

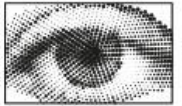
”לעולם לא אעשה זום אין”

אוהד לנדסמן משוחח עם ניקולאוס גיירהאלטר

אחד האורחים המעניינים ביותר שביקרו בפסטיבל דוקאביב בשנת 2016 הוא הבמאי האוסטרי ניקולאוס גיירהאלטר. כשמאחוריו קריירה קולנועית מפוארת של למעלה מ-25 שנה, גיירהאלטר הוא אוטר תיעודי במלוא מובן המילה. הוא מביים, מפיק, כותב ואף מצלם לבד את רוב סרטיו, ועוסק בשאלות גרנדיוזיות שאותן הוא פורט לדימויי קולנוע מרהיבים ומלאי פרטים. עתיד האנושות, אופייה הפוליטי של אירופה, תהליך התיעוש של המזון שאותו אנו צורכים ואוכלים, הם רק חלק מהנושאים שמעסיקים אותו, ולגביהם הוא מקיים דיון קולנועי מורכב תוך אימוץ אסתטיקה ייחודית המבוססת על ניגודים, שבמובן מסוים הפכה לחתימה האישית שלו. הוא מתבונן בסבלנות, אך לעולם לא מחביא את נוכחותו. הוא מנצל את הפריים הקולנועי במלואו, אך נמשך גם לאופי הסטטי של הצילום. הוא מבקש לשאול שאלות מעמיקות, אך נמנע מלהציע תשובות ברורות. הוא מבקש לנצל את הקונקרטיות והייחודיות של הלוקיישן התיעודי, אך כמעט לעולם לא יסגיר פרטים לגביו. בפסטיבל הוקרנו שלושה מסרטיו כחלק ממיני-רטרוספקטיבה שהרצינול בבנייתה נראה כאסתטי כמו גם תמאטי. **המערב** (Abendland, 2011) הוא מסע ויזואלי עוצר נשימה אל עבר אירופה השמרנית והמסוגרת; **לחם יומנו** (Our Daily Bread, 2005) הוא מאמר מבריק ללא מילים או קריינות על תהליך התיעוש והסטנדרטיזציה שעובר המזון שאנו אוכלים בדרך לצלחת שלנו; **והומו סאפיינס** (Homo Sapiens, 2016), סרטו האחרון של גיירהאלטר, הוא מעין תיעוד בדיוני של עתיד מאיים ובו בני האנוש נעלמו והשאירו אחריהם מקומות נטושים וחסרי חיים. מצד אחד, כל הסרטים הללו דומים זה לזה באסתטיקה שלהם, ולכן מובן מדוע צורפו יחד: אין בהם ראיונות, לא מוזכרים בהם פרטים עובדתיים, והם מהווים, כל אחד בדרכו, מסה קולנועית שנבנית דרך דימויים ויזואליים. מצד שני, הדמיון הוא גם תמאטי, שכן כל אחד מהשלושה מבנה מבט דיסטופי וכמעט חסר תקווה על מצבה של החברה המערבית כיום והגורל שאליה היא צועדת בבטחה ביחסה לעצמה ולטבע הסובב אותה.

”אני לא כל כך אוהב לדבר על הסרטים שלי”, מבהיר לי גיירהאלטר כבר בשלב מוקדם בשיחה שקיימנו במשרדי הסינמטק עם הגעתו לארץ. הוא מחייך בערמומיות, כאילו יודע יותר ממה שהוא עומד לגלות לי בשעה שלפנינו, אבל נענה לשיחה בחדווה ובהתלהבות. גיירהאלטר מדבר בקצב מהיר ובאנגלית רהוטה, ומסתמן כאדם אינטליגנטי להפליא. עם זאת, הוא מקצר בתשובותיו, מקדד אותן, ומבקש לשמור על העמימות והאניגמטיות שסרטיו המיוחדים משאירים לאחר הצפייה בהם. ניסינו להתמקד בשיחה בעיקר בשלושת הסרטים שהוקרנו בפסטיבל, אבל התחושה בסיומה הייתה שניתן היה להמשיך ולשוחח עימו עוד שעות ארוכות על אסתטיקה תיעודית, פוליטיקה עכשווית ועל נזילותן של הגדרות מסורתיות.

אני רוצה לפתוח בשאלה כללית לגבי האסתטיקה המנחה אותך בסרטיך. אתה מאמץ גרסה מעניינת ומתקדמת של התבוננות בקולנוע תיעודי. שלא כמו במודוס המתבונן של הקולנוע הישיר, הסובייקטים שלך תמיד מודעים לכך שמתעדים אותם. כמו כן, הנוכחות של המצלמה



שלך, אף על פי שאינה נראית באופן מובהק, תמיד נמצאת שם ברקע: סובייקטים מסתכלים לעברה, או פשוט נראים כמציגים מולה. האם זהו חלק אינטגרלי ממתודת התיעוד שלך?

באופן כללי אני רוצה לצלם כל אחד בגובה העיניים. אני לא רוצה להעמיד פנים שאני לא נמצא שם. מדוע שאגיד לסובייקטים שלי לא להסתכל למצלמה? מה הטעם בכך? בדרך כלל אני אומר להם שזו הבמה, זה הפריימינג, זה החדר, וכו'. בסטינג הזה הם מתבקשים "לשחק את עצמם". תמיד יש את הרגע הזה שאנו מצלמים ובסוף הוא מיתרגם לקולנוע. צריך לזכור שהצופים רואים קולנוע דרך הפריים ולא דרך חור המנעול. לכן, אין דבר חבוי או סודי כאן מבחינתי. קולנוע תיעודי הוא שיחה של אחד על אחד.

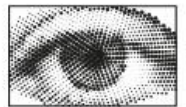
לפעמים, כמו ב"לחם יומנו", הסובייקטים מתבקשים להתרגל לכך שיש מצלמה, ופעמים אחרות, כמו ב"המערב", המצלמה חולפת על פניהם ונראית כמו גימיק שיש להתייחס אליו.

אני רוצה ליצור סיטואציות אינטימיות, ולכן תמיד מבקש מסובייקטים להסתכל למצלמה. כשאני עורך ראיונות אני נמצא מאחורי עדשת המצלמה כדי שלא יוכלו לראות אותי. הסובייקטים חייבים לדבר אל עבר העדשה כדי לשוחח איתי, אחרת הם פשוט יסתכלו הצידה. אנשים בדרך כלל חושבים בהתחלה שזה מוזר, אבל אני תמיד מסביר להם מדוע אני עושה את זה. אני דואג להבהיר להם שכולם בקהל מקשיבים ולכן עליהם לחשוב טוב מה הם אומרים. אני חושב שפשוט צריך להגן עליהם. לפעמים זה עובד ולפעמים זה לא עובד. כשאני מצלם עם המצלמה על הכתף (כמו בהמערב) אני נמצא ליד המצלמה והסובייקטים בדרך כלל לא מדברים לגמרי לעדשות אבל זה בסדר כי המצלמה זהה.

בוא ניקח את זה צעד קדימה ונדבר על "המערב". שם עבודת המצלמה שלך מתנהלת בהקשר ובצמוד למצלמות המעקב (surveillance cameras) אשר מתועדות בסרט. נדמה לי שהדימויים שלך מאפשרים חופש מסוים של פענוח שגם הדימויים הנוצרים בעקבות מצלמות המעקב מאפשרים.

באופן כללי הייתי אומר שמצלמות מעקב עושה זום אין ומבקשת להתמקד בפרטים מסוימים. אני לעומת זאת, מעוניין לראות את התמונה הכללית ולכן לעולם לא אעשה זום אין בסרטים שלי. אני תמיד רוצה ליצור פריים רחב עם דימוי שיישאר זמן רב על המסך כדי שהצופה יוכל להתמקד בפרטים שמעניינים אותו בתוכו. בשביל זה קיים המסך הגדול. הסביבה שבה נמצאת הדמות חשובה עבורי, ואם צופים מסוימים מוצאים אותה משעממת, הם עדיין יכולים להתמקד בפנים של הדמות. ואם הפנים משעממות אותם, הם יכולים להסתכל סביב. זה קולנוע עבורי. זה לא רעיון חדש כמובן, ולכן אני חושב שאני די "אולד סקול" כאן. היוצרים המוקדמים ביותר ניסו לעבוד עם הפריים כולו ולנצל את הדימוי במלואו.

כיצד גיבשת את הקונספט לסרט "המערב"? מתי וכיצד הבנת שהסרט שלך יהיה על Abendland ("המערב הישן") ולא פשוט סרט על אירופה? האם ניסית לתאר כאן את אירופה כקהילה דמיונית שנמצאת על סף הכחדה?



את מה שאתה מציין אפשר כמובן לקרוא בין השורות. בתחילה לא היה ברור לנו כלל שאנחנו עומדים לצלם בלילה. אבל הקונספט של Abendland עזר לנו לצמצם את המיקוד כאן, כי סרט על אירופה היה יכול להיות פרויקט פשוט רחב מדי.

בתקציר של הסרט המופיע בתוכניית הפסטיבל הוא מתואר, בן היתר, כסרט על תאורה מלאכותית בלילה.

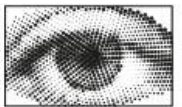
אוקיי, מדוע לא? זה טוב. אני תמיד נהנה ללמוד על הסרטים שלי. כשיש לך קהל של מאה אנשים, למעשה יוקרנו על המסך עבורו מאה סרטים שונים. אני לא נוטה לומר בבירור על מה הסרט. אם בסופו של דבר הקהל יראה את מה שרציתי שיראה אני מאוד מרוצה. אנחנו נותנים להם הנחיות. בשבילי, המערב הוא בעיקר סרט על הגירה בלתי אפשרית. מי אנחנו ומיהם אחרים? מדוע אנחנו באירופה חושבים שאנו טובים יותר? מדוע אנו בונים חומות ומבקשים לשמור על אירופה כמבצר? ניסינו למצוא דימויים לגבי הנושא הזה. אז אתה יכול לומר שזה סרט על אירופה בלילה.

מדוע בחרת את השם "Abendland" לסרט?

המונח "Abendland" בשפה הגרמנית מוצמד למונח "Morgenland" כשמתייחסים לאירופה מול האוריינטלי. בגרמנית יש למונח "Abendland" לפיכך שתי משמעויות – מצד אחד זה האוקסידנט (האירופאי), ומצד שני זו האדמה בלילה.

הרעיון של אבטחה ושמירה על משהו (או מישהו) מפני האחר חוזר על עצמו לאורך הסרט בדרכים שונות. ניתן כמעט לומר ש"המערב" הוא סוג של מסה קולנועית על הנושא הזה, בין אם מדובר בשמירה על חייו של מישהו (ישנן סצנות המתרחשות במחלקת פגים בבית חולים או במרכזים למניעת התאבדות) או בין אם מדובר בהגנה על גבולותיה של המולדת האירופית (הסירוב העיקש להכניס מהגרים זרים אל תוך אירופה). הרעיון של "המערב הישן" ככזה המבקש לשמור על סגנון חייו השמרני חוזר על עצמו בסרט ונדמה שאתה מגיב אליו בביקורתיות. האם זו עדיין הדרך שבה אתה רואה את פני הדברים?

צילמנו את המערב לפני כשבע שנים, ואלו היו זמנים שבהם אירופה שמרה באופן עיקש על גבולותיה. מהפרספקטיבה של היום אירופה הייתה שמרנית הרבה יותר. במובן הזה המערב הוא סרט היסטורי שמתייחס לתקופה שבה עלו שוב ושוב הדיונים על גורלם של אותם מהגרים שנכנסו, סורבו וגורשו חזרה. השאלה שהעסיקה רבים באותו הזמן הייתה: מדוע אנחנו לא מכניסים אנשים אל תוך אירופה? אנחנו יודעים שיש אי צדק בעולם, שאירופה הרוויחה רבות מהקולוניות שלה, ושהעוני הנורא בעולם נגרם בין היתר על ידי העובדה שאירופה התעשרה מאוד. לכן אלו היו השאלות שהיו לי בראש כשיצרתי את הסרט הזה. אנחנו יושבים על אדמה שאותה אנו לא רוצים לחלוק וחושבים שאנו טובים יותר מהאחרים. רציתי לייצר מבט ביקורתי כלפי הרעיון המופרך הזה: עד כמה אנו באמת טובים יותר? מה יש לנו שעליו אנו כל כך רוצים להגן? מדוע אנו רוצים להגן על זה? למה אנו לא מעוניינים לחלוק אותו עם האחרים?



”המערב” מורכב כפסיפס של סיקוונסים העוסקים בפעילויות שונות הדרושות כדי לשמור על קיומה היומיומי של אירופה בלילה. אפשר לומר שהסרט עוסק בעבודה (work), וזהו מוטיב שחוזר על עצמו בכל סרטיך.

התיאוריה שהייתה לנו היא שיש כל כך הרבה עבודה שמתרחשת 24 שעות, אבל אם נצמצם את זה לעבודה המתרחשת רק בלילה נוכל להבחין באמת במה שדרוש כדי לשמור על אירופה פונקציונלית. רצינו להראות דימויים שלא נראו בעבר. בזמן בו צילמנו את **המערב** זה היה כמעט בלתי אפשרי, לדוגמה, לצלם בגבולות. עשינו שנים של תחקיר וניסינו כל מה שביכולתנו כדי להראות כיצד האפראטוס הענקי הזה מתנהל ועובד. כיום הדימויים הללו אינם כה נדירים, ואפשר לראות באופן יומיומי גדרות שעליהם צובאים מהגרים. אבל אז אירופה לא רצתה ממש להראות כיצד היא מגנה על עצמה. רציתי להציג את הדימויים הללו ולגרום להם להבין מה קורה. אבל נדמה לי שלא ענית לך על השאלה [צוחק].

אז מה דעתך, אתה רואה את מוטיב העבודה כמוטיב שחוזר על עצמו בסרטיך?

אני אוהב עבודה בכל מקרה. מה שאני עושה זו עבודה למעשה. (אשתו של גיירהאלטר, שנכחה בכל הראיון גם היא, מעירה בשלב הזה: ”זו לא רק עבודה, אלא עבודה ומכונות”). לעיתים קרובות המכונות בסרטיי הן אלו שיוצרות את הקצב ולא האנשים. הקצב של האנשים שעובדים עם המכונות וגם הקצב של הטייק עצמו כמובן. **בהמערב** הקצב מוכתב על ידי המכונות, ממש כמו **בלחם יומנו**.

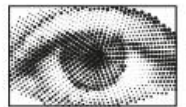
אנחנו אף פעם לא בטוחים כצופים היכן מתרחשים האירועים. האם יש איזשהו היגיון לוגי לבחירת הלוקיישנים? האם ההיגיון מבחינתך הוא גיאוגרפי, בהתחשב בעובדה שאתה מתעניין ברעיון של אירופה המאוחדת?

קודם כל, הרעיון מבחינתנו היה שאם אנו מתארים את אירופה המאוחדת, אין שום משמעות לשאלה היכן מתרחשים האירועים. חוץ מזה, זו הייתה בחירה של לוקיישנים שרצינו שיהיו בסרט. לא תמיד היה קל להשיג רשות לצלם בלוקיישנים מסוימים, כמו בסצנות המתרחשות על גבולות אירופה. כיום כמובן המצב שונה, ואפילו מזמנים עיתונאים לצלם שם. חוץ מזה, ישנם לוקיישנים שקל לצופה לזהות, כמו ביתו של האפיפיור ברומא, וישנם אחרים שאין חשיבות רבה לאיפה הם נמצאים. אלו הם לוקיישנים שניתן למצוא בכל מקום.

”בלחם יומנו” אתה גם משמיט שמות של לוקיישנים. מדוע?

כי זה לא משנה. אני מתאר מערכת סטנדרטית אחת שנמצאת למעשה בכל מקום. קח לדוגמה את האפרוחים הקטנים בסרט: אפשר לצלם אותם באוסטריה, באיטליה, בכל מקום למעשה. הייצור הוא סטנדרטי. השאלה הייתה מי מהחברות באירופה תרשה לנו לצלם. בתי מטבחים נמצאים בכל מקום.

עדיין כשאני צופה ב”לחם יומנו” אני מוצא שהוא סרטך היפה ביותר אסתטית, אבל הוא עדיין הסרט שעוסק בתוכן הטראגי והמזעזע ביותר. איני יודע כיצד לשאול את השאלה הזו מבלי



שהיא תישמע מעט בנאלית, כזו שעוסקת ברציונל של אסתטיזציה של הזוועה. אבל זה מטריד אותי: מדוע הדיסוננס הזה קורה בסרט הזה דווקא? מדוע השוטים הסימטריים והצבעוניים ב"לחם יומנו" מרגישים כמו שוטים מסרט של סנטלי קובריק, בעוד שהם עוסקים בשחיתה המונית של חיות?

כי זה מה שאתה מרגיש כשאתה בלוקיישנים הללו. כי הם עצומי ממדים וזה מבעית. ובסוף זהו סרט לקולנוע, וככזה הוא חייב להיות מהמם ("overwhelming"). מבחינתי, ההפקה היא גדולה כי הלוקיישנים הם גדולים. הדימוי הקולנועי לפיכך לא יכול שלא להיות גדול. אני זוכר שכשנכנסו ללוקיישנים הללו היינו בהלם. מובן שזו הרגשה שצריך לתרגם לקולנוע. הדרך היחידה לעקוב אחרי זה היא דרך ארכיטקטורה קולנועית כזו. המצלמה חייבת להיות במרכז הבניינים ולא לזוז. זהו מבט פאשיסטי, זה נכון, אבל הבניינים הם כאלו. גם הסימטריה שאתה מדבר עליה קשורה לסימטריה של הבניינים.

יחד עם כל היופי האסתטי הזה, התחושה שעולה מתוך "לחם יומנו" היא ההזרה והניכור שחווים העובדים במקום העבודה שלהם.

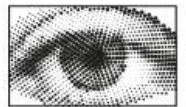
זה נכון, כי המצלמה אינה עוקבת אחרי העובדים אלא אחרי המכונות והלוקיישנים. יכולתי לעשות זום אין על הפרצופים שלהם ובחתי לעקוב אחרי המכונות והבניינים. העובדים הם קטנים והם רק חלק מהמכונות.

במובן מסוים, "לחם יומנו" הוא סרט על תהליך האוטומטיזציה והסטנדרטיזציה של תעשיית המזון, אבל במובן אחר הסרט מנסה לומר משהו רחב יותר עלינו כעל חברה גלובלית ועל האפקט שגורמים בני אדם לטבע הסובב אותם. כיצד "לחם יומנו" עומד ביחס לסרטיך האחרים, שעוסקים גם הם, כל אחד בדרך אחרת, ביחס בין החברה האנושית והטבע?

זוהי בדרך כלל שאלה שהייתי רוצה להעלות בעזרת הסרט. זהו סרט על האופן שבו אנו מתייחסים לכדור הארץ, על האוכל שאותו אנו אוכלים. כשהתחלנו מחקר על הסרט בחנו כיצד השיווק והאריזה של המזון מייצרים תמונה אחרת מהאמת שמאחורי התהליך. אבל לא ניתן לומר שזה רע בהכרח. זה מה שהלקוח רוצה כי הוא רוצה לשלם פחות, כך שהכדור עובר חזרה אלינו כי אנו רוצים את זה. אני חושב שהסרט עובד היטב כי צופים יכולים לחוש אשמה או לא לחוש אותה כלל. הסרט פתוח לכל סוג של אינטרפרטציה. אני כמובן עשיתי אותו כדי להעביר ביקורת. אני לא רוצה לתת תשובות ברורות אלא רק להעלות שאלות.

בוא נדבר על "הומו סאפיינס". האם תוכל לספר קצת על תהליך יצירת הסרט? היכן בדיוק צילמת, כיצד החלטת על הלוקיישנים השונים, וכמה זמן לקח לך להשלים את ההפקה?

כל התהליך ארך חמש שנים, אבל סימולטנית צילמתי כמה סרטים אחרים. לא היו לנו הרבה ימי צילום, אבל המפתח היה המחקר ומציאת הלוקיישנים המתאימים. מצאנו אותם בעיקר באינטרנט, והיינו צריכים לבחון למי יש לפנות לגבי כל אחד מהם כדי לקבל את זכויות הצילום. המחקר המקדים היה מאוד מסובך. לא חיפשתי סתם מבנים, אלא רציתי שיתאימו לנושאים הספציפיים של הסרט. הלוקיישנים הללו היו צריכים מבחינתי להיות במצב מאוד מסוים של



דעיכה והתנוונות. הדימויים צריכים היו לדבר בעצמם. המבנים הללו לא קיימים לאורך זמן. בחלקם יופיעו במהרה כתובת גרפיטי, אשפה והם ייסגרו. כך שהאתגר גם היה לתפוס אותם במצב המתאים. ברגע שהיה לנו ראפ-קאט וחיפשנו מבנים להשלים את הסרט, זה היה אפילו עוד יותר קשה.

מה זה אומר מבחינתך לצלם כמה סרטים במקביל?

אני תמיד עושה את זה ואוהב את זה. **המערב ולחם יומנו**, לדוגמה, צולמו באותו זמן בו צילמנו את **בחלוף השנים** (Over the Years, 2015). עשינו גם לא מעט תעודה טלוויזיונית בו זמנית.

"הומו סאפיינס" הוא סרט פוסט-אפוקליפטי שבו אתה מתבונן על מקומות נטושים מבני אדם. במידה מסוימת ניתן לטעון שאתה פונה להתבונן כאן אל עבר העתיד, אל עבר מה שעדיין לא התרחש, ולכן הסרט שלך הוא מעין סרט דוקומנטרי היפותטי. מדוע בחרת לדבר לפתע על העתיד, והאם אתה חושב שניתן בכלל לראות את הסרט הזה כסרט דוקומנטרי?

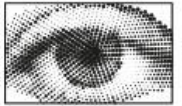
היה צורך לתת לסרט כינוי עבור הקהל כדי להבין אותו, ולכן קראנו לו סרט תיעודי אפוקליפטי. עם זאת, מבחינתי יותר מעניין להתייחס למצב הדברים בהווה מתוך ההתבוננות הזו אל עבר העתיד. על ידי בחירת הלוקיישנים אפשר לייצר ביקורת ברורה על החברה שלנו כיום. אפשר לראות את הסרט כסרט על עתיד דיסטופי, אבל אפשר גם לקרוא בין השורות התייחסות לשאלות כמו כיצד אנו מתייחסים לכדור הארץ, לחיות שבו, לאשפה, למלחמות. גם אם נדמה אולי שסדר הלוקיישנים הוא רנדומלי, הבחירה כאן הייתה מאוד ברורה.

העבודה כאן עם סאונד מאוד מרשימה. הסאונד שבוקע מתוך הדימויים נובע מאלמנטים שונים בפריים: טריקת חלון, ציוץ ציפורים, שקית ניילון מתנופפת ברוח, וכו'. האם הסאונד הזה ריאליסטי או שנעשה באופן מלאכותי? אם הסרט עסוק בלהתבונן בעזרת דימויים מצולמים, מדוע היה לך כל כך חשוב להוסיף את האפקטים הקוליים הללו על גבי הדימויים?

אני חוזר לשאלה ששאלת אותי קודם: אני לא הייתי מכנה את הסרט הזה סרט דוקומנטרי. למדנו מהר מאוד שזה היה בלתי אפשרי להקליט סאונד ריאליסטי בלוקיישנים הנטושים. מכיוון שהם נמצאים בערים, עדיין ניתן היה לשמוע בהם קולות של מטוסים, מכוניות או כל מה שקשור לקולות אנושיים. הסיפור כולו לא היה עובד עם פסקול כזה ולכן החלטנו לא להקליט סאונד בלוקיישן. יצרנו באופן מלאכותי את הסאונד כולו: הקלטנו אותו בלוקיישנים אחרים או השתמשנו בקטעי ארכיון של סאונד. רציתי לשמוע טבע בלבד ללא בני אנוש, ולכן כל הפסקול הוא קומפוזיציה מלאכותית.

אם כך, שאלה אחרת שעולה כאן היא מדוע אתה מתעקש להוסיף את ממד הסאונד לכל פריים צילומי?

כי זה עניין שקשור לריכוז הצופה. לפעמים יש דימויים בהם שום דבר לא זז חוץ מפיסת נייר שעפה ברוח. אם אתה עומד שם אתה שומע את זה, אז מדוע שלא תשמע זאת גם בקולנוע? הרעיון היה שכל תנועה שאתה רואה בדימוי תוכל לשמוע.



כאן, כמו ב"לחם יומנו", הקצב של המעבר בין הדימויים חשוב מאוד. ישנה סיבה מדוע כל שוט נמשך כפי שהוא נמשך. האם זו החלטה שקשורה בעיקר לעריכה? לצילום?

עם הסרט הזה היה לי אפילו קשה יותר למצוא את הקצב. אני לא יכול לענות על השאלה הזו במאה אחוז ביטחון כי אני סומך מאוד על העורכים שלי. כאן זה היה מיכאל פיין שעבד איתי לראשונה. לכל שוט יש את הקצב שלו וזה מה שניתן לייצר בתהליך העריכה. עיצוב הסאונד תלוי גם במשך הטייק. אם יש לא מעט מידע אודיאלי בטייק זה ייצור טייק ארוך יותר. הדימויים צריכים לנשום, ולכן צריכים להימשך בקצב איטי יחסית. החלטנו על זמן ממוצע של 25 שניות בערך. זה הופך לסוג של מדיטציה עבור הצופה בה כל שוט נמשך כנשימה ארוכה.

האם אתה רואה איזשהו ממד אקטיביסטי ב"הומו סאפינס", כמו גם באחרים? כאן אתה מתאר את פני הדברים שעלולים להתרחש, וב"לחם יומנו" המצב המתואר נמשך שנים ועלינו לעשות אולי משהו בנידון. אתה רואה את הסרטים שלך באופן הזה? ברור לי שאתה מבקש מהצופה בעיקר תהליך מדיטטיבי, אבל אתה רואה גם ממד אחר של פעולה שאליה אתה שואף?

לא הייתי מצפה לכך, ואני לא חושב שקולנוע תיעודי יכול לשנות את העולם. אבל קולנוע תיעודי יכול לתרום לכך קצת. זה לא סרט אקטיביסטי פר-סה, אבל המודעות למצב היא חלק מכך.

אני רוצה לשאול אותך שאלה כללית לסיום. מכיוון שהסרטים שלך כה מיוחדים ושונים באסתטיקה שלהם, חוצים גבולות בין בדיון ומציאות, מטשטשים הבדלים בין קולנוע וצילום, האם אתה חושב על עצמך בתור דוקומנטריסט? במאי? אמן?

אני חושב על עצמי כעל פועל, פשוט כך. עשיית הסרטים האלו דורשת עבודה פיזית קשה: להגיע ללוקיישנים זה לא פשוט, המצלמה כבדה, ולהציב אותה במקומות מסוימים דורש מיומנות טכנית רבה. לפעמים זה לא ברור כל כך, אבל אתר צילומים נראה ממש כמו אתר בנייה. לפעמים המאמץ ליצור פריים אחד בלבד הוא גדול הרבה יותר ממה שניתן לדמיין.

כך שלמעשה העניין הזה שיש לך בעבודה כקונספט מנחה בסרטים שלך קשור לעבודת הקולנוע עצמה.

כן, בהחלט. אני אפילו לא רואה עצמי כדוקומנטריסט. התחלתי עם רקע של צלם סטילס וזה מנחה את עבודתי. לפעמים החיפוש אחר לוקיישנים ואחר הפריים המתאים חשוב יותר עבורי מהעשייה הקולנועית. אבל כבר אז משהו היה חסר עבורי בצילומים, ומשם הגעתי לעבודה דוקומנטרית.

[הראיון](#) התפרסם במקור ב"doctalk", הבלוג של ד"ר אוהד לנדסמן, 28 למאי 2016.