

זוונות

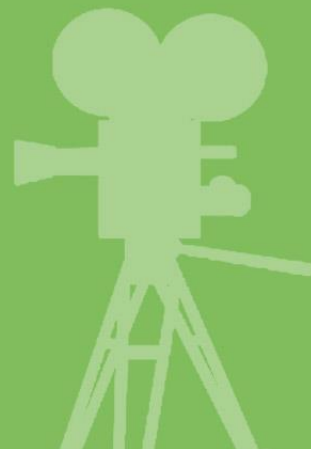
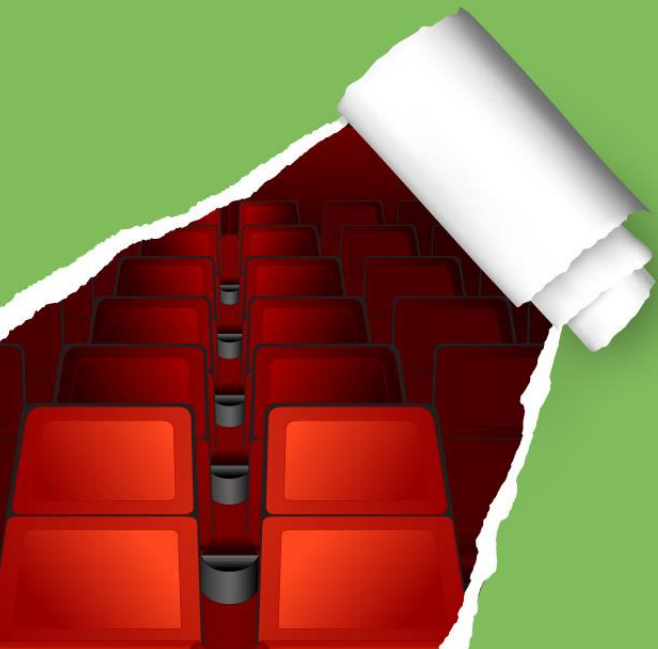
מגזין מורי הקולנוע בחינוך הדתי בשיתוף הפיקוח
וההדרכה על לימודי תקשורת ואומנויות בחמ"ד

גיליון מס' 2

ספטמבר-אוקטובר 2013


בנושא "גבולות"

עורך: יהודה ויטלזון



תוכן עניינים

עורך	3.. יהודה ויטלזון
זווית חדשה	4.. אפרת כהנא
יש גבול?	5.. שני מיטל-דהן
הפוליטיקה של הנפש	7..רותי אוסטרמן
לחצות את הגבול	10..נדב נווה
אפקט הפחד	12.. מנחם רוט
שקרים לבנים	14.. עמיחי גרינברג
מבחן בגרות	16.. חנוך זאבי
נוסחת הקאט	18.. רעות האן
"ויפח באפיו רוח חיים"	20.. אלון טרייטמן
זול עולה ביוקר?	23.. איתן בירנבוים



עורך: יהודה ויטלזון
צילום: איתן בירנבוים
עיצוב גראפי: סלאביק שפירא

מערכת "זוויות":
visions.hemed@gmail.com

בקריאה חד משמעית ליוצרים להצטרף אל מעגל המורים המעשיים.

מנחם רוט יפתח לדיון את השאלה כיצד הקולנוע מסיר את הגבולות של השיח החברתי וידגים אילו מסרים חינוכיים ניתן להעביר לתלמידים דרך עשייה קולנועית. חנוך זאבי יתמקד ביחסי מתעד-מתועד בקולנוע הדוקומנטרי ויחשוף חוויה אישית מכוננת ומרתקת שלימדה אותו רבות אודות אותם היחסים.

עמיחי גרינברג יעלה את השאלה האם הבדיה הקולנועית היא רק קלישאה או שזהו דווקא מוטו מבורך.

רעות האן תחשוף אותנו ל'שיטת השישה' שייסד העורך הנודע וולטר מארץ' ותנסה לברר האם ישנה נוסחה שמייצרת קאט טוב.

אלון טרייטמן סופר ומרצה בתחום סרטי מד"ב וסדרות אנימציה יציג את הסרט "כנס העתידינים" כנקודת שיא של ז'אנר האנימציה ויראה לנו שז'אנר זה עתיק יותר משחשבנו.

איתן בירנבוים יציג גישה לימודית מעניינת של יצירת מגבלות בצילום המעשי, גישה שמהווה מקפצה ליכולות אלתור ואמנות גבוהות.

חודש עבר מאז טקס פרסי אופיר האחרון שבו גרף הסרט "בית לחם" של דוד אדלר את מרבית הפרסים והותיר מאחוריו סרטים רבים ונפלאים.

הרהרתי קצת על הסרטים הזוכים בשנים האחרונות בטקס, ומצאתי כי מכנה משותף בולט מאוד מופיע בסרטים אלו והוא סצנת סיום קשה ולא פתורה אשר מותירה נימה של איום קיומי.

"ואלס עם באשיר", "עג'מי" ו"הערת שוליים" הזוכים הבולטים בשנים האחרונות שהמריאו עד לטקס האוסקר, מנסים לרמוז אולי על עתיד ישראלי לא ידוע ולא ברור במקרה הטוב ואפוקליפטי במקרה הרע.

לעומת זאת, אצלנו, במערכת זוויות קרה בחודשיים האחרונים דבר מדהים והפוך לגמרי ממה שמציע הקולנוע הישראלי, רוח אופטימית מנשבת. רוח של יוזמה, שיתוף ורצון טוב, רוח של התחלה חדשה. אולי זו ההתעסקות עם הדור הצעיר שלא יוותר מהר כל כך על העתיד שלנו ואולי עצם המקצוע הפדגוגי הוא שמחייב את אנשיו לשמור על ראש מורם ועיניים בורקות.

בגיליון זה שכותרתו "גבולות", תכתוב שני מיטל אודות ההתלבטות הנצחית של גבולות הצניעות והטעם הטוב בעת מלאכת הוראת הקולנוע המעשי והעיוני. היוצרת רותי אוסטרמן תברר האם הכותרת "יוצרת דתייה" עלולה לסכן את תהליך היצירה או דווקא לתרום לו. נדב נווה, חבר ההרכב אנדרדוס ומורה מעשי לקולנוע ייצא



עורך

יהודה ויטלזון

אורות

אצלנו העתיד דווקא בסדר

במאמרים של גיליון זה תוכלו להיכנס ללינקים רלוונטיים בעזרת החזקת מקש ctrl ולחיצה על העכבר.

visions.hemed@gmail.com

קורלציה ביניהם, אך תמיד יש הערכה וכבוד לדמיון שהושקע, ליצירה שנבנתה ולחשיפתה. אני מוקירה, מעודדת ומחזקת את ידיכם, מורים יקרים, בפיתוח ומיצוי מקסימאלי של "הביג מתנה" שברשותכם.

עדכונים:

תחרות תסריט יהודי – פרויקט ייחודי לחמ"ד; מגמות הבחורות לכתוב תסריט שיופק לסרט הגמר שלהן בעיניים יהודיות ביקורתיות, ייחודיות ומרגשות. לשמחתנו, השנה ישנה עלייה של 50% בהיענותן של המגמות להשתתף בתחרות. מפגש ראשון של התסריט היהודי יתקיים בעז"ה ביום שלישי ב' כסליו (5.11.13) 16:00-19:30 במכללת ליפשיץ, רח' בר כוכבא 103 הגבעה הצרפתית ירושלים.

הקרנות סרטים שעלו לגמר בסינמטקים-. תודה לכל המורים שהתגייסו להשתתף בוועדות מיון הסרטים. הסרטים שיעלו לגמר יוקרנו בסינמטקים ירושלים ות"א.

להלן תאריכי ההקרנות הסרטים המוקדמות:

סינמטק ירושלים:

יום שלישי, ט' כסלו התשע"ד, 12.11.13 - הקרנת בנות - בין השעות 10.00-16.00

"להוציא את המיטב משני העולמות; מצד אחד, למצוא את האמת שבחשיפת יחסים אישיים והתנסויות שעולם הדמיון הדרמטי מספק לך, ומצד שני לנטוע אמת זו בתוך תכנים קונקרטיים מהחיים".
(מתוך "לואץ' על לואץ'", עמ' 27)

כולנו קיבלנו מתנה: דמיון. יש אנשים שקיבלו ביג מתנה: דמיון+יצירתיות. לדמיון אין מגבלות, גבולות או מעצורים. היצירה היא הכלי המכיל את עולם הדמיון שבו הכל אפשרי. וכל אחד חושף את הכלי שלו בדרכו הייחודית לו ולדמיונו הפורה.

בעיני עובר גבול שקוף ונסתר בין היצירה, הביטוי האישי והמכיל של הדמיון, לבין חשיפתה לעיניים אנושיות, מפני שביצירה כזו לא ניתן לקבוע אם היא טובה או נכונה ולהפך. אין ביצירה היגיון אובייקטיבי. כן יש בה היגיון פנימי של היוצר.

המורים במגמות התקשורת והקולנוע פותחים לתלמידיהם את אריזת המתנה ששמה דמיון, ומסייעים להם להכיל אותה במסגרת הכלי הקולנועי האישי, היהודי, החברתי והתרבותי ששמו "סרט". התלמידים נדרשים לעבור תהליך של חקירה, העזה, אומץ וגילוי במטרה ליצור סרט עלילתי ותיעודי כאחד.

לכן, במהלך צפייה ביקורתית בסרטי תלמידים שנשלחו לוועדות השיפוט, אנו חשופים למורכבות הגבול העדין בין כוונת המחבר לבין חוויית הצופה ולא תמיד יש



זווית חדשה

אפרת כהנא בן-ברוך

בין כוונת המחבר לבין חוויית הצופה

מדריכה ארצית להפקות בתקשורת וקולנוע
מורה לתקשורת וקולנוע בתיכון "דרור" ירושלים

מכתבי משוב סרטי גמר – בימים אלו נשלחו לבתי הספר עם העתקים לכם המורים דוחות הבוחנים של סרטי הגמר של מגמתכם. מטרת הדוחות היא לסייע לכם לשפר ולקדם את המגמה הן מבחינה תוכנית והן מבחינה טכנית (תקציבים לציוד, שעות הוראה וכו'). בהצלחה לכולכם.

כנס יצירה צעירה ה-17 – יתקיים אי"ה ביום חמישי, ח' שבט תשע"ד (2/1/14). אנא רישמו לפניכם.

אתר תקשורת, קולנוע ואומנויות בחמ"ד – עלה לאוויר, לכניסה לאתר לחצו [כאן](#). (בשורה השלישית יש לינק "אתר תקשורת ואומנויות חדש")
האתר מציע לכם תכניות לימוד, צפייה בסרטי גמר משנים קודמות, מאמרים ובקרום גם פורום פעיל. אתם מוזמנים ליהנות ממנו ולהפוך אותו לאינטראקטיבי יותר עם משלוח חומרים שלכם אלינו – נשמח לפרסם את החומרים הרלוונטיים בשימכם.

להארות ו"זוויות חדשות":

Efrat3040@gmail.com אפרת כהנא בן ברוך

יום חמישי, יא' כסלו התשע"ד, 14.11.13 – הקרנת בנים –
בין השעות 10.00-16.00

סינמטק תל אביב:

יום שלישי, טז' כסלו, התשע"ד, 19.11.13 – הקרנת בנים –
בין השעות 10.00-16.00

יום חמישי, יח' כסלו, התשע"ד, 21.11.13 – הקרנת בנות –
בין השעות 10.00-16.00

[הרישום נעשה דרך האינטרנט. לרישום לחצו כאן.](#)

אם עיקר המטרה היא להעביר ידע וכלים מקצועיים אזי השאלה שצריכה להישאל היא: האם הסרט(הגבולי) הכרחי להבנת השפה הקולנועית? האם הוא הכרחי על מנת להבין את החומר הנלמד?

אם עיקר המטרה היא החוויה, אזי השאלה שצריכה להישאל היא: האם המפגש של התלמיד עם היוצר או היצירה (הגבוליים) משמעותיים ובעלי ערך מוסף? אני עושה אבחנה בין חוויה אקטיבית לחוויה פסיבית; חוויה אקטיבית היא דיבור על סרט ויצירת סרט, וחוויה פסיבית היא שמיעה ומפגש עם יוצר ויצירתו.

בהיותי סטודנטית להוראת התקשורת, צפיתי, כחלק ממחויבויות העבודה המעשית, במורה מקצועי ומוכשר בתיכון עירוני (לא דתי) בעל שם. באחד השיעורים הוקרן בכיתה הסרט "הכלב האנדלוסי" של דאלי ובנואל משנת 1929, הסרט שופע בתמונות אלימות וארוטיות. התמונה המפורסמת והאכזרית היא עין שנחתכת בסכין גילוח. תמונות אלו עוררו זעזוע בתלמידים. תוך כדי שניסו התלמידים להירגע מהסרט המטלטל, המורה הסביר לתלמידים את התיאוריה הפרוידיאנית. בסרט נראו הדחפים היצריים של אלימות ומיניות כמרכזיים באישיות האדם ונדחקים על ידי חינוך ודת (לא במקרה בסרט קיימים ביטויים אנטי דתיים). הדחפים הללו נחשבים כמניעים את הכוח היצירתי של האדם.

למען האמת זו הפעם השנייה שצפיתי בסרט הזה, הפעם הראשונה הייתה כשלמדתי קולנוע באוניברסיטה. גם אז

שאלת הגבולות בלימודי הקולנוע צפה ועולה אצלי בתדירות גבוהה. כמה פעמים שאלת את עצמך איפה עובר הגבול? במה יש תוכן פוגעני? מה לא מתאים לעשות בכיתה? מה לא מתאים להקרין בין כותלי ביה"ס דתי? כמה פעמים קיווית שהמנהל לא ייכנס בהפתעה ויצפה בסצנה שזה עתה מוקרנת? אני חושבת שעל מנת להשיב, עלינו לשאול את עצמנו – מה המטרה שלנו כמורים? למה אנו מלמדים קולנוע? מה המטרה של מגמת קולנוע ביה"ס? מה זה מקנה לתלמיד?

חוזר מפמ"ר 2013: "מטרת לימודי הקולנוע היא להקנות לתלמידים מושגי יסוד שיאפשרו להם לקרוא, לפענח ולהתמודד בצורה מושכלת עם טקסטים קולנועיים, ולצדם להקנות לתלמידים כלים שיסייעו בידיהם להפיק טקסטים קולנועיים בלימודי ההפקה. הלימודים המעשיים מהווים יישום של הידע העיוני שהתלמידים רוכשים."

בעיני התשובה לשאלת הגבולות נעה על ציר שבצידו האחד כלים מקצועיים וידע, ובצידו השני החוויה הלימודית.



יש גבול? שני מיטל-דהן

הקניית ידע מקצועי לתלמידים בכל מחיר?

מורה לתסריטאות וקולנוע באולפנית "מבשרת ברוך" בחדרה

ככל שהיצירה נאמנת יותר למקורה הפנימי, כך גם תופיע בעולם "אמת" גדולה יותר. מכאן ניתן ללמוד כי צדדי השקר והזיוף המצויים ביצירה הם תוצר של גורם חיצוני המביא את היצירה להגות במה שאינו נמצא ברוחה שלה.

אם הלימודים המעשיים מהווים יישום של הידע העיוני, אולי צריך לחשוב: האם באמת אנו מכוונים את תלמידנו ליצור יצירה חופשית? האם אנו מטפלים בנפשות האלה בעדינות מספקת?

בעיני החוויה האקטיבית והפסיבית הן העיקר, מהות לימודי הקולנוע. הכלים המקצועיים, השפה הקולנועית הם רק בסיס לחוויה. ידיעת השפה היא הכרחית, אך היא רק אמצעי בדרך למטרה שהיא היכולת ליצור, לספר סיפור בצורה האותנטית ביותר ולבטא בצורה מדויקת את עולמו הפנימי של היוצר דרך האסתטיקה הקולנועית. לעיתים העיסוק בשפה הקולנועית בצורה בלתי מידתית פוגע בנפש התלמיד וביכולת שלו להתבטא בצורה חופשית, ללא השפעות זרות.

בשאלת החשיבות "תלמוד או מעשה" (ספרי דברים, מא) חלקו חז"ל. לענייננו, תלמוד הוא הכלים המקצועיים והחוויה הפסיבית, היכולת לקרוא טקסט קולנועי, לפרשו ולדון בו. מעשה הוא היצירה. אני מאמינה ש"גדול תלמוד שמביא לידי מעשה", ואם היצירה היא התכלית במגמת קולנוע, צריך לחשוב טוב מה מתרחש בנפש בדרך אליה...

התחלתי מהסרט הזה, אבל הפעם הצטערתי מאד על התלמידים: למה הם צריכים לראות את אמנות הטירוף הזו? למה להכניס לראש את התמונות המזעזעות האלה? מה הם קיבלו מהתוכן הפוגעני הזה? האם ידע על עוד צורת אמנות שווה את הנזק שנעשה בעקבות הצפייה בו...?

לעניות דעתי, יש הבדל בין תלמיד בתיכון שלומד קולנוע לבין סטודנט לקולנוע. אני רואה את ביה"ס כבית חינוך ולא רק כמקום לרכישת כלים וידע. ידע צריך להיות מבוקר ומצונזר בין כותלי ביה"ס. לעיתים מרוב שאנחנו רוצים להיות מורים מקצועיים ולהעניק לתלמידנו את הכלים הטובים ביותר אנו שוכחים שהננו, המורים המקצועיים, קודם כל מחנכים.

הרב קוק בספרו שמונה קבצים מדבר על כך שיצירה רוחנית אמתית היא "חופשית", כלומר אינה משועבדת ל"שום דעה ושום השפעה" חיצונית אלא נובעת מן הטבע הפנימי והטהור של האדם.

היצירה הרוחנית חפשית היא

היצירה הרוחנית חפשית היא, אינה מתחשבת עם שום דעה ושום השפעה, היא יוצרת כפי הלב רוחה פנימה, וכל מה שמתגבר בקרבה אמונתה בעצמה, פן תעלה למרומי האמת. השקר, והרשעה האחרונה בו, אינם באים כי אם מהשפעה חיצונית שבאה על היצירה הרוחנית קספחת, המצוה אותה בכוחה להגות ולא רוחה, "כי הואיל הלב אחריו צו" (רושעה יא), צו זו עבודה זרה" (על פי סנהדרין נ, ט).

שמונה קבצים, קובץ א תרח

התלבטנו רבות איך להעמיד את הסצנה ואיזה תרגום במתי לתת לעירום הזה.

פה נכנסו שיקולים הלכתיים אבל בעיקר שיקולים של תחושת הנוחות של השחקניות, שאני אחת מהן, לבסוף עלינו לבמה בבגדים תחתונים כששאר בנות האולפנא לבושות תלבושת צנועה ואחידה. אני חושבת שלמדיום עצמו היה חלק מכריע בהחלטה ובזה התיאטרון שונה מהקולנוע. בתיאטרון השחקניות עומדות חשופות אל מול קהל, ברגע הווה חי על במה ואין מניפולציה של מצלמה שיכולה להסתיר טפח ולגלות טפחיים ולהיפך. אני חושבת שאם הייתי מביימת את הסצנה הזו לקולנוע, הייתי משתמשת בעירום מלא ועושה בחירות של אילו אברי גוף לחשוף, מאיזו זווית לצלם ועד כמה, בחירות שסביר כי היו נובעות מתוך שיקולים הלכתיים, אמנותיים ותחושתיים.

האם אני חושבת שבמובן הזה ההלכה או הדת הגבילו אותי? לא יותר משאר ערכים מגבילים. כל דבר שאתה מעמיד אותו כ"עליון" על פני משהו אחר ויוצר יחסי כוחות, הוא מגביל. במחזה אחר שלי "חסד" ביימתי סצנת אונס שבה נתקלתי בקשיים לא פחותים ומשיקולים שאינם הלכתיים בכלל, אלא רגשיים וערכיים חברתיים. כל זהות או ערך מביאים איתם מגבלה ולהתחייב אליהם זה בהכרח לסכן את תהליך היצירה. הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלז' בספרו "ניטשה והפילוסופיה" כותב:

"To affirm is not to take responsibility for, to take on the burden of what is, but to release,

אתה שואל אותי: איך זה להיות יוצרת דתייה? אני עונה: לא יודעת. אתה מתעצבן. את דתייה, נכון? עונה: לא יודעת. מתעצבן. את יכולה להגיד "אני יוצרת דתייה?" אני צוחקת, אומרת: "אני יוצרת דתייה". אתה מתעצבן. מה כל כך מצחיק בזה? אני עונה: לא מצחיק בזה. אז תכתבי. מה? איך זה להיות יוצרת דתייה. אתה חושב שהקושי הוא ב'דתייה' והרי בדיוק ההפך. הכי קשה לכתוב 'אני' ואחר כך 'יוצרת' ואחר כך 'דתייה'.

אז תכתבי על גבולות. עונה: ואז זה פוליטי. פוליטיקה של הנפש. גבולות. אולי זהות, כי שם הבעיה. דת מעניקה אשליה של זהות. ואם את באה ליצור עם זהות או מתוך זהות, אז את כבר נמצאת במגננה, כי האמנות תמיד תאיים על הזהות. אמנות היא אפשרות. היא התהוות. היא תנועה. וזה מאיים על הזהות. שאני אכתוב על זה?

ביצירה "ד.נ. הקדוש ברוך הוא", שזו עבודה משותפת של הבמאית עמית זרקא ושלי, העוסקת בתהליכי התבגרות של ילדות בחברה הדתית, יש סצנה במתית של מסדר צניעות באולפנא, זו סצנת חלום שבה שתי בנות עירומות לגמרי עומדות במסדר אבל אף אחד לא מבחין בעירום שלהן והמסדר ממשיך כמות שהוא, המורה בודקת להן את אורך השרוול ואורך החצאית וממשיכה הלאה. העירום הוא בראשן של החולמות ובתחושה הפנימית שלהן שהן עירומות וחשופות ופגיעות בתוך כל הזהות המשותפת של בנות האולפנא.



הפוליטיקה של הנפש רותי אוסטרמן

על סיכון זהות בתהליך היצירה

יוצרת תיאטרון, מחזאית ובמאית

בין הצגותיה:

"כ"ב תמונות" – פסטיבל עכו, תיאטרון תמונע.

"חסד" – תיאטרון נוצר.

"ד.נ. הקדוש ברוך הוא" – תיאטרון יפו.

עירום, עם אלוהים, עם חטא. ואז בתהליך היצירתי הכל נכנס לעבודה ולבדיקה.

אני חושבת שליוצר מה שנקרא "דתי" יש שאלה חשובה והיא שאלת הקהל. מי הוא הקהל שלך? אסור להתבלבל, זו לא שאלה ליטרלית. אין הכוונה למי באמת יבוא לראות את היצירה שלך. אלא בראש שלך כאמן, לפני מי אתה מציג. ואני בכוונה משתמשת בביטוי "לפני מי" כי אנחנו גדלנו על "דע לפני מי אתה עומד" ואני חושבת שזה שונה אם בדמיון שלך בקהל יושב ה', האב, האם, הרב או האהוב/ה שלך. כל קהל דמיוני כזה מעורר ליצירה אחרת. מעורר ממש. התעוררות ליבידית ויצירתית. למי אתה יוצר? בפני מי אתה יוצר? וזו שאלה עמוקה מבחינה פילוסופית ופסיכולוגית. אילו יחסים מנהלים אותך. אני יודעת שכאשר אני רואה את ה' בקהל יש לי יותר אומץ לפרוץ את הגבולות הכביכול "הלכתיים" כי עבודת ה' שלי ואהבת ה' שלי היא מאד אינטימית ומפוייסת. ואילו כאשר אני חושבת על הורה או מורה, אני יותר עצורה. זה שיקולים שכאמן אתה צריך להיות מודע אליהם.

אני זוכרת שכשהיינו באולפנא עבר בין הידיים ציטוט של הרב קוק מאורות הקודש:

"מי שיש לו נשמה של יוצר מוכרח להיות יוצר רעיונות ומחשבות, אי אפשר לו להיסגר בתלמודו השטחי לבד, כי שלהבת הנשמה עולה היא מאליה ואי אפשר לעצור אותה ממהלכה"

to set free what lives. To affirm is to unburden: not to load life with the weight of higher values, but to create new values which are those of life, which make life light and active. There is creation, properly speaking, only insofar as we can make use of excess in order to invent new forms of life rather than separating life from what it can do"
(Deleuze, Nietzsche and Philosophy, p185)

חיוב החיים זה לא לקחת אחריות ולטעון אותם בערכים, אלא להפך, לשחרר, לפרוק, וליצור ערכים חדשים של חיים מתוך החיים עצמם, מתוך מה שהם מאפשרים ומעניקים לנו, לא להפריד את החיים ממה שהם יכולים להיות.

כיוצרת, אני לא יכולה להתעלם ממה שאני מביאה איתי, ממה שהחיים הם עבורי ובתוך זה: היהדות, הדת, ההלכה, האמונה, אהבת ה' שלי. ולצדם, איתם ובתוכם: התשוקות שלי, היצרים, השיגעון, הפחדים וכל שאר הדברים שהם לא פחותים בעוצמתם ובחשיבותם ממה שנקרא "ערכים". וכולם נכנסים יחד לתוך הפעולה האמנותית, מסתכנים ומסכנים.

מבחינתי כל יצירה היא אפשרות לשינוי, לפירוק להרכבה מחודשת של המציאות והכל נכנס בה לפעולה. אני משתדלת לשחרר את עצמי, לאפשר לעצמי להיפגש עם הכל. עם האסור, עם המותר. לכתוב מחזה עם



מתוך ההצגה ד.ג. הקב"ה. צילום: אורי דרוקמן

אותי באופן אישי האישור הזה לא מרגיע, הספק של היוצר הוא בהיותו יוצר, ועכשיו לכי תרגיעי את עצמך ב"מי שיש לו נשמה של יוצר"... יש לי? נשמה? של יוצר? זה טירוף. וגם מאלץ אותך להתחייב ליצירה כמלאכת קודש. אני לא שם. אני יוצרת כי זה מה שחי ופועם בהווה העכשווי שלי. יצירה קשורה אצלי יותר לקיום, ליצירת משמעות ואפשרות של מפגש עם חומרים ונושאים שמעסיקים אותי. אני רואה את האמנות, כמו את החיים בכלל, כמפגש.

כיוצרת "דתייה" לא מעט מהמרכיבים שאת נפגשת איתם קשורים ליהדות, להלכה, לכביכול זהות הזאת ולחיפוש העצמי שהיא מעוררת, לאושר ועושר שהיא



איזורי צל וסכנה וזו היחשפות שעלולה לפגוע בהכרח בזהות שלך כפי שהכרת אותה, אבל היא הכרחית ליצירת הזהות החדשה, שעלולה להיות טובה ויפה הרבה יותר ואפילו אמונית הרבה יותר, אנחנו אף פעם לא באמת יודעים.

מביאה איתה לצד הרבה דברים אחרים כגון יצרים, פחדים, פסיכוזות וכן הלאה. דברים שלא תמיד קדוש וצנוע להביא אותם לבמה. אני כותבת "כביכול זהות" מכיוון שזהות היא התהוות, היא דבר חי ומשתנה וצריך לכבד ולהסכים לתנועת החיים הזו.

לא להגדיר "זהות" זה תמיד הרבה יותר קל, פחות מחייב, פחות מפחיד וסביר להניח שיותר מדוייק. אף אחד לא יכול לבוא אלי בטענות. האם היצירות שלי עומדות ומחוייבות לגדרים הלכתיים? התשובה היא לא. האם היצירות שלי מציגות בשבת? התשובה היא לא. האם ה' נוכח בכל היצירות שלי? התשובה היא כן. האם אני חושבת שכך יהיה גם ביצירות הבאות? לא יודעת. הכל באמת חי ומשתנה בכל רגע. ומהבחינה הזו אני יותר מתחברת לאקזיסטנציאליזם חסידי מאשר לציונות הדתית שגדלתי בה.

לחזור לדברי הפילוסוף דלוז, "חיוב החיים זה לא לקחת אחריות על ערכים קיימים, אלא לפרוק וליצור ערכים חדשים עם מה שהחיים מציעים לנו". מבחינתי, להתחייב כך לחיים זה היינו הך להתחייב כך לאמונה. אמונה ודתיות זה לא לקחת אחריות על מה שקיים אלא ליצור מתוך מה שהחיים מאפשרים לי. ובכללם מה שקיים ובעיקר מעבר לזה. אני לא מתעלמת מהסכנה הכרוכה בכך, אבל אדם חייב להיוולד מחדש וזו משמעותה של יצירה ובתוך כל היוולדות כזו יש מפגש עם הקיום הפנימי והחיצוני על כל הרבדים שלו שבהם יש הרבה

צילום: אורי דרוקמן

- לכניסה לאתר של רותי אוסטרמן לחצו [כאן](#).
- לצפייה בטריילר של ההצגה ד.ג. הקב"ה לחצו [כאן](#).

או מהחשש שברגע שהוא יתחייב לימי עבודה מול בית ספר אז זה 'יכבול' אותו ואם וכאשר (כך הוא מאמין) תגיע בעזרת ה' הצעת העבודה שתכניס אותו לתעשייה הוא לא יוכל לקחת אותה.

אפשר להביא טיעונים הגיוניים לכאן ולכאן, אבל בשורה התחתונה, אם אנשי הקולנוע שמתעסקים בקולנוע ידירו את עצמם מעולם ההוראה התוצאות לא יאחרו להגיע. מה שיקרה זה שמי שבפועל ילמד יהיו מורים ללא ניסיון מעשי בתעשייה ולכן סביר כי הידע המקצועי שלהם לא יהיה גבוה, או גרוע מכך מורים שלמדו תקשורת עיונית בלבד והידע המעשי שלהם דל וחובבני.

לעניות דעתי, החכמה הגדולה והלא פשוטה היא לשלב. ההתעסקות בהוראת הקולנוע, לא רק שלא מזיקה ליוצר אלא מפרה אותו. דרך עשייה קבועה עם תלמידים המורה ממשיך ללמוד ולהתמקצע בתחום וגם כמובן תורם מכישרונו לתלמידים, באופן זה גם העשייה שלו כיוצר מתברכת ובשל תנאי העבודה בהוראה הוא יכול להקדיש זמן גם ליצירה.

בשנים האחרונות חל תהליך מבורך - מגמות תקשורת בתיכונים הולכות ונפתחות בזו אחר זו.

הבעיה היא, או יותר נכון לומר המורכבות היא - המורים.

במקצועות אחרים אנשים הולכים בהגדרה להיות מורים, תנ"ך לדוגמא, רוב לומדי התנ"ך באוניברסיטה מתכוונים להיות מורים לתנ"ך ואם יצליחו, בעתיד יגיעו גם להיות מרצים בכירים בתחום. כך גם שאר המקצועות, היסטוריה, אזרחות, לשון וכו'.

בקולנוע זה שונה. אני אישית, לא מכיר מורה שהלך ללמוד קולנוע כי החלום שלו הוא להיות מורה לקולנוע, מי שלומד אמנות ובפרט קולנוע רוצה להתעסק בתחום. אבל יש ביקוש למורים לקולנוע אז בפועל אנשים שרוצים להתעסק בקולנוע מלמדים במגמות התקשורת והקולנוע. כאן מגיע הניגוד או כמו שקולנוענים אהבים להגיד: "הקונפליקט", מצד אחד אין הרבה עבודה בקולנוע וגם מי שמצליח למצוא עבודה אז בדרך כלל זו עבודה זמנית פר פרויקט, ולכן בדיעבד יש נטייה לאנשי קולנוע שלא מצליחים להשתלב בצורה אינטנסיבית בתעשייה למצוא את מקומם כמורים במשרה חלקית מאוד וברור להם שזו לא המטרה העיקרית, וברור להם גם שבמידה והם ימצאו פתאום עבודה בתחום אז הם יעזבו את ההוראה מבלי להסס.

מצד שני, יש רבים וטובים שלא מעוניינים לעסוק בהוראה בכלל. גישה זו נובעת מכמה סיבות: או מכיוון שזה לכאורה 'פחות' - מי שמתעסק בהוראה בעצם מזהיר על עצמו: "אני לא מצליח להשתלב בתעשייה",



לחצות את הגבול נדב נווה

על השילוב הראוי - יצירה עם הוראה

מורה לקולנוע בישיבת "נחלים" ובישיבה לאמנויות "בר-אילן" בתל אביב.

חבר ההרכב "אנדרדוס"



לצפייה בקליפ של הרכב אנדרדוס לחצו כאן .

במקום לשאול "למה בחרתם בקולנוע?" אני שואל "מה התפקיד של הקולנוע?" ובאופן יותר ממוקד, כיצד הקולנוע משפיע על החיים שלנו? וכיצד פועל המנגנון שבוחר את הנושאים שבהם עוסקים הסרטים? אין זה מובן מאליו לענות על שאלה מורכבת זו במסגרת של דיון כיתתי ובמאמר זה אציג מהלך שעשוי לעודד את התלמידים במגמות הקולנוע לעסוק בנושאים חברתיים בעבודתם.

תחילה אני מנסה להגדיר, יחד עם התלמידים, את המונח "שינוי חברתי" באירוע, למשל סרט, אשר יוצר תמורה בחברה לטוב ולרע. הגדרה זו חשובה כדי שנוכל להבין את המנגנון שמנסח את המסר המגולם בסרט. לכאורה כל המידע נמצא לפנינו במוצר הסופי אך למעשה דרושה עבודה של "הנדסה מהופכת" כדי לחלץ את המניעים הכלכליים/פוליטיים המנסחים את המסר.

לשם הדיון אני מבקש להבדיל בין המסרים בעלי מטרה מסחרית מובהקת לבין מסרים השואפים להביא לתיקון החברה האנושית. הפרדה זו אינה מוחלטת מאחר וסרטים רבים משלבים מסר הומאני אך בו זמנית מקיימים גם את המאפיינים המסחריים. כדי למקד את הדיון באופן שבו הקולנוע יכול להוביל לשינוי חברתי אני מציג את חוק הקולנוע ואת המודל של מימון סרטים על ידי הקרנות הציבוריות בישראל מכספי מיסים. כך אפשר להתחקות אחר המסלול שבו מסר הנגזר מאידיאולוגיה של גוף ציבורי משפיע על תפיסת העולם של האזרחים הצופים בסרט שבו תמך כספית.

בילדותי נהגתי לנסוע לעיתים קרובות מירושלים לבני ברק בקו 400. תמיד הופתעתי מההתנהגות הנושלתנית של הנוסעים כאשר האוטובוס נסע במהירות על סף תהום בכביש המתפתל מעל נחל חלילים ביציאה מירושלים כאשר הנהג אחז את ההגה באצבע אחת. מזווית המושב שלי נראה שהאוטובוס כבר עבר את שול הכביש והדם קפא בעורקיי. בתור ילד, חשבתי שכולם פוחדים אבל מתביישים להודות ולכן הם מתנהגים כאילו הדבר אינו נוגע להם, כאילו אין החיים שלהם תלויים באצבעו של נהג האוטובוס.

כמורה אני מרגיש, לעיתים קרובות בתפקיד הנהג, שנפשות התלמידים/ות תלויות בי וכי מחובתי לכוון אותם לגישה ביקורתית בעבודתם הקולנועית.

לפעמים נדמה לי שאני שוכח לשאול את עצמי, ואת התלמידים/ות, את השאלות המכוננות אודות החשיבות המעשית של המקצוע הנלמד ועל המניעים שלי כמחנך בטרם אני ניגש ללמד את החומר של הקורס. יתכן שהסיבה להזנחת השאלה המרכזית: "למה אני/אתם פה?" נעוצה בקושי שלי לענות עליה מולם בהקשר של שיעור פרונטאלי בקולנוע בו לא עוסקים בקריירה שלי או בשאלה למה התלמידים בחרו ללמוד קולנוע.

כדי לנסות לעקוף את המכשול של החשד בעיסוק עצמי מופרז או שלא להביך את התלמידים/ות בשאלות שאין עליהן מענה אני מסיט את השאלה מהאישי לכללי.



אפקט הפחד מנחם רוט

הקולנוע וגבולות השיח החברתי

במאי, מורה בתיכון לאומנויות ומרצה בבצלאל
ובבית הספר לקולנוע מעלה.

כך גם הסרט "ואלס עם באשיר" קיבל תמיכה מקרנות ציבוריות ובכל זאת מעביר מסרים המעמידים את צה"ל באור לא מחמיא בעליל. אני מצטט את התבטאויותיה של חברת הכנסת לימור ליבנת נגד התנהלות יוצרי הקולנוע הישראלי **"בשנים האחרונות יש יותר מדי סרטים שמוציאים את דיבת מדינת ישראל רעה בעולם כולו"** אך בכל זאת תקציב הקולנוע גדל באופן משמעותי בתקציב של שנת 2013. האם זה מקרי שמסרים אלו מגיעים לקולנוע? האם זה אפשרי לעניין את הציבור בקולנוע שישרת את המסרים של השלטון בעידן שבו ניתן לבחור תוכן מבין ערוצים רבים? כאן אני כבר מרשה לעצמי לשאול את השאלה המכוננת הראשונה: למה אתם פה? למה אתם לומדים קולנוע? ולמה אני, מנחם רוט, מלמד אתכם? בדברים הללו אני מקווה להקשות על הקלות, הבלתי נסבלת לעיתים, שבה התלמידים נגשים לעשיית סרט גמר. חשוב לי להדריך אותם לאמץ גישה ביקורתית בתסריטים שהם כותבים כי לסרט שלהם תהיה השפעה על העולם וזו הזדמנות לתקן משהו על ידי הרחבת גבולות השיח החברתי בסביבה שבו עבודתן נחשפת.

בתכניתו **"פנים אמיתיות"**, האהדה לצ'ה גווארה לאחר צאת הסרט **"זרום אמריקה באופנוע"** או השפעתה של לני ריפנשטאל על האהדה למפלגה הנאצית בגרמניה ערב מלחה"ע ה-2 (הדוגמאות משתנות בהתאם לאוכלוסיית התלמידים/ות).

אני מתעקש להיות נהיר לחלוטין בתיאור המנגנון שבוחר את הנושאים המקבלים תמיכה מהקרנות ולנסח באופן בהיר את המניעים הכלכליים והשלטוניים שלו. כמו כן אני מציג את האופן שבו מעצבי דעת הקהל (לקטורים) ממונים על ידי הקרנות וכיצד מתבצעת בחירת הסרטים לפי קריטריונים שקופים לכל, באופן נדיר לתרבות ולשלטון בישראל. בכל זאת נותרת השאלה מי מפקח על קברניטי דעת הקהל? הרגולטור? הצנזור? הרייטינג? ההורים? המורים? האם אנו יכולים לסמוך על המסרים שמועברים בסרטים שהקרנות תומכות בהם רק משום שאין להם מטרות מסחריות מובהקות כשל הקולנוע ההוליוודי? כדי להמחיש את הפער בין המדיניות הציבורית של השלטון לבין המסר המועבר בסרטים במימון הקרנות, אני מציג את סרטיו המוקדמים של במאי הקולנוע הפלסטיני איליה סולימן, במיוחד את סרטו **"כרוניקה של היעלמות"** אשר מציג את משטרת ישראל באור מגוחך באופן פלאסטי וסותר לחלוטין את הסעיף בחוזה של היוצר מול הקרן בו הוא מתחייב שלא להעביר מסר אשר מערער את ריבונותה של ישראל.

"קרן גשר מקדמת יצירה קולנועית העוסקת בנושאים בעלי חשיבות תרבותית, חברתית וציבורית, סרטים שבכוחם לנפץ סטריאוטיפים, לשמש לתיקון ולשינוי חברתי, להעמקת החיבור לשורשים, לתרבויות השונות ולמסורותיהן ולקבלת האחר בחברה. כך, פועלת הקרן לאיתור יוצרים מוכשרים בראשית דרכם ויוצרים הנמנים על קבוצות חברתיות אלו ומסייעת להם בתהליך הפיתוח, ההפקה וכן בשלבי השיווק וההפצה, באמצעות תכניות מגוונות המותאמות ליוצר ולנושא בו עוסקת יצירתו."

(מאתר האינטרנט של קרן גשר לקולנוע רב תרבותי)

חשוב לציין כי קרנות ציבוריות אחרות אינן מקדמות נושאים חברתיים באופן כה מובהק ועיקר מעייניהן בקידום הקולנוע הישראלי האיכותי. ובכל זאת קרן גשר הינה קרן מרכזית שתמכה בסרטים רבים אשר הובילו לתמורה בחברה למשל בסרט **"האושפיזין"** של גידי דר משנת 2004.

כעת אני חוזר לשאלה המקורית: כיצד הקולנוע משפיע על חיינו? ולמה נושאים מסוימים מגיעים בתדירות גבהה יותר למסך? כיצד מוכתב סדר היום הציבורי בישראל ומהם גבולות השיח, על מה לא מדברים בתוכניות האקטואליה וכן מדברים בקולנוע. כיצד מוגדר גבול השיח בין הנאמר ללא נאמר וכיצד ניתן להרחיב (או לצמצם) את הגבולות הללו. לדוגמה, העלאת הדיון בגזענות ובאפליה העדתית ע"י אמנון לוי

זה מזכיר לי סיפור ששמעתי על כנס של מדענים וסופרים, בסיום הכנס אחד המשתתפים אמר, שמעתי מהמדענים הרבה עובדות על המציאות אבל לא הבנתי משהו חדש על החיים, לעומת זאת לא שמעתי מהסופרים שום עובדה מציאותית, אבל הבנתי את החיים שלי אחרת.

האם תפקידם של הסרט, הסיפור, הציור לתעד את המציאות? או שמא מנסים הם במהותם לצייר דבר שלא בהכרח נמצא במציאות על מנת שנוכל להבין את המציאות בצורה יותר אמיתית?

לדוגמה חלק מהותי בציור בפרספקטיבה הממחיש את המציאות התלת-מימדית בה אנו חיים, הוא למעשה אשליה, אם נרצה לצייר רחוב שמתמשך מאתנו והלאה בתלת מימד, הקווים של הרחוב בציור יראו כמקבילים כמו במציאות, אך למעשה הם ייפגשו ב"נקודת המגוד" ולעולם לא יהיו באמת מקבילים. האם מתוך כך עלינו להסיק, שהצגה של מציאות תלת-מימדית על משטח דו-מימדי, תמיד מחייבת ליצור אשליה או "שקר" על מנת שייראה אמיתי?

ייתכן שכן, הרי סרט של שעה וחצי, מתיימר לצייר תהליך של חיים שלמים, או לפחות תקופה ארוכה יותר משעה וחצי "אמיתיות". אלף בית של תסריטאי בבניית דיאלוג הוא- "זה צריך להישמע אמיתי, זה צריך להיות טבעי, אך זה צריך להיות דחוס ולקפל בתוכו משמעות מבלי שזה יראה מאולץ" וזו רק דוגמה אחת.

כלומר סרט במהותו מספר סיפור על המציאות האמתית שאנו פוגשים בחוץ. הוא אשליה או "שקר" שמנסה

אני עומד עכשיו לפני הפקת סרט שכתבתי, בסרט אני מספר על מאורע שכביכול התרחש בשואה, במחנה עבודה, סביר שהתרחש אך אני לא מבסס את הסיפור שלי על אמת דוקומנטרית. קראתי למחנה בשם גורה, אין כזה מחנה, קראתי לו ככה כדי שאף אחד לא יגיד לי "בגורה לא קרו דברים כאלה", אבל מצד שני בסרט אני אומר שיש מחנה גורה כשלמעשה אין מחנה כזה. אני חושש כי אולי אני עושה עוול, משקר, פוגע בזיכרון השואה, כאילו משחק לידיים של מכחישי שואה, שיגידו, "הנה הבחור הזה המציא סיפור שואה שלא היה". מה הגבול בין אמת לשקר בסרט ועוד בסרט בנושא כה טעון?

אני צופה בסרט של רוברטו בניני "החיים יפים", הייתה כלפיו לא מעט ביקורת, הוא הציג שואה מרוככת, הלוואי והמחנות היו נראים במציאות כמו אלה שבסרט, הוא גימד את הזוועה שהייתה במציאות. אני רואה את הסרט שוב ושוב וחושב שהוא גאון ועוד יותר מזה, איש חזון. רוברטו בניני לקח את השואה ושלח ממנה מסר שאומר 'היכולת של האדם לכפות על המציאות את הילדותיות התמימה שלו משחררת ועשויה לנצח את הזוועה ואת הרוע'. היהודי כדמות שנאחזת בעקשנות בעולמה הפנימי בתמימות שעשויה להיראות נאיבית ואולי טיפשית, אך בסופו של יום מכריעה את הרוע. אז נכון, לא היו מחנות כאלה במציאות, אבל בניני באמצעות סרטו מגלה לנו משהו אמיתי מאוד על המציאות.



שקרים לבנים עמיחי גרינברג

הבדיה הקולנועית ככלי לתיקון עולם

מורה לקולנוע במדרשיית הרטמן ובאולפנת צביה קטיף

מהכותבים של הסדרה "חיים אחרים" / קשת ערוץ 2

לאפשר לנו להציף אל האמת שמאחורי הקלעים של המציאות.

הייתי רוצה ללכת צעד אחד נוסף, במערכת היחסים המתוחה שבין הסרט למציאות. ד'ול וורן כתב את ספרו הבדיוני "מן הארץ אל הירח" בשנת 1865, בשנת 1902 ד'ורד' מלייס יצר את סרט המדע הבדיוני הראשון "מסע אל הירח", בשנת 1969 ניל ארמסטרונג באמת נחת על הירח. אז אולי הכל הפוך? האמת לא נמצאת בחוץ אלא בפנים? כלומר המציאות מתגבשת בדמיון, מתעצבת בסיפור, בציור או בסרט ובסוף מתחוללת במציאות. אז איפה האמת? בתוכנו או בחוץ במציאות האובייקטיבית סביבנו? מה מחולל את מה? האם הסרט יוצר מציאות ולא רק מתעד אותה או נוקט עמדה כלפיה?

האם העומק של מה שרוברטו בניני אומר לנו בסרטו הוא, תאמינו במציאות התמימה שבתוככם עד הסוף (ממש עד הסוף...) אפילו אם היא מנוגדת והפוכה למציאות האובייקטיבית האמתית והרעה שסביבכם, ויש סיכוי שתנצחו את הקרב ותכריעו את הרוע במציאות.

רק אחרי שלוקחים את כל זה בחשבון ניתן לדעתי לבחון מהם גבולות האמת והשקר האמיתיים של כתיבת סרט.

כמורה שעובד מול תסריטים של התלמידים שלי, אני נדרש לשתי התייחסויות לחומר. באחת אני מנסה להבין את העולם של התסריט את החוקים שלו מה אמתי ומה לא אמתי בתוך העולם שנכתב, גם פה דימוי מעולם הציור מאוד מסייע. על מנת לצייר ציור שיראה אמין הצייר חייב להתבונן מנקודת מבט אחת בלבד, אסור לו

לראות מעבר למה שנקודת המבט מאפשרת, לשם כך יש לחלק מהציירים "חורי הצצה" - קרטון ובו חור ורק דרכו הם מתבוננים על המציאות ומציירים רק ואך ורק את מה שרואים דרך החרך.

הנמשל הוא שעולם הסרט חייב להתקיים מתוך נקודת המבט הספציפית של הכותב ולאחר מכן של הבמאי, בהעדר נקודה כזו, התסריט מאבד את האמת שלו. ההתייחסות הזו דורשת מקצועיות מסוימת וניסיון בכתיבה, אך בסך הכל יש לה מימד מקצועי טכני.

אופן ההתייחסות השני הוא רלוונטי יותר להלך המחשבה שפירטתי לעיל, הוא קשור לעצם עובדת היותי מורה. כמורה במקצוע כזה אני נדרש להבין את העולם של התלמיד את המרחב הפנימי שלו ומתוך כך את האמת והשקר של העולם שבו הוא חי. הדגש פה הוא על התלמיד ולא על המושא היינו התסריט.

אני שואף להבין מה העולם שהוא רוצה לחשוף, מהם גבולותיו, איך לאפשר לו להיות יותר עצמו, דרך הסיפור שהוא מספר.

פתחתי בהתלבטותי האישית בנוגע לתסריט שלי, ההתלבטות אמתית, החשש קיים, הוא נוכח גם כעת בעת כתיבת שורות אלו, ככל הנראה אצטרך לדמיין שאני התלמיד שבא אלי ליעוץ, מה אגיד לו? מהם גבולות האמת של העולם שלי?

זה בעיני האתגר היפה בהוראת הקולנוע, כולנו באותה סירה, מחפשים את גבולותינו האמיתיים כדי להבין מי אנחנו, ולשם מה אנחנו פה, מה הסיפור שלנו?

לכניסה אל אתר הסרט החדש של עמיחי גרינברג ולצפייה בסצנת הפיילוט לחץ [באן](#).

פותחת בפני את הדלת אישה שמזכירה לי מאד את סבתא שלי... הדבר הראשון שצד את עיני הוא שולחן עגול עטוף מפת תחרה ועליו מכונת כתיבה שנראית לי מאותן שנים אימות. המחשבות מתרוצצות בראש - מי יודע מה הודפס במכונת הכתיבה הזו...

אנחנו מתיישבים בסלון דירתה. היא מציעה קפה וכמאמר הקלישה - "אפשר לחתוך את המתח בסכין". היא מספרת לי על ההיכרות שלה עם היטלר ועל העבודה לצדו. אני זוכר את עצמי תוך כדי הפגישה, מנסה לקלוט את הסיטואציה שאני כרגע חלק ממנה ולא מצליח. האם זה אמיתי? האם המפגש הזה אכן מתרחש? ואז לפתע היא שואלת עלי - היכן בדיוק אני גר בישראל? האם יש לי משפחה? הוצאתי מהתיק תמונה של הבנות שלי והראיתי לה. בתמורה, היא מיהרה להביא מחדר סמוך תמונה שלה עם הפיהרר. ואני בכלל לא ביקשתי...

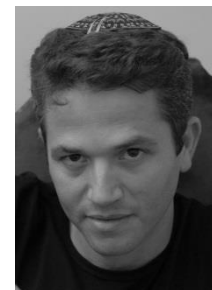
כאמור, המפגש המצמרר והטעון הזה עם המזכירה של היטלר היה אירוע מכונן שעורר אצלי שאלות רבות בנוגע לשאלת הגבולות בעשייה הדוקומנטרית. מצד אחד ישבתי שם מולה כבמאי שמטרתו לעשות סרט אשר יביא, לדעתי, לצופים סיפור חשוב, מעניין וחדש. אבל ישבתי שם גם כחנוך - נכדה של סבתי, שרה כץ ז"ל שאיבדה את כל משפחתה בשואה והנה האישה היושבת מולי הייתה חלק מהמנגנון שאיפשר את ביצוע הזוועות הללו.

במהלך עבודתי הקולנועית, פעמים רבות מעסיקה אותי, ממש כמו את חברי היוצרים הדוקומנטריים, שאלת הגבולות בינינו - יוצרי הסרט ובין מושא סרטנו. אבל אירוע אחד שהציב בפני את שאלת ה"גבולות" הזו באופן חד וברור, השפיע עלי במיוחד.

זה קרה לפני מספר שנים. צוות התחקירנים ואני היינו בעיצומה של ישיבת תוכן על סרט דוקומנטרי חדש ותוך כדי הישיבה אני מקבל את אחת משיחות הטלפון הללו שאתה לעולם לא תשכח. מעבר לקו היה מיכאל, תחקירן גרמני שעובד איתי על הסרט. "השגתי לך את מספר הטלפון של טראודל יונגה, מי שהייתה במשך שנים רבות המזכירה האישית של היטלר" הוא אומר לי בפשטות.

"רוב הסיכויים שהיא תטרוק לך את הטלפון בפנים... אבל אם לא - ייתכן והיא "קצה חוט" לסרט שלך". הייתי בהלם. אני זוכר שהתיישבתי על כסא קרוב בעודי מחזיק בידי את מספר הטלפון שזה הרגע קיבלתי, מתקשה להאמין שאני במרחק שיחת טלפון אחת עם המזכירה של היטלר ומי שהייתה אחד האנשים הקרובים אליו במשך שנים רבות. אני מודה שלא היו לי את כוחות הנפש ואת האומץ לעשות את שיחת הטלפון איתה מיד, אבל למחרת התקשרתי. הצגתי את עצמי ולאחר שתיקה שנראתה לי כמו נצח, היא אמרה, להפתעתי, שאני מוזמן לבוא להיפגש איתה בדירתה.

פחות מעשרה ימים לאחר מכן, אני במינכן, עומד לבדי (היא הציבה זאת כתנאי) מול דלת ביתה של מי שהיטלר היה "הבוס" שלה.



מבחן בגרות חנוך זאבי

על המורכבות ביחסי המתעד והמתועד
הקולנועיים

רכז מגמת קולנוע ומורה מעשי בישיבה התיכונית
קריית הרצוג ובישיבת אמי"ת פתח תקווה.
בין סרטיו:
"צלו של הפיהרר", "שנת ה"ש", "שואה-הדור הבא",
"החברים של נאדיה", "ילדי היטלר"

הראויה ובריחוק הנדרש - ריחוק אשר ייתן לצופה כלים להגיע למסקנות לבדו או לפחות תחושה שהוא מגיע למסקנות בעצמו...

עלינו להיות ערים לבעייתיות הזו. עלינו לזהות מראש האם התלמיד המסוים יצלח, במקרים שבאלה, לעמוד במשימה ולצלוח אותה במקצועיות. במקרים שאנחנו חושבים שהתשובה היא שלילית - עלינו לעודד את התלמיד לבחור סיפור אחר אותו הוא כן יוכל להכיל. זו גם הסיבה, לדעתי, שרבים מהסרטים הדוקומנטריים המוצלחים של יוצרים צעירים הם אלה המספרים סיפור אישי או מספרים סיפור "גדול" מנקודת מבט אישית. במקרים הללו, נמנעת בדרך כלל - או לפחות מטשטשת - הנפילה למלכודת חוסר הבשלות וחוסר הניסיון הקשור בין היתר בהצבת גבולות.

לצופה תחושה שאני שופט של גיבורי סרטיי. מטרתי היא שהצופה ירגיש שאני מתבונן בגיבוריי מן הצד, בוחן תופעה מסוימת שבעיני היא מעניינת וחשובה - בלי סנטימנטים ובלי ניפוח סנטימנטלי (הרי בקלות אפשר לגרום לצופה לכעוס ולחילופין להתאהב, במחי "קאט" אחד).

אני מאמין שעלי להביא לצופה תמונה מורכבת עם מינימום התערבות ומניפולציה גלויה מצדי, על מנת שהוא ירגיש פעיל ויסיק את מסקנותיו בעצמו מבלי שאני אכתוב לו, כביכול, מה לחשוב ולהרגיש.

אם תרצו - זה גם יכול להיות מבחן מקדים לשאלה האם הנושא עליו אני רוצה לעשות סרט אכן ראוי - שכן במידה והסיפור יהיה עדיין מוצדק גם ללא התערבות מניפולטיבית גלויה - כנראה שיש כאן סיפור לסרט.

אם לא - אולי עדיף שהסרט לא יעשה.

כעת, נשאלת השאלה האם תלמידים במגמת קולנוע מסוגלים להכיל את המורכבות הזו ביצירה הדוקומנטרית? האם תלמיד בכיתה י"א או י"ב בוגר מספיק כדי לספר סיפור עם הריחוק שלעיתים נדרש והביקורתיות שהיא כמעט תמיד תלויה בבגרות נפשית. אני אישית, ממש לא בטוח בכך. אני חושב שתנאי בסיסי ליכולת לעמוד במשימה הזו היא בגרות וניסיון. פעמים רבות נתקלתי בתלמידים המאוהבים בסיפור שלהם ובדמויות המובילות אותו או להיפך - בטוחים בכך שנושא סרטם וגיבוריהם אשמים ויש להציגם באור שלילי. רק לעיתים רחוקות ונדירות שמחתי לפגוש תלמידים המצליחים לספר סיפור דוקומנטרי במורכבות

כיוצר דוקומנטרי, שאלות הקשורות בגבולות הללו, הדירו שינה מעיני וגרמו לי לתהות בדבר היכולת להפריד ולהסתכל על מושא סרטי כשאני חובש את כובע הבמאי ומנטרל את מעורבותי האישית בסיפור. האם זה תמיד אפשרי? האם זה נכון להסתכל אל מושא סרטי באופן קר ומחושב? ואולי דווקא המעורבות האישית שלי בסיפור יש בה בכדי ליצור אלמנט דרמטי שיוסיף לעוצמתו של הסרט?

בכדי לפתח מעט את הנקודה הזו ולהרחיבה - כדאי לדפדף אחורנית ולנסות להיזכר קודם כל מה ייחודה של היצירה הדוקומנטרית ומהן מטרותיה.

למרות התדמית הראשונית אצל רבים לפיה הקולנוע הדוקומנטרי, בשונה מהקולנוע העלילתי, מתעד מציאות, אין יוכוח על כך ש"המציאות" הזו עוברת דרך פילטר בדמותו של הבמאי. הוא הוא מספר הסיפור ועמדתו היא לגמרי סובייקטיבית. מעבר לשיקול הדעת של הבמאי בבחירת נושא הסרט, כל החלטה בנוגע לבחירת הדמויות והסיטואציות, אופן הצילום, העריכה, פס הקול וכו' תשפיע על היצירה ועל התמונה הכללית שיקבל הצופה.

אז הבמאי הוא המתווך בין נושא הסרט וגיבוריו ובין הצופה אבל ישנן דרכים רבות שהוא יכול לספר את הסיפור וכל במאי-מתווך יכול לספר למעשה סיפור שונה. אני מאמין שכשלב ראשון ובטקטיקת עבודה, ריחוק הוא אחד האמצעים האמנותיים החשובים והבסיסיים ביצירה הדוקומנטרית. כיוצר, אני לא נותן



לכניסה אל אתר הסרט "ילדי היטלר" לחצו כאן .

מרץ' מנסה לנסח ולנתח את מהות ה'קאט', הוא מדבר על קאטים וקאטים נסתרים, למה קאטים עובדים וכותב את הנוסחה שלו לקאט המושלם, ופה הייתי שמחה להרחיב.

מארץ' קורא לזה "חוק השישה". הוא מונה שישה קריטריונים לקאט ואפילו מחלק אותם בצורה מדויקת ביותר:

1. רגש: האם המעבר בין השוטים שומר על אותה רמת אנרגיה של הדמות/סיטואציה – 51%

2. סיפור: איך הקאט מקדם את העלילה – 23%

3. קצב: האם זה הרגע הנכון לחתוך – 10%

4. מעקב העין: האם נשמרת נקודת הפוקוס (מוקד העניין) של הצופה 7%

5. דו ממדיות (מישורית) של המסך, כיוונים ומיקום של הדמויות/חפצים בפריים – 5%

6. מרחב פעולה תלת ממדי, או במילים אחרות המשכיות – 4%

יעל פרלוב התייחסה בחשדנות קלה לדיוק האחוזי של מרץ': "האם אפשר להגדיר מהו קאט טוב כאילו מדובר במתכון לעוגיות חמאה? למחרת, בעוד אני אוזנת בעכבר של המקלדת כדי לבצע "קאט" בסרט שאותו אני עורכת, מצאתי את עצמי מהרהרת: האם יש בקאט הזה 51% רגש? כמה אחוזים אתן לקאט בסעיף הקצב?"

אני מסכימה עם פרלוב, קשה להגדיר קאט טוב במונחים כה מדויקים, אבל אם נרד לעומק מחשבתו של מרץ' נבין פרמטרים מסוימים שיכולים לשרת אותנו בהחלטות מסוימות בחדר העריכה.

במדף ספרי העיון בסקשן של קולנוע, לא תמצאו הרבה ספרים על עריכה, אם כבר קיימים כמה ספרים, הם בדרך כלל ספרים טכניים שמסבירים איך לעבוד עם תוכנות העריכה השונות. בצד הקונספטואלי של המפה ההיצע דל עוד יותר, בייחוד בעברית.

לפני מספר שנים יצא בעברית, בהוצאת אסיה, ספרו הנהדר של וולטר מרץ' "במצמוץ העין – מבט על עריכת סרטים".

מרץ' התחיל את דרכו בתעשייה הקולנועית בסוף שנות השישים כעורך פסקול ומשם הגיע לעריכת סרטים, כמעט בכל סרט שעליו הוא עובד הוא מופקד גם על עריכת התמונה וגם על הסאונד, וכיום הוא נחשב לאחד העורכים המוערכים בהוליווד שזכה בפרסים רבים (בין היתר בשלושה פרסי אוסקר). ברזומה הארוך שלו אפשר למצוא סרטים כמו "אפוקליפסה עכשיו", סדרת סרטי "הסנדק", "הקלות הבלתי נסבלת של הקיום", "השיחה", "הפצוע האנגלי", "קולד מאונטיין" ועוד..

'מצמוץ העין' מדבר על עריכת סרטים בפרספקטיבה רחבה ויוצר הקשרים מרתקים בין אמנות, מדע וחיים.

הספר נפתח בהקדשה של פרנסיס פורד קופולה:

"...וולטר הוא נושא ללימוד בפני עצמו: פילוסוף ותאורטיקן של קולנוע... אין דבר מרתק יותר מלהקשיב במשך שעות לתיאוריות של וולטר על החיים, על קולנוע, ולמנות החוכמה הגדושות שהוא מותיר אחריו כמו שְבִיל פִּירוּרִי הלחם של עמי ותמי: גם הכוונה וגם הזנה."



נוסחת הקאט רעות האן

על וולטר מארץ' וחוק השישה בעריכה

מרצה בתחום יסודות העריכה באוניברסיטת אריאל

בין הסרטים שערכה

"זסרמיל" / מושון סלמונה / 2007

"נמס בגשם" / דורון ערן / 2009

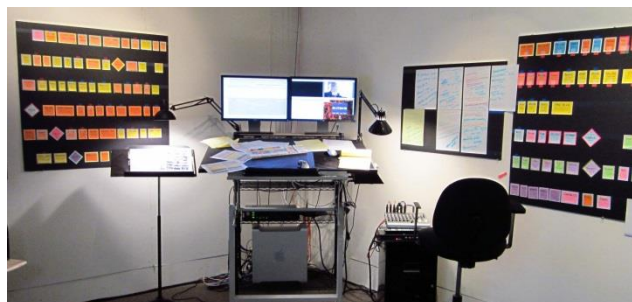
"מחכים לסורקין" / יונתן פז / 2013

הדוקה ביותר...הם במידה רבה הקשרים החזקים ביותר ברשימה, ואילו הכוחות שמחברים בין שלושת הסעיפים הנמוכים הולכים ונחלשים ככל שתרדו מטה ברשימה" (במצמוץ העין, עמ' 33)



לצפייה בטריילר של הסרט "נמס בגשם" לחץ כאן .

בסצנה A כדי שלו יבחינו בלבוש, אבל השימוש בCU לא היה נכון עבור הסצנה, שצולמה כ-one shot, הקאטים הורידו מהבנייה הרגשית שה one shot נתן, היו עוד כל מיני פרמטרים באיכות המשחק והצילום שהביאו אותנו להחלטה "להתעלם" מהמשכיות ולדבוק בקאט כפי שרצינו במקור, למרות שעל מנת לרכך את המעבר בחרנו להישאר עם שוט A עוד מספר רגעים אחרי שהדמות יוצאת מהפריים ע"מ לעזור במעבר בין השוטים. וראה זה פלא – איש מהאנשים שצפו בגרסאות השונות של הסרט לא הבחין בעניין.



חדר העבודה של מארץ'. לצפייה בדבריו לחץ כאן .

חלוקת האחוזים נראית אולי מוגזמת, אבל נדמה לי שהוא רצה להשיג 'אפקט דרמטי' כדי שנבין מה משקל החשיבות שאנו צריכים לתת, כפי שהוא רואה זאת, לכל אחד מהגורמים לקאט.

"ברמה המעשית, תגלו ששלושת הדברים הראשונים האלה- רגש, סיפור וקצב- קשורים זה לזה בצורה

ברור שהקאט האידיאלי אמור לטמון בחובו את כל ששת הפרמטרים, אבל הדירוג שהוא כותב עליו, בא במקרה שאנו ניצבים בפני דילמה בחדר העריכה שבה אין את כל האופציות הנ"ל, או כמו שאפשר לקרוא לזה גם אפקט השמיכה הקצרה מושכים לכיוון אחד וקר ברגליים, מושכים לכיוון השני והידיים קופאות. כאן מרץ' מפתיע ומדרג דווקא את continuity במקום האחרון. וזו לעיתים מחשבה שגויה שאני נתקלת בה בעיקר אצל סטודנטים שממקמים את ההמשכיות במקום הראשון. העובדה היא שאם הקאט יושב בצורה מדויקת מבחינת ההמשכיות הרגשית של הדמות, לדוגמה, הקצב עובד נכון, וקידמנו את הסיפור, לא הרבה ישימו לב אם הדמות לובשת את אותה החולצה או לא.

אביא דוגמה להתלבטות כזו שעמדתי בפניה לאחרונה בחדר העריכה בעבודה על הסרט "שקופים" (במאי: מושון סלמונה). בעריכת אחד מהסיקוונסים נתקלנו בבעיית המשכיות רצינית. בסצנה A הדמות הראשית נמצא בכפר שלו בעודו מבחין בגרר שמגיע לפנות אוטובוס שהוא העמיד על גבעה סמוכה לוקח לו רגע להבין מה הוא רואה ואז הוא יוצא בריצה אל עבר האוטובוס ושם (סצנה B) הוא מביט חסר אונים איך מעמיסים את האוטובוס על הגרר, דבר הגורם לו לקבל החלטה דרמטית בסרט. הבעיה שנתקלנו בה היא שהגיבור יוצא בריצה לכיוון האוטובוס בלבוש אחד, ומגיע בלבוש אחר.. היו לנו מספר אפשרויות לפתור את בעיית הלבוש, כאשר אחת מהן היא להשתמש ב-CU

מוצלה מכיוון שהם חשבו שאם הם יציירו זאת, הדבר יתגשם במציאות. חוקרים מסוימים טוענים כי הקדמונים האמינו שעצם פעולת ציור של בעלי חיים על קירות המערה יגרום לאותם בעלי חיים להופיע או במילים אחרות יפיח בציורים חיים ויהפוך אותם לאמתיים.

אך ציור הוא מדיום מוגבל, במיוחד לפני אלפי שנים. קשה לתאר תנועה בציור, במיוחד תנועה מורכבת כמו קפיצה. לאורך השנים בני אדם ניסו להמחיש תנועה ע"י ציור מספר ציורים עוקבים בהן דמות מוצגת בתנוחה מעט שונה לקודמתה אך היות ואותם ציורים היו זה לצד זה הם היו רק ביטוי לתנועה אבל לא המחישו תנועה. אך אנו, בני האדם, יכולים להיות נחושים ביותר ובעזרת אמצעים דלים ופשוטים, מסוגלים לחשוב ולדמיין פתרונות יצירתיים. כך עשה אדם אחד שחי באזור שהיום ידוע כאיראן, לפני כ-5,000 שנים, כשהוא צייר סביב גביע משקה סדרה של ציורים בהן נראה איל העומד בין שני עצים אך שלא כמו בקישוטים אחרים בחפצים דומים, בהן האיורים היו זהים, על גביע זה האיל נראה עומד בתנוחה שונה בכל איור וכאשר אדם מסובב את הגביע בידי נוצר הרושם שהאיל מזנק מהקרקע ונוגס בענף אחד העצים. הגביע נחשב היום לדוגמה הראשונה של אנימציה אנושית.



לצפייה בסרטון המחשה לחץ כאן .

משחר האנושות, בסיפורי בריאה רבים ברחבי העולם, האלים יצרו את המין האנושי מחומר דומם (אדמה, חמר, עץ ואפילו תירס) אך התבנית כשלעצמה לא הייתה מספקת, מה שנזקק להחיותה היה רוח חיים: נשמה, נפש.

מקור המילה אנימציה היא מהמילה הלטינית אנימטיאו שמשמעותה 'הפעולה שמעניקה חיים' (אנימו = להחיות, אטיאו = פעולה של), המילה המקבילה לאנימציה בעברית היא הנפשה, מלשון נפש כמובן. אך מהי נפש? בני אדם מתדיינים מהי בדיוק נפש כבר אלפי שנים. בעבר, היכולת לנוע ולבצע פעולות מורכבות כמו הליכה, ריצה, הרמה של חפצים נחשבה כראיה לקיומה של נפש בדבר המתנועע. כיום, ראייה זו בלבד אינה מספקת זאת מכיוון שיש היום ביכולתנו ליצור מכונות המסוגלות לנוע ולבצע פעולות מורכבות שבני אדם יתקשו לבצע והדיונים על מהי הגדרה המדויקת של נפש עדיין נמשכים. אך במשך אלפי שנים תנועה נחשבה לסימן היכר של חיים. אם דבר מה היה מסוגל לנוע, משמעות הדבר שהוא חי ואם אדם מסוגל לגרום למשהו דומם לנוע (או להראות כאילו הוא נע) אותו אדם היה בעל כישורים אלוהיים.

במשך יותר מ-40 אלף שנים בני האדם מציירים. לעולם לא נדע מה באמת חשבו בני אדם הקדמונים כשהם ציירו על קירות המערות בהן שכנו או ביקרו. האם הם ציירו חוויות שהם חוו? אירועים בהם השתתפו? או אולי הם ציירו אירועים שהם רצו שיקרו להם? יתכן שאותם אנשים קדמונים ציירו את עצמם בעיצומו של צייד



ויפח באפיו רוח חיים אלון טרייטמן

סקירה היסטורית ורעיונית של יצירת
האנימציה

סופר ומרצה בתחום מד"ב וסדרות אנימציה

שאוּגדו יחד בקצה אחד ואיורים עוקבים צוירו בקצה השני וכאשר מושכים אותם לאחור ומשחררים דף, דף נוצרת אשליית תנועה באיורים. החידוש בהמצאה זו היה שמספר האיורים לא הוגבל, כמו בפנקיסטיסקופ וזיאוטרוֹפ, לגודל הקוטר של העיגול עליו צוירו האיורים והוא יכול היה לכלול מספר רב יותר של איורים. המצאה זו הייתה למעשה הפתרון המוצלח ביותר להמחשת תנועה דרך סידרה של ציורים מאז ימי קדם והיוותה התרומה הגדולה ביותר לפיתוח שיטת האנימציה המודרנית.

הסרט הראשון שכלל בתוכו קטע של אנימציה היה 'הציור הקסום' מ-1900, בו נראה אדם מצייר אדם אחר בציור עם כוס ובקבוק יין. הצייר גונב לדמות המצוירת את הבקבוק והכוס והדמות כועסת על כך והאינטראקציה בין הצייר לדמות נמשכת מספר דקות.

לצפייה בסרט לחצו [כאן](#).

סרט האנימציה המלא הראשון היה 'שלבים הומוריסטיים של פרצופים מצחיקים' מ-1906, בו נראות דמויות מצוירות עושות דברים שובבים כשהם מצוירים על לוח בעזרת גירים.

פחות מ-100 שנים מאז סרט האנימציה הראשון ועולם האנימציה השתנה כמעט ללא היכר. מי היה מאמין ב-1900 שב-כמאה שנים נוכל ליצור הנפשה שכל כך דומה למציאות עד כי יהיה קשה לנו להבחין ולהבדיל בינה לדבר האמיתי?

כל שיש לעשות כדי להמחיש את התקדמות הרבה של האנימציה ב-20 שנים האחרונות הוא להשוות בין

מגבלתו של הזיאוטרוֹפ, כמו עם גביע האיל, היא שרק אדם אחד בכל פעם יכול היה לראות את אשליית התנועה. מגבלה זו החלה להתמוסס במאה ה-17 עם המצאת 'מנורת הקסם', מקרן ראשוני שבעזרת אור נר ומראות היה מסוגל להקרין איורים שנצבעו על לוחות זכוכית שהונחו לפניו אל הקיר שמולו. חלק מלוחות הזכוכית היו רק ציורים והיו כמו שקופיות מודרניות אך חלק היו על לוחות זכוכית רחבות שהציגו פעולות מתמשכות כמו אדם המדליק פתיל של תותח, בהמשך השקופית ניתן היה לראות את כדור התותח נע באוויר ולבסוף פוגע באדם אחר. אפקט התנועה נעשה באופן ידני ע"י הזזה של לוח הזכוכית נגד כיוון התנועה של העצם שצויר על הלוח.

במאה ה-19, שני ממצאים, אחד ג'וזף פלאטו מבלגיה ושני, סיימון ואן סטמפר מאוסטריה, המציאו במקביל את הפנקיסטיסקופ שמקור שמו מהמילה היוונית פאנקינדין (לרמות, להערים) ופירושו 'תמונה מטעה', מכיוון שההמצאה יצרה אשליה של תנועה. הפנקיסטיסקופ היה מורכב מדיסק עליו צוירו, במרווחים שווים, דמות או דמויות שעוסקות בפעולה כלשהי, כגון: קפיצה או ריקוד. הדיסק הוסתר תחת מכסה המסתיר את כולו פרט לפתח אחד בו ניתן היה להבחין באחד האיורים. כאשר סיבבו את ידית המכשיר, הדיסק עם האיורים החל להסתובב ונוצר הרושם שהדמויות הנראות דרך הפתח נעות.

ב-1868, רשם ג'ון ברנס לינט פטנט על המצאת 'ספר מעבר' ('פליפ בוק'), מדובר במספר דפים גמישים

לקח לאנושות כ-35 אלף שנים לעבור מצוירים לאנימציה ראשונית של גביע האיל הקופץ אך מהרגע שנהגה רעיון חדש הוא מתפתח במהירות וחלפו רק כ-2,800 שנים עד שהומצא הזיאוטרוֹפ הראשון ע"י הממציא הסיני, טין האן. זיאוטרוֹפ הוא גליל שסביב הדפנות הפנימיות שלו מצוירים איורים, כל אחד מעט שונה מקודמו וכאשר מסובבים אותו נוצרת אשליית תנועה לאיורים. פרוש המילה זיאוטרוֹפ, מיוונית, היא גלגל החיים (זיאו= חיים, טרוֹפ= סיבוב). טין האן קרא להמצאה שלו 'הגליל שמאפשר הגשמת חלומות' מכיוון שבעזרת המכשיר שהמציא הצליחו אנשים לגרום לאיורים לנוע (או לפחות להיראות כאילו הם בתנועה), דבר אליו שאפו בני אדם מאז שהתחילו לצייר.



זיאוטרוֹפ

'סקוור פיקטורז', קיוותה שתהייה השחקנית הדיגיטלית הראשונה אך למרות השקעה הרבה, מחסום ההנפשה האנושי עוד לא נשבר.

השאלה ששואל הסרט 'כנס העתידנים' שיצא לאחרונה לאקרנים ובמיוחד הספר עליו הוא מבוסס, היא מה יקרה כאשר גבול ההנפשה האחרון הזה ישבר? כאשר אנימציה תהיה כל כך מציאותית עד כי באמת לא נוכל להבדיל יותר בינה ובין המציאות? במה אנשים יבחרו לבלות את חייהם אם תינתן להם האפשרות? במה אתם הייתם בוחרים? ומה יקרה כאשר מישהו ישתמש בטכנולוגיה הזו לרעה? האם למרות שחלפו יותר מ-40,000 שנים אנו מוכנים להיות כמו האלים ולהפיח חיים היכן שהם אינם? האם אנו מוכנים לחיות במציאות בה השאיפות שלנו לעצמו מתממשות? תשובה לשאלה הראשונה, מה באמת חשבו בני אדם הקדמונים כשהם ציירו על קירות יתכן ולעולם לא נדע אך לשאלה האחרונה, כל שנותר לנו לעשות זה לחכות ואז נדע.

הטיגריס המצויר, ראג'ה, בסרט 'אלדין', של דיסני מ-1992, מול הטיגריס שבסרט 'חיי פיי' מ-2012. הראשון, מצויר באנימציה רגילה ואילו השני, אנימציה ממחושבת מפותחת שקשה מאוד להבדיל בינה לטיגריס אמיתי. סוף כל סוף, הצלחנו להעניק נפש לאותם ציורים על הקיר.



"כנס העתידנים" של ארי פולמן, לטריילר לחצו [כאן](#).

אך למרות ההתפתחות האדירה של האנימציה עדיין לא הצלחנו להנפיש בהצלחה בני אדם. הסרט הראשון שממש ניסה ליצור הנפשה של אדם אמיתי היה 'פייבל פאנטסי: הרוח שבפנים' מ-2001 (לצפייה בטריילר לחצו [כאן](#)). שנים ומשאבים רבים הושקעו פיתוח הדמות הראשית של סרט, מינג-נאס, דמות שהחברה המפתחת,

הנה דוגמה לתמונה שצולמה עם העדשה האמורה לעיל - אני בטוח שאם אניח את התמונה בפני 5 אנשים כל אחד מהם יגיד שצילמתי משהו אחר -נסו לחשוב לרגע מה אתם רואים? בפועל מה שאתם רואים הם טיפות מים על שולחן לאחר גשם בפיצוי חשיפה שלילי (חשוך באופן מכוון) כאשר באופן רואים את השמש אשר קיבלה את צורת המשושה של הצמצם. לעולם לא הייתי מצלם תמונות בפיצוי שלילי אם לא היו לי מגבלות של אור ISO1. היום אני יודע לחשוב על תמונות כאלו למרות ה ISO-הגבוה הקיים במצלמה שלי כמו גם העובדה שיש לי 2 פלאשים חיצוניים שיעשו את העבודה.



דוגמה נוספת היא המחסור בחצובה - בין אם יש לך חצובה ובין אם לא, לפעמים לא כיף לשוטט ברחובות

הבאה: "אם היה לי ציוד כמו שלו, הייתי מוציא תמונות ברמה שלו". גם אני בעברי השתמשתי לא פעם בגישה זו, אך היום אני יכול לקבוע כי המשפט הזה לא נכון באופן גורף. היום אני יודע שתמונה טובה צריכה להיות בעלת מספר אלמנטים שהם מעבר לצמצם 1.8 וחדות של סכין שוויצרי - ישנו צורך ביצירתיות, עין צילומית, הבנה של פרספקטיבה, זוויות, תאורה ועוד.

היום אני רוצה לדבר על האפקט ההפוך של מגבלות בצילום ככלי יוצר אשר מפתח ראייה, חשיבה, טכניקה ועוד. בעבר כאשר מצלמות הרפלקס היו מוגבלות ל ISO-1600 במקסימום, וגם בו אף אחד לא היה רוצה לצלם בגלל הגרעיניות שהוא יצר, לא הייתה ברירה אלא להשתמש באור הקיים, או להוסיף פלאש חיצוני למצלמה. כסף לפלאש כזה לא היה לי באותה תקופה ועל כן נאלצתי לעבוד עם מה שיש, כך מצאתי את עצמי מטייל ברחובות ערים באירופה בלילות כאשר למצלמתי מחוברת רוב הזמן עדשת 50 מ"מ, עדשה זו היא עדשת "פריים" משמע שיש לה אורך מוקד קבוע של 50 מ"מ ועל כן אין לה זום ואם רוצים לשנות דברים בתמונה יש צורך לעשות "זום עם הרגליים" ופשוט להתרחק ולהתקרב עם הרגליים לקבלת הפריים הרצוי. העדשה הזו מגבילה מאוד מבחינת הפרספקטיבה של התמונה. ההגבלה הזו מאלצת את הצלם למצוא זוויות מיוחדות, לפתח את ההבנה של אור כאלמנט העיקרי בתמונה, עומק שדה ועוד, העדשה הנ"ל דוחפת את המשתמש בה ליצירתיות מוגברת.



זול עולה ביוקר? איתן בירנבוים

הקושי הטכני כמפתח לצמיחה אמנותית

כסף, הכל סובב סביב כסף. זה לפחות קו המחשבה של צלמים מתחילים - החשיבה הזו מתבססת על הלוגיקה

הכי רוצה וצריך הוא עדשת טלה-פוטו, בשלב מסוים בחיי אכן קניתי עדשת כזו עם אורך מוקד של 300 מ"מ. להפתעתי הרבה גיליתי שהעדשה הזו יושבת יתומה רוב הזמן בתיק הצילום שלי, ולאחר זמן לא רב פשוט הוצאתי אותה משם בעקבות המשקל שהיא מוסיפה לתיק... היום אני מבין שסוג הצילום שאני אוהב לא מצריך עדשות כאלו, ועל כן אין לי צורך בהן, בדיוק מאותה סיבה שנכון להיום צילומי מאקרו לא יושבים בראש מעייני ועל כן אין ברשותי עדשת מאקרו.

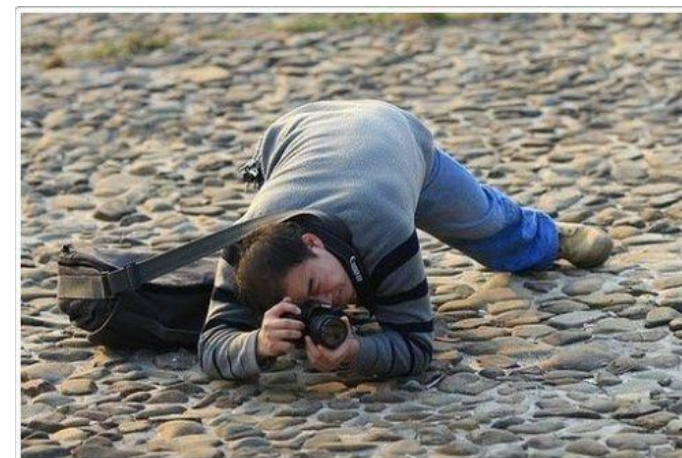
צלמים יקרים, קודם כל גלו את סגנון הצילום שמעניין אתכם ורק אז תקנו ציוד בהתאם. אני ממליץ לכל הקוראים ולתלמידיהם חובבי הצילום להפסיק לרדוף אחרי ציוד, ולנסות למצות את הציוד שרשותכם, תופתעו לגלות שדווקא הוא זה שיכול לקדם אתכם לעולמות חדשים בצילום.

בוונציה, אחת מהן בחשיפה רגילה, והשנייה הינה חשיפה במטרה לקבל תמונה בעלת פחות גרעיניות ורעש (פחות אור נקלט בחשיפה קצרה עם ISO נמוך יותר) וכך קיבלתי את מטרתי הראשונה-תמונה לא מגורענת ושמישה יותר, אך על הדרך הרווחתי תמונה הרבה יותר דרמטית ומעניינת. צריך לערוך חשיבה מחדש אודות השאלה- האם כל תמונה צריכה להיות מוארת באופן מושלם שבו כל הפרטים נראים לעין בצורה אולטימטיבית? או שלעיתים כדאי לחשוב קצת מחוץ לקופסה המוכרת ולחשוב "מה היה קורה אם?"



דבר נוסף בנושא של מגבלות בצילום הוא החשיבה מה הציוד שאותו אתם הכי רוצים, אעיד על עצמי שמהרגע שנכנסתי לעולם מצלמות הרפלקס 'ידעתי' שהדבר שאני

עם חצובה לכל מקום ועל כן מוותרים עליה. הדבר מאלץ לעיתים למצוא שיטה כזו או אחרת כדי להשיג יציבות למצלמה כדי שהתמונה תצא חדה ככל שניתן, זאת על ידי הישענות על עמוד, שכיבה על הרצפה או הנחת המצלמה על ארון חשמל או כיסא של מסעדה. קושי זה פותח צוהר לעולם חדש של זוויות שונות שמעולם לא הייתם חושבים עליהם במידה והייתה לכם חצובה באותו הרגע וסביר שהייתם מעמידים את המצלמה על חצובה ומצלמים תמונה בנאלית וסטנדרטית שמתעדת משהו באופן יבש, זאת בניגוד לזווית הייחודית שמצאתם מהרצפה או מאדן החלון.



לפעמים יש לנו תמונה מעניינת בראש, אבל היא תהיה סתם תמונה תיעודית, צירפתי פה שתי תמונות של פסל