



חורף 2022

וריאציות מוזיקליות בעריכה

נילי פלר

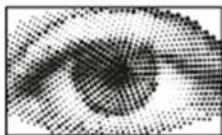
"אפשר להשוות את השימוש במוזיקה בסרטים לרפואת ספורט. כשהסרט פגום, כי סצנה שאמורה הייתה להיות מרגשת לא מצליחה להיות כזאת, אז בואו נזריק לו סטרואידים של מוזיקה, ופתאום הוא יהפוך להיות מרגש... אפשר לסמוך על מוזיקה כמו שאפשר לסמוך על סוגים מסוימים של סמים... אבל אנחנו כיוצרי סרטים צריכים להיות מודעים לסכנות ארוכות הטווח של שימוש יתר במוזיקה... האם זה דבר טוב להשתמש בסמים? התשובה היא לא. הגוף שלנו לא בנוי להתמודד עם זה."

בציטוט הזה משווה עורך הסרטים וולטר מארץ' את השימוש במוזיקה בקולנוע לסטרואידים שניתנים לחולים, וכולנו יודעים שסטרואידים לא מרפאים מחלות, שזאת אשליה.

למרות היותה אחד מהכלים המשמעותיים והעוצמתיים ביותר של המבע הקולנועי, ואולי דווקא משום יכולתה לעורר בצופה רגשות עזים, היא עלולה, בשימוש לא מדויק, לחפות על בעיות תסריט, בעיות מבנה וכדומה שלא נפתרו בעריכה. נוסף לכך, דווקא בגלל אותן עוצמות רגש שמוזיקה מעוררת ומסיטות את תשומת לבו של הצופה, עלולה להיווצר תחושת עודפות, גסות והפרזה, ואלה פוגעות בבניית המתח הקולנועי, שהוא לב לבה של העריכה הקולנועית.

אין הכוונה לומר שהשימוש במוזיקה בעריכה אינו לגיטימי. להפך, המוזיקה היא כלי חשוב ובעל משקל רב בעריכה. אך עם זאת, היא עלולה להיות מסוכנת והשימוש בה חייב להיות קפדני.

אביא כאן דוגמאות לשימושים שונים במוזיקה בסרטים שערכתי, ואראה כיצד במהלך העריכה מצאנו את האיזון בין סכנת ההשטחה והגסות שטמונה במוזיקה לבין היתרונות ששימוש מושכל בה יכול להשיג.



הסרט דימונה טוויסט (בימוי: מיכל אביעד, 2016) נערך מחומרי ארכיון שצולמו עבור הסוכנות היהודית בשנות החמישים והשישים, שמטרתם הייתה עידוד עליית היהודים לישראל הצעירה, בשילוב עם ראיונות עכשוויים עם שבע נשים, רובן מצפון אפריקה, שהגיעו לדימונה באותה התקופה. בסרטי הסוכנות אין ראיונות. הם מלווים במוזיקה עליזה ובקריינות, ומטרתם להראות כיצד העלייה לישראל משפרת את חיי העולים, מצילה אותם מארצותיהם הנחשלות, ומגייסת אותם לבניית הארץ המובטחת.

מיכל אביעד רצתה לבדוק את הפער בין הזיכרונות של אותן נשים לבין חומרי הארכיון הממסדיים, והשילוב הזה מייצר כמובן נרטיב אחר לגמרי מזה המוצג בסרטים המוקדמים. השתמשנו בסרטים האלה, אבל במקום הקריין המקורי ערכנו בפס הקול את סיפורי הגיבורות ובכך בעצם יצרנו נרטיב חדש.

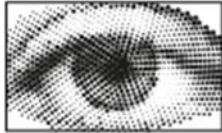
הגיבורות הגיעו לדימונה בגילים שונים, מה שאפשר לנו ליצור מבנה כרונולוגי, שבתוכו קיימת אנלוגיה בין התפתחות העיר להתבגרות הגיבורות. ערכנו את סיפורי הילדות במקביל להקמת המעברה דימונה, ואת שנות העשרה באנלוגיה לבניית השיכונים, ובגרותן נערכה במקביל להתבססותה של העיר. אל שבע הגיבורות התווספה בעצם גיבורה נוספת – העיר דימונה.

הפרק הראשון של הסרט מציג את חייהן הקודמים בארצות המוצא שלהן. שם, כך הן מספרות, היו צופות בסרטים, בהצגות ובמופעי מוזיקה. שם הן גם קנו תקליטים ורקדו טוויסט. בחלק הזה של הסרט השתמשנו במוזיקת פופ מאותה תקופה שתאמה את הסיפורים שלהן.

הסיבוך בבחירת המוזיקה התחיל בסצנת העלייה לישראל. כבר בסצנת האונייה הבנו ששימוש במוזיקה יפחית מחוויית הפחד והחששות שהן מספרות עליה. התחושה הייתה שדווקא שקט ידגיש את הרגש הקיים ושהמוזיקה תאפיל עליו ותשטש אותו, תמנע את התגבשות המתח הקולנועי.

בהמשך, כשהגיעו לדימונה, שהייתה כאמור מעברה ללא חשמל, הן מספרות על הקור הנורא, הרוחות החזקות ויללות התנים. גם כאן לא היה מקום להוסיף מוזיקה, שביטאה לדעתנו נקודת מבט כמעט פטרנליסטית, ויצרה ודאות במקום שאין בו ודאות.

במקום מוזיקה ערכנו בערוצי הסאונד סוגים שונים של רוחות, ואלה יצרו בעצמם פסקול כמעט מוזיקלי. אז גם המלצתי שאופיר ליבוביץ' יהיה המלחין בסרט זה, כי ברבים מהסרטים



שהלחין המוזיקה נבעה מסאונד אפקט שתאם את הסצנה. חשבתי שהוא ייצור מוזיקה מהרוח.

כך יצא שמרגע ההגעה לישראל (דקה 11), דרך סיקוונס הילדות והמעברה ושנות בית הספר היסודי וסיפורי הגזזת ויחסי החברות בין הבנות – לא השתמשנו בכלל, בשלב עריכת האופליין, במוזיקת רפרנס (מוזיקה שתוחלף אחר כך על ידי המלחין של הסרט). הפעם הראשונה שהשתמשנו במוזיקה בסרט (למעט כאמור סיקוונס הפתיחה) הייתה בבניית השיכונים (דקה 30). כאן כבר היה נכון להעביר הילוך ולהגביר את הקצב גם באמצעות מוזיקה. כניסת המוזיקה אחרי רצף של פסקול שאינו מוזיקלי יצרה אפקט רגשי משמעותי ובנתה את המתח הסיפורי, שהוא כאמור מטרת העל בעריכת סרטים.

בהמשך הסרט המוזיקה היא כבר חלק בלתי נפרד מאמצעי המבע שלנו. העיר מחוברת לחשמל, מתחילות מסיבות ונשלפים התקליטים ממרוקו. אחר כך גם אנריקו מסיאס מגיע, שלא לדבר על המסיבות הפרועות עם הגעת בוני הכור הצרפתיים.

אופיר התחיל לחפש את הטון הנכון לנו, והדבר הראשון שניסינו להבין הוא מהי התמה המוזיקלית של הסרט. אופיר התחיל גם הוא מסצנת בניית השיכונים, ולאחר כמה ניסיונות להחליט באילו כלים נשתמש ועד כמה המוזיקה תנוע בטווח שבין סאונד אפקט למלודיה, השגנו את התוצאה שאהבנו.

ואני זוכרת את אחת מהקרנות הראף-קאט של הסרט, יחד עם מיכל אביעד הבמאית, אביב אלדמע מעצב פס הקול ואופיר ליבוביץ המוזיקאי. בסופה הם אמרו שתמוה בעיניהם שבחצי הראשון של הסרט אין בכלל מוזיקה, בניגוד גמור למה שקורה בהמשך. אני, אגב, לא חשבתי שזאת בעיה, אבל איזה מזל שבעשיית סרטים אנחנו צוות. אופיר שלף את הפתרון. לאחר שכבר פיתח את התמה, שמופיעה בכל מיני וריאציות בהמשך הסרט, הוא פשוט שרק אותה. השריקה הזאת התאימה מאוד לסצנה שמתארת את משחקי הילדות של הבנות בחוץ, סיקוונס שלא מצאנו לו עד כה פתרון מוזיקלי. השריקה נשמעה כמעט דיאגטית. וכך, אל החלק הראשון של הסרט, על שלל הרוחות שלו, התווספה גם השריקה הזאת, שבהמשך תתפתח להיות התמה המוזיקלית של הסרט.

המבט

אחד הקונפליקטים הגדולים בשימוש במוזיקה מתעורר בסרטים שהם קולנוע מתבונן, "זבוב על הקיר". למעשה, זהו פיל במרכז החדר: הרי אם אין פה אף אחד, איך יכול להיות שפתאום יש כאן התערבות כל כך מופגנת של היוצרים?



ואכן בסרטים מהסוג הזה שערכתי נמנעתי לחלוטין

משימוש במוזיקה שאינה דיאגטית. כך בכמעט

חברות (בימוי: ניצן אופיר, 2014) – סרט שאין בו בכלל מוזיקה שאינה נובעת מתוך הסצנות

(ברור שגם כאן "שיקרנו" והמצאנו מוזיקה דיאגטית במקום שלא הייתה בו כזאת, אבל

הכוונה ברורה, והדבקות במגבלה הזאת יוצרת תחושה שאנו צופים באיזושהי "אמת" ללא

התערבות היוצרים).

בתוך הדיון המרתק על הספקטרום שבין קולנוע מתבונן לקולנוע מתערב, מצאתי את עצמי

בפרא (בימוי: אוריאל סיני ודנאל אל-פלג, 2018).

פרא מתאר את שגרת החיים בבית החולים לחיות בר, בעזרת מעקב אחרי שני גיבורי הסרט,

שמוליק ואריאלה, המטפלים בחיות הפצועות. שגרת הטיפול כרוכה בהחלטות יומיומיות

קשות המצילות חיים, כשבמקרים רבים הפתרון הנכון ביותר הוא דווקא המתת החיה.

בעריכה של פרא, אחת ההחלטות המשמעותיות שקיבלנו הייתה לא להשתמש בצילומי

הראיונות של הגיבורים, ששימשו כפרשנים לסצנות הדוקומנטריות שראינו. הפרשנות

המיידיית הזאת עיקרה את המתח ואת המרחב של הצופה בבניית הסיפור.

אך אם זה סרט מתבונן, האם אנחנו יכולים להרשות לעצמנו להשתמש במוזיקה, שאין ספק

שלא הייתה חלק מהרגע הדוקומנטרי שבו צולמה הסצנה?

הצילום והבימוי המוקפדים בפרא הצליחו לייצר עולם נפרד, שיש בו ממד אילם, לא אנושי.

במהלך העריכה הבנו שאנחנו רוצים דווקא להדגיש את קיומו של עולם זה כמנותק

מהמציאות המוכרת לנו. הסרט מתחיל בצילום רחפן החוצה אוטוסטרדה סואנת ומגיע אל

הספארי, שם נמצא בית החולים. רצינו להדגיש את ההפרדה הזאת, בין החיים הרועשים

בחוץ לבין העולם הנפרד שבו מתקיים בית החולים, וחשבנו שדווקא שימוש במוזיקה כרכיב

מלאכותי ידגיש את נקודת המבט הזאת של היוצרים.

לצורך כך בחרנו להשתמש במעט מאוד קטעים מוזיקליים, גם כדי לא לפגוע באווירת

הקולנוע המתבונן, שמייצרת מתח ומשאירה לצופה מקום לפענח את מה שראה. אותה גישה

סייעה לנו גם להבין איך אפשר לייצר פסקול שאינו מוזיקלי, למשל כזה המופק מהמכשירים

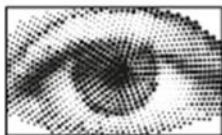
הרפואיים שמייצרים מתח, או סצנת "דיאלוג" בין העופות בלילה, כשהמטפלים שלהם, גיבורי

הסרט, לא נמצאים, והם נשארים לבד (הפסקול נערך כמובן לאחר מכן בפוסט על ידי אביב

אלדמע וצוותו).

בסצנות שבהן כן השתמשנו במוזיקה היא לא מוסתרת אלא נמצאת במלוא כוחה ומייצרת

רגעים שקולנוע מתבונן לא יכול היה לייצר.



במהלך העבודה על אחד הסרטים ניסינו לערב את המלחין לפי תחילת העריכה. הניסיון הזה כשל.

במהלך העריכה של חומרים דוקומנטריים אנחנו מגלים את הסגנון והטון המוזיקלי הנכונים לסרט. זהו תהליך איטי של ניסוי וטעייה, והטון הזה הולך ומתגבש כחלק מעריכת הסיפור החדש, השונה לחלוטין מה"תסריט" שנכתב במעבד התמלילים בשנים הארוכות שבהן ניסו היוצרים לגייס את הכסף להפקת הסרט.

אי אפשר לדעת מה יהיה הטון הזה לפני שהחומרים נערכים, מכיוון שחיבור השוטים חושף משמעויות חדשות בחומרי הגלם, ולכן אני מוצאת ששילוב מלחין בשלב הזה הוא מוקדם מדי. התהליך הנכון הוא להשתמש במוזיקות רפרנס שיחלפו בהמשך. את מוזיקות הרפרנס אנחנו מחפשים ממקורות שונים שאנחנו חושבים שמבטאים את הטון שאנו מחפשים.

אנחנו מצרפים את המוזיקאי לתהליך כשיש לנו גרסה ראשונה של הסרט הערוך. השלב הבא, שבו אנחנו מחליפים את מוזיקות הרפרנס במוזיקות החדשות שקיבלנו מהמלחין, הוא בדרך כלל קשה לשני הצדדים: ליוצרים, שהתרגלו כבר למוזיקת הרפרנס ומתקשים להיפרד ממנה, ולמלחין, שצריך לברוא דבר חדש ולשכנע אותנו שהמוזיקה החדשה שלו לא רק הולמת את הכוונות הראשוניות שלנו אלא גם משכללת אותן ומוסיפה לסרט משמעויות חדשות.

כשערכנו את החלון הרביעי (סרטו של יאיר קדר על עמוס עוז, 2021) צפינו כולנו בסדרה "יורשים". משפחת עוז נתנה פייט לא רע למשפחת רוי (או להפך), וחשבנו שהמוזיקה המהפנטת שליוותה את הסדרה יכולה גם לרמוז על הטון המוזיקלי שאנחנו מחפשים. אהבנו את הניגוד בין העושר והפומפוזיות של המוזיקה של "יורשים" ובין העוני והדלות שהשתקפו בחומרי הארכיון הישראליים ששולבו בסרט שלנו, שמהם יצר עוז את ספריו בשפה שהיא "כמה סנטימטרים מעל השפה הרגילה", כפי שמתארת נורית גרץ בסרט, ובסגנון ספרותי "כבד ומפואר באופן יוצא דופן", כדברי אריאל הירשפלד בסרט.

חיפשנו מוזיקה שתתאים לסגנון הכתיבה הזה של עוז.

עם כל זה אפיר ליבוביץ התמודד בגבורה, ורק בסוף העבודה גילינו פרט טריוויה מעט מצמרר: ניקולס בריטל, המלחין של "יורשים", הלחין גם את המוזיקה לסיפור על אהבה וחושך שביימה נטלי פורטמן על פי ספרו של עוז, חמש שנים לפני שערכנו את החלון הרביעי.



ויש גם רפרנסים שהם לא מוזיקליים. הם השראה ליצירת משהו חדש. כך למשל, סצנת הפתיחה של

החבר דב (בימוי: ברק הימן, 2019) שואבת את השראתה לחלוטין מהסצנה הפותחת של RBG, הסרט על רות ביידר גינסבורג.

בהחבר דב ניסינו, בין היתר, להציג את הפער בין הדימוי הציבורי של דב חנין בקרב הציבור הישראלי, גם זה המגדיר עצמו כמרכז, ובין העשייה הפוליטית שלו. חנין נתפס על ידי חלק מהמרואיינים בסרט כ"בוגד" ו"קיצוני". הבנו שחשוב לנו להתחיל עם הדימוי הציבורי הזה כדי לשבור אותו בהמשך, אבל לא ידענו איך ואיפה לשלב את זה בסרט. זה לא השתלב במבנה שלנו והיה זר לשפה שלנו, שלא היה בה מקום למרואיינים חיצוניים.

הצפייה בסרט על רות ביידר גינסבורג פתרה את כל הבעיות. הרי שני הגיבורים האלה הם ללא ספק נשמות תאומות, וחשבנו שהומאז' לסרט הזה לא רק יפתור את הבעיה שאיתה התמודדנו, אלא שהמודעות אליו תוסיף עוד ממד לדמותו של הגיבור שלנו, דב חנין. וכך, לקחנו את סצנת הפתיחה מהסרט RBG, שבה נשמעים דברי נאצה מצד מתנגדיה של ביידר גינסבורג ונראות תמונות של העיר וושינגטון, המייצגת את מערכת המשפט האמריקאית, ושחזרנו אותה בסרט על דב. בהחבר דב נראה חנין רוכב על אופניים ברחובות תל אביב, כשהוא מלווה בנאצות דומות שהוטחו בו שנאספו במהלך הצילומים.

את הסצנה בסרט על ביידר גינסבורג מלווה קטע מוזיקלי מתוך האופרה "הספר מסיביליה", שהדגיש את הסביבה הממלכתית שבה היא פעלה. לעומתה, את הסצנה בהחבר דב מלווה תיפוף שהולך ומתגבר, המתייחס לקצב התופים בהמנון האינטרציונל, כראוי לחבר כנסת מחד"ש.

הלהיטים

הפגישה המשמעותית ביותר בחיי המקצועיים הייתה עם העורך דב שטויר בחדרי העריכה בטלעד בתל אביב, כשהייתי עוזרת העריכה שלו בסדרה "פלורנטיין". החיבור המידי שלי עם דב נבע בין היתר מטעם דומה, גם במוזיקה. ב"פלורנטיין" כל פרק הסתיים בשיר ישראלי. בחירת השיר הייתה תהליך מסעיר ומרגש.

אבל הקשר עם דב היה משמעותי יותר מהערצתנו לברי סחרוף. דב לימד אותי על מה להסתכל, מה חשוב, איפה הרגש, איפה המתח, איך מתקדמים בבניית הסיפור, איך יוצרים מעברים רגשיים, וכמובן על הסכנות שבשימוש בשירים קאנוניים הרוויים בזיכרונות, שעשויים



להתפרש אחרת אצל כל אחד מהצופים, ואיך שימוש כזה עלול להרוס את כל מה שניסינו לבנות.

בטלוויזיה (של אותם ימים, לפני כניסתה של יוטיוב) יכולנו להשתמש בכל מה שרצינו, מדיוויד בואי ועד יפה ירקוני. בקולנוע זה הרבה יותר מסובך. קניית שיר עולה הרבה מאוד כסף. אבל מעבר לכסף, יש כאן החלטה אמנותית: מהם הזיכרונות הקולקטיביים ששיר כה מוכר מייצר? זה כבר לא סתם הסם של וולטר מארץ', זה הסוג הכי מסוכן שלו.

אנימציה היא תהליך מאוד איטי ומאוד יקר. לצייר פריים ולהזיז אותו עולה הרבה מאוד כסף. השיטה היא להכין את כל מה שניתן מראש, כלומר בעריכה של הקלטות סאונד ורפרנסים של תמונה. בואלס עם באשיר, ארי פולמן צילם את המרואיינים באולפן (ומומלץ לצפות [במייקינג אופ](#) שלנו). את הצילומים האלה ערכנו, הוספנו מוזיקה כדי לייצר פאזות וכתוביות שמתארות את הסצנות המתוכננות בקווים כלליים, כדי לתכנן את המבנה והקצב של הסרט לפני שמתחילים לצייר פריימים ולהזיז אנימציה.

בזמן הזה המנהל האמנותי והצייר דוד פולונסקי ניסה להחליט כיצד תיראה הדמות של ארי החייל ואיך יראו הלוקיישנים. בשלב מוקדם זה של העריכה, מקס ריכטר, מלחין הסרט, עדיין לא היה חלק מההפקה, והשתמשנו בשלל קטעי מוזיקה לרפרנס.

ולמרות זאת, כבר בשלב הזה, כשאנחנו עורכים תמונה וסאונד זמניים שיוחלפו כולם בהמשך על ידי אנימציה ומוזיקה מקורית ועיצוב פסקול, דבר אחד היה ברור כבר בשלב הזה: יהיו שתי סצנות שבהן נשתמש בשירי פופ מוכרים מתחילת שנות השמונים, שסימלו בעינינו אסקפיזם וחוסר מודעות למציאות המלחמתית. הסצנה הראשונה הייתה בהפלגה של אחת הדמויות בסרט ללבנון, שבה הדמות מתארת איך כל חברי הצוות השתכרו בדרכם אל הלא נודע, כשלא הבינו בכלל לאן הם מגיעים (כאן שמנו את "Enola Gay" של OMD), והשנייה הייתה כשארי יוצא הביתה לחיפה ומבין שהחיים שם לא השתנו ולמלחמה אין שם זכר ("This is not a love song" של PIL).

בחירת שני השירים לסצנות האלה הייתה מרגעי האושר של המקצוע הזה.