

הנעלם האילם או לראות ולא להישמע: תפקידו של הצלם בקולנוע הדוקומנטרי

פיליפ בלאיש

במאמר זה אבחן את משולש היחסים דמות-במאי-צלם בסרטים תיעודיים תוך התמקדות בתפקיד הצלם לצד הבמאי (אעשה זאת בלשון זכר אבל הכוונה היא תמיד לזכר ולנקבה). כמו כן, כדי להבין את מה שאני כותב יש לצפות בקטעים הנבחרים מתוך הסרטים שצילמתי אז מוטב לא לדלג עליהם תוך כדי קריאה.

המאמר הוא עיבוד לדברים שהצגתי בסימפוזיון בנושא הצלם הדוקומנטרי שערך "פורום היוצרים הדוקומנטריים" (לימים "הפורום הדוקומנטרי בישראל") בפסטיבל הקולנוע בירושלים 2015. הרעיון הגיע מתוך הכרה במצב המוזר הבא: בסרט תיעודי יש במאי ובדרך כלל גם דמות, סובייקט/אובייקט שהוא גם שחקן חברתי (social actor), כלומר אדם המייצג לא רק את עצמו. לבמאי יש יחסים עם האדם הזה, יחסים שלפעמים באים לידי ביטוי באופן גלוי בסרט ולפעמים לא. קל לדמיין את שני התפקידים האלה.

אבל הצלם, אני לדוגמה, מה תפקידו בעצם? כשאני עומד ליד הבמאי ומצלם, האם אני העיניים של הבמאי? האם אני מתווך בינו לבין מה שמעבר לעדשה? והנה פרדוקס נוסף: בזמן הצילום אני שם, נוכח, מחייך, נאנח, מזיע -- אבל האם אני נמצא בגרסה הסופית של הסרט? בדרך כלל לא, בדרך כלל אני נעלם.

קראתי למאמר הזה "לראות ולא להישמע: תפקידו של הצלם בקולנוע הדוקומנטרי" כי, כמו האימרה האנגלית הנושנה "ילדים צריכים להיראות ולא להישמע", הנחת העבודה היא שהצלם הדוקומנטרי צריך אמנם לראות אבל אין להרגיש בנוכחותו. אנחנו השותפים השקטים, הגורם הנעלם שגם נאלם, האילים שמתבונן למען הצופים.

עוד מניחה הכותרת שאכן יש לנו תפקיד. גם אם אנחנו שקטים. בשונה מהצופים, אנחנו לא פסיביים, אנחנו אקטיביים. התפקיד שלנו רחוק מלהיות טכני בלבד: אנחנו לא מתפעלים מצלמות שרק אמורות להפיק תמונות יפות. אם כך, מה אנחנו עושים מלבד למשוך פוקוס ולהחליף עדשות? לטענתי, אנחנו מעצבים תוכן ולא רק צורה. אנסה להסביר טענה זו על ידי משיכת פוקוס אל הצלם; אל עמדתו הפיזית כמו גם עמדתו האונטולוגית.

כשאני אומר "קולנוע תיעודי" אני מתכוון לכל סוגי הסרטים שאינם בדיוניים (non-fiction films). בסרט בדיוני הצופה אומר לעצמו: "אני יודע שזה מומצא, אני יודע שזה לא אמיתי, אבל בכל זאת אני מאמין לזה". בסרט תיעודי הצופה אומר לעצמו: "וואו! זה ככה בחיים!"

איני מתכוון לדון בהיבטים התיאורטיים של הקולנוע התיעודי אלא בהיבטיו המעשיים, או לפחות בדרך שבה אני תופס את תפקידי כצלם ובאופנים השונים שבהם אני חווה את התפקיד, שהוא כמעט תמיד על תקן מתבונן, בלי קשר לסוגת הסרט.

את הסרטים שאתייחס אליהם אפשר למקם על הרצף שבין סרטי התבוננות לסרטים אינטראקטיביים – מקולנוע ישיר או סינמה וריטה ועד סרטים רפלקסיביים. הייתי מגדיר את שלוש תת-הסוגות האלה כך:

1. קולנוע ישיר: "פשוט התנהג כאילו אנחנו לא כאן".
2. סינמה וריטה: "תעשה את מה שאתה עושה בלי לשנות כלום, אבל אנחנו כאן ומותר לך לדבר איתנו".
3. קולנוע רפלקסיבי: "ובכן, אנחנו כאן, מצלמים סרט, ואתה יכול לדבר איתנו. ובכל מקרה אנחנו נדבר על זה שאנחנו כאן, מצלמים סרט".

אלה הם סוגי הסרטים שהתמזל מזלי לצלם בעשרים וחמש השנים האחרונות. בהמשך, אציג ארבע סצנות משלושה סרטים שונים של שלושה במאים שונים – דוקי דרור, אבי מוגרבי ורחל לאה ג'ונס – שאיתם אני עובד למעלה משני עשורים. כלומר, אם במזל עסקינן, עם במאים אלה עברתי מסרט לסרט ובניתי איתם יחסי אמון שעושים את עבודתנו המשותפת דינמית, מעניינת ומורכבת.

הקטע הראשון הוא מתוך הסרט **הלוך חזור** (2007) של דוקי דרור. מבחינת הז'אנר, הסרט שייך לסרטי ההתבוננות. **הלוך חזור** מתעד שמונה ילדים שונים העושים את דרכם מביתם לבית הספר ובחזרה. ברור שהבמאי ניסה למצוא מגוון רחב ככל האפשר של הליכות ושיבות כש"ליהק" את הילדים לסרטו: עירוני וכפרי, דתי וחילוני, ערבי ויהודי, עני ועשיר, מקובל ומנודה, זכר ונקבה. אבל מלבד ההבדלים הסוציולוגיים בין הדמויות, המצלמה (או יותר נכון עבודת הצלם, שכן המצלמה אינה עובדת מעצמה) משפיעה על האופן שבו הצופה בסרט יתחבר לדמויות האלה מעבר לרקע החברתי שלהן.

הילדה במכונית

מבחינת המרחק, המצלמה קרובה אליה יותר מכלל דמות אחרת בסרט. למעשה, זה תו ההיכר של אופן עבודתי: לעתים רחוקות בלבד אני משתמש בעדשה צרה. אם אני רוצה תקריב, אני מצלם את הדמות מקרוב, אם אני רוצה לונג שוט, אני מצלם אותה מרחוק. אבל במקרה של הילדה במכונית אני קרוב מאוד, ובכל זאת אנחנו מרגישים רחוקים ממנה והניכור שלנו עוזר לנו לחוש בניכור שלה מהעולם. מה שגורם לצופה להרגיש מרוחק ממנה כל כך היא זווית הראייה הייחודית של הסצנה. המצלמה לא זזה, היא שומרת על נקודת מבט אחת ולא מנסה לתפוס "זוויות" שונות של הילדה, ובטח לא את נקודת המבט שלה. אנחנו לא איתה אלא לידה, מתבוננים בה. הסאב-טקסט של השוט הוא לא "אני ילדה" ולא "אני עם ילדה", אלא "הנה ילדה". המצלמה המקובעת הזאת לא מייצרת קירבה ולא אינטימיות. להפך, העמדה הזאת של "תצפית בלבד" מעוררת אצל הצופה עמדה שיפוטית כלפי הדמות: "תראו את הילדה הזאת!". את העמדה הזו אני מכנה: "צפייה במשחק כדורגל מהצד".

הילדים במדבר

במונחים של קולנוע תיעודי, אפשר לומר שהילדים האלה מצולמים בצילום הקלאסי ביותר; יש להם מרחב מוגדר, והמצלמה מחפשת את זווית הראייה שלהם בתוכה. המצלמה מתבוננת בהם ומראה את מה שהם רואים באמצעות שוט ושוט נגדי. אנחנו מזדהים איתם כי אנחנו מלווים אותם מההתחלה ועד הסוף. אנחנו מזדהים כי המצלמה מנסה להיות איתם. את העמדה הזו אני מכנה: "ריצה עם השחקנים על המגרש, מבט אליהם, מבט אל הכדור". כאן אני גם מצלם את הילדים שמתעמתים איתם כשהם רצים אליהם (ואליי) או כשהם זורקים עליהם (ועליי) אבנים, כמו שקורה בסצנה אחרת.

ילדה הולכת ברגל

כאן המצלמה מחקה את התנועות של הדמות ומשעתקת את הסובייקטיביות שלה, כך שלמרות שאנחנו רואים אותה אנחנו מזדהים איתה – אנחנו מרגישים את הבדידות שלה, את הפחד שלה, את תחושת הנרדפות שהיא חשה. כשהילד ברחוב מקרב את פרצופו למצלמה, אני לא מרחיק אותו, אני נותן לו להציק למצלמה, "להיכנס לה למרחב האישי", בדיוק כפי שהיה מציק לילדה אילולא הייתי בקרבת מקום. אבל הנוכחות שלי לא רק מונעת התרחשויות (כדוגמת ההצקה לילדה), היא גם מחוללת אותן. בסצנה אחרת, הילדה, החשה ב"נוכחות המגוננת" שלי, מעזה להתקרב לסוס שלא הייתה מתקרבת אליו אם המצלמה לא הייתה שם. את העמדה הזו אני מכנה: "להיות שחקן הכדורגל", זאת אומרת להראות את זווית הראייה שלו.

החופש שדוקי נתן לי לפרש בעזרת המצלמה את הילדים השונים, ואת הסיטואציות שהם נמצאים בהן, העשיר את המרקם הרגשי של הסרט. כל שלושת אופני הצילום האלה הם עדיין בגדר קולנוע מתבונן, אבל כל אחד מהם משפיע על הקהל בדרך שונה מאוד.

שני הקטעים הבאים שאציג הם מהסרט **פעם נכנסתי לגן** (2012) של אבי מוגרבי. הסרטים של מוגרבי הם ז'אנר בפני עצמו, אבל אפשר לתייג אותם כאינטראקטיביים ורפלקסיביים מאוד. אבי ידוע במנהגו לחשוף את מעשה התיעוד הרבה מעבר לחשיפה של התפרים הקולנועיים גרידא. הרבה פעמים הוא – יוצר הסרט – מלוהק כ"יוצר הסרט", והגבולות בין הסרט לעשיית הסרט מיטשטשים. יותר ויותר גם אני – הצלם – לוהקתי לתפקיד "הצלם". בסרט הזה עבדנו עם שתי מצלמות; אחת על לוח מחוונים או על חצובה, מכוונת אל פנים המכונית ומקליטה אותנו ב"שוט נגדי"; והשנייה היא זאת שאני מצלם בה. אני רוצה לדון בחומרים שאני מצלם, ואיך הם גם משלימים וגם מוסיפים מורכבות למה שאבי עושה.

פעם נכנסתי לגן עוסק באדם, קולנוען ישראלי יהודי בשם אבי מוגרבי, שבחיפוש אחר שורשיו הסוריים/לבנוניים, הוא פונה למורה שלו לערבית עלי אל-אזהרי, שהוא פלסטיני אזרחי ישראל. רוב שנות בגרותו, מתגורר עלי בתל אביב. הוא התחתן עם יהודייה, ויש להם בת, יסמין. הדרך

שבה חי עלי את חייו האישיים מאתגרת מבחינה פוליטית גם את החברה הישראלית וגם את החברה הפלסטינית. עלי ואבי מחפשים יחד אתרי צילום שאפשר לשחזר בהם את "המזרח התיכון הישן" שאיבדו ושהיו רוצים לחלוק אותו שוב.

בקטע הזה קרה משהו מעניין, לא מתוכנן. אבי ועלי, שתי הדמויות הראשיות, היושבים במושב הקדמיים (גם ליטרלית וגם פיגורטיבית), יוצאים לרגע מהמכונית (הסרט). ברגע זה עולה יסמין לקדמת הבמה. היא חושבת שהיא יודעת מה המצלמה רוצה לשמוע, או לפחות מה המצלמה של אבי רוצה לשמוע. היא מתחילה בהופעה. למה, לאחר שהתעלמה מהמצלמה כשעלי ואבי היו במכונית, היא פונה אליה ישירות בהיעדרם? נדמה לי שאפשר ללמוד כאן משהו על האופן שבו מצולמים מתמודדים עם המצלמה כשיש בסביבה במאי בנוסף לצלם. האמלוגיה הטובה ביותר היא המראה. כשאתה נמצא בחדר שיש בו מראה ויש בחדר אדם נוסף, בדרך כלל לא תסתכל בעצמך במראה. אולי תגנוב הצצה, אבל תשתדל להצניע את זה. זה לכאורה לא מקובל. אבל כשאתה לבד, אין צורך להתעלם מהמראה, ולמעשה סביר להניח שתשתמש בה. זה בערך מה שקורה ליסמין.

מעניין גם שיסמין מצולמת באותו אופן שבו מצולמת הילדה במכונית בסרט של דוקי דרוו. יש הרבה הבדלים בין שתי הילדות, אבל יש הבדל אחד שלא קשור לא בזאת ולא בזאת. **בהלוך חזור**, כשצילמתי את הילדה במכונית, הבמאי, דוקי, ישב במושב הקדמי והקליט את הסאונד לצד אמה של הילדה. הנוכחות שלו אפשרה לילדה להתנהג כאילו המצלמה לא שם, כאילו אני לא שם. אבל כשעלי ואבי יוצאים מהמכונית ומשאירים אותנו לבד, יסמין פונה אליי, האיש שמאחורי המצלמה. באותו רגע אני מחליף את יוצר הסרט, והמצלמה כבר לא בלתי נראית וכבר לא אילמת. במילים אחרות, אפילו בסרטים שבהם הבמאי אומר "לעזאזל, אנחנו לא נתחבא, אנחנו נחשוף במפורש איך השפענו על ה'אמת' שמתחוללת מול המצלמה" – באותם סרטים שהבמאי איננו דומם ואיננו שקוף, הצלם עודנו כך, נעלם. זאת אומרת, הציווי "שקט על הסט" עדיין חל על הצוות.

יש כל כך הרבה לומר על הסצנה הזאת, יכולתי לכתוב את המאמר כולו רק עליה. במובן מסוים, מה שיש לנו כאן זאת דרמה מתפתחת עם מספר דמויות ראשיות וכמה נקודות מבט, בהתאם. כיוון שהבמאי הוא אחת הדמויות האלה, המשימה לספר את הסיפור מוטלת על הצלם, ואחר כך על העורך (שהוא גם הבמאי במקרה זה).

זה מתחיל בשוט עמוס שמראה את אנשי הצוות ואת הדמויות מגיעים למקום. אחר כך זה עובר לשוט תיעודי-מתבונן סטנדרטי של אב ובתו. וממשיך בפן לשוט הפוך אל הדוד העומד לצד הבמאי, וכמו מקריין את הסצנה תוך כדי שהיא מתרחשת, כאילו הוא מתבונן כבר בסרט, כאילו הוא מאחורי המצלמה. קביעתו של הדוד בומבסטית. הוא לא מתעלם מהמצלמה אלא הוא מדבר אליה ובשבילה. מעשה טבעי למדי, להבדיל מהאופן ה"טבעי" לכאורה שבו מתנהגים עלי ויסמין. כשאני עובד עם אבי, טווח הצילום מקיף 360 מעלות, וזה יוצר מציאות עגולה מאוד.

מיד אחר כך הדמויות הראשיות (כולל הבמאי) נכנסות לגן המשחקים. מי שמובילה את הדרמה היא יסמין, והמצלמה מבכרת אותה ועוקבת אחריה קרוב יותר מהשאר. אבי, הבמאי האינטראקטיבי, מי שהביא אותם לשם, מרגיש שלא בנוח עם אי-הנוחות שלהם. הוא בוחר את המוסרי על פני הסנסציוני. הוא מנסה לנטרל את הסיטואציה אבל לא מצליח, ושלא במתכוון הוא מייצר סיטואציה טעונה עוד יותר.

כשהשלושה יוצאים מהגינה, אני נשאר. אבי מביט לאחור לראות מה יהיה הצעד הבא שלי. הוא לא רומז לי בשום צורה מה היה רוצה שאעשה, אז אני עושה מה שנראה לי נכון. אני נוטש את נקודת המבט שלהם ("ריצה אחרי הכדור") לטובת שוט רחב שמציג אותם כשחקנים חברתיים על במה ("הסתכלות מהיציע"). עכשיו אני (הצלם) בגינת המשחקים הזאת, על פיסת הקרקע הטעונה היסטורית הזאת, כעצם דומם.

אני הקהל, אבל אני גם אני: המשקיף השקט. בלי הריחוק הזה של ההתבוננות, השזורה בין סצנות של מעורבות דינמית, לא היה לצופה מקום לעבד מחשבות ורגשות. זה מה שמעניק לצופים את העמדה הפריווילגית, שבה הם חווים גם אינטרפולציה וגם את היכולת להרהר בה. זאת דוגמה מצוינת לאיך המצלמה יכולה להישאר בעמדה מתבוננת גם אם הבימוי הוא אינטראקטיבי ו/או רפלקסיבי – בתנאי, כמובן, שיוצר הסרט איננו גם הצלם.

הסרטים של אבי מוגרבי מעבירים, במובן מסוים, את הצופה תהליך רפלקסיבי, והמצלמה המתבוננת מחדדת או "מאשררת" אותו. המצלמה שאני מפעיל עדה לעשיית הסרט לא במובן של making-of – זוהי תפקידה של המצלמה השנייה הקבועה ללוח מחוונים או לחצובה – אלא במובן של film-making. לכאורה זה הפוך, האמת הגולמית הייתה אמורה להיות מוקלטת על ידי המצלמה שאיש אינו מפעיל אותה. אבל המצלמה הזאת משמשת מראה: היא זאת שכולם, ובייחוד אבי, מופיעים מולה. המצלמה שלי, בזכות כך שמאייש אותה בן אדם חי ונושם, היא העדה. אולי לאור זאת, אפשר להבין שלהיות עד זה בעצם מעשה סובייקטיבי, הממד האנושי הוא מה שמעניק לעדות תוקף ואמינות.

מה אפשר ללמוד מזה? מה שאני לומד הוא זה: הבמאי חי ב"הווה" ואילו אני חי ב"עתיד", ולוקח בחשבון אדם שלישי – את הצופה. בבוא העת מה הוא יראה?

הקטע האחרון הוא מתוך **ג'יפסי דיווי** (2011) של רחל לאה ג'ונס. זהו סרט על דייוויד ג'ונס, אמריקני לבן מאלבמה שנהיה גיטריסט פלמנקו באנדלוסיה ועשה חמישה ילדים עם חמש נשים שונות. רחל היא אחת מילדיו. רחל היא גם בת הזוג שלי.

בסצנה הזאת, לקראת סוף הסרט, היא לוקחת את אביה למקום שבו, מבחינתה, התחיל הסיפור: העיירה בדרום ספרד שבה פגש דייוויד את המאסטרו שלו, הגיטריסט הצועני האגדי דייגו דל גסטור.

לפנינו דו-קרב, או בלשוננו של דייוויד ג'ונס: העלאת קורבן. אפשר לראות שהטקס לא מגיע מאוד רחוק, דייוויד מתסכל את רחל ובמקום לשמש לה למטרה הוא נהיה למקור האומללות שלה. היא לא באמת יכולה לנצח אותו. זאת סצנה שמשרה ברוב הצופים תסכול, כי הוא לא נותן לה/להם את מה שהיא/הם רוצים.

כצלם הייתי שם כדי להיות עיניים לרחל, ובאמת הסצנה מתחילה בצילום מנקודת המבט שלה, המראה את דייוויד כפי שרחל רואה אותו: בפנים קפואות ופה חתום. אבל עד מהרה רחל מתחילה להוביל את הדרמה ונעשית לדמות הראשית. זו הסיבה לכך שאני מדלג בין נקודת המבט שלה לשלי, מתעד את ניסיונה של הבמאית לתעד דמות תוך שהיא נעשית לשחקנית חברתית בעצמה. במובן הזה, אני עובר צדדים, אבל לא עד כדי חציית הגבול; אני משאיר את המצלמה כל הזמן לצדה של רחל ולעולם לא מציג את נקודת המבט של דייוויד. רק בחדר העריכה שמנו לב, רחל ואני, לדבר מעניין: אנחנו אף פעם לא רואים – לא רחל, לא אני ולא הצופה – את מה שדייוויד רואה. דייוויד רואה אישה בוגרת המרגישה כמו ילדה קטנה. גם אנחנו רואים אותה, אבל הוא גם רואה שמאחורי האישה הזאת ניצב גבר גדול, כשיר, בטוח בעצמו שעומד לצדה או מאחוריה. ובעצם הוא מחפה עליה. ודייוויד, שידוע שהאיש הוא שותפה של רחל לחיים, אב בתה, רואה את מה שהיא לא רואה: שהיא בסדר גמור, שהחיים שלה פחות או יותר מסודרים, שהכול הסתדר בסוף אפילו שאביה נטש אותה בילדותה. כל זה אכן אישי מאוד. הדמות יודעת זאת, שכן הבמאית היא בתו והצלם הוא חתנו. אבל זאת הזמנה לעצור לרגע ולתת את הדעת על מה שהדמויות – אלה שאנחנו מכירים בחיים ואלה שאנחנו פוגשים בצילומים – רואות ושומעות.

כל דמות, מטבע הדברים, מתקשרת עם הבמאי, אבל עלינו לקחת בחשבון מה הם מבינים על תפקידיהם של האנשים הרואים ושומעים (צלם, מקליט), אך לא נראים ולא נשמעים, שסביבם. כשאנחנו מדמיינים את השוט ההפוך ההיפותטי הזה, שבו הדמות בוחנת את הסט מנקודת מבטה, אנחנו מבינים שהרבה פעמים יש לדמות יותר ידע, כוח ויכולת פעולה (agency) ממה שנדמה.

הם יודעים שהם מצולמים, נבחנים תחת עין המיקרוסקופ, מנותחים, וכמעט תמיד הם שם מרצונם – שכן ברגע שאין הסכמה הם כבר לא מבקשים מהבמאי לעצור – הם פשוט מכסים את העדשה.

קרדיטים לסרטים:

פעם נכנסתי לגן, 2012. בימוי: אבי מוגרבי. הפקה: אבי מוגרבי, סרז' לאלו וסמיר ג'מאל א-דין. צילום: פיליפ בלאיש. עריכה: אבי מוגרבי, ריינר טרינקלר. מוזיקה: נעם ענבר. לצפייה מלאה: <https://www.youtube.com/watch?v=-3vdLb0rMo0>

הלוך חזור, 2007. בימוי: דוקי דרור. הפקה: רוני איזאק, יעל שביט. צילום: פיליפ בלאיש. עריכה: הדרה אורן. מוזיקה: חיים פרנק אילפמן. לצפייה מלאה: <https://vimeo.com/378911393>

גיפסי דייווי, 2011. בימוי: רחל לאה ג'ונס. הפקה: רחל לאה ג'ונס, פיליפ בלאיש. צילום: פיליפ בלאיש. עריכה: רחל לאה ג'ונס, ארז לאופר. מוזיקה: דויד סרווה ואחרים.
<https://vimeo.com/ondemand/gypsydavy> לצפייה מלאה:
