



## ראיון עם דייוויד שראפ

מראיין: אשר טללים

תרגום מאנגלית: טל הרן

### שלום דייוויד.

בוקר טוב.

**תודה שאתה איתנו. אני שמח מאוד על ההזדמנות הזו לשוחח, לא רק למען תקריב אלא לנהל שיח של שני עורכים, כי הריאיון הזה נערך בעיקר לאנשי מקצוע, עורכי סרטים וקולנוענים בכלל. רציתי שנתחיל מההתחלה. למה בכלל התחלת לערוך סרטים?**

לפני המון זמן הייתי סטודנט והתלהבתי מאוד מתיאטרון, שיחקתי הרבה, ולרגע אפילו חשבתי להיות שחקן. הייתי די פוליטי בתקופה ההיא, והדאיג - לפחות כאן - שתיאטרון היה עולם של המעמד הבינוני ובלי סיכוי ממשי לשנות דברים. אז התחלתי להתעניין יותר בסרטים. זה היה בשנות ה-80. למדתי בביה"ס לקולנוע ששם עשו קצת מהכול, יום אחד עבדתי על סאונד, למחרת צילמתי. זו הייתה הכשרה שימושית מאוד, כי מקבלים כך מושג איך החומר מגיע אליי לחדר העריכה.

**הלימודים האלה כבר היו אחרי האוניברסיטה? למדת באוקספורד או בקיימברידג'?**

כן, לימודי תואר שני בקיימברידג'. קודם למדתי היסטוריה. יש אומרים שזה בזבוז זמן, ללמוד מקצועות אקדמיים, מי שרוצה להיות קולנוען צריך פשוט לצאת ולעשות סרטים. אולי זה נכון, אבל יש דברים שלמדתי דרך ההיסטוריה, היכולת לטעון טענות שונות בדיון, מין אוריינות תרבותית שנדמה לי שהיא חיונית לעורך בימינו.

**אני רוצה להתעכב על זה קצת. כמי שמכיר אותך כבר עשרים שנה, ואני עוקב אחר העבודה שלך, מה שאני מוצא מעניין כל כך בעבודה שלך הוא שיש בה איזה ניחוח אירופי. זו לא ממש עריכה בריטית, אני אומר את זה כמי שמלמד כבר יותר מעשרים**



**שנה במוסד אנגלי. אני חושב שזה משהו שקיים  
בחינוך הבריטי, בטח בעריכה אבל לא רק, נדמה  
לי שאתה מביא איתך משהו אירופי.**

ביה"ס הראשון שלמדתי בו קולנוע היה בבריסטול, מאוד אנגלי, ועבדתי אז בבי.בי.סי. האזורי שם בבריסטול. זה היה בסוף שנות ה-80, וכבר די התאהבתי, לפחות מרחוק, בפראג ובמרכז אירופה. הרקע המשפחתי שלי גם הוא קצת אירופי – משפחתו של אבי באה ממה שעכשיו שייך לאוקראינה, ושל אמי מגרמניה. אז בבית היהודי בצפון לונדון תמיד הייתה איזו רגישות אירופית. אבל בסוף שנות ה-80 קרו דברים מעניינים במרכז אירופה. וחשבת לעצמי, מה אני עושה? מדבר על פנסיות בבי.בי.סי. אז השגתי מלגה לפראג, לביה"ס לקולנוע, במחשבה שיש לי עוד המון מה ללמוד, אבל כשהגעתי לשם הייתה מהפיכה וכל מי שראיינתי עזב את העיר או הועזב. חזרתי לבריסטול, המשכתי ללמוד צ'כית וכשכבר הגעתי לפראג זה היה בינואר 1990. חשבת שאשה שם שנה ואז אחזור, אבל תמיד הייתה סיבה להישאר עוד קצת. עבדתי בתור מארגן של צוותי קולנוע בינלאומיים. עד מהרה התחלתי ללמד ב-FAMU, בביה"ס לקולנוע לתלמידי חוץ.

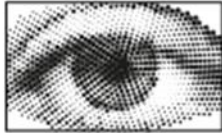
**זה ביה"ס שבו למדו מילוש פורמן ואחרים.**

כמובן, אבל לא רק צ'כים. גם **קוסטוריצה** וכל היוגוסלבים למדו ב-FAMU. הוא מאוד מרוכז באזור ובמהפכות. סטודנטים ב-FAMU היו אחראים להוציא החוצה את מה שקורה באמת ברחובות בפראג כאשר הטלוויזיה עדיין תמכה במשטר, וחשו שהם הקול של חופש הביטוי, ושהם רוצים להשתמש בקולנוע כדי לומר משהו, לא רק לעשות קריירה.

**אז היה מין קרע בין הטלוויזיה, נאמר, ועולם הקולנוע, עולם הסטודנטים לקולנוע.**

הגעתי לשם כבר ממש אחרי, אבל כל מי שפגשתי ב-FAMU גילה שמישהו מהכיתה עבד במשטרה החשאית, ושבקומה למעלה הייתה עמדת האזנה חשאית, זו הייתה ממש החזית של הדיון האינטלקטואלי והתרבותי. ב-1990 פתאום העולם נפתח. זו הייתה תקופה נהדרת בחיים, הרגשת שנוכל לחיות בעולם של שלום. היום זה מרגיש רחוק מאוד. אז הייתי בפראג, למדתי צ'כית, והתאהבתי במי שהיא כעת אשתי.

**נפגשתם בביה"ס לקולנוע?**



כן. היא הייתה בחדרי עריכה שהזמנתי ונאלצתי לסלק אותה כדי לעבוד... בכל אופן, הרגישות

האירופית, אם תרצה, זה אולי משהו משם, מחיים בתרבות שאת השפה שלה לא הרגשתי שדיברתי. כלומר, הצ'כית שלי בסדר, אבל כשעורכים ומקשיבים לניואנסים של הנגינה או הגשה, זה היה ממש קשה, אז הייתי צריך לנחש. ומתי שרק יכולתי, ניסיתי להימנע מסצנות של דיאלוג. כשיכולתי לבטל מלים, עשיתי את זה. אני יודע שזה נשמע פשטני, אבל כך הפסקתי להיות עורך סרטים בריטי, כי המסורת הבריטית כל כך טובה בעיתונות ומלים. אתה רואה את זה בכל רמה, מהסרטים הבריטיים הכי ידועים ועד התיאטרון, וכיוון שלא יכולתי להתבטא במלים התחלתי להישען על קולנוע ולא באיזו מסורת עיתונאית-ספרותית. הייתי שם תשע, תשע וחצי שנים. היה שם במאי צ'כי בשם **פטר זלנקה** שדיבר אנגלית טובה מאוד, הוא בדיוק גמר לימודי קולנוע. התחברתנו וערכתי שלושה, ארבעה סרטים מוקדמים שלו שהצליחו מאוד. בגלל זה הייתי חלק מהסצנה הצ'כית ולא הסתובבתי עם דוברי אנגלית או אמריקאים גולים. החוג החברתי שלי היה אנשי קולנוע צ'כים. ובפראג של שנות ה-90 הקרינו אז את כל הסרטים שהיו אסורים תחת המשטר הקודם. פתאום הם יצאו, לא סתם זמינים, אלא ממש בבתי הקולנוע. אז ראיתי סרטים של הגל החדש הצ'כי שאף פעם לא הוזכרו בלימודים שלי בקיימברידג'. לא ידעתי שום דבר על העולם הזה. ועפתי עליו.

## כמה מהסרטים שלהם מדהימים.

יש סרט אחד במיוחד, לא מוכר כל כך. הוא קצר. זה סרט עלילה שנקרא **יהלומי הלילה** ואני זוכר שראיתי אותו בקולנוע. הסרט הוא בעיקרון מין סיפור סובייקטיבי על שני נערים שבורחים ממחנה ריכוז, מרכבת או משהו, זה סרט על תקופת המלחמה. אבל למעשה הוא מעביר את החוויה של צעירים לכודים, מפוחדים, והתחושה היא שהם נמצאים בעולם מנוכר של מבוגרים. הוא אסף את הסיפור הזה ממלחמת העולם השנייה, סיפור אוטוביוגרפי של **ארנסט לוסטיג**. אבל המשטר הקומוניסטי הבין מה יש פה, שזה לא על מלחמת העולם השנייה אלא על החיים בצ'כוסלובקיה הקומוניסטית. בכל אופן, יש שם סצנה שבה שני נערים מגיעים למשק, הם מתים מרעב, לא מדברים. האחד תופס מקל, זה מקל מפחיד. והוא מתקדם לעבר הבית הזה. הנער השני מתעסק בנעליים שלו, זה פשוט קולנוע נהדר כי... "תראו לי מה קרה לזה עם המקל, לא לנער שמחליף נעליים". בסופו של דבר חותכים ואנחנו נמצאים בתוך הבית. אישה במטבח. והנער עם המקל הגדול נכנס. לרגע הם קופאים בדלת, ואז, נשמע צליל של צלחות נשברות, הנער מזנק קדימה ואתה מצפה לראות אלימות נוראה, אבל יש חיתוך והנה הם עדיין עומדים ומסתכלים זה בזה. ושוב, אתה רואה את זה, שומע את הסאונד, ואז יש חיתוך והם עדיין בדלת. אבל הפעם היא נותנת בו מבט מפתה ואז זה ממש



מפחיד כי לרגע אתה פשוט נתון בידי של הבמאי.  
אף אמנות אחרת לא משחקת כך עם ממד הזמן.

ראיתי את הסרט בקולנוע, מעולם לא ראיתי קודם משהו כזה. כעת זה נשמע אולי רווח, אבל בזמנו חשבתי איך משחקים לי בראש והמוח שלי עף בכל הכוח. ואין שם מלה מדוברת. הצ'כית הצולעת שלי בכלל לא משחקת כאן תפקיד. אני לגמרי מגורה מכל הממדים של המפגש הזה. פחד, אלימות, ריגוש, פיתוי, עצבים, דאגה – קשת שלמה של רגשות. וחשבתי, אתה יודע מה? ככה אני רוצה לעשות סרטים.

**אני מבין אותך, אני הגעתי לישראל בן 11 מתרבויות אחרות – צרפתית, ספרדית – ולקח לי זמן להרגיש ישראלי. הרגשתי יותר אירופי או מרוקאי, נולדתי בטנג'יר. כשהגעתי לביה"ס לקולנוע הרגשתי שאני רוצה לספר את הסיפור שלי, הייתי צעיר וזו הייתה השנה הראשונה של ביה"ס הראשון לקולנוע בארץ. למרות שביימתי כמה סרטים בביה"ס והם די הצליחו, לא הרגשתי ביטחון לומר משהו על התרבות הישראלית, כי לא הבנתי את המתחים הקיימים. מצאתי שבעריכה אני יכול יותר. אז זו הייתה אחת הסיבות שנהיית עורך סרטים?**

אם אתה צלם קולנוע ורוצה שוט נהדר, אתה חייב להמתין שהשמש תזרח. אם אתה עובד על הסאונד, עליך להמתין עד שתנועת הרכב תיעצר. כמפיק, אתה זקוק לאישור להיכנס ללוקיישן – כל ההמתנות האלה... להמתין לתסרוקות, לאיפור, לזה ולהוא. בעריכה אתה מגיע, מפעיל את המכונה ויכול להתחיל. זה לא נגמר, זה תמיד נמצא, ולכן זה כל כך דיבר אליי. לא הבנתי בשעתו, אבל נראה לי שעבור צעירים שחושבים על עשיית סרטים כקריירה, זה לא בלתי-משמעותי לחשוב על עריכה - אתה עובד בבית או במשרד. זה יבש, יציב. קשה מאוד לחבר חיי משפחה עם צילום, למשל. אני מכיר מעט מאוד יחסים שמחזיקים כך מעמד כי אתה המון בדרכים. לא אני. כשהייתי בפראג לא באמת חשבתי על זה, זה פשוט היה משהו שאני מסוגל לעשות. לא ידעתי אז מה פירוש להיות עורך. עריכה הייתה דבר שתמיד ריגש אותי, גם אם אתה עורך משהו שלא נחשב לקולנוע איכותי, האתגר תמיד נמצא שם.

**כשבאתי ללמוד קולנוע, בפגישה הראשונה שאלו אותי מה אני רוצה לעשות. הכרתי את המצלמה, אהבתי לצלם. לא ידעתי שקיים מקצוע כזה שנקרא עריכה. למדתי לפני שנים רבות, השתמשו אז בפילם, לא הייתה טלוויזיה בישראל ולא ידענו כלום. אז נגעתי בעריכה בסטודיו ונדהמתי מהאפשרויות. אני זוכר את ההארה הזו.**



כשהייתי בביה"ס לקולנוע בבריסטול, פגשתי ידיד שהיה עורך מקצועי והוא הופתע מזה שחשבתי על

עריכה כי הייתי מלא בעצמי. אז הוא אמר לי, אם אתה רוצה להיות עורך הדבר היחיד שאני יכול לומר לך הוא שתפקידך לעזור למישהו אחר ליצור חזון יצירתי. אם יש לך בעיה עם זה, אל תתחיל. יש משהו בעריכה שהוא חלק ממה שאני רוצה לעשות – אחרת לא הייתי עוסק בזה זמן רב כל כך. אני אוהב לעזור, גם עם כל הבימתיות המוחצנת שלי, אני נהנה להיות ברקע. איש לא מכיר עורכים, אתה לא רוצה להיות עורך כדי שיזהו אותך ברחוב כידוען.

**אני חושב שזה מהמקצועות שגם אם עושים אותם היטב, זה לא כמו שאומרים על במאי או תסריטאי או שחקן שהוא גדול. אז מה קרה שהחלטת לחזור לאנגליה?**

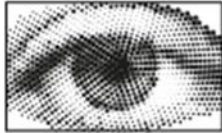
זה מוזר, אולי אתה תבין. אשתי גם היא קולנוענית, היו לנו חברים רבים וחיים מעניינים בפראג.

במקור היא מיוגוסלביה, חצי סרבית וחצי סלובנית. שנינו היינו זרים וכשנכנסה להריון הבנו שעמדנו להיות הורים לילד צ'כי. שני זרים עם ילד צ'כי. בשלב זה אהבנו מאוד את התרבות הצ'כית והחברה בפראג, והיה מוזר לחשוב שהילד שלנו יהיה יותר צ'כי מאיתנו, ואין לנו שם משפחה ולא ניסיון בגידול ילדים. אחרי שאתה נמצא באיזה מקום עשר שנים אתה שואל את עצמך, "למה אני כאן?" זה לא שאתה חושב, "עוד שישה חודשים ואז באמת אוכל לדעת שחוויתי את פראג". אז כשהיא הייתה בהריון לקחנו המון ספרים ודברים אחרים, עלינו על רכבת וחזרנו ללונדון.

**זה דומה לשאלה שאני שואל את עצמי, מה אני עושה כאן? היה לך קשה לבוא לתעשייה האנגלית כזר ופתאום להיות מעורב בה?**

כן, היו בהחלט זמנים, לא הייתה עבודה, או שערכתי דברים איומים. בערך בתקופה ההיא פגשתי את **פאבל פאווליקובסקי**, שהיה על סף סצנת הקולנוע הבריטי כי גם הוא היה זר, וגם מין מזג סלובקי כזה, ומישהו אמר לו "אתה חייב לפגוש את דייוויד כשאתה בפראג, אתם חייבים להיפגש", שתינו ביחד והסתדרנו מצוין.

זה היה תהליך מדהים, כי למען האמת לא ידענו מה אנחנו עושים. היה לו ניסיון בסרטי תעודה ורק סרט עלילה אחד לא מוצלח שאסור לאף אחד לראות. ערכנו את **Twoockers** (1998), שזה סרט משולב דרמה/תעודה אבל הוא הצליח לקבל תקציב גם מהמחלקה הדוקומנטרית וגם מהדרמה של הבי.בי.סי. היה כאן עירוב של מסורות ועבורו זו הייתה



הזדמנות ראשונה לעשות את הסרט שהוא רצה. אני למדתי המון ממנו ומהתהליך, והתוצאה כל כך טובה... זה סרט נהדר.

## זה סרט מעולה, ממש חתיכת חיים, הייתי בהלם כשראיתי אותו. היה טוב לעבוד אתו?

תראה, לעבוד עם גאון יצירתי זה הכול חוץ מנחמד. זה מאתגר ומתגרה, אבל בסופו של דבר מאוד מעורר, מספק, וכשפאבל מקבל תגובה יצירתית הוא נדיב מאוד. הוא מאבד סבלנות עם גישה טכנית לעריכה, אתה לא יכול לשאול אותו "מה השוט הבא"... או "בוא ננסה שוט רחב ואחר כך תקריב ואז תקריב הפוך ואז נחזור לשוט רחב", הוא לא עובד כך.

## איך הוא עובד?

בכל סצנה, אם הייתי מראה לו צירוף כזה הוא היה אומר שזו עשייה קולנועית קונבנציונלית, ולכן בלתי מתקבלת על הדעת. הוא היה תמיד רעב, לא לאיזה גימיק או חידוש לשם החידוש, אלא כדי לחרוג מהנוסחה המקובלת, כי הצילום לא היה מתוחכם במיוחד, הייתה עבודת מצלמה רגישה מאוד לדינאמיקה של הסצנה. אבל לא היו אז מנופים ומסילות ודברים מסובכים כאלה. הכול היה מאוד מוחזק ביד, והעקרונות בעריכה היחיד שאני זוכר ממש מההתחלה היה, שלעתים השתמשנו בשוטים סטטיים. אתה מסודר במיקום אינטימי בסצנה ופתאום הדמויות לכודות בשוט סטטי סגור. אפילו לי זה היה חידוש, הרעיון שבמקום להשתמש בשוט רחב כמנגנון מקבע כמו בקולנוע הקונבנציונלי, צריך להשתמש בזה ככלי להשפיע רגשית על התגובה שלנו לדמויות.

כן. אני זוכר שזה היה אחד הסרטים הראשונים שראיתי כשהגעתי לאנגליה. ממש הופתעתי, הנה עבודה קולנועית אנגלית שאני לא מכיר. אבל זה לא היה ממש אנגלי... חצי אנגלי, חצי צ'כי. מה שנקרא 'ניחוח אירופי' בקולנוע. בהחלט קולנוע, לא סרט ספרותי. ואז מה קרה? הסרט הזה עורר תגובות מצוינות, לא?

כן, קודם הרזומה שלי היה... אנשים לא רק שלא הכירו סרטים צ'כיים, אפילו לא יכלו לבטא את שמותיהם. הדבר שאיתו חזרתי והיה שימושי כבר בפראג היה התנועה שלי מסרטי דרמה לסרטי תעודה ובחזרה. בשנים ההם באנגליה או שהיית עורך דרמות והיה לך מסלול בקריירה, או שהיית עורך סרטי תעודה והתפרנסת מזה איכשהו. העובדה שחרגתי ממסלול



הקריירה ההוא פירושה יותר גמישות ורעב, וגם מוכנות לעריכה דיגיטלית, למצלמות קטנות יותר, לכל העולם ההיברידי הזה שאנחנו חיים בו כעת, שבו הרבה מהדרמות רוצות להרגיש כמו סרטי תעודה, להיות יותר אותנטיות ואמיתיות. ועשיית סרטים דוקומנטריים נהייתה שאפתנית יותר ורוצה לספר יותר דרמה ומבנה ולא רק סיפור על מקום אקזוטי בעולם, או אנשים שמעולם לא ראיתם ואנחנו נצפה בהם עם ווייס אובר ונספר לכם כמה זה מדהים...

## עשייה קולנועית פחות קולוניאליסטית.

בדיוק.

**אז כשראו את הסרט הזה, פתאום במאים אנגלים רבים רצו לעבוד אתך? כידיד שעוקב אחר עבודתך ערכת סרטים רבים. עבדת הרבה עם מארק אייזקס?**

עבדנו יחד משך עשר או חמש-עשרה שנה. ערכתי כמעט כל סרט שהוא עשה ונהיינו ממש חברים טובים. עם פאבל תמיד למדתי דברים, הייתי מאוד מודע לעובדה שהנה - מישהו יכול להיות כל כך מלומד וידען בקולנוע, מודע לסרטים קודמים, לרעיונות קודמים, לפילוסופיה. עם מארק זו הייתה יותר שותפות של שווים מאותו הדור, אותו הרקע בלונדון, רגישויות דומות. הדבר שהתקבע די מהר היה האופן המסוים של עשייה קולנועית שבה לוקחים איזה שישה סיפורים ומחברים אותם ביחד, והם נהיים יותר מסך חלקיהם. שהרי אתה מנגיש סיפור עם עוד סיפור ושניהם הופכים איכשהו למשל.

## לדוגמה?

למשל קאלה היה דיוקן של מקום שדרכו תמיד עברו מהגרים מכל מיני סוגים. אבל אם אתה לוקח את הסיפור של טוליה, האישה שהגיעה לקאלה תחילה כפליטה ממלחמת האזרחים בספרד ופשוט נשארה שם, הסיפור שלה מדהים. היא דמות נהדרת. אבל הסיפור מהדהד אחרת כי הוא מונגש מול האנשים בקרוון שבורחים מאנגליה, נתקעים בקאלה, עומדים לצאת לדרך, והיא מביאה מין סיפור הגירה מן העבר כנגד סיפור עכשווי, ואתה מוזמן להשוות את שניהם כניגודים למרות ששניהם מוצגים כנגד תיירים אנגלים שעוברים לקאלה לקנות אלכוהול ו'פיש אנד צ'יפס' ולא ממש מבינים את מי שמסביב. אותה הטכניקה שימשה אותנו



ב-**Men of the City**, זה היה סרט מוזמן. ביקשו ממארק לעשות סרט על לונדון, והוא בדיוק צילם בזמן ששוק ההון קרס.

## זה סרט נהדר, אגב.

לכן אני מציין אותו. מבחינת העריכה היינו צריכים לעבוד הכי קשה. יש בו דמויות מעניינות, כולם קשורים איכשהו לעיר, אבל הסיפורים לא ממש התנגשו. אפשר היה לספר אותם זה בצד זה.

## אני זוכר את המנקה...

כן, המנקה היה רק מנקה, אבל הפכנו אותו לצופה, קצת כמו אצל קישלובסקי, כדמות שצופה בעולם סביב. מובן שהעבודה שלו הופכת למעין תפקיד תנכי מטאפורי, הגורל. בסרט הזה צריך היה התערבות עריכתית כבדה כדי שהסרט יזמר. הייתה בו מוזיקה רבה, לא אורגנית לחומר עצמו, ציטוטים בהתחלה, אני אוהב לחשוב שזה עובד אבל זו לא עבודה קולנועית אלגנטית כמו כמה מהסרטים האחרים. הוא מתחיל עם שני גברים בתחנת אוטובוס ששואלים אם כלבים מגיעים לגן עדן. הסצנה הטובה ביותר בו היא עוד משהו אקראי, שמדבר על הצלת אישה מטביעה בגשר לונדון, מישהו פשוט עישן שם בהפסקת הצהריים שלו, ראה אותה, וקפץ להציל אותה. אז לשתי הסצנות האלה אין שום קשר עם הדמויות האחרות שמארק צילם במקרה. אבל

כשצפינו בראשם שניהם נראו לי ממש הכרחיים. לא ידעתי איך נשתמש בהם אבל אמרתי שזה הסרט. הרעיון הזה על רוחניות בהקשר של העולם הלא-אישי הזה, לונדון שהוא צילם, הוא די משעשע, מעניין ולא-צפוי. המפגש המדהים הזה בין גבר ואישה אחת, מהמעטות שמופיעות בסרט, והיא עומדת לטבוע. איכשהו להזכיר שהמקום הזה הוא לא רק משרדים וכספים שעוברים מיד ליד, אלא כזה שבו נקבעים גורלות של אנשים, חיים ומוות. הסרט נכנס לעולם המטאפורי הזה הלא-מוכר לי. אני לא חושב שכל סרט תעודה חייב להיות כזה, אבל הסרטים של מארק לבטח רוצים להיות כאלה. מארק תמיד אמר שעורך אחר היה נפתר מדברים כאלה, הרי אלה לא-דמויות. למה להעביר חמש דקות עם אנשים שלא תראה יותר לעולם. אבל עבורי, כן, הם הליבה של מה שהסרט מנסה לעשות.





איך זה מבחינת העבודה המעשית למשל?  
לדעתך הדמות הזו חשובה מאוד אם כי עורך  
אחר יחשוב שהיא שולית, איך תעבוד, תאמר "תעזבו אותי לבדי יומיים, נראה מה דעתי,  
אבדוק את דעתך"? עד כמה הקשר בין העבודה המעשית והשיחות עם הבמאי משפיעות  
על משמעות הסרט?

זה משתנה – במאים טובים מכירים בכך שאין טעם להעסיק עורך שפשוט עושה מה  
שאומרים לו. 'אז תעשה את זה בעצמך...' לא מסובך להבין איך המכונה פועלת. עם במאים  
כאלה שמעסיקים אותך כעורך – זה ביטוי של אמון. כשאני נכנס, יש לי קבצים אנונימיים, כך  
שבכדי לנהל שיחה פורה עליי לראות הכול. מארק בוודאי יודע שהצפייה הראשונה בחומר  
תיעודי די בעייתית. יש שם כל כך הרבה זבל, דברים שחוזרים על עצמם או לא בפוקוס, או  
סתמיים. אז עדיף לו לתת לי לעבור על החומר שברור שלא נשתמש בו.

## אתה רושם לעצמך דברים כשאתה...

זה משתנה. אולי אני נהיה עצל או בוטח יותר בשיפוט שלי. בעבר היו לי מחברות שלמות עם  
הערכות, לעתים הייתי ממש ממקם חומר ב-AVID תוך כדי העבודה. אבל זה יותר תהליך  
מנטלי. לא משנה באיזה כלים אתה משתמש, זה חייב להגיע ולהישאר בראש שלך, כדי  
שתדע שיש את הסצנה הזו ליד תחנת האוטובוס והם מדברים על כלבים שמגיעים לגן עדן  
אחרי המוות. עוזר לסמן את הדברים באופן אינטליגנטי פנימי כדי לחזור אל החומר הזה. זה  
לא איזה מספר שוט חסר משמעות. עצם הפעולה של בחירת האופן שבו אתה מסמן חומר,  
איך אתה מסדר אותו בתוך העריכה, הוא כבר צעד גדול לאופן שבו תבנה את הדברים.

## אתה עדיין לא עורך.

עדיין לא. קודם אתה רק מצמצם חומר ומנסה לעבוד מהר ככל האפשר. אתה עוד לא  
מתעניין באופן שבו תערוך, אתה לוקח את הראש הגולמיים ומוציא דברים לא שימושיים.  
למשל, אם יש לך שעה של ראש לסצנה מסוימת, יתכן שבפעם הראשונה שתעבור דרכה,  
כמעט תוך כדי צפייה בה, תחתוך החוצה עשרים דקות, יש לך כבר ארבעים דקות. כעת צריך  
לסדר אותן באיזשהו סדר כדי שתתחיל להיווצר סצנה עם צורה.

## גם אם עוד לא ראית את כל הראש?



תיאורטית, אתה צופה בכול ואז מתעורר עם השראה ומעז להיכנס ליער. האמת היא שאפילו

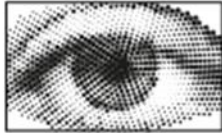
כשאתה רואה את החומר בפעם הראשונה, אתה חושב לעצמך, נדמה שיש לנו משהו יותר טוב. בזמן המיון הממשי אני בטח אמתין עד שראיתי את כל הראשם של דמות מסוימת, או סיטואציה מסוימת בתסריט. אבל יתכן שעוד לא ראיתי הכול ואולי הבמאי עדיין מצלם. בפעם הבאה שאתה ממיין חומר שאתה מחבב במיוחד, אתה מתחיל לסדר את הדברים איכשהו. אולי עברת שוב ובדקת חומר שכבר לא רלוונטי. אז איכשהו שעות של חומר עכשיו מגיעות כבר לחמש-עשרה דקות של כל רגעי המפתח. כל האפשרויות שהסצנה פורסת לעריכה שלך כבר נמצאות שם, וזו המטרה. בשלב זה אני לא יודע אם זה ייכנס לסרט ואני לא רוצה להיכנס לזה עוד. רק לדעת שאם הסצנה תשמש בצירוף הזה שלה, יש בה כל מה שצריך.

## ואת זה אתה עושה בדרך כלל ללא הבמאי.

בדרך כלל אני עושה את זה בעצמי. בשלב זה אנחנו יכולים לחבר את הסצנות האלה על איזשהו ציר זמן. מעין חוש טבעי איזו סצנה תבוא קודם, או דמות שלה נזדקק, בהעדר תסריט מיידי. ואז שנינו יכולים לצפות והוא או היא יגידו אולי, רגע – היה שוט נהדר של שחף שהשארית בחוץ, וזה העניין הכי חשוב... אבל בדרך כלל זה הרגע שבו אתה חש את הסרט, את הדבר שבו הוא עוסק. שום דבר לא עובד, הרוב מופיע בסדר לא נכון, אבל איכשהו זה מה שאנחנו עושים, זה סוג מאוד מסוים של עשיית סרטים. חלק מסרטי התעודה שערכתי ואולי ראיתי, מתוסרטים הרבה יותר ומעידים עליי. לא סרט הנטפליקס שאתה מכיר.

## אתה מתכוון ל"אמור לי מי אני" (2019, במאי אד פרקינס), סרט מתוכנן באופן שדומה להכנת הבמה לרגע האמת שיגיע בסיום.

כן. הכנת הבמה היא דימוי מצוין כי זה מודע. (הסרט עוסק בתאומים שאחד מהם נמצא בתרדמת משך שלושה חודשים אחרי תאונת דרכים, כשהוא מתעורר הוא מגלה שהוא איבד לחלוטין את הזיכרון ואחיו עוזר לו לבנות אותו בחזרה). התנאי המקדים לעשיית הסרט היה שהסרט עצמו יהיה הזדמנות לשתי הדמויות להתקדם בחייהן. לולא זה קרה ביום הראשון הן היו שבות ועושות את זה ביום שאחריו. כמו כל במאי של סרטי תעודה חלק ממך יודע שאתה לא רק מחכה שהמציאות תקרה, תפרח בדיוק כשבמקרה יש מצלמה בסביבה. לעתים קרובות מעודדים, מתעמתים, מתגרים או מעוררים אמת שבה מאמינים, שתגיח מתוך התחקיר שעשית, והמצלמה תתפוס אותה. עשיית הסרט הזה הייתה מוזרה כל כך, כאשר פגשתי את המשתתפים והם אמרו...



## אתה מתכוון לתאומים?

התאומים. פגשתי אותם מאוחר יותר, כשהסרט היה מוכן והם אמרו "זה היה מדהים, שהצלחת להראות לנו איך ניגשנו למי שהיה בחוף, הסצנה שבה היינו קטנים". ידעתי איזו סצנה הם תיארו, זה משהו שהוצאתי מארכיון בגרמניה ואני בטוח שזה לא הם, אבל כל העניין... כל הסרט עוסק בזיכרון. הם היו כל כך משוכנעים שכן. אמרתי "שטויות, זה חומר מארכיון" והם אמרו, "לא, זה הבית, אנחנו זוכרים בדיוק איפה היו הדלת והמקרר, זה לוקיישן" – כמובן שלא יכולנו לצלם אותם בבית ילדותם, הוא כבר עבר שיפוץ איזה מאה פעם. אבל זה נושא חלקלק. הייתי רוצה לחשוב שסביב האמת יש גדר נחמדה ואתה יודע בדיוק מתי אתה נכנס ומתי אתה יוצא ממנה.

**לדעתי האמנות היא השקר הגדול ביותר שבו משתמשים כדי לספר את האמת.**

**אז בהדרגה קולנוענים באנגליה התחילו להתעניין בעבודה שלך והתחלת לעבוד עם עוד ועוד במאים, נכון?**

כן. אני לא יודע אם ככה זה גם בישראל, אבל אין כל כך הרבה עורכים של סרטי תעודה באנגליה. אולי עשיתי כמה סרטים נחמדים ויש אנשים שיאמרו עליי דברים נחמדים אבל האמת היא... אולי כי זו עבודה קשה מבחינה אינטלקטואלית, אולי היא תובענית מבחינת משך העבודה, אולי כי לא משלמים מספיק – אני לא יודע. אבל, ממש אין מספיק עורכים שעובדים על סרטי תעודה.

## באמת? יש יותר עורכים של סרטי עלילה?

אם תלך לביה"ס לקולנוע תמצא עורכים שרוצים לצלם SHUMACHER, רוצים לעבוד על דרמה. קשה מאוד בסרטי תעודה כשיש לך לא ארבעים אלא ארבע-מאות שעות של חומר, ושאריות מכל הסוגים עד שהסרט ממש גמור. כל כך הרבה תלוי בזה, וצפויות רבות. קיימת פוליטיקה של ערוצים ונציבים וגופים מממנים, במאים, מפיקים, ואתה כעורך גם אמור לחבר את הדברים, אבל ללא סמכות להתווכח עם הגורמים הללו, כך שבעיניי זה ממש אתגר לאגור ניסיון צפייה ועריכה זורמת. עד שאני מתחיל את הסרט עצמו, אני לא יודע אם יהיה לי קיר של 100 פריטים, זה נהיה בלתי אפשרי. וכלי משמעותי עבורי רק כשיש עשרים או שלושים מרכיבים שאתה יודע שהם ליבת הסרט, רק אז אתה בטוח שזה התהליך. זה בסדר



להרגיש התעלות שנהגת בחוכמה וחיברת את כל הראשס, ובסדר גמור להרגיש ייאוש טוטלי כשהחיבור הראשוני ממש לא לעניין. זה בסדר להרגיש איזו התאוששות, שישנם דברים מעניינים ואתה יודע שהם בסרט. בפעם הראשונה שאתה עושה את זה, זרימת מונו של עריכה ראשונית, מטילה אימה. אני חושב שעורכים לא-מנוסים רבים נזרקים לעשייה תיעודית, ויש להם מעט מאוד תמיכה.

## נכון. ולך יש די איזון של סרטי תעודה ועלילה?

זה בא והולך, ואני אוהב לעשות את מה שאני לא עושה... כשאני עובד על סרט תעודה, אני רוצה לעבוד על דרמה, וכשאני שקוע בדרמה אני רוצה... בשנים האחרונות היו יותר סרטי תעודה, אבל השנה אני עושה הרבה יותר דרמה. זה לא לגמרי תלוי בי. אין לי הצעות עבודה רבות עד כדי כך שאוכל לתכנן – כשמגיע פרויקט מסוים אני בודק אם אני פנוי.

**והנה אנחנו מגיעים למטרה העיקרית של הריאיון הזה: תפקידו המשתנה של עורך סרטי תעודה לנוכח תהליכי עריכה חדשים, אתה יכול לתאר את השינויים האלה כפי שאתה חווה אותם?**

בסרטי תעודה תהליך המימון כל כך מפותל כעת. בעבר, עוד לפני זמני, היה מקום לסרטי תעודה בטלוויזיה הבריטית. הבי.בי.סי. או ערוץ 4 ואפילו ITV, שלהם היו מקצים משאבים מדי חודש, מזמינים עבודה ומישהו היה יוצר סרט מעניין. הוא היה מקבל תאריך יעד והעבודה התנהלה בקצב אמין. מובן שהיה קשה לקבל הזמנות ותחושה שזה לא צודק, זה תמיד מגיע לגבר לבן מהמעמד הבינוני ולעולם לא לצפון (אנגליה). היו שהתלוננו, אבל זה היה ההליך, וזה כבר כמעט לא קיים. יש מעט מאוד מקומות היום שאפשר לפנות אליהם, לקבל תקציב ולעשות סרט, אם זה טוב או רע? כיום עשיית סרטים כרוכה בחוג שלם של למידה, הגשת בקשות מימון, עסקות של הפקות משותפות, סידורים וכו'. למרבה המזל כעורך רוב הדברים האלה לא נוגעים לי. עד שמישהו כבר מטלפון אליי הסרט כנראה כבר קורה, אבל המסע בין הרעיון הראשוני וההגשמה מפותל הרבה יותר משהיה פעם.

אבל נאמר שכיום, אני במאי ואני רוצה עכשיו לעשות סרט. אולי אני מתקשר אליך ואומר, "דייויד, אני רוצה לעשות סרט על משהו אבל אני זקוק לאיזה סרטון שאוכל להראות כדי להתחיל עם הגשות – אתה יכול לעזור, ואז אולי תוך שנה או שנתיים אשוב אליך וכו'..."



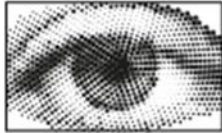
בדיוק. תפקיד העורכים היה תלוי פעם בשאלה מתי גמרו לערוך את הסרט ואפשר להעביר אותו

לאונליין. כעת זה הרבה יותר מפוזר. אולי אתה עוזר למישהו לעצב רעיונית את הפרויקט, לדון בו, לחתום את שמך על דף, לעזור לייצר פרומו. או לחילופין לערוך מחדש סרט שכבר נעשה חלקית וצריך לעבור עליו מחדש כעבור חמש שנים. זה הרבה יותר מבולגן, פחות שקוף, והסמכות של העורך.ת שיודע.ת מה הוא.יא ממש עושים היא פחות יצירתית או משמעותית. עריכה כעת היא עניין הרבה יותר טכני – לשנות פורמט, להוריד עשר דקות משם, להוסיף כתוביות כאן. אז המעורבות שלך בפרויקט תהיה פחות בלעדית. למשל, אמרתי לך, "אשר, אני פנוי במרץ, אבל מה-1 באפריל אני מתחיל סרט אחר. מצטער שעוד לא קיבלת את הכסף, אבל זהו, תצטרך למצוא עורך אחר. אבל אני עדיין מתעניין, אז אם אוכל לעזור לך כיועץ אולי תראה לי כרסטת. היו לנו שיחות מעניינות כל כך על הפרויקט, אולי נשוב לזה בהמשך." במיוחד בסרטי תעודה, שבהם התהליכים האלה בלתי-נגמרים ועוברות שנים עד שיש בידך מאסה קריטית של חומר כדי ליצור משהו, ובטח לגמור אותו. בקרדיטים בסוף הסרט, אם תסתכל, בזמנו תמיד היה עורך, אם טוב ואם גרוע, פשוט אדם אחד וזהו. כעת זה נדיר. אתה רואה בקרדיטים ש-2,3,4,7 אנשים שונים תפקדו כעורכים.

אישית, אני מסוגל לערוך רק סרט אחד מלא, ניסיתי לעבוד על יותר, אבל זו עבודה מאתגרת. יש פרויקטים רבים שהייתי רוצה להשתתף בהם, אבל אי אפשר הכול. אני יכול לעתים לומר שאולי אעזור כיועץ, אצפה בעריכה מדי כמה חודשים או שבועות. יש סרטים שמדי בוקר יום שני או אחה"צ ביום שישי צוות היוצרים – במאי, מפיק, עורך – הגיעו לחדר העריכה שלי וצפינו בקטע מהסרט והם הלכו ועבדו עליו במשך השבוע, ואז ביום שישי היינו רואים שוב, וצופים בקטע אחר, אולי עובדים עליו בסופ"ש וחוזרים ביום שני. אז למרות שעבדתי עליו נאמר רק 3 שעות בשבוע, הייתי מאוד מעורב בהתפתחות של הסרט. מידת העזרה שקיבלו ממני תלויה באגו ובאישיות שלהם, אני קנאי מאוד ליחסים שלי עם במאי.ת. אבל כשאני עורך סדרת דרמה שאני אחד מכמה עורכים, נהדר להיות חלק מצוות. זה אף פעם לא קרה בצעירותי, לשבת בהקרנה עם מישהו אחר שמכיר את הדמויות, את החומר, ויודע מה אתה מנסה לעשות. לקיים דיאלוג עם צוות יוצרים זה כמובן נפלא.

**אבל באותו הזמן אני חווה לגמרי את כל זה כעורך, האם זה מכניס קנאה לעניין? יש בכל זאת המגע הספציפי שלך.**

כן.



פעם היית לבד על ה'פסנתר' שלך, ופתאום יש לך ארבעה 'פסנתרנים' שמנגנים ביחד, איך אתה מרגיש, שזו למעשה לא בדיוק העבודה שלך? ואולי זה יותר טוב?

כמובן.

במובן מסוים אנחנו יועצים כפי שאמרת, ואז אתה עובד על כמה סרטים בעת ובעונה אחת, ויש סרטים שלוקח חמש שנים לסיים. האם זה משנה את דרך העבודה שלך כעורך, אתה יכול להרגיש קצת יותר כמו מפיק שעובד על כמה סרטים ביחד?

כן. זו הסיבה שאני אומר שקשה לעבוד באופן שלם על יותר מפרויקט אחד. פאבל פאווליקובסקי תמיד היה עובד על 2-3 תסריטים, זה קצת כמו זבוב. כשמשהו קשה, אתה זז הלאה לפרויקט אחר. כאילו, "אני לא יכול להתמודד כרגע, אעבוד על עוד איזה פרויקט". אבל כעורך עליך להתגבר על המכשולים האלה, קשה כשהטלפון מצלצל ואנשים רוצים רק לדבר איתך על הסרט שלהם. מובן שלא אכפת להם שאתה מרוכז במשהו אחר לגמרי. זה מאוד רגיש, ברור. לדעתי עריכה היא תמיד פסיכולוגיה לא פחות מקולנוע. לדוגמה, מפיק מודאג מזה שסרט לא משתפר, זה קורה לא מעט, והוא יגיד שהוא רצה שאורך הסרט יהיה שעתיים, כעת הוא נמשך חמש שעות. בשלב זה המפיק/משקיע עומד בפני ברירה קשה, לא אני. הם יכולים לומר או ש"אין דבר, לא השקענו בסרט כל כך הרבה, איש לא יראה את זה, ניתן לו להיות באורך של חמש שעות, ולעולם לא נעבוד עוד עם הצוות הזה", או שירצו פשוט להיפטר מהבמאי הזה, שלא מגיב להוראות ברורות...

## את הבמאי?

אולי את צוות היוצרים כולו, להתחיל מחדש. הם יכולים לומר: "ניקח את החומר הזה, נערוך אותו בעצמנו, זה שלנו." צריך לקרוא היטב את החוזה. כשנטיפליקס אומרים שהסרט הוא שלך, בעצם הוא שלהם, אבל זה עניין גדול. כי רק הבמאי ליווה את הפרויקט מהרעיון הראשוני ועד לשלב שנפטרים ממנו, זה קורה וזה מכוער. ועם הבמאי בדרך כלל נפטרים גם מהעורך. אלה עניינים רציניים למדי...

למרות שזה קורה בקולנוע, ב"חלף עם הרוח" היו החלפות במאים רבות.



אבל העורך נשאר, החזיק מעמד. חלופה קלה יותר מנקודת המבט של מפיק או איש כספים היא לומר,

"נכניס הנה עורך. ת מנוסה ללא כל ההיסטוריה והפוליטיקה המעורבות בפרויקט הזה, נראה אם זה יעזור. ואז אני בא ופוגש את הבמאי והעורך. זה מפגש מביך, אתה צריך להופיע כיועץ עריכה. אתה חייב להיות ישר מאוד ולומר, "לא אכפת לי איך הגעתם למצב הזה, אבל מהקולגות שלכם, מהמפיקים ואנשי הכספים, אני יודע שהם לא מרוצים, אולי אני יכול לעזור. איך תרצו שזה יקרה? אני יכול לדבר אתכם כצוות במאי-עורך, אני יכול לדבר אחד על אחד עם הבמאי. אני יכול לתת עצות, ואני יכול גם לקפוץ ישר למים ביחד אתכם". אבל, ועשיתי את כל אלה, זה תלוי בפרויקט. אני לא עצלן, אבל יש פה צוות יוצרים. ות שמכיר כל פריים ואת כל הראש. אני לא כזה קוסם שיודע את כל התשובות מהחומר שראיתי. טוב בהרבה אם אוכל למצוא דרך שהם יוכלו לעבוד אתי, והאגו שלהם לא יפצע מדי.

## אז אתה מופיע בקרדיטים כיועץ עריכה.

מי קורא אותם, אני לא יודע. יועץ עריכה, מפקח עריכה, עורך – זה משתנה, תלוי עד כמה אתה מעורב.

## בטח. שאלתי כי אמרת משפט שהייתי רוצה להתעכב עליו: אמרת שעריכה היא גם פסיכולוגיה. למה הכוונה?

הכוונה היא שנוצר כאן מצב קשה מאוד. כולנו בוגרים, אבל גם ילדים. "הסרט הוא התינוק שלי, אני עשיתי אותו והם פשוט לא מבינים שכך אני רוצה שיהיה. איך הם מעזים לומר לי שזה לא עובד? עבדתי על הסרט הזה חמש, שבע שנים, התגרשתי מאשתי, מהמשפחה שלי כדי להביא לתוצאה הזו, ומי לעזאזל אתה, שמגיע הנה, רואה את הסרט פעם אחת, ופתאום אומר לי איך לשנות אותו." וישנו גם העורך המסכן שלא ישן כבר שלושה חודשים וכולם צועקים עליו. זה לא מפגש פשוט.

## ברור

ולא משנה איזה סרט זה. זו לא רק שאלה של אורך, לפעמים סרט פשוט לא עובד, זו האמת המרה. לא משנה כמה פעמים תצלול פנימה וכמה יצירתיות תכניס בו, הוא פשוט לא יעבוד. ואתה תמיד חושב, לו רק הייתי עושה משהו טוב יותר, אולי זה היה חי. אני מדבר על



פסיכולוגיה כי יש קושי לעורר התפתחות בונה, התלהבות ויצירתיות בצוות שאתו אתה עובד בסופו של דבר. יש כמה סרטים שהייתי עורך-יועץ בהם ואני גאה בהם כי הם יצאו טוב יותר משהיו בתחילה. יש כאלה שאני רק מקווה שבקרדיטים השם שלי יהיה קטן... אני מרגיש שזה יותר בגלל היחסים, שלא נבנה שם אמון.

**זה מעניין מאוד כי פתאום, מה שאני מבין על עולם העריכה המודרני הוא שאם לעתים כעורך הרגשתי שאני שולט בעבודתי באופן שבו רואים סרטים דוקומנטריים, ואפילו אם יש עבודה שלי בכל פריים, העבודה היא עבודה של צוות, לטוב ולרע.**

כן, אבל אפילו בעבר, התחושה שזה רעיון שלי... זו לא תחושה טובה, אבל אנחנו רק בני אדם. אם זה מסתכם כך ובבמאי יתכן שאתה עוזר לו לממש את החזון היצירתי שלו ואתה טוען בלהט ש"לא, לדעתי זה לא נכון, זה לא הגיוני", בסופו של דבר אתה רוצה שהאגו הזה, השליטה הזו יתפזרו בין השותפים לעשייה. כשאתה עובד עם במאי יותר מפעם אחת, יש מין נוחות בשיחה ביניכם, כבוד הדדי למה שעשיתם ועברתם ביחד, אמון וחמלה. כן, אני גאה בעבודה שעשיתי ונרגש כשאני מציע משהו שעובד, אבל אני מנסה לא להיתקע עם תחושה של בעלות. אם מישהו יעלה פתאום איזה רעיון טוב, אני אגנוב אותו בלי לחשוב פעמיים.

**אחד הסרטים הטובים שלך שראיתי בזמן האחרון הוא, "הסיבה שאני קופץ" (ג'רי רוטוול, 2020), זה סרט נהדר. ביקשתם שאראה ראף-קאט לפני סיום העריכה כדי לשמוע מה דעתי. ספר לי איך היה לעבוד עליו?**

את ג'רי עוד לא הכרתי, ולא הכרתי את העבודה שלו. הם חיפשו עורך ורצו לראות אותי בגלל סרט אחר שערכתי בשם **The Possibilities Are Endless**. גם הוא מין סרט 'מהורהר' כזה על איש שמאבד את השפה באירוע מוחי, והסיפור מסופר מבפנים. אתה נתון במין עולם ללא תקשורת ואיכשהו הקולנוע הוא שפה פיוטית לעניין הזה, וזה רלוונטי. הם באו לחדר העריכה שלי והכול היה מאוד ידידותי. אבל הופתעתי, הראו לי 20 דקות חומר על אחת הדמויות, אמרתי, זה מצוין, למה אתם צריכים אותי? בריאיון עבודה צריך לומר מה אתה מרגיש באמת, וחשבתי שזה מדהים. כבר היו בו כל צילומי התקריב הגדולים וסאונד אימפרסיוניסטי. ג'רי עבד עם עורך שמעולם לא פגשתי בסרטים קודמים והם הסתדרו מצוין, הוא הכניס אותך לראש של אוטיזם לא-מלולי, אבל הרגישו שנחוץ כאן מספר, בייחוד בגלל שזה כל כך אימפרסיוניסטי ופיוטי, והייתה סכנה ללכת לאיבוד במין ענן, חשש שהצופה





ייאבד את הסבלנות. זה בסדר לומר הנה דמות אחת, אבל איך משלבים את הדמויות האחרות, איך כוללים את הספר, את דיוויד מיצ'ל? יש עוד גורמים בסיפור.

## מי זה דיוויד מיצ'ל?

הוא הסופר הנשוי ליפנית, שהכירה לו את הטקסט ויש להם בן אוטיסט לא-ורבאלי. הוא סופר ידוע, אבל בסרט הוא 'ראש מדבר' קצת גולמני, מדבר אלינו. וכן, יש לו ניסיון אישי אבל האופן שהוא מצולם ומדבר שונה מאוד מההורים והרופאים המופיעים בסרט.

כבר היה עורך שעבד טוב עם ג'רי, שאוהב מאוד את תוכנת PREMIERE. אני לא עובד עליה, אז בשבילי זה קצת כמו עוד שפה - צריך לחשוב טוב איפה הכפתורים. הרגשתי שג'רי רוצה לערוך לבד, ואל, המפיקה, הייתה מודאגת שהוא ייעלם איפשהו בסאסקס. התארגנו על תרחיש שדומה קצת לאמור לי מי אני, שבו יש בעיקרון שתי עריכות. היה לו עותק של הראשס אצלו ולי היה עותק אצלי. יכולנו בקלות לשלוח זה לזה קבצי פרויקט להשוות חיתוכים. השותפות עם הבמאי חשובה, הוא עוזר לך. ג'רי אסף את השוטים הטובים ביותר, הציב אותם על ציר הזמן ואני הייתי מחבר את הסצנה ומעביר לו בחזרה ואז היינו מדברים על זה. כך רגע אחד הוא עוזר לי וברגע הבא אני העורך שלו. זה שונה מאוד מהאופן שבו דברים עבדו לפני 10-20 שנה.

## לא ישבתם ביחד בחדרי העריכה?

מעט, גם בגלל שהוא גר מחוץ ללונדון. לפעמים הייתי מגיע לסאסקס לדבר. לפעמים, כמו עם מארק, תהליך העריכה היה מצוין כי אנחנו ממש בראש אחד. אבל יש עריכות שנעשות בבידוד, ושיתוף הפעולה האמיתי הוא בניתוח, בדיון על מה עושים הלאה, איך משפרים, מה החולשות. עם ג'רי היו יחסים מאוד ידידותיים, מאוד חמים. נדמה לי שהוא ממש נהנה שיש למישהו רגש למבנה וצורה, כי זה סרט לא נוח. אם נושפים חזק מדי הוא מתפרק. זה עובד אבל רק בגלל שהדמויות כל כך מאתגרות ושונות בעולמות שלהן. מה שמחבר אותן ממש שביר, עבורי זה היה תהליך למידה כביר. לא ידעתי שום דבר על העולם הזה. חשתי גאווה רבה עד כדי כך שאחרי העריכה הלכתי ללוויה של חבר והיה שם נער שהסיח את דעת כולם וכעסו עליו, וחשבתי שהוא קצת דומה לכמה מהדמויות בסרט הזה. יכולתי להבין איך ההתנהגות שלו היא אסטרטגיה אוטיסטית להגבלת ההפצה של גירויים חושיים, משהו שלא ידעתי עליו שום דבר קודם. התחלתי לדבר אתו והתקרבו בלוויה הזו, ואמא שלו נדהמה כל



כך שהנה מישהו שלא בא מהעולם הזה יכול להבין משהו מהמרחב המנטלי הזר הזה. אמרתי לה

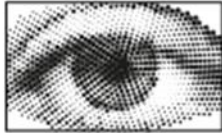
שבדיוק עשיתי את הסרט הזה ווידאתי שהיא ראתה אותו. עבור הורים רבים לילדים כאלה על הספקטרום, נדמה לי שהסרט היה ממש חשוב, יותר מדברים אחרים שעשיתי. מן סרט שמגייס אנשים לשנות את אופן ההסתכלות שלהם. זו הסיבה שגם בהסיבה שאני קופץ וגם באמור לי מי אני, אני גאה מאוד בתרומה שלי אבל אני לא מרגיש קשור אישית כמו בכמה פרויקטים אחרים שעליהם עבדתי.

## למשל?

זה עניין של קשר אישי עם הבמאי, זה מה שקובע את תחושת האני. מוזר איך אנשים אומרים "ראיתי את הסרט שלך" או "ראיתי את הסרט וידעתי ישר שאתה ערכת אותו". ואני חושב, מה באמת? אז כשאתה מדבר על ניחוח של קולנוע אירופי, ברור שזה מחמיא לי. אבל מה עורך באמת מביא למוצר הסופי? נראה לי שתרומתו היא דווקא לתהליך. לאפשר את התפתחות העריכה, לפתוח אפשרויות של חומר, לאתגר עם גישות חדשות לחומר, או להחזיר את הביטחון לבמאים שנחבלו בצילומים. כל זה חיוני לתהליך. אני לא יודע אם כל אחד מהסרטים האלה היו נראים כך אם מישהו אחר היה יושב בחדר העריכה. אולי היו יושבים שם עוד שישה חודשים והתוצאה הייתה טובה יותר, אני לא יודע. אני רק יודע שמה שאני יכול להביא לחדר העריכה הוא את היושרה שלי. אין טעם לשבת בחדר עריכה ולא לומר מה שאתה חושב. אם אתה מסתכל תכופות בשעון, או שאתה משועמם או מבולבל, שווה לדבר על זה.

**אתה מתבקש להיכנס לסרט שעורך אחר עורך אותו, איך אתה מרגיש לגבי העורך השני שנאלץ למסור לך את הילד שלו לאימוץ... זה עניין פסיכולוגי.**

בסרט מסוים הבמאי קרא לי להיכנס לחדר עריכה, לצפות בקאט שעבד עליו שנים עם עורכת שאיתה כבר עבד בעבר, ואי אפשר היה לראות את זה. אמרתי לו את דעתי וניסינו להבין למה הסרט כל כך מבולבל. העברתי שם יום שלם עם שניהם והם מאוד התרשמו ממה שאמרתי. אבל בכל פעם שהצעתי משהו, בעיקר היא התנגדה, בטענה שהסצנה הזו חייבת להיות שם, היא עבדה עליה חודשים. היא ראתה את הסרט איזה 600 פעם והתרגלה לרצף השוטים האלה, איך אפשר להוציא אותה מזה עכשיו? באותו ערב אמרתי לבמאי: "אנחנו יכולים להמשיך כך אבל זה קשה, אני לא חושב שהעורכת שלך עושה טוב לסרט הזה." אז הוא פיטר אותה ואני מרגיש נורא עם זה, זה לא נחמד לאבד את הפרנסה, זה סיוט. בסופו של דבר הסרט יצא ממש טוב. בסרט אחר, במאי צעיר ועורכת, שניהם היו מרוצים מאוד כי



קיבלו מבט טרי, ובמיוחד העורכת שהגיבה בחיוב לזה שמישהו שם לב לעבודה וליכולת שלה. אז

נתתי להם התחלה חדשה ויצא סרט חדש. לכן אני אומר שזה גם פסיכולוגיה, לפעמים זה עובד, ולפעמים לא. היו פעמים שפיטרו אותי, לא בסרט תעודה אלא בדרמה. אתה הרוס מזה, אבל בינינו, למה שאיזה עבודה מקצועית תוליד נישואי נצח?

**כן, אני לא מכיר כמעט אף עורך דרמה באנגליה שלא פוטר לפחות פעם אחת. אפילו גדולי העורכים פוטרו, זה חלק מהמקצוע.**

אני חייב לומר שבפעם הראשונה שזה קורה, וזה קרה לי רק פעמיים – לא היה לי מושג, הייתי תמים כל כך. לא הסתדרתי עם הבמאי. אתה יודע – הרגע הזה שבו הבמאי מגיע בפעם הראשונה לראות את החיבור הראשוני, זה זמן מאוד רגיש, אתה כעורך רק התחלת לחבר דברים וזה לא עובד. אתה לא ממש מבין למה, ומה הם בדיוק גמרו לצלם, והם מלאים בפשרות של מה שלא עשו, והנה אתה מציג להם את הזבל הזה. הם עוד לא פגשו אותך. יש כל כך הרבה ספקות וחוסר ביטחון. זה מפגש מורט עצבים, במיוחד אם לא עבדתם ביחד בעבר. לא היה לי מושג שאפשר לפטר אותי, איש לא דיבר על זה בביה"ס לקולנוע, לא ידעתי. מצד שני מה פתאום מפגש מקרי חייב ליצור קשר מיסטי של זוגיות יצירתיות... זה לא נעים, אבל ככה זה.

**אני מבין שפרידה היא חלק מהחיים. זה לא כמו כישלון או הצלחה, לפעמים דווקא להישאר זה הכישלון. היה לי ניסיון בדברים רבים בחיים. הייתי צייר, פסל, איכר, רועה – המון ניסיון בעבודות שונות, וגם קולנוע, במאי ותסריטאי. אני לא מכיר יחסים יותר אינטימיים מיחסים בין במאי ועורך, בדרך הקלאסית שבה יושבים ביחד. אולי יותר מנישואים אפילו, כי חולקים נשמות זהו עם זהו. ראיתי עורכים רבים בוכים במסדרונות בין חדרי עריכה... עריכה היא דבר נהדר, אתה עובד עם היצירתיות שלך, עם היכולת האמנותית, עם התשוקה שלך. אני לא מכיר מקצוע אחר שבו פיטורין משפיעים כך, אולי עכשיו התרגלנו לזה, אז זה היה מעליב ביותר.**

נכון, מצד שני, ואולי אני קצת מיושן, מעולם לא התפטרתי מעבודה, גם אם היו סרטים שלא אהבתי, בהם הקשר לא הצליח, החומרים היו דלי השראה, לא היו רבים כאלה. גם אם אלה שלושה חודשים מהחיים, הרעיון של עזיבת פרויקט שקיבלתי על עצמי, זה סוג של קו אדום מקצועי שאני לא מסוגל לחצות. חייבת להיות דרך לגרום לסרט לעבוד.



זה החלק החשוב ביותר בעבודת עריכה היום, כמו שאמרת, כל במאי יכול לעורך, אין בעיה. כל ילד יודע לעשות את זה. זה יותר תהליך של חשיבה מאשר עניין טכני. כמו כתיבת ספר, לא צריך להיות מומחה כדי לכתוב את המלים, אבל צריך את האדם החושב.

דיוויד, היה מרתק כמו שחשבתי שיהיה, תודה לך.

היה לי לעונג. אני נרגש שהצלחנו לעשות את זה ביחד, שמור על עצמך, תהיה בריא.

אני מנסה. תודה. ביי.

דיוויד שאראפ זכה בפרס העריכה על הסרט "Year of the Devil", The Czech Lion Award 2002

פילמוגרפיה חלקית מאוד. שאראפ ערך מעל 50 סרטים דוקומנטריים ועלילתיים.

**Dance First** (2022). **Black Beauty** (2020). **The Escape** (2001). **Jawbone** (2017). **City of Light** (2016). **Sunset song** (2015).

**The Deep Blue Sea** (2011). **Wrong Side Up** (2004).