

מבוא

עריכת סרטים - מלאכת מחשבות

"אם הבמאי הוא מבט, העורך הוא פעימת הלב. שניהם טבעים שהם חוזים מראש; ואולם האחד מבקש לחזות במרחב והאחר מנסה לחזות בזמן".

ז'ן-לוק גודאר, "העריכה דאגתי היפה", 1965

עריכה, מעצם הגדרתה, פירושה לקבוע דברים בסדר מסוים, אשר יתן לדבר את אופיו הסופי. לקבוע דברים, משמעו לארגן דבר מה שנוצר קודם לכן. ספר, תכנית רדיו או שולחן לארוחה - החומרים קיימים אך המגע הסופי הוא שיקבע את התרשמותנו מהתוצר השלם, ובעצם גם את איכותו. כך גם בעריכת סרטים. למרות שהתסריט כבר נכתב והשוטים כבר צולמו, עדיין תלויה באוויר שאלת צורתו הסופית של הסרט. התשובה תתקבל עם סיום מלאכת העריכה.

תפקידה המכובד של העריכה בשלב הסופי והקובע של עשיית הסרט קשור בשלושה גורמים: בחירה, מבנה, קצב.

אם ברצונכם להרגיז עורך, הפנו אליו שאלת תם: "מה כל כך יצירתי בעריכה? הרי זאת עבודה טכנית, לסדר את השוטים לפי מה שהבמאי אומר..." אורך ההרצאה שתשמעו כתשובה תלוי בעיקר בסבלנותו של העורך, כי הוא בן לעם שניחן במאגרים בלתי נדלים של סבלנות, בעיקר בכל הנוגע לטיפול בפריימים (יחידות של תמונה המרכיבות שוט).

להמחשת הנושא אספר על ייעוץ שקיבלתי ממאבחנת באמצעות קריאת כף היד. בהגיעה למקצוע, דיברה על אדריכלות גנים, תחום המאחד חוש לסדר, כושר ניתוח, חוש לצבע, קומפוזיציה, ארגון דברים במרחב ויצירתיות. חייכתי וסיפרתי לה שאני עורכת סרטים. קרוב מאוד, הלא כן? תוסיפו לתפריט חוש טכני, חוש קצב, אוזן מוסיקלית, דמיון ואהבה לספר סיפורים, ותבינו מדוע עריכת סרטים היא עבודה הדורשת יצירתיות ומסיבה עונג רב. טרם הזכרנו סבלנות, כושר ריכוז ופרפקציוניזם, שבלעדיהם אי אפשר להסתגר שעות ארוכות בחדר לא גדול. התמורה ששואב העורך מתגלמת ביכולת להתבטא, ליצור, לספר סיפור בתמונות ובקול, להעביר רעיונות, רגשות ותחושות. אין דבר המשמח אותי יותר מאשר לשמוע תגובות של צופים, לאחר הקרנת סרט שהייתי שותפה בעשייתו, הדנים בהתנהגות הגיבורים ובסיבות לה, ואלו אותם תכנים שרצינו (התסריטאי, הבמאי והעורך) להעביר - אותם דברים שהוטמנו מתחת לצירופי השוטים והסצנות, ה"סבטקסט" בלשון התסריטאות, הערכים המוספים של הסרט.

כמו בתסריט טוב, זהו כוחה של עריכה טובה ובעשייתה כרוכה חוויה של יצירה - מימוש מהכוח אל הפועל.

בהסבירו מדוע הקולנוע הוא אמנות, עמד הפילוסוף האמריקני הרברט ריד על עניין הברירה, "על פי תקן לפיו בוררים ועם רגישות להבחנה בהתאם" ("לקראת האסתטיקה הפילמאית", 1933), כתנאי לקיום הגדרה יסודית של אמנות. חובת ההחלטה מלווה את כל תהליך העריכה, ממיון השוטים ועד לליטוש הסופי. זוהי מלאכת מחשבות שנוקמת מברירה ובחירה, מהפרדה בין טפל לעיקר, ראשי ומשני ובקביעת מבנה, קצב והדגשות.

סדר השוטים והסצינות יקבע את המבנה, אורך השוטים יציין את הקצב, תוכנם במיקום מסוים ידגיש את הנושא או את הדמות המרכזית.

כלי העריכה הם שוטים, ומרכיבי הפס קול הם מוסיקה, טקסט ואפקטים קוליים. בעבודתו נעזר העורך במערכות עריכה: פילם, וידאו ומחשבי עריכה לא-קווית על סוגיהם השונים. הטכניולוגיה עומדת לשירותו של היוצר.

ספר זה נכתב בשלהי שנת 1994, כאשר עולם העריכה נמצא בעיצומו של מהפך טכנולוגי נפלא, עם כניסת מערכות העריכה הדיגיטליות לעריכה לא קווית (NON LINEAR). תוך שנים מספר יהוו מערכות אלו את האמצעי היחיד לעריכה, ואז יעסוק העורך פחות במשחקי טכנולוגיה בווידאו ויתמקד

בתפקידו הקלאסי - עיצוב המבנה והקצב. מהעורך יידרשו יותר כשרים ספרותיים ותבונתיים ופחות כשרים טכנולוגיים, כלי ניתוח יהיו אמצעי חשוב בעריכת כלל הסרטים ולא דווקא סרטי קולנוע.

הספר מיועד למתעניינים בעריכת סרטים, למעוניינים להרחיב את ידיעותיהם בנושא. ולמי שמבקש להכיר את תולדות מקסמי הזמן ואת הטכניקות היוצרות אותם. שהיות שייעודו העיקרי ל הספר לשמש כלי עזר בידי מורים לעריכה ותלמידים, הוא מלווה במערכי שיעורים ובתרגילים.

במהלך הניסיון לנתח עריכה - אם בהוראה ואם בתקשורת במאי-עורך, מתגלעים חילוקי דעות בעיקר בנושא החוקים: האם אפשר למסגר יצירתיות? האם אפשר לעשות מדע מאמנות? כן ולא. קיימת חוקיות, צירופים מסוימים מקנים תחושה מסוימת, לא בהכרח מודעת. אלה הם: סכמות דרמטיות שתוקפן לא פג מאז הועלו על הכתב ב"פואטיקה" של הפילוסוף היווני אריסטו (330 לפנה"ס); כללי עריכה מימי ראשית הקולנוע שקבע הקולנוען האמריקני גריפית ובמרוצת הזמן שוכללו בידי היוצרים הרוסים, בראשם איזנשטיין ופודיובקין, וקולנוענים בני זמננו עדיין עוסקים בשכלולם. יוצרים אמונים על שפה מחפשים לחדש ומבלי להתיימר להמציא הכול מהתחלה, אלא להיפך - לעדכן, לשכלל, להפתיע, כלומר - ליצור.

על כן חוקים נוקשים דומה שאין, אולם אפשר וצריך לדעת כללים מסוימים, שיהוו קווים מנחים בעבודה ובתקשורת. כאשר מכירים כללים אלה אפשר להפוך בהם, לנסות לשבור אותם כדי לבנות משהו חדש עם חוקיות משלו. חוקים הרי נועדו להגן עלינו, להקל עלינו את ההתמודדות עם המציאות ולאפשר תקשורת. כאשר בחוקים יש היגיון, יש בהם גם תועלת. יוצר, אישי ככל שיהיה, זקוק לערוץ תקשורת בינו לבין הקהל, שהרי הוא הקדקוד השלישי במשולש - יוצר-יצירה-קהל. מילים, קומפוזיציה, סולמות. את תולדות האמנות כתבו אלה שהכירו את השפה, וגם כאשר מרדו, יצאו נגד דבר-מה ידוע. חשוב לנסות לשבור חוקים ומוסכמות, כדי לבדוק את תקפותם או ללמוד על נחיצותם.

על כן בהוראה ובניתוח סרטים עדיף לדבר על כללים שיעילותם ידועה ועל חוקיות פנימית של יצירה, מתוך ההכרה שלכל סיפור יש את תנאי הקיום הייחודיים לו, אך כל הסרטים נשענים על מערכת תנאים שיסודותיה בחוקי דרמה קלאסיים. הכרת החוקיות הדרמטית והשפה הקולנועית מאפשרת לגבש כלי ניתוח ככלי עבודה - הן בין היוצר לבין עצמו והן בין כלל השותפים ליצירת הסרט ובמיוחד לשיפור התקשורת בין במאי לעורך, כי "העריכה", ואנחנו אוהבים לצטט את גודאר, "הינה בימיו הסרט בפעם השנייה".

כלל זה, להבין את החוקיות הפנימית של סרט מסוים, הוא האתגר המשמעותי ביותר עבורי במהלך עבודת העריכה ובעת הוראה של מקצוע יצירתי כמו עריכה. תלמידים, כמו במאים, פגיעים ביותר - בהבל פה יכול מורה לקבוע אם אדם מסוים ימשיך ליצור או יתקפל אל מחשכי האין-אונות. אם מצאתי את כוונותיו של הבמאי בעשיית הסרט, אם אילצתי אותו להגדיר אותן, אם נתתי בידו כלי ניתוח נכונים ועזרתי לו למצוא איך למצות בעריכה את חומרי הגלם שלו בדרך המתאימה ביותר לכוונותיו - נתתי לו הרבה מעבר לסרט המסוים שבו עסק. הענקתי לו את האפשרות לגלות התמצאות מיטבית בשפה שבעזרתה הוא רוצה ליצור ואף לפתח באמצעותה את ביטוי העצמי. כי לקולנוע יש שפה, והעריכה היא התחביר שלה.

לכל אדם יש כתב יד שונה, נימת קול ואופן דיבור משלו - בהבדלים אלו טמונים כל החן והעניין. תפקיד העורך לסייע לבמאי להבהיר את רעיונותיו, להעביר את מסריו באופן הקולח ביותר.

מתפקידנו כמורים למצות פוטנציאל יצירתי, בדיוק כפי שתפקידנו כעורכים למצות פוטנציאל קולנועי.

תמר ירון

כללים מנחים בעריכה

חוק הברזל של העריכה הוא אחד - אין חיתוך ללא סיבה. באמצעות הקאט עלינו לשנות משהו. תמיד.

בנושא החוקים, מכאן ואילך, עדיף לדבר על כללים, שהבנתם מאפשרת שימוש נכון לגוף הסרט. שימוש נכון יכול להתבטא גם בסתירתו של כלל זה או אחר, וכך משיגים הפתעה. הפתעה, שינוי חד, שיבוש קצב חיתוך לדבר-מה לא ברור (שיתבהר בהמשך) - יוצרים עניין מחודש לאחר שהצופה מרגיש שכבר "קלט" את הסרט. ומובן שהבלתי צפוי גורם לריתוק הצופה אל הסרט. כשמנתחים קאט, יש להצביע על מיקום תשומת הלב של העין כגורם לתחושה (של נוחות או אי נוחות), שיצר החיתוך:

קאט מדגיש. נוצר באמצעות ניגודים. מעבר חד של מקום, זמן, נושא. שינוי חריף באווירה, בתאורה, בשמע. בקאט כזה השינוי מתרחש בבת אחת - בערוצי הקול והתמונה.

קאט המשכי. חיתוך בתנועה, זרימה של תנועות, מעבר הדרגתי בגודלי פריים, בצבעים, בכיוונים.

חיבור משלב. ממזג את ההווה עם העתיד לבוא.

בעריכת תמונה: שימוש בדיזולב, Super Impose

OVER LAP של פסקול (דיבור, מוסיקה או אפקט קולי מקדים) מכין לשוט או לסצנה הבאה (לדוגמה: צפירת סירנה נשמעת ברחוב. קאט לאמבולנס).

חיתוך בתנועה. חיתוך המחבר תנועה שתחילתה בשוט אחד והמשכה בשוט הבא.

עקרון המוח המשלים. בעת הקאט נעשית פעולת מצמוץ והמוח משלים את התנועה. יש לשחזר עיקרון זה, כך שהמשך התנועה יקרה כמה פריימים אחרי המקום המדויק בפריים, בחיתוך משוט פתוח לשוט סגור. בחיתוך הפוך, לעתים יש לפעול בצורה הפוכה, ולהוסיף כמה פריימים. הנחיות אלה נועדו לבדיקה לגופו של הקאט. לבדוק מקום של טיפים לחיתוך

קאט שקט. חיתוך המנצל פריים שאין בו תנועה, כשהעין רגועה, תורם לזרימה הרמונית של קטע.

קאט רועש. חיבור כשיש תנועה בפריים. בדרך כלל מובחן יותר, יוצר "רעש" במערכות עיבוד נתוני מבט.

מעבר זמן. בשוט שהדמויות יצאו ממנו, והשארנו את השוט עם המקום שנעזב. נוצרת השהיה של של המבט. השהות מאפשרת למוח להשלים את חלקי הזמן האבוד. בשוט הבא נוכל למצוא את הגיבור במקום ובזמן שונים, או ליצור אתנחתה לפני שנמשיך בסיפור, מכיון שהמוח עיבד את עקרון הזמן שחלף. הדבר משול לעריכת טקסט - כמו חצי עמוד ריק בסוף פרק או שורה בסוף משפט. זמן ההשתהות איננו קבוע ומדויק וקשור לתחושת הקצב הפנימית. מובן שחיתוך קצר יותר יסדר קצב מהיר יותר.

MATCH FRAME. התאמה בגודל הפריים של שתי דמויות המתייחסות זו לזו (בשיחה, לדוגמה). זהו אמצעי מדויק לכאורה הקובע התאמה ערכית-רגשית. ההתאמה נקבעת בעת הצילומים של כל דמות בנפרד, על ידי צילומן במרחק קבוע מהעדשה (אותו גודל עדשה), ונשמרת בעריכה, על פי הצרכים הדרמטיים של הסצנה.

כיוונים

בתחביר העריכתי, כיווני המבט או התנועה בפריים משמעותיים ביותר ליצירת היחסים והמטען המצטבר של הקטע. קשר או ניתוק, עימות או השלמה, זרימה או צרימה - תחושות אלה נובעות מיחס הכיוון. היות שסרט מוקרן בצורה דו ממדית, אנו מתייחסים לשני צדי המסך האופקיים: ימין ושמאל. אמונים על עקרונות "חתך הזהב", בדרך כלל ממוקם האובייקט בנטייה לאחד מצדי המסך. גם לתנועות

המצלמה יש כיוון ולתנועה בפריים כמעט תמיד יש נטייה לאחד הצדדים. היוצא מהכלל הוא הדמות המביטה למרכז - אל תוך עדשת המצלמה ועל כן אל תוך עיני הצופה, כך שבאופן מסוים היא מתייחסת ישירות אליו. לכך כבר אמורה להיות משמעות תסריטאית מיוחדת.

בסרט עלילתי, הכיוונים נובעים ממוקום הדמויות והקשר ביניהן. הבנת התחביר הנוצר מחיבורי שוטים תשרת היטב עריכה של כל סוג סרט:

יצירת P/O/V (נקודת מבט). פנים של דמות מביטה. קאט. משהו שהיא רואה. כיווני המבט יקבעו את היחס בין הדמויות, כפי שתכולת השוט תקבע את המטען הרגשי. נקודת מבט היא לא בהכרח מבט של דמות, אלא יכולה להציב קשר בין שני אובייקטים - האחד נוטה ימינה והשני שמאלה (בית זה נמצא מול זה).

תנועה. תנועת הקטע נובעת מכיוון תנועת השוטים ו/או מכיוון תנועת האובייקטים בתוך הפריים.

כיוונים משלימים וכיוונים מנוגדים. זרימה של תנועה בכיוון אחד יוצרת תחושות של נפח, עוצמה והרמוניה.

שילוב של תנועות בשני כיוונים מסמל עימות. דוגמה נפלאה לעימות היא סצנת הקרב בסרט "ראן" של הבמאי היפני קורסואה.

פנימית - הכריאוגרפיה של המקטע, נוצרת על ידי סדור השוטים ותנועת העין אחרי אובייקט או השוט* - זרימה מעניינת נוצרת מחיבור שוטים בעלי תכולה גרפית שונה. לדוגמה:**

2. TILT UP. 1. PAN LEFT 3. פריים יציב ובו קפיצה של גוף מלמעלה למטה ייצור זרימה גרפית.

תחבירי עריכה אחרים, "התנגשויות" בשפתו של סרגי איזנשטין, נוצרים בשל:

- הבדלי צבע בין שוטים או התאמה.
- חיתוך מתנועה לעיצור ולהפך - ליצירת מתח.
- חיתוך בין שוט פתוח ושוט סגור ולהפך.
- הבדל באורכים: חיתוך בין שוט ארוך לשוט קצר וחוזר חלילה.

זרימה המשכית

כל חיתוך בין שוט לשוט משנה את זווית הצפייה, כלומר - את מיקומו של הצופה בהתרחשות מסוימת. חיתוך משוט פתוח לתקריב של דמות, חיתוך משוט צדדי לשוט זוויתי - כל אלה יוצרים מעין הטסה של הצופה בכיסא קסמים שבהרף עין מחליף את מיקומו. אך קסמו האמיתי של אותו כיסא טמון דווקא ברצפת האולם, הקבועה היטב מול מסך דו ממדי.

"עורך טוב הוא עורך מת" הודיע פעם המורה שלי לצילום מילק ו"שוט טוב מתחבר לשוט טוב". חי וקיים לעד קולנועי מחויב העורך להצנעת האגו הפרטי שלו למען עריכה טובה שאינה גלויה לעין, אלא מאפשרת לסיפור העלילה לזרום, ליצור אותו ניתוק קסום מחיי היום-יום, אל אם נדרש אחרת.

זרימה המשכית מתממשת כאשר מביאים בחשבון שני גורמים:

1. קל יותר לעין לקבל שינוי ברור בזווית הראייה, כפי שהוא מתבטא בגודל השוט ובזווית הצפייה שלנו. בעת הצילום מקפידים ליצור שינוי כזה: כאשר מצלמים סצנה של שיחה המתרחשת במקום מסוים, נוהגים לשנות את זווית המצלמה יחסית לאובייקט במעבר מדורג - מכיסוי פתוח לכיסוי בגודל בינוני, לדוגמה, משוט ביניים (מדיום) לתקריב. שינוי מובהק משוט פתוח לתקריב אינו מחייב שינוי משמעותי.

2. המשמעות הנפשית של ההעסקה. התקרבות או התרחקות מהאובייקט מתפרשת אצל הצופה, הבלתי מודע לטכניקה, כחלק מהעולם הנפשי של ההתרחשות. "קאט חלק" משמעו חיבור בלתי מורגש של שני שוטים, והינו חלק מתפיסה דרמטית וצרכים טכניים של המשכיות.

יש כמה כללים שתורמים ליצירת המשכיות:

המשכיות של חפצים. אם אישה מתייפחת ובשוט אחד יש בידה מטפחת ובשני אין - החסר יבלוט לעין ועלול אף להסיט את תשומת הלב מייסוריה. במקרה כזה היא תחדל להיות דמות בסרט, והצופה יראה בה שחקנית המגלמת דמות בסרט העשוי ברישול.

לפני שפוסלים שוט עם בעיית המשכיות, חשוב לבדוק עד כמה בולט החסר ומה משמעותו לזרימה הכללית.

המשכיות של תנועה. אם אדם הולך להתיישב בכיסאו, וההילוך נחתך משוט לשוט, יש לשמור על קצב ההליכה וההתיישבות בשני השוטים. רבים טועים ורואים חיתוך בתנועה כקאט קלאסי... (יש דבר כזה?) בלי לשים לב לקיומם של תנאים מתאימים לחיתוך חלק או לכך שהמשמעות הפנימיות של הסצנה מחייבות חיתוך רגוע יותר, מוצנע יותר.

אנחנו, שמתעקשים להימנע ממוסכמות עתיקות, מחפשים תמיד סיבה טובה לחיתוך וחלל מתאים בפריים. המשכיות של רקע. התאמת תאורה וחלל הצילום. המשכיות של פס קול.

המשכיות של עלילה. זוהי ההמשכיות החשובה, המשותפת לכלל הצופים - היכן מתמקדת תשומת הלב בעת החיתוך.

FINE CUT. מושג השגור ואפשרי בעיקר בעריכת פילם או במערכת דיגיטלית - לא לינארית. משמעותו, ליטוש סופי, הורדה של פריימים בודדים לעידון הקצב הפנימי של הסצנה והסרט. למדתי לגלות זהירות יתרה בחיתוך הזה, כי לעתים שם, בפריימים הבודדים, נמצאת נשמתו של הסרט - בנשימה הקלה והיתרה של חלקיקי הזמן.

עקרונות דרמטיים

עקרונות העריכה מושתתים על עקרונות התסריטאות, ואותם עקרונות גדולים, החלים על כל הסרט, חלים גם על כל סצנה וסצנה.

אריסטו הצבעי על התהליך כתופעה העיקרית המתרחשת במציאות ונובעת ממערכת יחסים ועימותים בין הכוחות הפועלים בעולם. כלומר: תהליך נוצר כשדבר מניע דבר, בשרשרת של סיבה ותוצאה (אם - אז). הצמח, למשל, עובר תהליך: הוא זקוק למים כדי לגדול, זקוק לשמש כדי לפרוח ולקמול, ואז להפיץ את זרעיו ולפנות מקום לצמח חדש.

הקונפליקט, בעיה הנוצרת עקב רצון ומכשול, הינו המנוע של הדרמה, ואם נחיל את חוקי הטבע על האמנות, הרי שכפי שחיי אדם נעים מלידה, התבגרות למוות, כך נע גם הסרט מתחילתו אל סופו על גבי שרשרת סצנות.

אך כשאנו עוסקים באמנות תקשורתית, התהליך לא יישאר בגבולות הדרמה עצמה, עליו להתרחש גם אצל הצופה, כדי שיהפוך מפסיבי לאקטיבי. כיצד הופך צופה לפעיל? באמצעות מעורבות בסיפור, איכפתיות, המתעוררת רק כאשר קיימת הזדהות עם מהלך העלילה ועם גיבוריה. על העורך, כמו על התסריטאי, לרקום בלב הצופה קשר עם הדמויות, כך שיוכל לחוות חוויה הנוצרת בעקבות הזדהות עם הגורם האנושי.

גיבור העלילה הוא הדמות שעוברת שינוי כתוצאה ממהלך האירועים.

זירת ההתרחשות מהווה אלמנט דרמטי - היא קובעת את המקום ואת הזמן.

תהליך דרמטי של התחלה-אמצע-סוף נוצר ממשאלה-מכשלה-התרה.

עקרונות אלה, של תהליך דרמטי ותהליך חווייתי שעובר הצופה, חלים על כל סרט, סרט שאורכו 30 שניות או שעתיים, סרט פרסומת, סרט עלילתי או סרט תיעודי.

היות שאת ההסבר המפורט לחוקי הדרמה ניתן למצוא בספרי תסריטאות, המיקוד כאן יהיה בפרשנות העריכתית לאותם כללים. חשוב לסגל כללים אלה כי הם מהווים כלי ניתוח עצמי ובסיס לשפה ותקשורת עם במאי הסרט, ולשם כך על העורך להשיב על השאלות המנחות:

* מה הם הנושא והפרמיס של הסרט?

לפי הנושא נדע להחליט אם סצנה מסוימת משרתת אותו או מיותרת.

* מהו הנושא של הסצנה, מהי מטרתה ומהו הקונפליקט המרכזי המוצג בה?

לכל סצנה יש תפקיד, אחרת אין בה צורך. כל סצנה אמורה להטעין את העלילה ולקדם את הסיפור. על כן בכל סצנה יתרחש תהליך שישנה את תנאי הכניסה. סופה שונה מראשיתה, שכן במהלכה הצטבר מטען רגשי או ידע המשפיעים על הגיבורים - אם במישרין ואם בעקיפין, כמידע הניתן לצופה לפני שהגיבורים מתוודעים אליו.

* מי הדמות המרכזית או הנושא המרכזי?

דמות זו תזכה להעדפה, שתתבטא בזמן מסך, וכך גם הנושא והבעתו בטקסט.

מסרים חשובים ימוקדו ויודגשו באמצעות איחודם - תמונה וקול ביחד.

בדו שיח עלילתי לעתים עדיף לאפשר לאחד לדבר ולהראות את האחר מקשיב. בסרט תיעודי לעתים משמשים דברי המרואיין רקע לתמונות הממחישות את נושא דבריו. בעריכה כזו יש מהפיזור, כי חל פיזור קשב אצל הצופה. אך אין מקום לחשש, כי הצופה שלנו אינטליגנטי דיו, כדי לקבל כמה מסרים באותה עת. אנחנו, בשפת השוטים שבה אנו משוחחים עמו, נסייע לו להתרכז במסרים החשובים באמצעות ריכוז הקשב - נראה את הדמות כשהיא מדבר. מיקוד הקשב יכול להיות משמעותי אף יותר, אם יופיע אחרי פיזור הקשב.

מיקום הסצנה או השוט בקטע: מאין באנו ולאן אנו הולכים

1. המיקום משפיע על תכנון המעברים מסצנה לסצנה. מעבר הוא החיבור בין השוט המסיים סצנה אחת לשוט הפותח את הסצנה הבאה. מעבר משוט סגור לשוט סגור יוצר המשכיות פנימית, ואילו מעבר משוט פתוח לשוט פתוח ממקם באחת. סיום סצנה עם שוט סגור סוגר משהו. שוט פתוח מהווה התחלה חדשה. וכך גם ההפך: שוט פתוח בסוף סצנה יוצר התרחקות, הרפיה, מעניק זמן למחשבה או לפירוק מטען צחוק או בכי שהצטבר.
2. מיקומו של שוט ממקם בסצנה קשור גם לזמן שבו ברצוננו להפנות את דעתו של הצופה (מרגשותיו) וגם למה שקורה במיזנסצנה - להראות תנועה במרחב, שינוי מקום.

מיקום - העורך כעיני הצופה

מטבעו, השוט הפתוח מסייע לנו לאתר את המיקום הגיאוגרפי, והריחוק מטבעו פונה לתבונה. השוט הסגור ממקם רגשית או ממקד על פרט חשוב מסוים. בעריכת סצנה חשוב להגדיר היכן ברצוננו למקד את תשומת הלב - בפרט או בכלל. אם ברצוננו להתרכז בפרטים, ייתכן שנחליט תחילה להשביע את הסקרנות בעזרת שוט פתוח.

שוט הפתיחה קשור קשר הדוק לשוט שסגר את הסצנה הקודמת, כלומר - המעבר. האם יתבצע מעבר משוט סגור לשוט סגור? האם יחול חיתוך מתנועה לשוט יציב? האם תעשה רצף של שוטים, מונטאז' האם יופיעו כאן מוסיקה, אפקט או סופה של השיחה מהסצנה הקודמת? אלו החלטות המתקבלות בשלב השני, אך השאלות קיימות כבר בעת הצפייה בחומר הגלם ובעיצוב מהלך העריכה, לפני החיתוך.

עורך הסרט משמש כמדריך טיולים, המתחבט: האם לקחת את הקבוצה לטיול בחו"ל באוטובוס ממוזג? האם להשמיע בטייפ שירי מולדת (עבריים, לצורך הדוגמה) כאשר התיירים מחליפים ביניהם תמונות של הילדים? סביר להניח שהתיירים לא ירבו לטעום מאופייה של הארץ החדשה. הכברת הסברים על מקום מסוים לפני הביקור בו תזכה את הדובר בפחות תשומת לב מאשר הסבר בשטח. אם יצא המדריך עם המטיילים לטיול מפרך בהרים, מבלי להצטייד במים ובמזון, בוודאי ישרדו רק מיטיבי הלכת. כך מתבצעת גם עריכת סרט: נסיעה, עצירה, הסבר; טיול רגלי קצר או ארוך; הקפדה על משמעת מים; הכול תלוי בטיב המקום (התסריט), קהל היעד (ילדים, כל המשפחה, אינטלקטואלים או חובבי סרטי אימה) ובעזרים (השוטים, המשחק). בעריכת סצנה, שווה לעצמך את תגובותיך עם הגיעך למקום זר. יש תופעה, שלה אני קוראת "תסמונת חדר האוכל" כזיכרון ילדות, של קליטת מקום: בדרך כלל בהתחלה רואים מכלול מטושטש - גדול או קטן; הרבה או מעט; צבעוניות מסוימת וכדומה. רק אחרי ההסתגלות, מתחילים להתגלות הפרטים - פנים מוכרות, חפצים ועוד. ושוב, כאן אתה, העורך, משמש עיניים לצופה, אתה מחליט מה הוא יראה ומתי.

מתח והרפיה, הרעבה וסיפוק, התמצאות וסקרנות, הרגלים ושינוי

פילוסופית, כל תכונה, הרגשה או ערך, הם פונקציה של היותם והיעדרם. מתח והרפיה. קצב נכון נוצר באמצעות מתח, עד לנקודה מסוימת, והרפייתו. שליטה נכונה בקצב תאפשר לצופה לחוות, להתפרק ולהחליף כוחות - רצוי לא להרדימו לשנת צהריים ארוכה ולערור כפי שמומלץ לנהגים, עצירה קלה לשם התרעננות, שפירושה עריכת שוט פתוח לאחר סדרת שוטים קצרים ערוכים בצורה קצבית, שילוב של סצנת אווירה (נופים ומוסיקה) לאחר שיחה ארוכה ורבת משמעות,

בדיחה קטנה באמצע סצנת מתח מורט עצבים (היצ'קוק אלוף בשכאלה). הכול צריך להיעשות בזמן המתאים - יציאה מאקשן ואורך ההפסקה הדרושה. תזמון נכון הינו ממעלותיו הברוכות של עורך טוב. הרעבה וסיפוק. הצרפתים טוענים שאסור להגיע רעב לארוחה, כי אז אתה משביע צרכים גופניים ופחות קשוב לצורכי היצר האסתטי. באנינות טעם יש גם צד של איפוק.

האדם, כידוע, הוא יצור סתגלן, המצליח להתקיים גם בתנאים קשים. הצופה מסתגל בהדרגה לקצב בלתי משתנה, גם המהיר ביותר, עד שהעוצמה כבר לא משפיעה עליו. הפצצת קצב, מרכיבים ועוצמה קולית, מהסוג האהוב במיוחד על מוסיקאים מורדים ויוצרי וידאו קליפים כאילו-מתוחכמים - כוחם לטווח הקצר (קצר גם מאורך השיר). כפי שעודף סנטימנטליות, איטיות חסרת התרחשויות וסלסולי נשמה יכולים ליגע, כך בכוחם של מינון נכון של מרכיבים ושינויי קצב להדגיש ולהעצים קטע אחד על פני האחר. קצב מהיר משול לילה מתוך בולמוס, סנטימנטליות יתר משולה לזלילת ממתקים עד כדי בחילה, ואילו אריכות בפרטים דומה לבן שיח פטפטן שאינו מאפשר להשחיל מילה. בתחומים שבין מייגע למשעמם, בין הרעבה לסיפוק, נמצא הקשר הרגשי עם חווייתו של הצופה.

לסיכום של שני סוגי גלי הנושא, או הפולסים היוצרים את התדרים המודעים פחות בזרימת הסרט, אפשר לראות ב"מתח הרפיה" פעולה במישור המנטלי של הצפייה, ואילו "סיפוק-הרעבה" פועל בתחום הרגשי יותר.

נושא ה"סקרנות-התמצאות" קשור להיקף המידע שמספק הסרט לצופה, מתוך שאיפה להופכו לשותף פעיל. בעריכת תמונה, התמצאות קשורה למיקום באתר ההתרחשות, וזהו תפקידו של השוט הפתוח. סקרנות נוצרת כשאין ביטחון מלא, או כשאין כל ידע. אבל רוצים לדעת, מנסים לנחש. המינון הנכון הוא הנוסחה הגואלת.

אם נמשיך להמשיל משלים, הרי שאפשר לדמות את התהליך לניסיון לפתור חידה מסובכת: גם אם תגלה מידה רבה של עקשנות, בשלב כלשהו תיטוש את ניסיונות הפתרון; או שתבין ש"עבדו עליך" - לא קיבלת די נתוני יסוד, או שתחליט כי סיבכו את החידה יותר מדי. בעבודה, בלימודים ובאהבה לעתים קשה מדי או אי-אפשר להגיע לפתרון, ואז אנחנו מחליטים לעזוב, לשנות מקום ואולי מזל. אצלנו בסרטים, צופה שעוזב לא יחזור.

צופה, שלא קיבל די נקודות התמצאות, עלול לעזוב את העלילה, ברוחו אם לא בגופו, לאבד עניין, או לחלופין, לחוש מחנק, קלסטרופוביה, כיוון שהוא רואה את ההתרחשות רק מקרוב. גם למסתורין יש ערך משלו. הסברים מיותרים, עודף של שוטים ממקמים או שבלונה עריכתית של שוט פתוח (ממקם) ותקריבים בהמשך להולכת כל סצנה הם מסימניו של העדר מקוריות בעריכה. על כן, נסו לעבוד מתוך עיניו של הצופה, ודאגו למקם אותו בזירת ההתרחשות, בזמן הנראה לכם מתאים.

בשיחותיו של טריפו עם היצ'קוק, בפרק העוסק בסרט "הציפורים", מתנהלת השיחה הבאה:

טריפו: העובדה המתסכלת במיוחד בסרטיך היא שגם אם הצופים נהנים מהם, הם שונאים להודות ש"עבדו עליהם". הערצתם מסויגת במקצת, כאילו שאינם מפרגנים לך על ההנאה שהענקת להם.

היצ'קוק: כמובן. הם באים לאולם, מתיישבים ואומרים, "ובכן, עכשיו תציגו לפנינו". והם רוצים להיות תמיד שלב אחד אחרי ההתרחשות שעל המסך: "אני יודע מה עומד לקרות". אם כך, אני חייב לעמוד באתגר: "הו... אתה יודע מה עומד לקרות. ובכן, בוא ונראה..." "ב"ציפורים" פשוט וידאתי שהצופים לא יוכלו לצפות מראש את שיתרחש בסצנה הבאה.

בהמשך השיחה היצ'קוק מספר כיצד, שלא כמנהגו, ב"ציפורים" הוא איתר סצנות במהלך הצילומים ואפילו הסצנה הנפלאה (עריכת קול), של התקפת הציפורים שאינן נראות ורק נשמעות, נוצרה במקום.