

ראיון עם אביב אלדמע

מאת: יונתן בר גיורא

ההקרנה המשותפת ליוצרי הסרט, הנערכת לקראת סופו של כל מיקס קולנועי, היא זו שבה מקבלים לראשונה מושג כולל על האופן שבו הסרט, על שלל האלמנטים הצליליים שבו, מצלצל ברצף. זה גם הרגע שבו נחשפת לראשונה במלואה קונספציית עיצוב הפסקול. הקרנה זו היא קריטית במיוחד למלחין, שכן העבודה על המוזיקה התנהלה כולה מול פסקול "מלוכלך", עם קאטים לא משיפים, בלי אפקטים ואווירות, עם דיאלוגים שקופצים למעלה ולמטה בווליום ושאר מסיחי דעת ואוזן, עכשיו תישמע המוזיקה לראשונה בהקשר הנכון. אני מגיע במתח מסוים להקרנות האלה, וכשמעצב הפסקול הוא משהו שלא עבדתי אתו קודם – הדריכות שלי גדולה במיוחד. כך היה בהקרנה של **ילדים שלי** של מיכל אביעד בשנת 2001, כשפגשתי לראשונה את אביב אלדמע. הסרט היה קשה לפיצוח. ערבוב שלם של HOME MOVIES שהתפרשו על פני יותר מחצי מאה על שלל סגנונותיהם, משחור-לבן אילם, דרך 8 מ"מ צבעוני עתיק ועד צילומים ביתיים של מיכל שנעשו בסמוך לעבודה על הסרט. המוזיקה הייתה מגוונת בהתאם, וכך גם השימוש בה, מסקור מלודי שממלא לגמרי את המסך בהיעדר דיאלוג ועד עטיפות אווירה חרישיות. את כל המישמש הזה היה אביב צריך להפוך לפסקול רציף, הגיוני, שמצד אחד ישמור על הכאוטיות המסוגגנת שרקח העורך דני יצחקי ז"ל, ומצד שני ימנע תחושה של תאונת שרשרת קולנועית. משימה לא פשוטה. בסופה של אותה צפייה, הבלוק הצהוב שבידי, שלרוב מתמלא בעשרות הערות, נותר כמעט ריק. יותר מזה – אביב שיפר באופן משמעותי קיואים לא מעטים, אם על ידי מיקום מדויק יותר, אם על ידי משחק עדין עם הווליום המשתנה ביחס לשאר רכיבי הפסקול (Ride) ואם בעריכה ממש. זו הייתה הפעם הראשונה שבה גיליתי עד כמה שיתוף פעולה עם מעצב פסקול יכול להעצים את התוצאה הסופית. במהלך השנים, תוך כדי עבודה על עשרות רבות של סרטים משותפים נוספים, יצא לנו לפטפט לא מעט על עניינים שברומו של סאונד, אבל רק לכבוד הגיליון הזה התאפשר לנו סוף סוף לשבת בשקט לשיחה נינוחה וממושכת, שלא תיקטע מדי כמה דקות על ידי קריאות הבמאי/ת מחדר המיקס.

בפעם הראשונה שזכית בפרס אופיר, על עיצוב הפסקול של "קרוב לבית" (וידי בילו ודליה הגר, 2005), סיימת את הנאום במילים "תודה על ההקשבה". זה בעיניי משפט שמייצג משהו מאוד עמוק. העובדה שזה לא טריוויאלי שהקשיבו לך. אתה יכול לספר לי קצת על התחושה הזאת, המשותפת גם למלחיני קולנוע, כשאתה פותח את העיתון וקורא ביקורת של שני עמודים על סרט שעמלת עליו כמה חודשים, ואין אפילו מילה אחת על עיצוב הפסקול? על הפער העצום הזה בין המשמעות והחשיבות של העבודה שלך, לבין ההד שלה בדיבור על הסרט?

אביב: אני הכי מאשים את עצמי בזה, כי אני עובד מאוד מאוד קשה כדי להסתיר את העבודה שלי כל הזמן.

זאת קצת התחכמות, לא? התשובה הזאת.

אביב: זו לא התחכמות ואני נשבע לך שאני אומר עכשיו אמת – כשאני הולך לסרט ויוצא ממנו ואומר: אחלה פסקול, אני יודע שמהו לא טוב בסרט.

עד כדי כך? הפסקול צריך להיות שקוף תמיד, לגמרי?

אביב: לא צריך. אין צריך. העניין הוא שהאימפקט של הפסקול לא יהיה אפקטיבי באותה מידה אם מרגישים אותו. זאת אומרת, הוא במיטבו, ב-100 אחוז שלו, כשהוא עובד על התת-מודע. כשהוא עושה מניפולציות וחודר לך מתחת לרדאר, ואתה לא יודע אפילו שקרה לך משהו. אז הוא כלי מאוד עוצמתי.

איך מכוונים לתת-מודע ?

אביב: אני כל הזמן מחפש עוד שיטות ועוד שיטות שאף אחד לא ידע מה עשיתי. זה כמובן נורא ספציפי לכל סרט, כי לפעמים קאט מרעש נוראי לשקט עושה דבר אחד, ולפעמים אותו קאט בדיוק, בקונטקסט אחר, יעשה את ההפך הגמור. דברים מהסוג הזה, שהם כביכול מקריים ואינם נתפסים כ"אפקט סאונד", הם בעיניי הכלי הכי חזק שלי. אני יודע שיש להם את היכולת לעשות משהו שבתמונה אי אפשר לעשות. לחדור למקומות שאף אחד לא יודע שאתה שם. אתה מתנחל אצל הבנאדם באיזה מקום שהוא לא מחובר אליו.

וכל זה במציאות שבה הסאונד הנוכח, הפשיסטי, הולך ומשתלט. לא רק בריאליטי.

אביב: אני מכוון להיפוך הגמור ממה שקורה בריאליטי או בטלוויזיה בכלל. שם הכל בפרצוף. כאן תהיה שמח, כאן תהיה עצוב. עוד לפני שהבנאדם בכלל פתח את הפה יש כבר את האקורד של הפסנתר הנוגה הזה, ואתה כבר יודע שאימא שלו מתה וסבתא שלו זונה. לא נותנים לך שנייה.

מה שמחזק עוד יותר את ההישג הוא של פסקול "קרוב לבית". סרט קולנוע באורך מלא עם פיצוץ אחד

בלבד.

אביב: לרוב זוכים בפרסים סרטים שיש בהם "הרבה סאונד", הרבה רעש, הרי כל אחד בא עם הארטילריה שלו, תרתי משמע. כשאתה בא עם סרט שעפים בו טילים באוויר אתה כנראה תזכה. אני רוצה לזכות עם סרט שהוא Mute. שהערך שלו הוא השקט. ואני כל שנה בא עם סרט כזה ו...

זה מזכיר לי את הסיפור ההוא על לוי אשכול, שבאחד הנאומים המודפסים שלו הבחין מישהו בשורה

שכתובה בעיפרון ליד אחד המשפטים: "להגביר כאן את הקול, הארגומנט לא משכנע."

אביב: ויש גם את ההפך – מישהו מבקש ממני להנמיך את הקול של איזה שחקן כי הוא צועק. אם אני אנמיך אותו הוא לא יצעק? הוא עדיין יצעק. זה עניין של אינטונציה, של שפת גוף אפילו. מה זה יעזור אם אני אנמיך? הוא ישחק יותר טוב אם אשים אותו בשקט? הוא ישחק רע בשקט.

הבקשות הלא הגיוניות האלה שמגיעות אליך, איך אתה מתמודד אתן מבחינה נפשית? אתה הרי נמצא

בקצה השרשרת, אתה אפילו עוד יותר בקצה ממני. ואתה נפגש עם אנשים שמגיעים מרוטי עצבים, ואתה

צריך קודם כל להיות סוג של פסיכולוג מאוד מאוד רגיש.

אביב: לגמרי. לא יודע באחוזים, אבל חלק גדול מהעבודה שלי לא קשור בכלל לסאונד. זה קשור לזה שהבמאים מרגישים שאני מנווט את הספינה באיזושהי דרך, שאני מבין אותם, שאני נותן את התשובה שברגע המאוד שביר הזה בחייהם הם צריכים. זה הרי רגע של עייפות נורא, נורא גדולה, ושובע מכל החרא שהם עברו מצד אחד – ומצד שני קושי מאוד גדול להיפרד. הם במין חרדת נטישה גדולה מזה שהפרויקט עוזב אותם והם אולי יצטרכו לעשות סרט חדש. היכולת לפגוש אותם במקום המאוד קשה הזה היא יכולת מהותית, אפילו קריטית, בשביל להיות מסוגל לעשות את העבודה.

אני רוצה לשאול אותך על בדידותו של מעצב הפסקול.

אביב: בדרך כלל במאים נוכחים בחדר עריכת התמונה די הרבה, ואני חושב שעורכי התמונה מאוד זקוקים לאינטראקציה הזו ולתהליך היצירתי שעושים יחד בבניית הסרט. גם הרבה ממעצבי הפסקול הם כאלה – עובדים יחד עם הבמאי ובעצם בונים את הפסקול יחד. אני יכול להבין את זה אבל אני קצת הפוך, ולפעמים אני משלם על זה מחיר כבד. למרות שאני מפחד להישמע יומרני מדי כאן, אגיד בכל זאת – אני מרגיש שאין לי את

החופש האמיתי לעשות מה שאני רוצה כשיושב לידי מישהו, ואני ממש לא מדבר על שליטה או על רצון לעשות את הדברים לבד. אני פשוט כל הזמן מרגיש את העיניים והאוזניים שלו או שלה. אני יודע שכשאני עובד לא לבד, אני עובד אחרת. אני יותר מדי דופק חשבון. אני מחפש למשל בספריית אפקטים סאונד של מנוע של אוטו, ומתחיל לעבור על האפשרויות. ואז אחד האפקטים שלחצתי עליהם משמיע צליל של דלת מכונית נטרקת, לא מנוע. בחדר שומעים מין פאף כזה והבמאי מיד שואל: "למה אתה צריך סאונד כזה?!" אז אני עונה בהתגוננות "...לא...לא צריך אותו...אני במקרה...זו טעות..." עצם זה שאני צריך לתת דין וחשבון, גם אם הוא לא באמת דורש את זה, גורם לי להרגיש שאני כל הזמן צריך להסביר מה אני עושה, זה מאט אותי ובעיקר גורם לי לעבוד אחרת. להיות יותר מדויק, פחות להתפרע, פחות להפתיע את עצמי – והתוצאה היא פחות חופש. אולי אם הייתי לבד, הייתי מחליט פתאום שטריקת הדלת הזו תתאים נהדר לאיזה רגע בסצנה אחרת לגמרי (ולאו דוקא לדלת נטרקת...) ולעולם לא הייתי מוצא אותה, אם הייתי נזהר או מנסה להיות מדויק מדי בחיפוש. כשאני עם עצמי אני יכול לסבול הכל, לעשות שטויות, לעוף ולא לדפוק חשבון לאף אחד. בסוף אני בטח אזרוק חלק גדול מהניסיונות ואחזור למשהו שהוא יותר הגיוני, אבל כשיושב לידי מישהו, אני מרגיש שאני מראש צריך להיות יותר מבוגר ואחראי. ולמרות כל זה, למדתי בזמן האחרון לשתף את הבמאים בשלבים קצת יותר מוקדמים – יש בזה גם הרבה יתרונות מבחינת היעילות ועמידה בלו"ז צפוף, ומובן שההפריה ההדדית שמתאפשרת, גם היא יכולה לקחת את הפסקול למקומות מאוד מעניינים.

אתה תמיד טוען – "אני לא טכנאי, לא איש של כפתורים."

אביב: יש לי הרבה מאוד רגעים שזה מפריע לי שלא למדתי אף פעם סאונד בצורה מסודרת. למרות שכנראה לא יכולתי ללמוד סאונד, כי כדי ללמוד להיות מה שנקרא סאונד אנג'ליר צריך להיות אלקטרוני קטן, צריך להבין באמת כל מיני נוסחאות מתמטיות.

ואתה נרתע מזה כי?

אביב: יש לי שמונה בבגרות בשלוש יחידות מתמטיקה וזה נס שאי אפשר לתאר אותו. כנראה בזכות איזה מורה למתמטיקה שהיה מעשן אתנו ג'וינטים בשמינית ודרך זה הגענו למשהו. זאת בכלל לא הייתה אופציה מבחינתי ללכת ללמוד סוג כזה של מקצוע.

זה קשור לפחד שלימודים כאלה יהרגו את היצירתיות? שאם תיכנס עמוק מדי מתחת למנוע בסוף תשכח

איך נוהגים?

אביב: יכול להיות. אבל זה בעיקר כי זה קצת משעמם אותי. זה מקום שאני לא מרגיש בו טוב מספיק, אולי קצת חסר ביטחון. יש לי כנראה איזה כישרון טכני, אבל הוא מאוד בסיסי.

איך אתה עוקב אחרי שינויי הזמן?

אביב: אתה יודע, אם הייתי יכול לעשות סאונד עם קופסת גפרורים, זר פרחים וגרזן זה היה בסדר גמור מבחינתי. אם הייתי יכול לחשוב על פסקול ובעזרת איזה פלאג-אין אנשים היו פשוט שומעים מה אני חושב, זה גם היה טוב. מחשב הוא כלי והרבה פעמים גם מעצור. אני לא מתרגש מגרסה חדשה של פרטולז שיצאה לשוק, זה בשבילי בעיקר כאב ראש. ולא שאני לא נהנה בסופו של דבר מהיתרונות. מאז פרטולז 10 למשל, אין מגבלות של חומרה ואפשר לפתוח פרויקטים גדולים ומורכבים על מחשב נייד. את כל המוזיקה של **כנס העתידינים** (ארי פולמן, 2013), ומדובר בעשרות ערוצים, ערכתי בטיסות – הייתי יושב עם הפלטופ על הברכיים, מקשיב באוזניות ועורך... זה מדהים, זה נורא נורא כיף, אבל זה ממש לא העיקר.

אז בוא נעבור לעיקר. הסרטים. נתחיל עם "לא רואים עלייך" (מיכל אביעד, 2011). מין יצור כלאיים עלילתי-דוקומנטרי כזה. סרט שאני מאוד אוהב, גם בגלל הפסקול שלו, שהוא לטעמי מאוד מאוד אתה. אביב: זה מצחיק שאתה בוחר את הסרט הזה, אני תופס אותו כפיקשן מוחלט, וצריך להזכיר לעצמי שיש פה אכן אלמנטים דוקומנטריים. לא רק בסיפור, אלא גם בשימוש בקולות של אנשים אמיתיים, של נשים אמיתיות. אבל בכל מקרה, הדרישה שלי מעצמי, או של מישהו ממני, להיות נאמן יותר למציאות בדוקומנטרי מאשר בעלילתי, היא לא באמת רלוונטית. פסקול בסרט דוקומנטרי צריך להישמע טוב ולספר את הסיפור ולהיות יעיל ונוכח ומרגש בדיוק כמו בפיקשן, וכל האמצעים כשרים בעיניי.

בסרט הדוקומנטרי **ארץ אחרת** של עמית גורן (1998) יש סצנה שצולמה בנואיבה והסאונד שהוקלט בה היה בלתי שמיש בגלל הרוח החזקה על המיקרופון. שיחזרנו באולפן את כל הסאונד – דיבורים, אווירה, משחק הווידאו ששרית משחקת וכו'. אני טוען שהסאונד של הסרט הרבה יותר דומה למציאות מאשר מה שהוקלט שם באמת. הרי במציאות שמחוץ לסרט אין מיקרופונים שנסתמים בגלל הרוח...

ועוד דוגמה – בסרט **אביב** של תומר הימן (2013), אביב גפן מתכוון לעלות לבמה, ורצינו ליצור את התחושה של ההתרגשות והציפייה והמתח שלפני... כל הסאונד של הקהל ששומעים ברקע הוא תוספות (שלקחנו מהופעות אחרות). במציאות, ההקלטה בצילומים האלה הייתה שקטה ודי משעממת...

ובחזרה לסרט **לא רואים עלייך**, הדבר העיקרי שאני יכול לדבר עליו בהקשר של "יצור כלאיים" הוא הצורה שבה הפסקול תורם להרגשה שלך שאתה רואה סיפור אמיתי, אני חושב שזה כי יש משהו בפסקול הזה שהוא לגמרי מודע, כלומר משהו שנעשה מתוך בחירה מאוד מושכלת – שהוא לא סלחני ולא מייפייף, ואף פעם לא מנסה להקל על הצופה בשום דרך – לפעמים אפילו הפוך. הוא מאוד אורבני, מאוד קשוח. ולא מסיבות טכניות. הסרט דווקא הוקלט ממש טוב ויפה ושקט (הקליט: מוטי חפץ). רוב הרעש ששומעים בסרט, הרעש העירוני, הוא המצאות ותוספות.

החופש ללכלך.

אביב: לגמרי. וגם האפשרות להשתמש בכלוך הזה כדי לייצר את התחושה של שתי נשים שמשוה סוגר עליהן מסביב ולא נותן להן מנוחה. ודרך אגב, זה סרט שאני קורא לו "סרט בפייד אאוט", הוא מתחיל ברעש ונגמר בשקט מוחלט. אם תסתכל על ה level-של הסרט, תראה שהוא הולך ויורד מתחילתו עד הסוף.

באמביינס? או גם בדיאלוגים?

אביב: בתחושה. זאת אומרת, בתחושת העומס הוא הולך ומתרוקן ומתרוקן, הסרט מנקה את ההפרעות ככל שהוא מתקדם.

ובלי מוזיקה בכלל.

אביב: כשהתחלתי להיות מעורב בסרט הזה, איפשהו בין התסריט לצילומים, כן היה דיבור על מוזיקה. אני חשבתי שצריך מעט מאוד, אבל כן צריך. היו לי שותפים למחשבה הזאת, כולל מיכל, שחשבה שזה משהו שצריך לבדוק. והיה איזה תהליך, אפילו נכתבו כמה סקיצות, אבל אף אחת מהן לא קלעה בול. יכול להיות שאם פתאום הייתה באה איזו מוזיקה ומדברת נורא לתחושה שחיפשנו – אז כן הייתה מוזיקה בסרט. אבל לא היה כזה דבר וכנראה לא במקרה, כי נורא קשה לכתוב מוזיקה לסרט הזה, והוא כנראה נועד להתקיים בלעדיה.

יש לך איזו עמדה בסיסית עקבית לגבי שימוש במוזיקה בקולנוע?

אביב: אם אתה לא יכול לכתוב שלושה עמודי פוליו בכתב צפוף בעד כל קיו מוזיקה שבחרת לשים, אז כנראה שלא צריך אותו. זה צריך להיות מאוד מאוד מנומק. מוזיקה היא כלי מאוד עוצמתי והשימוש בה צריך להיות חכם וזהיר.