

### על סרטי תעודה - מבוא לעריכה תיעודית

"בעשייה תיעודית, משפיע עורך סרט גם כסופר; הוא משתמש במכשיר העריכה כבמכונת כתיבה. תן לעורך דוקומנטרי רעיון טוב והוא יבטא אותו בסרט: דימויים ויזואליים, מצב רוח וקצב. תפקודו שם הוא הרבה יותר יצירתי מאשר עריכתו".

פיליפ דוני (ראש מרכז הקולנוע האמריקני, 1947)

בעריכה של סרט תיעודי (דוקומנטרי), נעשה על-פי רוב בימויו של הסרט בפעם הראשונה. למרות הילת תהילה, המלווה סרט עלילתי, והילת יוקרה, המלווה סרט פרסומת - ובהכרח גם את עורכיהם - גולת הכותרת האמיתית של יצירתיות עריכתית טמונה בעריכה של סרט תיעודי.

### בין הזיה לחשיפה - ההבדל בין סרט עלילתי לסרט תיעודי

כמה עקרונות מפרידים בין סרט תיעודי לבין סרט עלילתי: סרט עלילתי נולד בדמיון המספר ועוסק בהתפתחות ה- PLOT - הסבך או העלילה שיש לפתור. גם בסרט העוסק במקרה שהיה, כמו "בשם האב" של הבמאי האירי ג'ים שרידן, עוברת ידיעה בעיתון דרך מסנני המספר, ואנו יודעים שאנו צופים בהמחשה. אנו חווים מקרה שהיה ומזדהים עם גיבוריו בזכות משחק משובח של דניאל דה-לואיס וחבריו בסצנות כתובות היטב.

סרט תיעודי עוסק בחשיפת נושא ועובר עיבוד במסנני האמירה. הסינון קיים בכל השלבים האלה: בחירת הנושא, תחקיר מעמיק וברירה פנימית בין כל ההיבטים שיש לנושא שנבחר, החלטות על מה לצלם, ובאיזו זווית תוצב המצלמה, בחירות של שוטים מכלל הצילומים, והחלטות חיתוך וחיבור בין שוט לשוט, עיצוב של סגנון, קצב ואופי המוסיקה (אם בכלל) ואלמנטים קוליים נוספים.

כסרטים הנעים על ציר של זמן, שני סוגי הסרטים אמורים להתפתח, להעביר תהליך. האחד מחויב לאמינות עובדתית, והאחר - לאמינות פנימית, דמיונית ככל שתהיה. סרט עלילתי שואב את חומריו מהחיים ומעבירם דרך מעבד סיפורי דמיוני מסוים; לעומתו, בסרט תיעודי מצלמים פיסות חיים ומעבירים אותן, בתהליך העריכה, דרך מעבד של אמירה.

ההחלטות העיקריות בסרט עלילתי מתקבלות בשלב התסריט. ההחלטות העיקריות בסרט תיעודי מתקבלות בעת העריכה. בתסריט הראשוני של סרט תיעודי יש הצהרת נושא וכוונות, ערוכה בראשי פרקים. יש בו רשימת משתתפים, פיסות חיים ואירועים שיתועדו לשם המחשת האמירה. יש בתסריט הערכה מסוימת הנוגעת לתוכן שיעניקו הצילומים, אך כיוון שהחיים הם המתועדים, הכול צפוי והרשות נתונה.

סרט תיעודי, מטרתו להפגיש את הצופה עם מציאות לא מוכרת לו, לפתוח עבורו חלון אל חיים אחרים, בני אדם והתרחשויות. הצופה חווה חוויה במפגש המצולם עם פיסת חיים.

הסרט של פורטר "יום בחייו של כבאי אמריקני", הוא הראשון שנעשה בו שימוש בעריכה כדי לספר סיפור. זה אף הסרט הראשון שערבב בין חומרים תיעודיים (צילומי שריפה ופעולות הכבאים) לבין חומרים עלילתיים (צילומי האולפן של האם ובנה שנלכדו בבית הבוער). עם התפתחות הקולנוע נעשו הבחנות ברורות יותר בין החומרים השונים, עם השאלות סגנוניות. הסרט "האזרח קיין" עוקב אחר חקירה לגילוי משמעות מילותיו האחרונות של איל העיתונות הגוסס "רוזבאד...". בסגנון של תחקיר תיעודי, נפגש החוקר עם הדמויות שנקשרו בחיי קיין,

והסרט מראה ב'פלאש בקי' את מה שמספרים. הסרט "J.F.K." של אוליבר סטון כבר מרחיק לכת בטשטוש הפער שבין מציאות לדמיון בעסקו באירוע שחרט צלקת עמוקה בהיסטוריה האמריקנית (רצח הנשיא קנדי). הסרט מצלם אירועים משוערים כאילו צולמו בזמן אמת, ומשלב אותם באופן בלתי מורגש עם צילומי טלוויזיה שנחקקו בתודעה הציבורית. באמצעות עריכה מבריקה, עושה אוליבר סטון מניפולציה מסוכנת מאוד במציאות הידועה לציבור, אף אם נראה שחלק מהעובדות עדיין חסויות. בטכניקות קולנועיות מעוררות רגש שולטים סטון והעורך שלו בשוטים ומביאים את הצופה לידי הזדהות עם מראה עיניו. הם אף מצליחים לשכנע אותו בנכונות התיזה שהם מציגים בסרט. פעולות אלה עונות על כל כללי המניפולציה התעמולתית.

כדי לחדד את הגבולות שבין דמיון למציאות, נוהגים לציין בפיתוח של סרט עלילתי, אם הסיפור למעוגן במציאות, או שכל קשר בין הדמויות בסרט לבין אנשים חיים הוא מקרי בהחלט.

### בין סרט ייעודי לתיעודי ובין תיעוד לכתבה:

סרט תיעודי, בהכללה, הוא כל סרט שאיננו עלילתי. סרטי תדמית, הסברה, תעמולה, הדרכה וכדומיהם נעשית מחומרים תיעודיים, מסוגננים, בהתאם למטרותיהם.

בהגדרה אמנותית ומהותית יותר, קיימת הבחנה בין סרטים ייעודיים לסרטים תיעודיים ובין כתבה לסרט. מרכיב הזמן יסייע להבנת הנושא:

כל שיא כרוך בתהליך שגרם להיווצרותו. כל צמיג בוער בשביתת פועלים מסמל מרמור מצטבר: שחיקת שכר, תנאי עבודה ירודים, יחסי עבודה קלוקלים. מאחורי כל צמיג בוער נמצאת היד שהבעירה והפה שדרבן לפעולה. מאחורי כל פועל מסתתרים אדם, משפחה, שאיפות וחלומות.

כתבה נועדה לדווח על התרחשות. לעסוק בשיאים. זמנה מוגבל ברצף החדשות, ועל כן עליה לענות על השאלה "מה קרה?" ולתמצת את "מדוע קרה?". שביתה. צמיג בוער. משפטים בכתבה מייצגים את עמדות שני הצדדים: פועלים מול מנהלים.

לסרט תיעודי מרחב זמן פתוח יותר, והוא עוסק בתהליך שהוביל לשביתה - "איך זה קרה?" מרחב הזמן מאפשר לפתוח את היריעה, ללוות את העובד אל ביתו, להכיר אותו, את חבריו - להכיר את הנפשות הפועלות. באמצעות מסנני האמירה הקולנועיים עובר הצופה תהליך חווייתי, שעוזר לו להזדהות עם הנושא. במאי חכם יציב היבטים שונים של הנושא, יציג את הבעד ואת הנגד, יחשוף את החולשות בצדקת הגיבור, ייתן לשני הצדדים לפתח את עמדותיהם - כך יעמיד הסרט קונפליקט. אין אמת מוחלטת, אין שחור-לבן. אם הקונפליקט יהיה אמין, יעבור הוויכוח לקהל הצופים; אכפתיות, הזדהות עם הגורם האנושי - חוויית הצופה שאותה הגדיר אריסטו כעיקרה של עלילה דרמטית.

העורך מבין טוב מכולם את משמעות הזמן - אורך ההתרחשות - כמרכיב בחוויית הצפייה. והוא אף בוחן בכל חיתוך וחיתוך את מה שנפגם מחוויית הצפייה הראשונית שלו, ואת הנותר ממנה. הרי כשרונו מתבטא לא מעט ביכולתו לקצר את זמן האמת של האירוע, ועדיין לשמר את מהותו. נקודה נוספת למחשבה נובעת מהעובדה, שסרט תיעודי מוקרן במשבצת זמן ייחודית לו, ולא כרצף ידיעות. הצופה מקבל מידע מוקדם על תוכנו, ויכול להחליט אם לצפות בו. כיום, בעידן הערוצים המרובים והכבלים, התחרות על תשומת לבו קשה עוד יותר. השאיפה היא לחדש, להפתיע, לרגש - לרתק את הצופה למסך ולהטביע חותם כלשהו בזיכרונו.

#### תולדות:

"מאז ראשיתו, צמח הסרט התיעודי על קרקע פורייה של אנשים שהיה להם מה להגיד ורצו לבטא זאת בסרט. וכבר מתחילתה, הייתה שם עשייה משותפת מאוד של במאי/עורך".  
(ראלף רוזנבלום, "כשהצילומים נגמרים... העריכה מתחילה")

הרוסים היו הראשונים שהכירו בפוטנציאל הדרמטי הטמון בהרכבה נכונה של חומרים תיעודיים. הקולנוענים הרוסים ראו עצמם אמנים המגויסים להפצת תורה חברתית מסוימת. ביצירותיהם ביססו, בעצם, את ז'אנר סרטי התעמולה. היה זה שימוש מסוכן בכלים אמנותיים, שמטרתו הייתה להשפיע על התודעה ועל דרך הצגת האמת. לני ריפנשטל, הקולנוענית הרשמית של המשטר הנאצי, יצרה יצירות מופת קולנועיות, חזקות ומרגשות, אך הן הציגו מציאות מסולפת ומסורסת (סרטים שעסקו, למשל, בחייהם ה"נפלאים" של תושבי מחנות ההשמדה והוקרנו בעולם, כדי להפריך שמועות על השמדת העמים המתרחשת בגרמניה. עם היוודע האמת, חדר להכרה העולמית היקף הזוועה שבעשייתם. חוקרים מצביעים על סרטה המפורסם "ניצחון הרצון" (TRIUMPH OF THE WILL) שעסק במפלגה הנאצית בראשותו של היטלר, כסרט שביסס את כוחה ואת חשיבותו גם בעיני מנהיגיה וחבריה. דרך מסנני הקולנוע הם יכלו לראות את עצמם בעיניים אחרות - חשובים, מייחלים לשינוי, צודקים, מונהגים בידי איש גדול. זוויות הצילום דומות מאוד לאלה של איזנשטיין - אלכסוניות, זוויתיות, עמוקות. היטלר מצולם תמיד מלמטה למעלה, מוגבה מהעם. ההדגשות שעושה ריפנשטל על-ידי הצמדות של שוטים פתוחים ותקרבים, הבחירות שבהעמדת תצלומי הקהל על הטקסט המסוים, קטעי המצעדים ואסיפות העם - הכול עשוי כך, שעלמראה הסרט עולות תחושות לא מודעות ורגשות עזים (ועל כן הוא מניפולטיבי, תחבולני).

לפני שנפרצו גבולות התמימות, בשנים שבין המלחמות, הבחינו במערב בכוח ההשפעה הפסיכולוגית של הסרטים בעלי ההשקפות השמאלניות, והקרנתם בציבור נאסרה. ברחבי אירופה נפתחו מועדונים סודיים, והוקרנו בהם סרטים שהוברחו מברית המועצות. קולנוענים יצאו בהצהרות על כוח שיקוף האמת שבסרט התיעודי ומצאו בז'אנר זה הזדמנות לביטוי דעות פוליטיות ואמנותיות. יוצרים כמו פלהרטי, איונס ואשתו הן ואן דונגה (לימים העורכת של פלהרטי), דובז'נקו ורייט החלו להסתובב ולתעד את העולם בעזרת מצלמותיהם, בהציגם ראייה מעמיקה וחודרת של המציאות.

צחוק הגורל, או דמעותיו, וכמו ברוסיה, גם באמריקה פרח הסרט התיעודי דווקא בזכות המלחמה.

המשרד למידע מלחמתי (OWI - THE OFFICE OF WAR INFORMATION), הוקם בשנת 1942, כשהצטרפה ארה"ב למלחמת העולם השנייה. המטרה הייתה לרכז את תעמולת הנגד, היות שהגרמנים והיפנים הוציאו סכומי עתק על שטיפת מוח אויביהם - ברדיו, בכרוזים, בירחונים ובסרטים. הסרט האמריקני נטל חלק במלחמה הפסיכולוגית, ליצור אהדה לחיים האמריקניים. הופקו סרטים, ששיקפו היבטים שונים של חיי היום-יום ושל האנשים הפשוטים שעיצבו אותם: דמוקרטיה בערים הקטנות, חיי הפועלים בבתי החרושת - המגמה הייתה להסיר את התדמית הזוהרת והמוחצנת שהעניקו הסרטים ההוליוודיים לאמריקנים. תדמית זאת עוררה בעולם סלידה מ"הקפיטליזם הריקני" בתקופה תאבת רעיונות חברתיים. למען המאמץ המלחמתי, גויסו מאולפניהם טובי הכשרונות: ג'ון יוסטון, פרנק קאפרה, ג'ון פורד ואחרים. אוסף יוצרים צעירים מכל התחומים, משאבים הפקתיים מתאימים ומסירות מתוקף התפקיד - הניבו תוצאות מפתיעות. כמה מן היוצרים נשלחו לשדה הקרב, כדי לתעד את מצב החיילים וכדי להעלות את המורל בבית (סרט עם מסר אנטי-מלחמתי של ג'ון יוסטון, שהעלה את הכאב שבשכול ואת פחד החיילים נפסל להקרנה, שכן יצר דמורליזציה. רק לאחרונה הותר להקרנה). הייתה זו הפעם היחידה שיוצרים אמריקנים חברו לעשייה משותפת - זמן היסטורי לתעשייה התיעודית" (ראלף רוזנבלום, עוזר עריכה באותם סרטים).

עם שוך הקרבות נאלמו המוזות, והתעשייה התיעודית - כעשייה לא מסחרית באופייה (לא יותר מעשרות סרטים הצליחו להגיע לבתי הקולנוע, ורק בודדים זכו להצלחה מסחרית) - שבה אל מלחמת הקיום המתמדת להשגת משאבים, בעיקרם ממשלתיים. המצאת הטלוויזיה ותחנות השידור עזרה להזרים כספים לקולנוע הלא ייעודי ובעקבות זאת, נעשו גם ניסיונות חדשים בגישה ובשפה.

את התואר "אבי הסרט התיעודי" נהוג להעניק לבמאי האמריקני רוברט פלהרטי (FLAHERTY), שהרחיק למקומות כמעט פרימיטיביים שנשמרה בהם אותנטיות בקיום אדם וטבע. סרטו הראשון על האסקימוסים, שעמם חי שנתיים, "נאנוק של הצופן" (1922) קצר הצלחה מסחרית מפתיעה וגם נדירה למדי. גם היום, שחור הסרט סצולם בשחור לבן, הוא אקזוטי ופיוטי ועדיין מרתק.

בשנת 1946, בהזמנת חברת הנפט, יצא פלהרטי למסע צילומים שתיעד את כיבוש השממה על-ידי חברות הקידוח. זה היה הסרט "סיפור לואיזיאנה", סיפורו של נער, שאביו החכיר חלקה לחברת הנפט. בעקבות קשרי עבודה מוצלחים שנרקמו בינו לבין העורכת הלן ואן דונגן (VAN DONGEN), הוא הציע לה להצטרף להפקה כעורכת וכמפיקה שותפה. לפלהרטי היה תסריט ספרותי מאוד, הצהרת כוונות של נושא ואווירה. תפקידה של ואן דונגן כעורכת היה להמחיש את כוונותיו ולעבדן לסיפור קולנועי - באמצעות העריכה, מובן. תפקיד מסובך ביותר, כיוון שבמסע הצילומים נהג פלהרטי לצלם כמויות עצומות של חומר גלם, ולא תמיד להתחשב בצרכים קולנועיים, כמו המשכיות וכיוונים - בעיות המתעוררות בזמן החיבור מחדש ובניית העריכה. ואן דונגן, שבילתה חודשים ממושכים במלאכת העריכה המפרכת, פיתחה שיטה משלה כדי להעניק לצילומים את הנופך הדרמטי והפיוטי שלהם: "החליפו את סיפור האגדות של "סיפור לואיזיאנה" עם דרמה מהחיים, החליפו את התנין בקליע אמיתי, החליפו את הדביבון בחיילים צעירים ומסורים למולדתם..". כלומר, מצאו קו סיפורי ז'אנר עלילתי מתאים, בנו סצנות המציבות קונפליקט ופתורונו, כציר דרמטי להיגד המרכזי של הסרט.

במהלך העבודה כתבה ואן דונגן הנחיות לעריכה:

- יעל העורך לגלות את סגנון הבמאי ולחשוף אותו על-פי ההנחיות הבאות :
1. הדרך שיתאר בה את מסתורי השימון, שעוד לא נגעה בו הציוויליזציה.
  2. אווירת הסרט תתואר כמצב רוח לירי. חשוב לזכור, שחיי המקום צריכים להיראות דרך עיני נער מקומי בן 12 (ועל כן יש להימנע מהצגה הרואית מדי או מעריצה, שהיא הסתכלות חיצונית של אדם זר, הקידמה, במפגש עם האותנטי).
  3. למרות שבכל שוט יש איכויות פנימיות המעבירות את מסתורי השממה, כל שוט בפני עצמו עדיין ניטרלי, וכך יישאר כזה עד שיתחבר עם שוט אחד. רק אז יקום תוכנו לתחייה ותתקבל משמעות יותר.
  4. עמוקה אחרון אך עיקרי: ההקרנות והדימויים עם הבמאי - המרכיבים המשפיעים על בחירת הסצנה ועל ההמשכיות שלה צריכים להיקבע על-פי תוכנם הרגשי ועל-פי המשמעות הפנימית שלהם. לאחר שהושגו התחושה והאוירה המיוחדת בקטע, והושגו אף איזון ואחדות בין צורה ותוכן, הערכים הקצביים והמקצביים כבר "ידאגו לעצמם", כלומר, מבנה נכון, קטעי עריכה אווירתיים והדגשת נושאי הסרט - הם שיקבעו את הטון של הסרט.

### שנות השישים והשבעים: CINEMA-VERITE - קולנוע האמת

"בקולנוע העכשווי משולה המצלמה למעין אלוהים. אתה מציב את המצלמה על חצובה או על קריין (מצלמה על מנוף), ממש כמו מזבח. מעליו עומדים רק הכוהנים הגדולים - הבמאי, הצלם ועוזריהם המביאים קורבנות לפני המצלמה ומעלים אותם בלהבות. והמצלמה ניצבת שם, דוממת (או כמעט), ובתנועתה היא ממלאת את מצוות הכוהנים, לא הקורבנות. כעת ברצוני להרחיב רעיונות מוקדמים שלי, ולקבוע שלמצלמה יש זכות אחת בלבד - להקליט את המתרחש. זה הכול. אינני רוצה בתנועות.

### ז'אן רנואר בראיון עם אנדרי באזין (1958)

תנועת קולנוע האמת התייעודי צמחה בצרפת, והיא מקבילה ל"גל החדש". במאי תנועה זו דרשו מינימום מעורבות מסגנת של האירוע, מצלמה ספונטנית העוקבת אחר האירוע ותו לא. העורך חייב אף הוא לשמר את הזרימה של המתרחש.

להצהרת כוונות זו נוסחה בעקבות התפתחות טכניקת הצילום - השימוש במסילות דולי, במנופי מצלמה ובצוותי ענק. נורמות של סגנון מוקפד ניפחו אל עלויות ההפקה ומנעו מיוצרים צעירים, עוד לא לגמרי מקצועיים, לעשות סרטים. גם הגבולות בין תיעוד לבין שחזור היו מטושטשים, והבמאים נהגו לביים סצנות כמו-תיעודיות בהקפדה סגנונית מלאה. בעייתיות אחרת הייתה אפילו מהותית יותר: אחד מאנשי התנועה, ריצ'רד לאקוק (LEACOCK), שצילם את "סיפור לואיזינה", סיפר, לדוגמה, כיצד בכל פעם שרצו להקליט שיחה (ולשמור על שקט באתר הצילומים כדי לאפשר הקלטה נקייה), הייתה האווירה משתנה; המשתתפים נעשו מודעים למצלמה ואבד המרכיב האותנטי במשחק שלהם. השאיפה לחזור לחופשיות הבעה מצאה עידוד בטלוויזיה. שם היו המתראיינים באולפן משוחחים בטבעיות ישירות עם הקהל. ומה שאפשרי באולפן, ודאי שאפשרי אף בשטח - תפקוד טבעי מול המצלמה. החידוש לא היה בשאיפה, מפני שבראשיתו עסק הקולנוע בהנצחת החיים: החל מלומייר ושותפיו שתיעדו את חיי היום-יום, וכלה בזרם התייעודי הבריטי, גריסון, בשנות השלושים, שהקדיש את עשייתו ל"טיפול יצירתי באקטואליה". החידוש נבע מיצירת תנועה ופרסום מניפסט וקודים מחמירים של עשייה. בקולנוע העילתי הייתה גישה דומה ב"ניאו ריאליזם" האיטלקי ובי"גל החופשי", שעסקו בסיפורים עממיים שצולמו באתרי התרחשותם הטבעיים. מעניין שגם באמריקה, מחוץ האולפנים הגדולים, החלו יוצרים עצמאים לחפש דרכי הבעה ספונטניות יותר ומרכז פעילותם היה, כמו בן, ניו-יורק. בסרט "בעלים" צילם ג'ון קאסבטס אימפרוביזציות על נושא, ללא תסריט קבוע מראש, אלא סצנות שמדי יום עברו שינויים, כתוצאה מתהליך הצילום. גם הצלם נטל חלק באימפרוביזציה, והקשיים שנאלץ להתמודד עמם ניכרים לעין.

פריחת קולנוע האמת, או "הקולנוע הספונטני" הגדרת היוצרים האמריקנים העצמאים (שדיברו על "תאווה אובססיבית לתפוס את החיים בזרימתם החופשית והספונטנית יותר") חיזקה את תפקידו של הצלם כבמאי וכעורך כאחד. כדי לא לפגוע באמיתות ההנצחה, העדיפו היוצרים הללו להימנע ממעורבות עריכתית. הסרט "שינה" של אנדי וורהול מראה אדם ישן. הגרסה המקורית ארכה שמונה שעות, והחיתוכים היחידים נעשו כדי לחבר את גלגלי הסרט...

סרטים יומרניים פחות חשפו נושאים מחיי היום-יום. היו אלה סרטי מעקב למיניהם, שאפשר היה לעשותם רק בזכות אותה תפיסה סגנונית, באמצעות מצלמה ניידת ובעזרת צוות הפקה מצומצם, לעתים של שני אנשים בלבד. "קולנוע חופשי" (FREE CINEMA)\* וגם "סרטי הכיור", כך כונה ז'אנר הסרטים באנגליה שעסקו באורח החיים של מעמד הפועלים, בחיי היום-יום בעיר. התמקדו בהווי קהילתי: סרטים על עקרות בית, ספריות, שררבים. מרד בתפיסת מעמדות, ב"נושאים הראויים", בקונפורמיות ובמלאכותיות של הקולנוע הבריטי של שנות החמישים. יוצריה הבולטים של הקבוצה האנגלית הם: לינדסי אנדרסון, קרל רייז וטוני ריצ'רדסון - ממשיכי דרכו של הדוקומנטריסט החשוב, ג'ון גריירסון, שמיסד את הקולנוע התייעודי הבריטי בשנות השלושים.

לאחר הקצנת רעיון "האמת המוחלטת" ו"בדיקת הגבולות" הודו גם היוזמים ש"האמת המוחלטת" אינה קיימת והמציאות תמיד רחבה יותר מעדשת המצלמה. ומה שלא ייעשה - תמיד קיימות בחירות קולנועיות, ועל כן התערבות חיצונית - החלטות על נושא, מיקום המצלמה וגודל העדשה - מהווה תכתוב. אולם חשיבותה של התנועה נשמרה בנושאי הסרטים ובהבנה שבסרט תיעודי: התוכן קובע את הסגנון - עד כדי התעלמות מתקנים טכניים בסיסיים (חדות, תנועות מצלמה וכו'), אם נשמרת האותנטיות של המציאות המתועדת.