינצ'י** (*Da Vinci*, 2012) של יורי אנקאראני המציג את השימוש במערכת הכירורגית דה וינצ'י בעלת ארבע זרועות

רובוטיות, מצלמה וצג דיגיטלי, המשווים לה מראה עתידני. גם סרט המסה *Bile* (אירה א' גוריאנובה, 2019) שעוסק בנקודות מבט שונות על סרטן ועל המקום של מחלה בחברה בכלל ובברית המועצות לשעבר בפרט, כולל תיעוד של מכונת הדה וינצ'י.

גם אם ניתן לזהות את החידושים הטכנולוגיים כחוט מקשר בין הסרטים, חוט מעניין ובעל משמעות עמוקה ממנו, לטעמי, הוא האופן שבו סרטים אלה – לצד סרטים חדשים נוספים שבדומה ל**תהודה** אינם מתהדרים בחדשנות דיגיטלית – מתכתבים עם תנודות תאורטיות בלימודי הקולנוע הנוטות לכיוון סוגיית הגוף בקולנוע. בנקודות המפגש בין הסרטים לתיאוריות אלה ניתן לזהות את ההשפעה של התפיסה הפנומנולוגית ולרבות רעיונותיו הפנומנולוגיים של מוריס מרלרפונטי, הקוראים תיגר על המסורת הקרטזיאנית המפרידה באופן בינארי בין הגוף לנפש ולרוח, בין הפנים לחוץ, ובין הגוף לסביבה. רעיונות אלה, שאמנם נולדו במחצית השנייה של המאה העשרים, אך תרמו רבות לעיצוב התיאוריה הקולנועית בשלושים השנים האחרונות, יעמדו במרכז מאמר זה. אני שואפת לבחון כיצד הרעיונות מגולמים בסרטי הדוקו־גוף, כיצד הסרט **תהודה** מהווה ביטוי מקומי למגמה העכשווית, וכיצד הוא מעשיר את המגמה באמצעות גישה ייחודית כלפי גוף האמן עצמו.

בין פנומנולוגיה לדוקו־גוף

כחלק מהתכתבותה הממושכת עם רעיונותיו של הפילוסוף מוריס מרלרפונטי במחקרה, חוקרת הקולנוע והמדיה ויוויאן סובצ'ק מציינת את האופן שבו מרלרפונטי מזהה קירבה משמעותית בין פנומנולוגיה למדיום הקולנועי, ובמילותיה: "סרטים מתאימים במיוחד להצגת האיחוד שבין נפש לגוף, נפש לעולם, וההבעה של האחד בשני"⁵. רעיון בסיסי זה בפנומנולוגיה הקיומית, של איחוד הניגודים הבינאריים, עומד בניגוד לתפיסות קודמות, ובראשן האידאליזם והתפיסה הקרטזיאנית שהולידה את הנאורות והמודרניזם. על פי האונטולוגיה האידאליסטית, יסודות המציאות הן מהויות קבועות ואהיסטוריות, רעיונות שלמים ומושלמים, שבמציאות זוכים להתגלמות בשלל צורות. לעומת זאת, הפנומנולוגיה מתמקדת בחוויה המגולמת בגוף והנחווית בנסיבות קונקרטיות. חוויה כזו אינה מבוססת על מהות קבועה ומושלמת (אידאה), אלא על ארעיות, על "תנאי שטח" משתנים. בכך, מעצם תפיסת החוויה הגופנית, הקונקרטית והארעית כיסוד המציאות, הפנומנולוגיה מאתגרת את התפיסה האידאליסטית. במקביל, בהיותו בעל תפקיד מכריע בחוויית המציאות, הגוף מהווה, על פי התפיסה הפנומנולוגית, אתגר לתפיסה הקרטזיאנית, שעל פיה ההיכרות של האדם עם העולם סביבו היא קוגניטיבית בעיקרה. הגוף החווה את העולם משחק תפקיד בלמידת העולם מתוך החושים, מתוך ההתכוונות של הגוף, מתוך כושר הלמידה והאינסטרומנטליות הגשמית, ותוך הבנה מטריאליסטית. ככזה, הגוף אינו מהווה אובייקט בלבד אל מול הסובייקטיביות הגלומה בנפש, כפי שהתפיסה הקרטזיאנית ביססה תוך יצירת ההפרדה הבינארית בין גוף לנפש ובין האני לעולם. על פי הפנומנולוגיה, כדי להשתחרר מתפיסת הגוף כאובייקט, עלינו לתעדף את רעיון ה־embodiment, "היות־גוף": קיום המשלב גוף ותודעה, אובייקט וסובייקט, באופן שבלתי ניתן להפרדה או לרידוד. להרכב תמציתי זה ניתן השם "הגוף הנחווה"⁶. כאשר החיץ בין הגוף לתודעה קורס, קורסת איתו הצנטרליזציה של חוש הראייה כשלוחת הקוגניציה שלי, כחוש המאפשר את ידיעת העולם, את ההתבוננות עליו מתוך ראשי, בקירבת ובשליטת מוחי, תוך שימוש בתבונה שלי, ומתוך הפנים שלי, בנפרד מהעולם

⁵ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 164.

⁶ מרלרפונטי אצל ויוויאן סובצ'ק, **מחשבות גשמיות: הקיום הגופני ותרבות התמונה הנעה**, תרגום: אילת אטינגר ואוהד זהבי, תל אביב: הוצאת עם עובד ובית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, [2004] 2022, עמ' 316.

החיצון לי. על פי הפנומנולוגיה, הגוף שנוגע במלוא חושיו בעולם ננגע חזרה על ידו. הפנים הוא החוץ. כפי שאומר מרלר־פונטי, "היכן נציב את הגבול בין הגוף ובין העולם, שכן העולם הוא בשר?"⁷

סובצ'ק מסבירה את האופן שבו, על פי מרלר־פונטי, המדיום הקולנועי מבטא את רעיונות הפנומנולוגיה – בעיקר את האיחוד שבין הגוף, הנפש והעולם – בטענתה כי הקולנוע נשען על מתודות טכניות של פרספציה וביטוי הדומות לאלה שלנו, בני האנוש.⁸ כאשר סרט מוקרן, הוא מנכיח את חוש הראייה – שעד להמצאת המצלמה התקיים כפעילות "פנימית" בלבד – ומציג אותו "בחוץ", על המסך. הראייה – שכאמור מזהה בתפיסה הקרטזיאנית כאקסטנציה של הקוגניציה, של ה"אני", הסובייקט הפנימי – הופכת בקולנוע לאובייקט חיצוני, בעולם. בהמשך לכך, חוש ראייה זה, על פי סובצ'ק, אינו צריך להיתפס כ"חוש מרחק" בלבד, כלומר חוש שכל תכליתו התבוננות מרוחקת בשירות מחשבה עיונית מודעת. תיאורטיקנים של קולנוע, הנוקטים בגישה זו לניתוח סרטים, מתעלמים מהאופן שבו סרטים נוגעים בנו: כפי שחוש הראייה מוצג על המסך, מוצגות גם חוויות חושיות אחרות אותן הצופה אומנם קולט דרך הראייה והשמיעה, אבל גם חווה אותן בחוש הטעם, הריח והמישוש. האפקט נובע מן העובדה שהראייה אינה מנותקת מיתר החושים אלא מחוברת לתהליכים גופניים שלנו עצמנו. כאשר סרט מעורר את חושינו, אנחנו מרגישים כאילו אנחנו נוגעים בהתרחשות על המסך, אבל יותר מכך, אנחנו חווים הזדהות עם המגע בגופנו כאילו אנחנו עצמו "נוגעים". מכאן, סובצ'ק גורסת, הסרטים מעוררים לא רק את חוש הראייה והשמיעה אלא דרכם גם את חושי הריח, הטעם והחשיה שלנו, באופנים המייצרים משמעות שקודמת לחשיבה המודעת, שמביאים לידי ביטוי את ההתגלמות בגוף, "ההיות גוף". באופן זה, חוויית הסרט "איננה מתקיימת לצד גופנו אלא נובעת ממנו".⁹

רעיונות אלה מתכתבים עם הרעיונות המרכזיים של מעבדת האתנוגרפיה הסנסוריאליט שמנהל לוסיאן קסטיינג־טיילור, ובמסגרתה יצר עם ורנה פראבל את יצירותיהם, שכמה מהן צוינו בתחילת המאמר כדוגמאות למה שכיניתי "דוקוגוף". בהצהרת הכוונות באתר המעבדה נאמר כי מטרתה לעודד עשיית סרטים על מגוון ממדי העולם – חיים ודוממים כאחד – שאותם קשה או בלתי אפשרי לבטא במילים.¹⁰ בגישה זו, וכן בשימוש במונח "סנסוריאליטי" בשמה, המעבדה מביאה אל עולם הקולנוע ביטוי לאסכולות אנתרופולוגיות מסוף המאה הקודמת, המקדמות ידע חושי וגופני על פני ידע קוגניטיבי ורציונלי,¹¹ וביטוי לגישות בשדה האנתרופולוגיה החזותית המחפשות לאתגר את מתודת התצפית המשתתפת ובוחנות את האפקט של חווייה רב חושית.¹² אם מרלר־פונטי זיהה את כוחו של הקולנוע בביטוי רעיונות הפנומנולוגיה, אפשר להגיד שמעבדת האתנוגרפיה הסנסוריאליט שואפת למצוא דרכים יצירתיות לשימוש בכוח זה. בסרט **לוויתן**, החוויה הרב חושית, הנוצרת מחיבור המצלמות לגופם של המלחים, אבל גם מהטלתן אל מי הים והזנתן להתנדנד בקצב הספינה, מערבלת את הצופה באפקט גופני בוטה וכמו מותירה אותו שבוי בלב ים,

⁷ ש.ס.

⁸ Sobchack 1992.

⁹ סובצ'ק [2000] 2022, עמ' 75.

¹⁰ <https://sel.fas.harvard.edu/>, Accessed on 12.10.23

¹¹ ראו Robert R. Dejarlais, *Body and Emotion: The Aesthetics of Illness and Healing in Nepal Himalayas*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993; Michael Jackson, *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Enquiry*, Bloomington: Indiana University Press, 1992; Paul Stoller, *Sensuous Scholarship*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

¹² ראו David Macdougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006; Pink, Sarah, *Doing Sensory Ethnography*, Los Angeles: Sage, 2009.

באובדן חוש כיוון, ובחוסר שליטה "מרחוק" על המתועד. הסרט מוסיף ומציג, לצד נקודות מבט של גוף אנושי, גם נקודות מבט של חפצים דוממים. כאשר המצלמה נצמדת לדגים עד שקשקשיהם כמו מדגדגים את עור הצופה, הסרט מגשים את רעיונות הפנומנולוגיה ומטיל את הגוף – הן המצלם והן הצופה – לתוך מגע עם העולם. לורה מרקס תיארה ויזואליות קולנועית מסוג זה באמצעות המונח "מישושיות" (haptic), כתיאור לאסתטיקה המאפשרת לצופה לחוש את פני השטח של האובייקט, בניגוד לוויזואליות אופטית המזמינה את הצופה לצלול לאשליית העומק הקולנועית.¹³ יתרה על האיכות המישושית, בעצם הצילום מאיברי גופם של המלחים ומנקודות מבט של עצמים דוממים, היוצרים מבטלים את שליטתן של עיניים השייכות לסובייקט אנושי בעל חזקה על אופן ההצגה וההבעה של המציאות המתועדת. עקב דצנטרליזציה זו של המבט האנושי (תוך התמקדות בדגים, ציפורים ובחויית הספינה והים), הסרט נתפס כביטוי לרעיונות הביקורת הפוסט-הומניסטית,¹⁴ הקוראת תיגר על אופייה האנתרופוצנטרי של המסורת הקרטזיאנית וממקמת את האדם בתמונת עולם הכוללת במרכזה גם את הטבע, עולם החי ועולם הטכנולוגיה.¹⁵ אולם, לצד האיכות הפוסט-הומניסטית, אפקט נוסף נוצר מחיבור המצלמות לגופם של המלחים, כלומר מכך שאיברים חסרי חוש ראייה, אך מלאי התכוונות, הם אלה המספקים את נקודת המבט: הצילום הופך לביטוי עז של embodied camera.

גם בסרט העוקב של קסטיינג-טיילור ופראבל, **קניבה** (*Caniba*, 2017) על הרוצח הקניבל איסיי סגאוה, היוצרים מעוררים, באופן שלעתיים גובל בציניות, אפקט סנסוריאלי עז, כשהם פותחים את הסרט בהדגשת קולות אכילה ומציצה הנשמעים עוד לפני שהצופה מפענח מה הוא רואה. הדהוד חושי של חויית האכילה של אדם, אשר הרג בשנת 1981 אישה ואכל את איבריה, זוכה לחיזוק מהצילום במצלמה ידנית המטיילת לאורך גופו של סגאוה, מתקרבת לפניו לזמן כה ממושך עד שניתן לחוש את הרטיבות בעיניו ואת עור פניו כאילו היא "אוכלת" אותו בעצמה, ומציפה שאלות על תאוות בשרים החותרת תחת הפרדה בין גוף אנושי אחד לאחר.

בסרט **על אודות מבנה הגוף האנושי**, היוצרים עוברים מטיול על פני העור לטיול בפנים הגוף, תוך שימוש בחומרי המצלמות הרפואיות שהשיגו, לדוגמה, מניתוחי מוח וערמונית, משיקוף תאים סרטניים בשד כרות ומתיעוד ניתוח בעין פעורה או תוך חדירה לאיבר מין זכרי. לצידם, הם כוללים גם צילומי "חוץ-גוף": במסדרונות אפלים של בית החולים שבהם מתרוצצים אנשי אבטחה; במחלקה פסיכיאטרית שבה שוהים חולי דמנציה; בחלל שבו נערכת מסיבה של אנשי הצוות. את אלה, כך מספרים היוצרים, הם צילמו ב"מצלמת ליפסטיק", מצלמה זעירה המזכירה בגודלה ובצורתה הגלילית שפופרת שפתון. מצלמה זו שוכללה במיוחד עבורם במטרה לחקות את איכות הצילום של המצלמות הרפואיות ולייצר רצף אסתטי בין התוצרים החזותיים השונים – הפנימיים והחיצוניים.¹⁶ באמצעות מהלך זה, המסע של הצופה לוקח אותו מהחלקה במחילה בשרנית בתוך הגוף האנושי להתרוצצות במחילות בית החולים, והוא אף "נזרק" לתוך צינור שבו מסייעים לדרכן צנצנות סגורות עם ממצאים בקטריאליים. בשר ובשר מתאחדים להם בתנועה מפותלת – ללא גבול בין גוף לעולם. הנזילות שבין הפנים לחוץ זוכה לביטוי הומוריסטי במידה, כשאת תיעוד

Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2002. ¹³

Irina Chkhaidze, "Seen from the Viewpoint of Fish: Posthumanist Observation in Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel's *Leviathan*", *Sociologija. Mintis ir veiksma* 40 (1) (2017): 26–51. ¹⁴

Cary Wolfe, *What is Posthumanism*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2010. ¹⁵

Blake Williams, "Gross Anatomy: Véréna Paravel & Lucien Castaing-Taylor on *De Humani Corporis Fabrica*", *Cinema Scope Magazine* 91 (2022): 48–51. ¹⁶

המצלמות הרפואיות עמוק בגוף האנושי מלוות שיחות פרזואיות של צוות הרופאים על שכר דירה או על כעס על מחסור בעובדים ולחץ בעבודה. שיחות אלה מאופיינות בצליל מובלע ומרוחק שניכר כי הוא מגיע מה"חוץ" (היכן שמצויים המנתחים), אך נוכח גם בפנים הגוף שמוצג על המסך. נדמה כי השיחות מידפקות על קירות חלל הבטן והאיברים הפנימיים, כמו קולות של שכנים שאפשר לשמוע מדירה סמוכה – מופרדים בדופן כלשהי אך עדיין חולקים אותו "בניין".

בחינת המפגש בין פנים-גוף לחוץ-עולם ניכרת גם בסרט *Watching the Pain of Others* כאשר היוצרת, שצופה כבר תקופה בסרטונים ברשתות חברתיות העוסקים במחלת העור מורגלונס, שמה לב לפצע שהופיע על הברך שלה שדומה בצורתו לפצעים שנשים הטוענות כי הן סובלות ממורגלונס מציגות ברשתות. האם מדובר בצירוף מקרים או בהשלכה ישירה של החשיפה שלה אל המחלה על גופה? האם הצפייה באמצעות עיניה פצעה את גופה? בשעה שהיא מציגה את הפצע לראווה, אני נתקפת לרגע, בעודי צופה, בפחד שמא גם על הגוף שלי יתחילו להופיע סימני המחלה.

אותה הסוגיה של פנים-חוץ וגוף-נפש מוצפת בסרט *Bile*, כאשר היוצרת אירה אי גוריאנובה מספרת בקריינות כיצד מחלת הסרטן, שממנה נפטרה אימה, הדאיגה אותה כל כך עד שגם היא, בשעה שאימה טופלה בכימותרפיה, סבלה מנשירת שיער. היוצרת מצטטת את סוזן סונטג באומרה כי כשהממסד הרפואי אינו יודע לפתור מחלה או להבינה, הוא מאשים את החולה בהיות המחלה תוצר של מצב נפשי. היא עושה שימוש בהדמיות גוף, שלד ורקמות ובצילומי מוח בבדיקת MRI כחלק מבחינת השאלה כיצד אנחנו רואים מחלות, איזה ביטוי ויזואלי יש למחלות בעולם ומהי בעצם מחלה. אל דימויים אלה היא מוסיפה חומרי ארכיון שמציפים את האופן שבו בריאות הפכה מחוויה פנימית למטרה לאומית על ידי הממשל הסובייטי. לצידם מופיעים סרטים ביתיים המציגים את אימה. האם זה תיעוד החוץ שמהדהד אובדן פנימי? ה"ריקוד" בין הפנים ובין החוץ, בין גוף אחד למשנהו ובין גוף לנפש, מגיע לשיאו כשהיוצרת מספרת כי בבדיקה רפואית נמצא בקיבתה ייתור של מיצי מרה, שלטענת הרופאים נובע מסטרס. קולה המספר בקריינות על המרה, שתירגומה ליוונית מהווה את המקור למילה "מלנכוליה" (ובעברית, "מרה שחורה"), נפגש עם דימוי של נהר השוצף כנגד סלעים, ועולמה הפנימי של היוצרת – פיזי ונפשי כאחד – שוטף את הבטן שלי בעודי צופה.

לבסוף, הסרט **בגרון** משלב בתחילתו, כנגד חומרי ארכיון המציגים מודלים מפלסטיק של פלג הגוף העליון, תצלומי פנים-גרון רירי ותיעוד פניהם של אנשים הוגים מילים, קריינות המאנישה את הקול ומפתה את הצופה: "כנס, ראה אותי מבפנים בארץ רחבה זו של מאות שרירים, רקמות, עצמות, דוחפים, נושפים, מתעקמים ורועדים, בניסיון מרהיב ועדין ותוך תשומת לב לפרטים הקטנים ביותר, לצאת אל העולם רק לרגע קטן, להגיד משהו, להישמע על ידי מישהו, לגעת מעבר לרקמות, להתקיים מעבר לשם, לבשר ולביולוגיה. להגיד, לייצר משמעות. היכנס, ראה אותי מבפנים. כאן אני נולד, מכאן אני יוצא אל העולם". אותו הצליל, שתכונתו הטבעית היא להיוולד בתוך הגוף ולהתפזר בעולם כביטוי תודעה, נחקר בסרט ככזה המעוצב על ידי חוויות חיים בהקשרים אתניים ותרבותיים כה מגוונים, עד שכמו הקול, החוצה את הגבול בין הפנים לחוץ, גם הן מייצרות זהות שחוצה גבולות תרבותיים או מדיניים. במקביל, הסרט מציג כיצד, באמצעות מערכות ממוחשבות לזיהוי דיאלקט, המגוון האנושי והחוויתי המובע בקול היוצא מן הגרון נדחס לקטגוריות של דיאלקטים התואמות את תפיסת הגבולות המערבית בין מדינות הלאום מאז היווסדן במאה העשרים. אם הסרטים האחרים קוראים תיגר על ההפרדה בין פנים לחוץ, **בגרון** מדגיש, תוך הצגה של רידוד הדיאלקט לכדי רישומים וגרפים ממוחשבים, את המשמעות הפוליטית של שמירה על ההפרדה ביניהם.

”תהודה” כדוקרסון ישראלי¹⁷

כיצד הסרט **תהודה** של איתי מרום מהווה חלק ממגמת הדוקרסון וכיצד רעיונות הפנומנולוגיה באים בו לידי ביטוי? תחילה אציין כי בדומה לסרט **בגרון**, גם **תהודה** מתמקד בקול האנושי, ובמקום שלו בין גוף לתרבות. כפי שציינתי בראשית דבריי, אופן הבחינה של שיעורי השירה בסרט מסב את תשומת הלב – הן באמצעות עריכת התוכן של הסרט והן באופן הצילום – לתפקיד הגוף באמנות השירה, המוזיקה הקלאסית והאופרה. מבחינת התוכן, הדבר ניכר בדגש על רגעים שבהם התלמידים מקבלים הנחיות בנוגע לשימוש הנכון בגופם לצורך פיתוח התהודה והדיוק הצלילי. מורה מעווה את פניו ופותח את פיו כדי שהסטודנטית תדע להעתיק את התנועות. לתלמידה אחרת הוא מסביר כיצד הגרון שלה עולה גבוה מידי. כפות רגליה של עוד תלמידה קופצות במקום בעודה שרה והמורה שלה אומרת לה להרים את הידיים, להימתח לצדדים, ולשים לב איפה בראש הצליל עובר. בסצנה אחרת, המורה מציגה לתלמידה דימויים של ריאות בעודה מקריאה פירוט פיזיולוגי על מבנה הריאה כדי להסביר כיצד לנשום בעת השירה. עולה לראש הרמז שנשתל בתחילת הסרט: פייד־אין החושף את הציור **יוחנן המטביל** של לאונרדו דה וינצ'י, אשר עסק בלמידת האנטומיה האנושית כחלק משאיפתו להעמיק את ידיעת העולם והטבע כדרך לתרום לפעילותו האמנותית.¹⁸

בד בבד עם ההתמקדות בגוף כחלק מהותי ברמה התוכנית של הסרט, מתרחשת התמקדות ויזואלית באמצעות תקריבים החותכים לא פעם את פניהם של המצולמים ומותירים את עיניהם מחוץ לפריים כמעין איתות לצופה שהסובייקט הרואה (בעל התודעה) מוסט הצידה ומפנה את הבמה ל”גוף נחוה”, מתכוון, לומד. אל תווי הפנים מצטרפים בתקריבים הגרון, החזה, וכן הידיים שעוזרות לאלף אותם באמצעות חישה. נדי, התלמיד שמתקשה יותר מהאחרים בהפקת השירה, מצמיד יד אחת אל החזה, השנייה אוחזת בסנטר. גופו הלכוד באחיזה רועד בניסיון להגשים את הוראות המורה בשירתו. הצילום הסוגר על הגוף מזמין את הצופה לבחון מקרוב כיצד פעולות בעולם הגוף הפנימי – תיבת הקול, הגרון – נרשמות בעולם החיצון, על פני השטח של הגוף (ושל התמונה הקולנועית); כיצד הקול בעל ההוויה הפתלתלה, הבלתי נראית, תוצר העולם הפנימי, מקבל ביטוי נראה בגוף. נוכח רשמים אלה, הנוצרים בשירות היצירות הקלאסיות והאופראיות, בשירות האמנות, עולות השאלות: היכן הקול נמצא – בגוף שממנו הוא יוצא או ברוח? מהיכן האמנות מופקת – מהרוח או מהגוף? מטכניקה או מהשראה עליונה? ושוב עולה לראש יוחנן המטביל מהציור של דה וינצ'י, שמחד מזוהה כאמנות דתית ומאידך זכה לא פעם לפרשנות אירוטית, כאובייקט של מיניות חייתית. פול ברולסקי טוען כי האמביוולנטיות בין רוח לבשר היא הדגש המרכזי של הציור, שבו מצד אחד יוחנן, המגיח מן הצללים ומורה באצבעו מעלה, מואר באורו של האל, ומצד שני אור זה בעצם נולד מתוך טכניקת המכחול העקשנית של לאונרדו ומשמש את התיאור הדקדקני של הגוף המצויר. ברולסקי רותם פרשנות זו של הציור, המתמקדת באתגור הגבול בין רוח לבשר, לציטוט הבשורה של יוחנן בברית החדשה, שבה הוא מנבא את בואו של האל אשר יתגלם בגופו באומרו: ”הדבר נהיה בשר ושכן בתוכנו”.¹⁹

¹⁷ למען הסדר, ראוי לציין שהסרט **תהודה** אינו מתרחש בישראל ואינו מציג שחקנים חברתיים ישראלים (מדובר בבית ספר ללימוד מוזיקה בגרמניה), אבל מזוהה במאמר זה כביטוי מקומי למגמת הדוקרסון, בהיותו לא רק שייך לבמאי ישראלי, אלא מעצם היותו הפקה ישראלית. מנגד, הסרט **בגרון**, השייך לצמד יוצרים ממוצא ישראלי והכולל סצנות שמתרחשות בישראל, אינו מזוהה כביטוי מקומי בהיותו הפקה זרה.

¹⁸ Pasquale Gallo, et al., “Marc’Antonio Della Torre and Leonardo Da Vinci: an Encounter that Changed the History of Medicine, Art and Anatomy”, *Child’s Nervous System* 38 (2022): 493–499.

¹⁹ Paul Barolsky, “The Mysterious Meaning of Leonardo’s ‘Saint John the Baptist’”, *Notes in the History of Art* 8(3) (1989): 11–15.

בהתמודדות עם שאלת הבשר והרוח בשירה, וספציפית בעולם האופרה, היסטוריונית התרבות מישל דאנקן מציעה תשובות שמתכתבות עם רעיונותיו של מרלר-פונטי. לדבריה, חקר האופרה נוטה להתעלם מתפקיד הגוף של הזמר ולזהות את השירה כחוץ-גופית. תפיסה זו מגיעה מהדואליזם בבסיס החשיבה המודרניסטית, המפריד בין חומר לרוח, בין אובייקט לסובייקט. זהו דואליזם שאינו יכול להכיל את הרעיון של כוח מהדהד בעל אפקט פיזי – קול השירה. אף חקר הפיזיקה העכשווי, היא מסבירה, סותר דואליזם זה, כאשר הוא מזהה כי הקיום החומרי אינו אבסולוטי אלא מתקיים ביחסים דינמיים בין חומר לאנרגיה. ניתן, אם כך, לזהות את הקול כנשא של שאריות הגוף הזוכות למשקל משל עצמן בעולם. במסגרת "השבת הקול אל הגוף", דאנקן חותרת תחת התפיסה באופרה המקנה לקול מאפיינים של כוח גופני אלים, פראי, שהוכנע על ידי תרבות עליונה ותבונית וזכה בתוך כך למעמד טרנסצנדנטי. תפיסה זו, דאנקן טוענת, מתעלמת מהפעלנות היוזמת (agency) של הזמר, באופן שבו הוא וגופו משתתפים בתהליך היצירתי והפרשני, ובאפקט הפיזי שהוא מייצר ומהדהד.²⁰

ההשתתפות הפעילה של התלמידים בתהליך היצירתי באה לידי ביטוי בסרט באופן שבו הם לומדים בחציו השני לא רק כיצד להפעיל את גופם באופן מכני לשם יצירת הצלילים, אלא כיצד להפעיל את הרגש שיבטא את מילות היצירה שהם שרים באופן חיצוני, היינו בגופם, כחלק מההופעה שלהם. כאשר המורים מנחים את התלמידים להזין את השירה בחוויות חייהם, ניתן להגיד כי "הגוף הנחוה", הטעון בחוויות עבר חיצוניות אשר עיצבו את הפנים, מציף אותן מתוך הפנים חזרה החוצה. וכך, חוויות החיים מגיעות מן העולם אל הגוף, מגיעות אל הנפש וחוזרות חזרה אל הגוף ומשם שוב אל העולם – אל חוויית המאזינים – בתהליך יצירתי שבעצם קיומו ממוטט את הקירות בין אופוזיציות בינאריות אלה. איכות זו באה לידי ביטוי כאשר מורה מנחה תלמידה אחת להתחבר לטקסט שהיא שרה באומרו "השתמשי בשירה כדי לשחרר את עצמך, כדי לתת יותר תוכן. איפה הייתי אם הייתי מישהו אחר? האם אני יכול לשים את עצמי במצבו? האם אני יכול להיות האדם ההוא ברגע הזה? האם אני יכול לאפשר לו להיות כה קרוב אליי כך שאוכל להראות את זה לאחרים?" בהנחיה זו מתמוטט חוצץ נוסף – בין אדם אחד לאחר. ואני יכולה למשש את הרגש בפני התלמידה, בעודה מבצעת בהצלחה נוגעת ללב את הנחיית המורה, שצוהל: "כן! בדיוק כך. מפני שאת עירומה כעת, נכון?" העירום, המזוהה לרוב עם הגוף, מושאל כאן על ידי המורה לתיאור נפשה החשופה של התלמידה, והיא עצמה מופתעת שעדיין הייתה מסוגלת לשיר, לשמר את הטכניקה, כשהיא טובלת ברגש של אדם אחר. "כן", הוא עונה, "בגלל שאת מחוברת", ובכך מזכיר לה כי לא התודעה, על אף תחושת השליטה שהיא מייצרת, היא המאפשרת את ההבעה האמנותית.

כפי שהתלמידים מגלים את מקום הגוף הנחוה בפעילותם היצירתי, גם אני מגלה אותו כצופה. אם אחזור לשימוש בתקריבים בסרט, ניתן לשים לב גם לאיכות הסנסוריאליזם, או המישושית, שלהם, שאותה ביקשתי לבטא בתיאור הסצנה מהסרט בפתיחת המאמר. בניגוד לאופיו הלינארי של התיאור המילולי שלי, הרשמים המצולמים של בשר הפנים תקפו את חושיי בזמן הצפייה ללא סדר, ועוררו בי משיכה ודחייה בו זמנית. הסנסוריאליזם של הסרט הפעילה אותי ביתר שאת בסצנות שבהן המורה משתמש במגע כדי להראות לתלמידות שימוש נכון בגופן. הוא אוהז בשתי כפות הידיים של תלמידה אחת ומצמיד אותן לצווארה בתנועה עולה ויורדת. הוא לופת את כתפיה של תלמידה אחרת, מנער ומעסה אותן. עוד לפני כל ניתוח מונחה תודעה, אני חשה בגופי תרכובת בלתי ניתנת לפירוק של מגע עור פולשני אבל גם אינטימי.

Michelle Duncan, "The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity", *Cambridge Opera Journal* 16 (3) (2004): 283–306.

והפולשנות/אינטימיות פונה מן הגוף לנפש, כשהמורה אומר לתלמידתו בעת עיסוי כתפיה: "מה קורה? אני מרגיש כל מיני מתחים, לא בגב שלך אלא בד". וכפי שחשתי אני את העיסוי בכתפיי שלי, פניי מזדהות עם החיוך המושפל של התלמידה שנזרק לרגע בעיניים פעורות, מתריסות (או מתגוננות) אל המורה ושוב מטה, בניעור הראש מצד לצד.

במקביל לקרבה שצילומי התקריב המישושיים מייצרים, מעניין לשים לב שעולה מהם תחושה נוספת ופרדוקסלית: ריחוק. אולי הדבר נובע מהצילום הסטטי על גבי החצובה, ואולי מתכונות מסוימות – פרספקטיבה, עומק שדה קטן – המרמזות שהצילום נעשה מרחוק. כפי שמרום מספר, הוא עמד כמטר וחצי מהמצולמים, כדי להצטרף אך לא להפריע מידי לדינמיקת השיעור, והשיג את ההתקרבות לפנייהם וגופם באמצעות עדשת טלפוטו, העשויה להיות מוכרת לעין הצופה ממשחקי כדורגל או מסצנות ריגול והצצה בסרטים.²¹ גם אם אינו מודע לכך, הצופה חש בגופו את המרחק. זו לא ויזואליות מישושית "רגילה", המוכרת לנו, לדוגמה, מסרטי פראבל וטיילור, ונולדת מהיצמדותם אל האיברים הגופניים המתועדים. בכך, אף שתהודה מאפשר לנו לחוש את גוף הזמרים, המרחק מהם מאפשר לחוש דבר נוסף: את אקט ההתבוננות עצמו של הקולנוען. אני חוזרת לאופן שבו מרלופונטי מזהה את הקולנוע כאמנות שמציגה לנו את חוש הראייה, את היותנו סובייקטים צופים ואובייקטים נצפים בו זמנית. איכות זו מתנקזת בתהודה לסצנה במחצית הסרט שבה, תוך כדי תיעוד השיעור, תנועת המצלמה לרגע קופצת, וצל מכסה את המסך (יד), שלפתע נשטף בלבן. העדשה הורדה מגוף המצלמה, ואני לא יכולה יותר לצפות בשיעור. צלילי השירה ממשיכים להדהד, ולאחר כמה שניות, צליל מכני קטן נשמע ותנועת צללים על המסך, ואני זוכה לראות שוב, כשהתלמידה קרובה יותר. האנתרופולוג החזותי דיוויד מקדוגל כותב כי נוכחות גופו של הצלם מופיעה כשרידים או משקעים בדימוי המצולם (ומעלה בי מחשבה על האופן שבו הקול המהדהד נושא עימו שארים של חומר מהגוף שהשמיע אותו).²² כשהעדשה מוחלפת בעדשה אחרת בתהודה, אני הצופה מתבוננת לרגע בגוף המצלם של הבמאי, וגופה של המצלמה עצמה. הסרט, שמתמקד במכניקה שבבסיס אמנות השירה והאופרה, חושף לרגע את המכניקה שבבסיס אמנות הקולנוע.

העיוורון הזמני שמייצר פירוק העדשה מהדהד את האופן שבו הסרט מאפשר לי לחוש את הגוף המצלם ואת פעולת הראייה, אבל גם את מגבלותיהם, ודרכם את הדינמיקה בין הניראה לבלתי-ניראה, בין החוץ לפניים: אנחנו רואים זאת באופן שבו המצלמה דולה מפניהם של התלמידים רמזים על המתחולל בתוך גופם בתהליך הפקת השירה, ומה"עירום" של התלמידה, שרחשי ליבה מתגלים בהופעתה. כשאני נזכרת במורה הקורא את רגשותיה, את המתח החבוי שלה, לאחר שנגע בכתפיה, אני חושבת על פעולת הקולנוע התיעודי, שמשרת לא פעם את הצורך האנושי לתור, באמצעות התבוננות בפניהם ובגופם של אחרים, אחר מה שמתרחש בפנים, אחר "a depicted mind".²³ אין לבטל את איהנוחות שמגע המורה מייצר בי, אבל גם אני, כצופה בעלת הפריבילגיה להתבונן מקרוב בנקבוביות פניה של התלמידה, חותרת במידה כזו או אחרת לגעת בגופה, לחוש מה קורה מתחת למעטה העור. אחת המורות מתועדת בסרט כשהיא אומרת על לימודי השירה: "זה מאוד קשה עבורנו כי זה כל כך אישי. כשאתה משחרר משהו, אתה משחרר משהו מתוכך, משום שאתה נאחז בו בתוכך. כולנו מחזיקים שרירים, מתרגזים, עצבניים...". באמנות, כמו שירה וכמו קולנוע שבהן הגוף משחק תפקיד מרכזי, אולי מגע קרוב עם "הגוף הנחוה" – בין מורה לתלמידה, בין צופה לנצפה – הינו נחוץ כדי

²¹ ריאיון עם איתי מרום שביצעתי באופן אישי ב-2.10.2023.

²² David Macdougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006, p. 26.

²³ Alfred Gell in Macdougall, p. 24.

לחצות מעבר אליהם, אל התעלות הרוח. אולי אנחנו מחפשים, באמצעות האמנות, את הפלת המחיצה בין הפנים לחוץ, בין הגוף לנפש, וביני לבין אדם אחר, את אותם שרידים שנותרים בהדהודו של קול הזמר על במת האופרה, נישאים באוויר ומוצאים את דרכם אל גופנו.

משהוגדרה והודגמה המגמה הקולנועית שאני מכנה דוקוֹגוֹף, ניתן לסיים בהצפת שאלה שראויה לבחינה עתידית: מדוע עכשיו? מה קרה בעשור האחרון שהוביל לנוכחותם הגוברת של סרטים תיעודיים שבמרכזם גוף האדם? ייתכן כי מדובר בתוצאה של חרדה קולקטיבית שהתעוררה לצד עליית המודעות לסוגיות אקולוגיות והתעצמה בעקבות מגפת הקורונה העולמית; או שמא השפעה הדדית בין עולם המחקר הקולנועי שחיבק את הפנומנולוגיה ובין עולם היצירה הקולנועית. תהייה אחרת שאותיר פתוחה בשלב זה נוגעת לשדה המקומי: האם יש מקום בתעשיית הקולנוע התיעודי בישראל להמשך פיתוח והרחבה של מגמת הדוקוֹגוֹף, של קולנוע מעורר מחשבה (וחושים) על החוויה הגופנית? לצד **תהודה**, קיימים גם סרטים תיעודיים כמו **סיבה לחיות** (2021) של אריק אלון או **לחתוך את הכאב** (2011) של יונתן ניר וצפריר גלמן, שעוסקים שניהם בגוף בהקשר המטלטל של פגיעה בעת לחימה. ייתכן כי האסון הנורא שהתחולל פחות מחודש לאחר כתיבת שורות סיכום אלה, ושאת הדהודו אי אפשר לחדול מלחוש כל יום, ירחיק אותנו מתיעודים שמתמקדים באופן עז בגוף, מייצוג שעלול להציף את השבריריות שלו. ואולי דווקא דוקוֹגוֹף, שיממש באסתטיקה יוצאת דופן את המגע של הקולנוע כנגד עורנו, וכך יקרב בינינו ובין העולם הסובב אותנו, בינינו ובין האחר, יכול לסייע בהחלמה.

פילמוגרפיה

דרך בן צבי 67, בימוי: רן טל, ישראל, 1998.

לחתוך את הכאב, בימוי: יונתן ניר וצפריר גלמן, ישראל, 2011.

סיבה לחיות, בימוי: אריק אלון, ישראל, 2021.

תהודה, בימוי: איתי מרום, ישראל 2019.

The Act of Seeing with One's Own Eyes, directed by Stan Brakhage, USA, 1971.

Bile, directed by Ira A. Goryainova, Belgium, 2019.

The Body, directed Roy Battersby, UK, 1970.

By the Throat, directed by Amir Borenstein and Effi Weiss, Belgium, 2021.

Caniba, directed by Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel, France, 2017.

Da Vinci, directed by Yuri Ancarani, Italy, 2012.

De Humani Corporis Fabrica, directed by Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel, France & Switzerland, 2022.

Hospital, directed by Frederick Wiseman, USA, 1970.

The House is Black, directed by Forugh Farrokhzad, Iran, 1962.

Leviathan, directed by Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel, USA, 2012.

The Pain of Others, directed by Penny Lane, USA, 2018.

Titicut Follies, directed by Frederick Wiseman, USA, 1967.

Watching the Pain of Others, directed by Chloé Galibert-Lainé, France, 2018.