

צלילים מהשטח

מאת: יונתן בר גיורא

כשאני חושב על סאונד בקולנוע דוקומנטרי, השם הראשון שעולה לי לראש הוא ניסים מוסק. מוסק, דוקומנטריסט ותיק, לא מתעסק עם הסאונד בסרטים שלו. לפחות לא בצורה שאנחנו מכירים. הוא מראיין ומצלם לבד, עורך לבד, מקריין לבד, מניח מוזיקה לבד – וזהו. הסרט יוצא מחדר העריכה לשידור או הקרנה כמו שהוא. בלי עיצוב פסקול, בלי אפקטים ואווירות, בלי פוליצ, בלי עריכת דיאלוגים, בלי מיקס ובלי נעליים, ככה כבר עשרות שנים. עצם קיומו של מוסק שומט את הקרקע משורה של מקצועות שאני עוסק בהם, או, חמור מזה, אחראי על הוראתם. מה שמוסיף לתחושת הבלבול היא כמובן העובדה שחלק מהסרטים שהוא עושה פשוט מצוינים (שמעת על הפנתרים? מ-2002 ועוד רבים).

אני בוחר לפתוח דווקא במוסק, כיוון שדרך העבודה שלו מזכירה לי תמיד, שהכל צריך להיות מנומק. לא חייבים לטפל בסאונד. המציאות האכזרית המתוארת בסרטי ועובדת היטב דווקא עם דיסטורשן, קאטים חריפים, לוולים משתנים ותחושה כללית של חספוס. זה לא נעים, זה לא יפה, זה לא מנומס ולא משויף, ועל זה בדיוק הסרט.

מעצב הפסקול אביב אלדמע כתב פעם: "מאוד חשוב גם למוזיקאי וגם למעצב פסקול לזכור שהם עובדים בקולנוע, להשאיר את הסרט במרכז הפוקוס ולתת לו, באמצעים שלהם, את מה שהוא צריך כדי להיות יותר טוב. רמז – לפעמים צריך פשוט לא לעשות כלום". עד כמה שידוע לי, אלדמע מעולם לא הרחיק למחוזות הסאונדים הגולמיים של מוסק – אבל החשיבה שבבסיס הדברים דומה. בהקשר המוזיקלי האישי, כבר היו לא מעט מקרים שבהם סירבתי להלחין פרויקט בנימוק שהסרט אינו זקוק למוזיקה (במקרה אחד אפילו דרשתי וקיבלתי על כך קרדיט). כל מי שקרא קצת על המוזיקה במאה ה-20 יתקומם על עצם ההגדרה, ויטען מיד כי היעדר מוזיקה הוא לא פחות מוזיקלי מצלילים שמיעים, וכי ההחלטה על פאזה, שקט חלקי או טוטאלי היא אקט מובהק של הלחנה. כך או כך, גם מההיבט הזה, הספקטרום הצלילי מתחיל מהימנעות מוחלטת מ"טיפול".

מבחינת ההבדלים בעיצוב פסקול ומוזיקה בין סרט דוקומנטרי לעלילתי, מדובר בחלוקה כמעט שרירותית. האם הטיפול בפסקולי שש פעמים (יונתן גורפינקל, 2013) ובית לחם (יובל אדלר, 2013) העלילתיים, שחלקים נרחבים שלהם נראים לגמרי תיעודיים, שונה באיזה אופן מהטיפול בפסקול שומרי הסף הדוקומנטרי (דרור מורה, 2012), שנראה (ונשמע) כמו פיצ'ר הוליוודי? במקרה של שומרי הסף אפשר לטעון שהעניין הוא בכלל תקציבי – הסרט זכה למימון של פיצ'ר עלילתי ולכן נשמע כך. אבל אם מנסים לגזור השלכות אמנותיות מענייני תקציב – אני סבור שהטענה המעניינת באמת היא הפוכה – אילו ציג שנובעים דווקא מהיעדר אמצעים מביאים לא פעם לפריצות דרך יצירתיות שמחלחלות שנים אחרי גם לקולנוע ה"כבד" והיקר, אשר מעצם טבעו שמרני יותר ואיטי יותר להגיב למציאות משתנה. תהליך דומה חולל משבר הדלק של שנות השבעים, שהביא לעולם את המנועים החסכניים והמכונניות הקומפקטיות. כבר בשנות השלושים הובילו אמצעי ההקלטה הניידים של ה"ניוז רילז" למהפכה בסאונד הקולנועי. בעזרת הטכנולוגיה החדשה יצאו הסרטים מהאולפנים לשטח – ועולם חדש ומרתק של צלילים נפתח בפני הבמאים והמפיקים. אבל לא רק הקלטת השטח חלחלה לקולנוע העלילתי.

גם במוזיקה התחולל תהליך דומה. המלחין אהרון קופלנד, אחד הקלאסיקנים האמריקאים המודרניים החשובים במאה ה-20, ערך את ניסיונותיו המשמעותיים במוזיקה לתמונה דווקא בסרטים דוקומנטריים.¹

וירג'יל ת'ומסון, מלחין אמריקני מודרני אחר, קנה מקום של כבוד בספרי ההיסטוריה של המוזיקה לקולנוע עם שישה סקורים בלבד – חמישה מהם לסרטים תיעודיים.² שניהם היו בין הבודדים שהעזו כבר בשנות השלושים והארבעים של המאה הקודמת לשדך את הקולנוע האמריקאי, התקוע עמוק אי שם במוזיקה הנעימה לאוזן של המאה ה-19, לצלילים החריפים והמרתקים של אולם הקונצרטים במאה ה-20. בכך סללו את הדרך למלחינים כמו ברנרד הרמן, הווארד שור ובמידה מסוימת אפילו ג'ון ויליאמס, אשר מיסדו את השימוש בסריאליזם, קולאז', מינימליזם ואטונליות, זרמים מוזיקליים קשים מאוד להאזנה טהורה, נטולת סרט, במיינסטרים הקולנועי.

ובכל זאת, אני רוצה לנסות לזהות ולתאר, לפחות בהסתמך על ניסיון אישי, כמה אלמנטים המייחדים את דרך שבה אני ניגש להלחין פרויקט דוקומנטרי. הראשון שבהם הוא הזווית המוסרית. כשאני מלחין סרט דוקומנטרי שמככות בו דמויות מוכות גורל, כמעט טרגיות, או תמימות באופן שאינו מאפשר להן מודעות מלאה לחשיפה – זה משפיע עמוקות על האופן שבו אני ניגש לעבודה. אלמנט החמלה/ההזדהות – ממלא אצלי תפקיד אחר לגמרי בסרט דוקומנטרי מאשר בדרמה. בקולנוע עלילתי שחקנים אומרים טקסטים שאחרים כתבו להם, בקולנוע דוקומנטרי מדובר באנשים אמיתיים, האומרים את אשר על לבם, ואשר עלולים להיפגע בחייהם האמיתיים מהשתתפותם בסרט. האינסטינקט המגונן, שקיים כמובן גם בבימוי, בצילום ובעריכה, מקבל ביטוי משמעותי מאוד בסקור הדוקומנטרי. כשאחת החיילות המרואיינות ב **לראות אם אני מחייכת** (תמר ירום, 2007) שוקעת בפלאשבק מזעזע מתקופת הפיגועים המדממים, יכולתי לבחור אם לצבוע את הרצף הקשה מאוד לצפייה שבה על רקע עדותה ב-

א. צלילים זועמים.

ב. צלילים מסויטים, עצובים.

ג. צלילים מנותקים.

כל בחירה הייתה משפיעה על תיוג המרואיינת אצל הצופה אחרת :

א. משתמשת בזיכרון כהצדקה לכעס שיזין נקמה.

ב. מבכה על הגורל שזימן לה ניסיונות לא אנושיים.

ג. התחרפנה ויש להתייחס אליה כעת כהלומת קרב חסרת ישע.

ההקשר הרחב של הסרט הקשה הזה, שבו עוברות החיילות המרואיינות תהליך טראומטי, הדורש אומץ לב רב, של התפכחות מאשליית הכוח, הוביל אותי לצבוע את הסצנה המדוברת (ועוד רבות נוספות בסרט) בצלילים

1 The City, דוקומנטרי, ארה"ב 1939. במאים: ראלף שטיינר, וילארד ואן דייק. זו הייתה עבודת ההלחנה הקולנועית הראשונה של קופלנד – והיא שסלה את דרכו להוליווד, שם הלחין אחר כך כמה סרטים עלילתיים. הסרט האקספרימנטלי הזה הוצג לראשונה ביריד העולמי בניו יורק ב-1939, וקטעים מהמוזיקה החדשנית שלו הפכו לחלק מהסוויטה התזמורתית, שאותה כינה קופלנד בשם הלא מפתיע "Music for Movies".

2 The Plow that Broke the Plain, דוקומנטרי, ארה"ב 1936. במאי: פייר לורנץ; The River, דוקומנטרי, ארה"ב 1937. במאי: פייר לורנץ. שני הסקורים האלה, כמו גם יצירות מוזיקליות נוספות שכתב ת'ומסון לסרטים דוקומנטריים, הפכו ברבות הימים ליצירות שבוצעו על במות הקונצרטים וזכו לשבחים רבים, הן בהקשר הפילמאי המקורי שלהן והן כיצירות העומדות בפני עצמן.

עצובים ומסויטים. בכך בחרתי "לחבק" במוזיקה את הדוברות, ובעקיפין את הבמאית, וכך לנסות ולחזק אצל הצופים את האנושיות הפגיעה, הכמעט שברירית, שלהן.

מצד שני קיים היבט מוסרי הפוך – הרצון לגונן דווקא על הצופה התמים ממניפולציות ציניות. כשהפרוטוגוניסט בסרט דוקומנטרי הוא שועל תקשורת מנוסה המודע לגמרי למדיום, ומנסה לנצל אותו במיומנות לקידום או הסתרה של אג'נדות, האינסטינקט שלי כמלחין נוטה להתייחסות מוזיקלית ביקורתית, לפעמים חריפה. כך קרה למשל בסדרה הדוקומנטרית **תקנות גדולות**, (2013) הפוסט-מורטם הקולנועי שעשה דוד דרעי לעיתון "חדשות". הטיפול המוזיקלי שקיבל הפרק העוסק בצד הפורנוגרפי של העיתון, לא הותיר ספק (אני מקווה) לגבי עמדתו בנוגע לשימוש שעשה "חדשות" המנוח במציצנות סקסיסטית והחפצת נשים לקידום מכירות. כשנתן זהבי מספר בחצי קריצה איך צילם "חתיכות" ערומות על החוף כי "זה ניוז", יכולתי להצטרף לקריצה עם סקסופון או חצוצרה שובביים, או לתת תחושה צלילית שזה באמת ניוז, או להפוך את הטקסט שלו, כפי שראוי בעיניי וכפי שעשיתי בפועל, לקריקטורה של מאצ'ו.

אלמנט נוסף המייחד הלחנה לקולנוע דוקומנטרי קשור להליך בניית השלד הסיפורי של הסרט. מאז התחלתי להלחין לתמונה, כתבתי מוזיקה לעשרות דרמות עלילתיות לפני שצולם פריים אחד, על פי תסריט, ובמקרים מסוימים אפילו על פי סינופסיס. זה מעולם לא קרה לי כשהלחנתי סרט דוקומנטרי. סימני השאלה הרבים סביב מבנה הסרט, אופיו, הקצב שלו ואפילו הדי-אן-איי הבסיסי שלו – לא מאפשרים לי להתרשם מהפרויקט הדוקומנטרי באופן שיאפשר לי להגיב מוזיקלית לפני שאראה לפחות סצנה אחת או שתיים, אציץ בראש וארגיש את הסרט.

מצד אחד, נדמה כאילו הכניסה המאוחרת של המוזיקה לתהליך הבנייה של הסרט הדוקומנטרי מפחיתה מהשפעתה על התוצר הסופי. בפועל, לרוב קורה ההפך. הסיבה נעוצה בכך שבמקרים רבים, סרטים דוקומנטריים נבנים למעשה בשלב הפוסט. זה השלב שבו מתקבלות החלטות בסיסיות כמו מבנה הסיפור, ולפעמים אפילו על מה הסיפור. התרומה המוזיקלית-צלילית בשלב הזה יכולה להשפיע דרמטית על תהליכי העבודה ועל התוצר הסופי. סקיצות מוזיקליות שמשתלבות בניסיונות בחדר העריכה יכולות לגרום לתובנות שישנו משמעותית את מהלך בניית הסרט. השפעה כזו נדירה הרבה יותר בעבודה על סרטים עלילתיים. דוגמה: סיקוונסים שלמים, החוזרים כמה פעמים בסרטים **טהורה** או **מקודשת** (ענת צוריה, 2002 ו-2004), סיקוונסים שהייתה התלבטות לגבי היקף השימוש בהם, או אפילו על עצם הכללתם בסרט (השוטים הפסטורליים של המקווה הריק ב**טהורה** והשוטים הסהרוריים במסדרונות בית הדין הרבני ב**מקודשת**) נשארו ואף הורחב חלקם בסרטים המוגמרים לאחר שנמצא להם פתרון מוזיקלי הולם. ב**טהורה** היו אלה הצלילים המטרידים, המעט מאיימים, המתובלים בפגאניות קצת אלימה, שאיזנו את היופי והשקט המעט פסטורליים מדי של מי המקווה. ב**מקודשת** הדביקה המוזיקה האטונלית, שכמעט רמזה על סרט אימה, את השוטים הגנובים, הלא יציבים, של מסדרונות בית הדין, לוויוז'אלז המסוגננים של שאר הסרט.

אלמנט נוסף קשור לקלישאת ה"אמת הקולנועית", ולדרכים שבהן אפשר להלחין אותה בלי לפגוע באמון הצופים. קולנוע דוקומנטרי אף פעם אינו "מציאות". אבל בתוך קשת הסגנונות הדוקומנטריים קיימים לא מעט סרטים שנשענים באופן כמעט מוחלט על האמון הזה, שהקהל רוחש ליוצרי הסרט, בנוגע ל"אמת". בסרט דוקומנטרי מהסוג שאמור לשכנע אותנו כי מה שמונצח בו אותנטי, אמיתי ולגמרי ריאלי – אני נזהר שבעתיים כשאני בא לעטוף את התוצאה המצולמת במיני תוספות מניפולטיביות. הדרך שלי להגיע לתוצאה מוזיקלית שתשתלב בטבעיות מקסימלית באותה "מציאות" מצולמת עוברת לעתים דרך עבודת בילוש מקדימה ומאומצת.

אני חופר בחומרים, גם כאלה שלא נכנסו, בניסיון למצוא רמזים מוזיקליים-צליליים, שאולי יהוו השראה ואפילו מקור לדגימה. מדובר בהבדל ניואנסי, שכן גם בסרטים עלילתיים מהסוג ה"ריאליסטי" אני נוקט לעתים טכניקות דומות. אבל בפועל זה קורה יותר, ובאופן מעמיק יותר, בסרט דוקומנטרי. ב **לב הארץ** (מיכל אביעד, 2001) למשל, מבוססת מנגינת הנושא על שיר אמיתי שמופיע ברקע סצנה משמעותית עמוק בתוך הסרט, שבמהלכה אחת מהגיבורות מצליחה סוף סוף, לאחר תלאות, מניפולציות ושאר פיתולי עלילה, לרקוד סלואו צמוד עם הגבר שאת לבו היא רוצה לכבוש. כשאנחנו מגיעים לסצנה הזו, ושומעים את השיר הזה, אמורה עבודת ההכנה המוזיקלית שעשיתי בהובלה לרגע המכונן לעזור לצופה להתחבר עוד יותר להתרגשותה של הגיבורה. ב **נוזל החיים** (פיני שץ, 2008) מבוססת המוזיקה הקצבית על סימפול של מכונת פלזמה שמופיעה בכמה סצנות שצולמו (והוקלטו) בתוך בנק הדם. המוזיקה כאן היא משהו שמתנגן בתחום האפור שבין הקלטת שטח לסקור, והיא אמורה "לזרום" בעורקי הסרט כאילו הייתה חלק אינטגרלי מגופו. ב **הנדון: אורי אבנרי** (יאיר לב, 2002) נדגם אבנרי המזמר מאחת הסצנות הפותחות של הסרט, ודגימת הקול הזו מהווה בסיס לשיר הסיום הסאטירי המופיע על גבי הרולר.

מעבר לארבע הקטגוריות המרכזיות האלה (תקציב, מוסר, שלד סיפורי והתייחסות ל"אמת"), ישנם היבטים שוליים נוספים המבדילים בין עבודה מוזיקלית על סרט דוקומנטרי להלחנה של סרט עלילתי. הם כוללים אספקטים מסוימים של זכויות יוצרים,³ פערים בתהליכי המיקס⁴ ועוד. המכנה המשותף של כל אלה הוא ההשפעה העמוקה והמשמעותית שלהם על פסקול התוצר הדוקומנטרי הסופי, במרחב הצלילי העצום המתקיים בין המינימליזם המחוספס של ניסים מוסק להוליוודיות המוקפדת של דרור מורה

3 שילוב שירים בפסקול הדוקומנטרי, במקרים שהוקלטו יחד עם הסצנה המצולמת, ובמגבלות מסוימות נוספות (מרכזיות בסצנה וכו'). קל יותר לאישור מאשר שילובם בפסקול העלילתי, שבו כל בדל יצירה זקוק לאישור גורף ומחמיר של בעלי הזכויות.

4 יכולת הפרדת האלמנטים הצליליים המרכיבים את הפסקול בקולנוע עלילתי גדולה יותר, שכן הקלטות השטח "נשלטות" יותר, ובמקרים רבים חלק גדול ממה ששומעים הוקלט מחדש או נערך מחדש עם אפקטים ואווירות הלקוחות מספרייה. יכולת הפרדה זו, כמו גם השימוש התדיר יותר במיקס סראונד בקולנוע עלילתי, משפיעה מאוד על אופי המוזיקה, עושרה ועוצמתה. ככל שהיכולת לשלוט על המרכיבים גדלה – כך גדלות אפשרויות ההלחנה, העיבוד והתזמור.