

זוונות

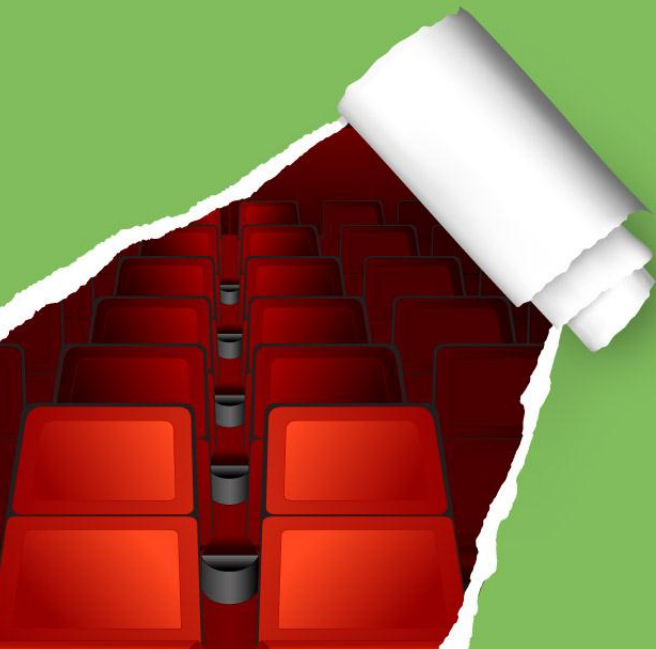
מגזין מורי הקולנוע בחינוך הדתי בשיתוף הפיקוח
וההדרכה על לימודי תקשורת ואמנויות בחמ"ד

גיליון מס' 5

אפריל-מאי 2014

בנושא "מסע"

עורך: יהודה ויטלזון



תוכן עניינים

3.. יהודה ויטלזון **עורך**

4.. רויטל שטרן (זיוון) **מסע**

6.. אפרת כהנא **זווית חדשה**

8.. ד"ר בני בן דוד **קולנוע של מציאות**

14.. ליאת רוטנר **סוד הקסם**

17.. מולי קימל **ויהי אור !**

21.. איתן בירנבוים **המסע המצולם**

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

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

ועד היום. בראיון, ליאת חושפת חלק מהטכניקות שבהן היא משתמשת על מנת לעודד יצירה בקרב בני נוער בעת סדנאות הכתיבה היוצרת שהיא מנחה.

מולי קימל, איש תעשייה ומורה לקולנוע במאמר חשוב ומעמיק בנושא תאורה קולנועית. זהו לא רק מאמר קונספטואלי אלא בעיקר מאמר מעשי שממנו ניתן לבנות מערכי שיעור ולהרחיב את הידע האישי בתחום, גם למי מאתנו שלא לקח חלק ממשי בעבודת התאורה על סט קולנועי.

איתן בירנבוים כותב על המסע המצולם ועל הקונפליקט שמלווה צלמים רבים – הגבול שבין חוויית המציאות לבין חוויית תיעוד המציאות ובהרגלו ישתף אותנו בטיפים מעשיים לקראת יציאה למסע המצולם.



מוזמנים להצטרף לקבוצת ["זוויות"](#) בפייסבוק, לעורר דיונים, לשתף חומרים ובעיקר לקחת חלק פעיל בקהילה הנפלאה של מורי הקולנוע והתקשורת בחמ"ד.

להורדת הגיליונות הקודמים של "זוויות", מוזמנים להיכנס לאתר החדש של [חמ"ד אמנויות](#).

לתגובות, מוזמנים לכתוב אלינו, מערכת זוויות:

visions.hemed@gmail.com

הנושא "מסע" הוא כמו מובן מאליו כשמדברים על יצירה בכלל ועל יצירה קולנועית בפרט. ז'אנר סרטי המסע ממחיש זאת בצורה טובה ולמעשה אפשר היה להסכים עם הקביעה שבכל סרט ניתן למצוא מאפיינים שקושרים אותו עם ז'אנר סרטי המסע המובהק.

במהלך החודשים ניסן-אייר-סיוון ישנו תימצות של מספר מסעות שעבר עמנו בהיסטוריה הארוכה שלו: מעבדות במצרים למעמד הר סיני ומעמד מתן תורה שהיא החירות שלנו, ובדרך סיטואציות של שבר וייאוש שעובר המנהיג משה והמונהגים שמתמודדים עם תודעת חופש לא מוכרת שלעתים אף מייצרת געגוע למצב תודעת העבדות במצרים.

בחודשים אלו אנחנו מתמודדים גם עם המסע המכונה "משואה לתקומה" ועל מסע מכונן זה כותבת רויטל שטרן (דיוון) מההיבט של היצירה הקולנועית (בעיקר של יוצרים מקרב הדור השני לניצולים).

אפרת כהנא בן-ברוך ב"זווית חדשה" עם עדכונים רבים לקראת חודשי סיום השנה, בצירוף טיפים ולינקים שניתן להגיע אליהם בקלות דרך הגיליון.

ד"ר בני בן דוד שמפענח את יסודות המבע הקולנועי מכבד אותנו בפרסום ראשון של מאמרו אודות הריאליזם הקולנועי. מהמאמר יבין הקורא כי המסע אל האמת מורכבת ויכולה לבוא לידי ביטוי בדרכים שונות. המאמר הוא כמובן חלק מחומר הלימוד של תלמידינו ולבטח יעזור לנו להבין את המושג ריאליזם קולנועי לעומק.

הסופרת המצליחה, ליאת רוטנר, תשתף אותנו בחוויות מהמסע שהיא עברה מאז פרסום ספרה הראשון בגיל 13



עורך יהודה ויטלזון

מסעו של היוצר הקולנועי

המסע הפיזי הוא דרך אחת להסתכל על היצירה הקולנועית. אך כל סרט הוא מסע, מסע אישי, נוסטלגי, חיזוני, פנימי, מסע אל העבר אל העתיד. בכל מסע כזה יש גילוי. יוצר הקולנוע העלילתי חווה את המסע דרך היצירה שלו ויוצר את התובנות שלו לשינויים שהמסע נושא בחובו. יוצר הקולנוע הדוקומנטרי יוצא למסע אישי או למסע בעקבות הגיבור שלו ודרכו הוא בונה/ מגלה את התובנות שאליהן מוביל המסע הזה. זוהי טוטאליות של עשייה בה משתלבות נקודת המבט האישית והחד פעמית עם נקודות מבט שונות הקיימות במציאות שהיא כל כך חמקמקה ולרוב בלתי נתפשת בשטף חיי היום יום וכל זאת בניסיון לעצב עולם ולחשוף את הנפש הפועלת בו.

היוצר הדוקומנטרי של ה"קולנוע האישי" – משתמש במצלמה ובצילום הקולנועי של ההתרחשויות בזמן אמת ככלי המשמש אותו לצורך הפנימי של "להיות ולא להיות בו בזמן", כלומר להשתתף בחיים וגם להיות בעמדת עד-צופה ממרחק, השומרת עליו מפני היסחפות רגשית העלולה להיות קשה ומציפה.

אנו פוגשים יוצרים דוקומנטריים רבים ואף יוצרים צעירים, תלמידינו, הנוקטים באסטרטגיה הזו על מנת לגעת ולחשוף לעולם מקומות כואבים שלולי המצלמה לא היו מגיעים אליהם כלל.

בזוויות מס' 4 התחלתי לכתוב על קולנוע כמסע. בגיליון הזה אני מבקשת להדגים תפיסה זו כמובנית בתוך המעשה היצירתי הקולנועי.

המבנה הקולנועי הקלאסי כמסע

כל סיפור קולנועי הוא מסע. לדמות הקולנועית רצוי שיהיה רצון כל שהוא, כדי שתהיה מטרה אליה היא שואפת. רצוי שהדרך, ככול דרך, תהיה רצופה במכשולים ואתגרים (רצוי יותר מאחד). עם ההגעה למטרה, עתידה הדמות לעבור שינוי. הדמות העוברת שינוי מוגדרת כגיבור הקולנועי.

מקורותיהם הספרותיים של המסעות הם האודיסאה היוונית. אך גם הסיפור של היווצרותו של העם היהודי מתחיל במסע. עם העבדים יוצא לחופשי אך אינו יכול להיכנס כעם חופשי לארץ ישראל לפני שיעבור מסע בו ישתחרר ממצרים שבו, מתרבות העבדים אליה הורגל ויקבל תורה במדבר. בסופו של דבר, דור המדבר ימות במסעו זה ואל הארץ המובטחת יכנס הדור הבא, שעבר מסע של השתנות וקיבל על עצמו תורה.

המונחים דרך, שביל, מסלול, מעבר, מפגש, מדבר, הם רק חלק מהמונחים הנקשרים למסע. אך אינם בהכרח מתארים תופעות פיזיות אלא תהליכים נפשיים, וחוויות אישיות ובין אישיות המעידות על תהליכי התמודדות ושינוי של הפרט והחברה.

עם השנים, נקשרה חווית המסע הקולנועית לגילוי של עולמות חדשים, לחיפוש אחר זהות, לבריחה והתנגדות לנורמות, ולהיכרות עם ה"אחר".



מסע

רויטל שטרן (זיוון)

מפקחת על לימודי תקשורת ואמנויות

בחינוך הדתי

המסע של הפרט והחברה באמצעות היצירה הקולנועית.

מסעו של הצופה

למי שאין הזדמנות, אומץ, פנאי וכסף לצאת למסעות פיזיים מספק הקולנוע הזדמנות לעשות זאת באמצעות מסעו של משהו אחר. התובנות שנוצרת בסופה של הצפייה חשובות, גם אם הגיבור לא השיג את מבוקשו אך עבר דרך משמעותית.

הפסיכולוג והרופא וויניקוט (1971) כותב על המרחב המשחקי: "מיקומה של חוויה תרבותית הוא במרחב הפוטנציאלי שבין האדם ובין סביבתו" (משחק ומציאות עמ' 118, 1971). המרחב שבו הילד או המבוגר מוצא את החיבור למשחק. המרחב המשחקי הרחב ביותר מתקיים בימינו בצפייה בסרטים. גם הילד וגם האדם הבוגר מקדישים לפעילות בידורית/משחקית/דמיונית זו שעות רבות. אנו דומעים בהתרגשות בתגובה למתרחש על המרקע, חרדים לגורלו של הגיבור. ההזדהות והאמפטיה הן המעידות כי אנחנו מצויים ב'מרחב הפוטנציאלי של הסרט. המרחב המדומיין שלנו המשולב בעלילה הנפרשת בפנינו, הצופים.

"מה שהצילום מעתיק לעדי עד התרחש רק פעם אחת" – כך כותב רולאן בארת' (מחשבות על הצילום). הוצאת כתר) אך יש להוסיף שחד הפעמיות הזו מתחייב מחדש ובאופן אחר ושונה בקרב כל צופה וצופה. שני צופים שונים יחוו כל אחד חוויה קולנועית אחרת. כל אחד מהם יעבור מסע פנימי שונה הקשור במבנה הנפשי שלו, במטענים האישיים ובהיסטוריה האישית שלו וכן במטען התרבותי שלו.

בעקבות יום השואה ולקראת יום העצמאות

הקולנוע הדוקומנטרי של הדור השני לשואה כמסע התבגרות חברתי ובניית זהות ישראלית ויהודית מורכבת

שני העשורים הראשונים שלאחר מלחמת העולם השנייה מתוארים על ידי היסטוריונים כתקופת ההדחקה של השואה בתודעה הישראלית. בשנים הללו הוצגו ניצולי השואה, בתרבות ובקולנוע כסמל מכונן ליהודי הישן והנרדף. הדרישה מניצולי השואה הייתה להדחיק את זהותם הישנה ולמחוק את העבר הגלותי.

בעשורים אלו התנערה הציונות מדימוי היהודי הישן, תוך תהליך של דה-לגיטימציה כלפיו. זאת מתוך רצון ליצור דגם חדש של חלוץ ציוני לוחם, עובד אדמה- 'הצבר' המיתולוגי. היהודי הגלותי הוצג כחלוש גוף ואופי. גאולתו הותנתה בהשתלבותו בעבודת האדמה ובבניין הארץ מתוך מחיקת העבר.

ייצוגי ניצולי השואה בקולנוע העלילתי של שנות ה-40 וה-50, מדגימים את הדרישה הזו של הפרידה מהגלותיות וההפיכה ל"יהודי חדש" בדמותו של החלוץ.

מתוך כך, סיפורו של ניצול השואה לא נשמע ולא סופר כחלק מהסיפור הציוני ואף הושקע.

משפט אייכמן היה אחד הזרזים לשינוי בתפיסה זו. הוא שנתן לראשונה פומבי לקולותיהם של הניצולים באמצעותו קיבלה השואה לגיטימציה גם בהקשר הפרטי והאישי, ולא רק הלאומי והציוני.

בקולנוע הדוקומנטרי חל תהליך דומה. נזנח העיסוק בסרטים העוסקים באתוס הציוני ונוצר קולנוע המספר את סיפורם האישי של הניצולים. התהליך הוא בעיקר באמצעות קולנוענים בני הדור השני לשואה. דוגמאות לכך הם סרטה של בן-דור "בגלל המלחמה ההיא" (1988), שעסק במוזיקאים יהודה פוליקר ויעקב גלעד והוריהם ניצולי השואה. וכן "אבאל'ה בוא ללונה פארק" של שמואל וילוז'ני בהמשך נוצרו עשרות סרטים נוספים אחרים המספרים את סיפורם של ההורים, הבנים, מערכות היחסים בניהם וכיצד הפכה השואה למרכיב משמעותי בגיבוש זהותו המורכבת של הישראלי, היהודי.

עדכונים:

© **השתלמות ל"ג בעומר** – ביום שני, י"ט באייר תשע"ד (19.5.2014), נתכנס ליום עיון לכלל מורי החמ"ד בתחום הקולנוע והתקשורת במכללת ליפשיץ, קמפוס הגבעה הצרפתית, רח' בר כוכבא 103 ירושלים כחלק מההשתלמות השנתית המוכרת לצורך גמול (30 שעות). בתכנית, בין השאר, הרצאה של הבמאי דוד אופק לאחר צפייה בסרטו "האגדה על ניקולאי וחוק השבות". מצורף **כאן** הלינק לתכנית המלאה ולהרשמה.

© **יום עיון רב תחומי כחלק מהשתלמות הקיץ** –

השנה ביקש ראש מינהל החינוך הדתי ד"ר אברהם ליפשיץ לקיים כינוס מורים של כל מורי החמ"ד

(בכל תחומי הדעת) **ביום רביעי ד' תמוז**

תשע"ד 2.7.201

הכינוס יתקיים בבנייני האומה.

בבוקר יום זה (עד השעה 14.00) אנו נקיים את היום הבין תחומי שלנו שיצטרף לגמול השנתי, אז נצטרף לכלל המורים באולם הגדול של בנייני האומה. אנא שריינו את התאריך. **היום הנוסף**

הייחודי למגמות קולנוע ותקשורת יתקיים

ביום שלישי ג' תמוז תשע"ד 1.7.2014 אנא

שריינו גם תאריך זה.

כפי שהזכירה רויטל שטרן במאמרה, אחד מתוך שלושת מבני העלילה הבסיסיים ליצירת גרסאות עלילה שונות, הוא המבנה הקלאסי של הסיפור המיתולוגי. העיקרון שעליו מושתת הסיפור המיתולוגי הוא המעגל, כאשר הגיבור יוצא למסע מנקודה אחת, עובר דרך נקודות רבות אחרות וחוזר לנקודה שממנה הוא החל את המסע. (למשל אודיסאוס). **מהלך המסע מכיל בתוכו תהליך למידה, שהגיבור חוזר ממנו עם מסקנות.**

(מתוך אתר עמלנט).

בעיני, הגיבור במסע שלנו הוא אתה: המורה לקולנוע ולתקשורת, שבוחר שנה אחר שנה לעבור יחד עם תלמידיך את המסע אל לידת סרטם הראשון. בעבודה סיזיפית, מאתגרת ולא מספיק מתגמלת, מפלס המורה את התסריט, את החוויה ואת הטכניקה – אל ליבם של התלמידים במטרה לסייע להם ליצוק את עולמם הפנימי לתוך שבלונה קולנועית.

והמורה המותש אך המרוצה (?) סוגר מעגל ופותח חדש עם תלמידים חדשים, עולם פנימי חדש ושבלונה קולנועית מוכרת. ובכל זאת, המורה הגיבור, בכל מעגל עובר בעצמו מסע של למידה, חיקוי, חשיבה יצירתית והתמקצעות, ואילו החזרה לנקודת ההתחלה היא רק אשליה – מפני שהמעגל כבר הופך עם השנים לספירלה. מאחלת לך, מורה יקר, הצלחה בכל אחד מהמסעות – שלך ושל תלמידיך.



זווית חדשה

אפרת כהנא בן-ברוך

המסע מהמעגל לספירלה

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

© **תחרות תסריט יהודי** - 1.5.14 התקיים אירוע הפיצ'נג השנתי במסגרת תחרות התסריט היהודי לאחר שכ-20 מגמות קיבלו הנחייה צמודה של התסריטאי איתיאל בן חיים לקידום התסריט שלהן, עלו 9 תסריטים לשלב הגמר בה היו צריכים להציג בפני השופטים את מהלך הסרט וכן הקרנת סצנה אחת מצולמת וערוכה. בתהליך מרגש צפינו בתלמידים הבוגרים משווקים את סרטם הראשון. הזוכים בתחרות הם: אולפנת להבה על הסרט העלילתי "אבן פינה" ואולפנת מעלה לבונה על הסרט "הביתה הלוח חזור". התסריטים הזוכים יקבלו 1500 ש"ח לטובת שדרוג עריכת הסרט. ברכות לזוכות.

© **תחרות היצירה הצעירה 2014, פסטיבל הקולנוע, ירושלים** - תחרות היצירה הצעירה ה-22 תתקיים ב-10.7.2014 במסגרת פסטיבל הקולנוע הבינלאומי ירושלים. לתחרות נשלחים מדי שנה כמאה סרטים מכ-60 מגמות ברחבי הארץ. לתשומת ליבכם, השנה ההרשמה תהיה דרך אתר האינטרנט של הסינמטק, כמו כן, הסרטים ישלחו בלינק אשר יופיע בטופס ההרשמה. את תקנון התחרות לשנת 2014 ואת הטפסים המקוונים להשתתפות ניתן למצוא באתר האינטרנט של סינמטק ירושלים. שימו לב שההרשמה לתחרות כולל שליחת הסרטים, צריכה להיעשות עד ה-12.6.14.

© **השתתפות בשיפוט וירטואלי לקראת תחרות היצירה הצעירה על שם ואן ליר סינמטק ירושלים** - בפיקוח מחפשים שמונה מורים מעשיים המעוניינים להשתתף ולייצג את החינוך הדתי בתהליך המיון הראשוני של הסרטים שהגיעו לתחרות היצירה הצעירה של סינמטק ירושלים. המיון יתנהל על ידכם ועל ידי סטודנטים לקולנוע במקביל (בצורה וירטואלית). חשוב לציין שמי שלוקח על עצמו את האחריות צריך להקדיש לזה זמן ומחשבה ובעיקר מחויבות. כל מורה שלוקח על עצמו את ההתחייבות יצטרך לצפות ב-15 סרטים בין ה-15.6-10 ובתמורה יקבל זוג הזמנות לסרט הפתיחה לפסטיבל ובנוסף כרטיסים ל-2 סרטים בפסטיבל על בסיס מקום פנוי. לפרטים, יש לפנות ישירות לרויטל 050-6289350

© **תזכורת: אתר תקשורת, קולנוע ואומנויות בחמ"ד** - עלה לאוויר **באן** (בשורה השלישית יש לינק "אתר תקשורת ואומנויות חדש"). הוא מציע לכם תכניות לימוד, צפייה בסרטי גמר משנים קודמות, מאמרים וטיפים. 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

(המיזנסצנה), אורך השוטים והחיבור ביניהם (עריכה), עיצוב הסט, עיצוב הפסקול ויחסו לערוץ החזותי. השילוב של אמצעי המבע קובע את הסגנון של הסרט. **התיאוריה** הקולנועית שנכתבה עד מחצית שנות ה-50 של המאה ה-20 עסקה בעיקר בשאלה **מה הוא קולנוע?** זוהי שאלה **"אונטולוגית"**. אונטולוגיה היא "תורת היש" או "תורת ההויה". היא שואלת מה יש, מה קיים. האונטולוגיה בקולנוע חוקרת את היש הקולנועי. היש הקולנועי הוא מאפייניו המהותיים של המדיום הקולנועי (כאמור, שעתוק מכני וצילום תנועה). השאלה הבסיסית שהתיאוריה הקולנועית בתקופה זו שואלת היא: האם מאפייניו הייחודיים של המדיום מנתיבים בהכרח סגנון קולנועי מסוים? האם על הקולנוע לייצג מציאות חיצונית או לבטא מציאות החורגת או מתעלה מעבר למציאות החיצונית לטובת מציאות קולנועית?

התיאוריה הריאליסטית

כל דיון במהותו של המדיום הקולנועי בהקשר של **ריאליזם** נפתח בנקודת מוצא הנשענת על המכניות שלו, כלומר היכולת לשעתק את המציאות באופן מכני. בהקשר זה, חשוב להבחין בין שתי גישות תיאורטיות שונות למושג ריאליזם. גישה אחת עוסקת ב"**קולנוע של מציאות**" (Cinema of Reality), ואילו הגישה השנייה מתמקדת ב"**המציאות של הקולנוע**" (The Reality of Cinema).

הקדמה

אחת הבעיות השכיחות בהוראת הקולנוע בבתי ספר תיכוניים היא קיומו של בלבול בין ההיבט ה**תיאורטי** לבין ההיבט ה**סגנוני** של ריאליזם ופורמליזם. מטרת המאמר היא לעמוד על ההבדלים בין שני המושגים ועל יחסי הגומלין ביניהם. הדרך הטובה ביותר לעשות זאת היא לפנות להגותו של אנדרה **באזן**, מבקר ותיאורטיקן הקולנוע הצרפתי, שכתבתו משלבת בין היבטים תיאורטיים, סגנוניים והיסטוריים של הקולנוע.

ראשית, רצוי לציין את מה שמוכן מאליו: למדיום הקולנוע שתי תכונות בסיסיות: **צילום ותנועה**. בדומה לצילום הסטילס, מדובר במדיום **חזותי** טכני, המשעתק באופן מכני את מה שניצב לפני המצלמה. מה שמייחד את צילום הקולנוע ביחס לצילום הסטילס הוא יכולתו לצלם תנועה. אמנם ייצורה של התנועה בקולנוע היא אשליה (היא נוצרת באמצעות צילום של 24 פריימים בודדים בשנייה, והקרנתם באותה המהירות), אך היחידה הבסיסית ביותר בקולנוע איננה הפריים אלא השוט; ובשוט תמיד יש תנועה, גם כשהמצלמה סטטית והתנועה של החפצים והדמויות מינורית וכמעט בלתי מורגשת (לדוגמה, השוטים הפותחים של "מחבואים"/מיכאל הנקה, 2005).

סגנון הוא המונח המתייחס לאופן השימוש או ה**בחירה** במכלול אמצעי המבע של הקולנוע: תנועה (תנועות מצלמה ותנועה של דמויות וחפצים בתוך השוט), צבע, תאורה, זוויות ובמרחקי צילום, עיצוב משטח התמונה (קומפוזיציה), עיצוב החלל ועומק התמונה



קולנוע של מציאות ד"ר בני בן דוד

ריאליזם : תיאוריה, סגנון, היסטוריה

עומד בראש התכנית האקדמית של המחלקה לקולנוע

במדרשה לאמנות, בית ברל.

ספרו "הקומדיה הרומנטית ההוליוודית" יצא לאור

בשנת 2013 בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

קולנוע של מציאות

הגישה שעוסקת בריאליזם כ"קולנוע של המציאות" מתמקדת בייצוג של עולם או מציאות חוץ-קולנועיים. היא מניחה שתפקידו של הקולנוע הוא לייצג את המציאות כפי שהיא מוכרת לנו מחיי היום-יום. המונח "ייצוג" (representation) רומז שהדימויים החזותיים שמוקרנים על המסך הוא מעשה שיחזור של המציאות. הקולנוע מציע לנו חלון למציאות. למעשה אנו מסוגלים לזהות את מה שמיוצג על המסך על פי הניסיון שלנו במציאות. **המציאות החיצונית המשוחזרת קודמת לייצוג.** כמו כן, הקולנוע הוא משני ביחס לעולם החיצוני שאותו הוא מייצג; תפקידו לשרת את המציאות החיצונית, שבצלמה הוא נוצר. לפיכך, **אמינות** של הסרט הריאליסטי נבחנת לאור הניסיון שלנו, ניסיון הנצבר מחוץ לאולם הקולנוע.

דוגמאות מובהקות ל"קולנוע של מציאות" בהיסטוריה של הקולנוע: הניאו-ריאליזם האיטלקי, שעסק במצבה החברתי של אומה זו לאחר הפשיזם ומלחמת העולם השנייה; סרטיו של קן לואץ' הבריטי, העוסק בעוולות פוליטיות וחברתיות בעידן ראש ממשלת אנגליה מרגרט תאצ'ר; הקולנוע האיראני החל משנות ה-90, ובמיוחד סרטיו של מג'יד מג'ידי, המבקרים באופן עקיף את עוולות המשטר. המשותף לדוגמאות אלה הוא התמקדות בעיקר במציאות החברתית, הכלכלית והפוליטית במדינות אלה. הרעיון הוא שלקולנוע יש תפקיד פוליטי – הוא נועד לשקף מציאות חברתית באופן ביקורתי.

המציאות של הקולנוע

בהגדרת הריאליזם כ"קולנוע של מציאות" ישנו דגש על אמינות, אותנטיות ונאמנות לאמת. לעומת זאת, הגישה שעוסקת בריאליזם כ"המציאות של הקולנוע" בוחנת את האמינות לאור ההיגיון הפנימי של הסרט, לקוהרנטיות שלו. כלומר, "אותנטיות" ו"אמת" רלוונטיים לא רק בהקשר של ייצוג נאמן של מציאות חוץ-קולנועית, אלא גם בהקשר של תיאור של מציאות פנימית או תיאור של עולם אחר, שאין לו בהכרח מקבילה במציאות החוץ-קולנועית. משמעות הגדרה זו של ריאליזם היא שהקולנוע אינו חייב לייצג מציאות!

אם כן, הגישה האונטולוגית בקולנוע מציעה להתבונן בקולנוע הן כמדיום ייצוגי ("קולנוע של מציאות") והן כעל מדיום הבורא מציאות שאינה מייצגת בהכרח המציאות החוץ-קולנועית המוכרת לנו, אלא מציאות קולנועית ("מציאות של קולנוע"). גישה זו מציעה לצופים לראות דברים שבמציאות איננו רואים ולפיכך, לחוות חוויות שבמציאות איננו חווים, או שאנו חווים אותן אחרת. עמדתו התיאורטית של דזיגא **ורטוב** את המדיום הקולנועי היא דוגמה טובה לגישת "המציאות של הקולנוע". עבור ורטוב, מצלמת הקולנוע יכולה להציג דברים שהעין האנושית אינה רואה; באמצעות התקריב ניתן לחדור אל תוך המציאות באופן שהעין האנושית אינה מסוגלת. לקולנוע יש גם את היכולת לעקוב אחר התנועה, ולמתוח אותה באמצעות ההילוך האיטי. בנוסף, המונטאז' מאפשר הצגה של מציאות שאינה כפופה למגבלות של חלל וזמן. שתי תכונות אלה

– צילום מכני וארגון חומרי המציאות המצולמים באמצעות העריכה – הם יסודותיו הייחודיים של המדיום ומהם נגזר תפקידו בעיני ורטוב – לעורר חשיבה חדשה על העולם.

ורטוב התנגד לקולנוע עלילתי וטען שיש לעבוד רק עם חומרים מהמציאות, אך העיקרון שצריך להנחות את הקולנוען הוא זה של ההתבוננות והחקירה. במקום התסריט יש לנסח תכנית עבודה מוקדמת. התוצר הסופי – הסרט – הוא ה'יש'. בסרטו **האיש עם מצלמת הקולנוע** (1929), תהליך העבודה על סרט הוא תהליך יצרני. ורטוב בונה קהילה יצרנית טיפוסית על ידי שימוש במגוון אמצעים קולנועיים – הוא מראה את הצלם מצלם את הסרט שבו אנחנו צופים. בכך הוא מציב את עצמו כקולנוען בשורה אחת עם בעלי מקצועו אחרים. סרטו מבליט את נפלאות המדיום: צילום וירטואוזי, תקריבים, תנועה, משחקים של אור וצל, משחקים עם זוויות צילום, מהירויות צילום משתנות. הסרט אמנם מתרחש בהקשר היסטורי ופוליטי מסוים (רוסיה שלאחר המהפכה הבולשביקית, 1917), אך ההוויה הקולנועית עצמה היא שניצבת כתמה המרכזית של הסרט. האמת שמעניינת את ורטוב היא לא רק האמת של המציאות החוץ-קולנועית (נהפוך הוא, ורטוב מרמז בסרטו שהמהפכה הקומוניסטית נכשלה, וכי ישנם שווים וכאלה ששווים הרבה יותר), אלא את האמת של הקולנוע. זוהי מהות שהצופה לעולם לא יחווה במציאות, אלא אך ורק בקולנוע. למשל, כשאנו צופים במופע של בלט, לא נוכל לראות אותו אלא מנקודת

סובייקטיביות האמן "מתערבת" בתהליך הציור, הצילום הוא מדיום **מכני**. לפיכך, באזן רואה בהופעת המצלמה הקולנועית צעד נוסף ביכולת של האדם לייצר דימויים הדומים למציאות.

המכניות של המדיום מקנה לצילום תחושה של **אובייקטיביות**. תכונה זו היא המחייבת את הקולנוע להיות **ריאליסטי**, לעסוק במציאות. הצופה, המודע להיותו של המדיום מכני, נותן אמון בדימוי ובאובייקטיביות שלו (זהו סוד הקסם של אלבומי משפחה, סרטוני משפחה שמצולמים בפורמטים שונים). באזן מסיים את המאמר "הווייטה של הדמות המצולמת" במשפט: "מצד שני, כמובן, הקולנוע הוא גם שפה". כוונתו היא שהריאליזם הקולנועי הוא **סגנון**. במאמר "התפתחות שפת הקולנוע" הוא מפתח את תפישתו לגבי הסגנון הריאליסטי. הוא מוצא דמיון סגנוני בין במאים שפעלו בקולנוע לפני כניסת הסאונד (למשל, ב-1925) ואלה שפעלו בו אחרי כניסת הסאונד (למשל ב-1935, ובמיוחד במהלך שנות הארבעים והחמישים). הבמאים המייצגים את שנות העשרים הם הגרמנים שעבדו בהוליווד, פרידריך וילהלם מורנאו אריך פון שטרוהיים והקנדי רוברט פלאהרטי; את שנות השלושים – בעיקר הבמאי הצרפתי ז'אן רנואר ואת שנות הארבעים והחמישים – האמריקנים אורסון וולס וויליאם וויילר, והניאו-ריאליזם האיטלקי (המאמר נכתב באמצע שנות ה-50 של המאה הקודמת, וזו הסיבה לכך שבאזן אינו עוסק בזרמים קולנועיים מאוחרים יותר). אלה במאים שבאזן מכנה אותם "במאי מציאות". הזיקה או הדמיון

בקשר בין הצורך הפסיכולוגי של האדם לייצוג של המציאות ובין המהות של הקולנוע (והסגנון הקולנועי הנגזר מתוך קשר זה), הזדמנות לנסח קולנוע שאינו משרת רק את הצורך באסתטיקה, אלא גם קולנוע המקבל על עצמו אחריות הומניסטית ומוסרית. זו הסיבה שהוא העריץ את הקולנוע הניאו-ריאליסטי שהתפתח באיטליה לאחר מלחמת העולם השנייה.

דואליות זו בתפיסתו של באזן את הריאליזם מנוסחת בשני מאמרים הקשורים זה לזה. המאמר "הווייטה של הדמות המצולמת" נכתב ב-1945, שנת סיומה של מלחמת העולם השנייה, והוא דן במהותו של המדיום הקולנועי (הצילום המכני והתנועה). את המאמר "התפתחותה שפת הקולנוע" באזן סיים לכתוב ב-1955, עשור לאחר המאמר הראשון, והוא עוסק בהתפתחות ההיסטורית של השפה או הסגנון הקולנועי, תוך הדגשת הסגנון הריאליסטי.

ב"הווייטה של הדמות המצולמת" טוען באזן שהמדיום הקולנועי הנו מכני ומשום כך הוא נועד לייצג את המציאות, ובכך לספק את הצורך הפסיכולוגי הבסיסי של האדם בהנצחת עצמו וסביבתו. הרגע המכונן בתולדות הייצוג הוא תקופת הרנסנס, שבמהלכה הומצאה ה**פרספקטיבה**. הפרספקטיבה היא טכניקה של ציור המאפשרת בנייה של חלל לעומק השדה, כמו במציאות – הציור מתבצע לעומק ולא רק על משטח התמונה. הפרספקטיבה, המשחזרת את מבנה עדשת של העין בצורה מדעית, יוצרת חלל תלת ממדי. המצאה זו היוותה בסיס להמצאת המצלמה. בניגוד לציור, בו

המבט שלנו, מהמקום שבו אנחנו יושבים באולם. הקולנוען, לעומת זאת, יוכל, באמצעות הצילום והמונטאז' להעביר לנו את מהות הריקוד, את עצם התנועה שלו, להעניק לנו חוויה של ריקוד.

אנדרה באזן – בין "קולנוע של מציאות" ו"המציאות של הקולנוע"

באזן נחשב כתיאורטיקן המזוהה עם גישת "קולנוע של מציאות", אך למעשה תפיסתו מבטאת גם את גישת "מציאות של קולנוע". מצד אחד, הקולנוע חייב לייצג מציאות מכיוון שהוא נשען על מנגנון מכני המייצר דימויים חזותיים בתנועה. מצד אחר, ביכולתו של מנגנון מכני זה לייצר מציאות קולנועית "אותנטית". כאמור, עפ"י הגישה של "המציאות של הקולנוע" מושגים כמו "אותנטיות" ו"אמת" רלוונטיים לא רק בהקשר של ייצוג נאמן של מציאות חוץ-קולנועית, אלא גם בהקשר של תיאור של מציאות פנימית או תיאור של עולם אחר, שאין לו בהכרח מקבילה במציאות החוץ-קולנועית.

השניות המאפיינת את עמדתו של באזן ביחס לריאליזם בקולנוע נובעת מהתנגשות בין תפיסתו האונטולוגית ובין ההקשר ההיסטורי של כתיבתו אודות הריאליזם בקולנוע. כאונטולוג של הקולנוע הוא סבר שעל הקולנוע ליצור "מציאות של קולנוע", כלומר לנסח סגנון קולנועי הנובע מתכונותיו המהותיות של המדיום (ולא סגנון קולנועי שתכליתו לייצג את המציאות). אך כהומניסט שחווה את זוועות מלחמת העולם השנייה, הוא האמין שיש לקולנוע תפקיד אתי, מוסרי. באזן ראה

מעריכה. השוט הארוך שומר על המשכיות או רצף של זמן וחלל של ההתרחשות בסצנה.

2. צילומים מרחוק - מקנה תחושה של מרחב, מאפשר חופש פעולה בתוך השוט ומונע מניפולציה - הבמאי אינו מכוון אותנו במה להתמקד. בהקשר זה ראוי להזכיר את האמירה של רוסוליני, הקושרת בין אתיקה לאסתטיקה, שאין לצלם לא מרחוק מדי ולא מקרוב מדי. אם מצלמים מקרוב מתערבים במציאות, אם מצלמים מרחוק מדי - יוצרים ניכור מהמציאות. הכוונה תמיד להיות מעורבים במציאות מבלי להתערב בצורה מניפולטיבית והשמירה על כללי מרחק צילום אלו מייצרת עמדה אתית.

3. תנועות פאן - מאפשרת סקירה אופקית של המרחב המצולם. באזן מעדיף תנועת מצלמה זו מכיוון שהיא קשורה ישירות למבטו של הצופה. היא מאפשרת צפייה רוחבית במרב האובייקטים המופיעים בשוט. בניגוד לתנועת הדולי (dolly), שבה המצלמה כולה מתקרבת לאובייקט אחד בלבד (במקרה זה היא ממלאת תפקיד של העריכה - חיתוך לתקריב), או מתרחקת ממנו (כדי לחשוף את ההקשר, הסביבה לאחר הדגשת הפרט), הפאן, בצירוף עם הצילום מרחוק, מאפשר כיסוי רב יותר של המרחב הקולנועי.

4. עומק שדה - עיצוב החלל הקולנועי באמצעות הצבה של מישורי התמונה: חזית, אמצע ורקע. ככל שמרבים בהצבות של מישורים, כך מעצימים את תחושת עומק החלל, ויוצרים עושר המזכיר את המציאות. לפי באזן, הבמאי הצרפתי ז'אן רנואר גילה מודעות רבה לעבודה

סגנונית אלא **תמטית**. מהפכה זו התרחשה כתגובת נגד לפשיזם באיטליה והנאציזם בגרמניה בשנות ה-30. התעורר צורך בקולנוע אלטרנטיבי, רב-משמעי וחדש המבטא שחרור מהאפלה בה הייתה נתונה אירופה. הקולנוע שנוצר במדינות אלה בשנות ה-30 הציג מציאות או אמת אחת ויחידה, האמת חסרת האותנטיות של השלטון. לפיכך, לקולנוע אחרי מלחמת העולם השנייה יוחס לא רק תפקיד אסתטי אלא בעיקר תפקיד אתי - מוסרי. הפשיזם הגרמני גייס את הקולנוע לצרכי תעמולה, הן באמצעות סרטים תיעודיים והן באמצעות סרטים עלילתיים, כדי לבסס את האידיאולוגיה הנאצית. סרטיה של הדוקומנטרסטית לנה ריפנשטאל הם דוגמה מבהקת לכך. באיטליה הופקו סרטים אסקפיסטים המאפשרים בריחה מהמציאות אל עולמות של פנטזיה (סרטי "הטלפון הלבן"). היה המצב שונה. בצרפת פעלו בעשור זה יוצרים כמו רובר ברסון, ז'אק בקר ויוצרי "הריאליזם הפיוטי", אך בתחילת שנות ה-40 ובמהלך תקופת המלחמה הם נאלצו לעבוד תחת הכיבוש הנאצי. יוזף גבלס, שר התעמולה של גרמניה הנאצית, השתלט על תעשיית הסרטים הצרפתית. הסרטים שהופקו בצרפת עברו צנזורה הן על ידי משרד התעמולה הגרמני הן על ידי משטר וישי באזור ה"חופשי".

מה מאפיין את הסגנון הקולנועי של במאי המציאות?

1. שוטים ארוכים - באזן מתנגד לעריכה בגלל כוחה המניפולטיבי, והוא מחפש אחר סגנון קולנועי הנמנע

בין סגנונות ריאליסטיים שונים המאפיינים את תולדות הקולנוע מובילה את באזן לטעון טענה רדיקלית למדי: כניסת הקול לקולנוע היא בבחינת מהפכה **טכנולוגית** ולא מהפכה סגנונית/אסתטית, שכן את הסגנון הריאליסטי ניתן לזהות עוד בתקופת קולנוע האילם המוקדם.

במאי המציאות מהווים אנטי תזה לקטגוריה הסגנונית הפורמליסטית, אותה באזן מגדיר כ"במאי דימוי". קטגוריה זו מדגישה את העיצוב של הדימוי המצולם והשימוש במונטאז', שאינו כפוף להגיון של רצף או המשכיות הזמן והחלל. בשני המקרים במאי התמונה מוסיפים דבר מה ביחס למציאות, ובכך מעוותים אותה. במאי התמונה משתייכים לשתי מסורות או זרמים קולנועיים עיקריים שפעלו בשנות ה-20 של המאה הקודמת: האקספרסיוניזם הגרמני מזוהה בעיקר עם עיצוב הדימוי/תמונה, והעיוות נוצר כתוצאה משימוש במרחב מלאכותי, כמעט תיאטרוני, תאורה ניגודית מוקצנת, בזוויות צילום עקומות או אלכסוניות ועוד. הקולנוע הסובייטי מזוהה בעיקר עם המונטאז', והעיוות של הדימוי מתבטא בכך שמשמעותם של השוטים נגזרת כתוצאה מפעולת החיבור או הצירוף ביניהם. כלומר, משמעותו של השוט הבודד, האוטונומי, מתבטלת כמעט לחלוטין, והיא תלויה ביחסי הגומלין בינו לבין השוטים הסמוכים לו.

לטענת באזן, בתחילת שנות ה-40, ובעיקר לאחר מלחמת העולם השנייה, התחוללה מהפכה נוספת, לא

מניפולציה ודמוקרטיה של צפייה היא "ריאליזם". לפי באזן, העבודה עם המיזנסצנה היא מה שמגלם את ההווה הקולנועית, שכן היא מהווה סגנון קולנועי אותנטי ואמין.

מציאות של קולנוע: מקרה מבחן (האזרח קיין – סיקוונס הפרידה של קיין מהוריו)

סיקוונס זה מכיל באופן כזה או אחר את כל ארבעת המאפיינים הסגנוניים של במאי המציאות: שוטים ארוכים (הסיקוונס כולו מצולם כמעט בשוט אחד רציף), צילום מרחוק (הדמויות הבוגרות מצולמות מקרוב יחסית, אך קיין והמרחב שמחוץ לבית מצולמים רוב הזמן באקסטרים לונג-שוט), תנועת מצלמה המשמשת תחליף לעריכה (אם כי יש שימוש בקריין, ולא רק בתנועת פאן) ושימוש בעומק שדה (מאפשרת לראות את קיין הילד בחדות רבה יחסית, למרות שהוא ממוקם רחוק מהמצלמה).

המיזנסצנה מאפשרת לצופים חופש במה להתמקד באם, באב, בשניהם, באפוטרופוס או בילד קיין, המשחק בחוץ, וממוקם מחוץ לבית, בעומק הפריים.

הקומפוזיציה של הדמויות יוצרת משולש כפול (ההורים והאפוטרופוס בתוך חלל הבית; הדמויות ההוריות/סמכותיות והילד קיין). אנו צופים בכל ארבע הדמויות באופן סימולטני, בו-זמני, ולא כרונולוגי. לכן אנו יכולים להתיק את מבטנו מדמות אחת לדמות אחרת או לנסות ולתפוס את כל המרחב המצולם – כלומר, הן

מרחב וברגע מסוים הדמות תתבונן באקדח ונראה את התגובה שלה למה שראתה, אבל במיזנסצנה נראה זאת במרחב **בו זמנית** ולא **כרונולוגית** (קודם הדמות אחר כך האקדח אחר כך חזרה לדמות).

מאפייני הסגנון הקולנועי של במאי המציאות עשוי להסביר מדוע באזן מציב תחת הקטגוריה של הסגנון הריאליסטי במאים וסגנונות קולנועיים שונים ואף מנוגדים זה לזה. מנקודת מבטו של באזן, הקולנוע התיעודי של רוברט פלאהרטי (**נאנוק של הצפון**, 1922), סרטיו של פרידריך ו. מורנאו (הבמאי הגרמני המזוהה עם האקספרסיוניזם הגרמני; **נוספרטו**/1922), אורסון וולס (המזוהה עם קולנוע מודרניסטי המשלב סגנונות קולנועיים שונים; **האזרח קיין**), הקולנוע ההוליוודי של ויילר, והקולנוע הניאו-ריאליסטי של ויטוריו דה-סיקה ורוברטו רוסליני מאמצים, ברמות שונות, את ארבעת המאפיינים הסגנוניים של הריאליזם בקולנוע. חלקם עושה זאת מתוך מחויבות ל"קולנוע של מציאות" (בעיני באזן מקפלת בתוכה מחויבות לתפיסת עולם חברתית-מוסרית, המתבטאת בעיקר בקולנוע הניאו-ריאליסטי האיטלקי), וחלקם פועלים מתוך מחויבת למהותו של המדיום הקולנועי עצמו (מורנאו, וולס). כך, לדוגמה, באזן מודע להיבטים הפלסטיים-אקספרסיוניסטיים של הדימויים החזותיים בסרטיהם של מורנאו וקיין, אך מה שחשוב עבורו היא העדפתם לעבוד בתוך המיזנסצנה, החלל הקולנועי, והימנעות מביצוע מניפולציות באמצעות מונטאז'. אצל באזן היעדר

עם עומק השדה הקולנועי. המצאתה של עדשה חדשה, המאפשרת לצלם את מישורי הרקע (אלה שבועמק השדה) באותה דרגה של בהירות ("מיקוד") כמו את המישור שבחזית, הביאה לעולם הקולנוע את טכניקת עומק השדה/המיקוד העמוק (deep focus), המאפיינת את סרטיהם של אורסון וולס (**האזרח קיין**, 1941) ווויליאם וויילר (**שנות חיינו היפות ביותר**, 1946). טכניקה זו מאפשרת לאפקטים הדרמטיים להיווצר בתוך שוט אחד (ולא באמצעות העריכה), והשחקנים חופשיים לנוע במרחב.

לדעת באזן, השימוש בארבעת אמצעי המבע הללו בארגון המיזנסצנה, מהווה את שיאה של התפתחות הסגנון הקולנועי הריאליסטי. שתי סיבות מרכזיות לכך: 1. טיב הקשר שיוצר הצופה עם הסרט קרוב או דומה לקשר שהוא יוצר עם המציאות. המיזנסצנה מקנה תחושה של כמו-מציאות. במציאות אין "עריכה", במובן של חיתוך וקיצור זמן וחלל אלא יש המשכיות. במציאות ההעדפה להתמקד בפרט מסוים אינה "מוכתבת" על ידי גורם חיצוני לנו.

2. במיזנסצנה הצופה יותר אקטיבי בקליטת המשמעות, והמשמעות עצמה אינה אחת ויחידה. העבודה עם המיזנסצנה מאפשרת לצופים חופש בחירה – במה להתמקד ואיך לפרש את היחסים בין מכלול הדמויות והאובייקטים הנראים במרחב שלפנינו. לעומת זאת העריכה כופה עלינו את מה ואיך לראות. התוכן עשוי להיות אותו תוכן, כך, למשל, דמות ואקדח יהיו באותו

ולחיפוד מילדה לעד. לעומתה, האב, שלכאורה מביע את העמדה המתבקשת לחוסר אנושיות שבמסירת הילד, אכן נראה כשפניו ורגשותיו חשופים לצופה והוא מגיע עד החלק העליון של התמונה ומעניק לכאורה תחושה לצופה שהוא דמות בעלת כוח, המשקיפה מלמעלה בעמדת שליטה על המצב, אך הוא מצולם מרחוק יותר ובצד התמונה, כי הוא בו זמנית גם דמות חלשה, שולית ושליטית, כפי שיתברר בדיעבד. הילד ממוקם במרכז התמונה, כדמות מרכזית כביכול, ממוסגר על ידי החלון ומודגש על ידי הניגוד בין דמותו בשחור על רקע השלג הלבן ועל ידי קולו הנשמע כל הזמן לאורך הדיון בעתידו. אולם עם כל רצונו של הצופה להזדהות עמו, הילד מצולם כל כך מרחוק שהמיזנסצנה מדגישה עד כמה הוא חסר אונים לשלוט על גורלו. וולס מעביר בעצם מורכבות של מצב אנושי, כמו בחיים, ואינו מכריע עבור הצופה במה להביט ומתי וכמובן – אינו מחליט עבור הצופה מה להרגיש כלפי כל דמות בזמן נתון. הוא מכתוב לצופה את הסיטואציה אך לא את ההכרעה השיפוטית שהעריכה הייתה מדגישה (האם המתייסרת, האב השלילי, הילד כקורבן).

את הפנים (המאכלס את הדמויות המבוגרות) והן את החוץ (בו ממוקם קיין).

כמו כן, הקומפוזיציה יוצרת הירארכיה, הקובעת את חשיבות הדמויות לגבי הכרעת גורלו של קיין: מי שקרוב יותר לחזית הוא גם החשוב יותר. בחזית, אנחנו רואים תמיד את האם, מכיוון שהיא הדמות ההורית הדומיננטית, והיא זו הקובעת את גורלו של קיין. האם מאמינה שבזכות הירושה שקיבלה המשפחה, היא תוכל להעניק לבנה הקטן את ההזדמנות לחיים טובים יותר באמצעות חינוך, רחוק מהבית (האם גם מעוניינת להוציא את קיין מהבית משום שהאב נוהג להכותו). בדומה לאופן שבו שומר וולס על המסגרת (החלון הפתוח) שמבעדה נראה קיין המאושר, משחק בחוץ, שומרת האם בראשה את טובת בנה. הירארכיה זו, החורצת את גורלו של קיין, היא גם זו המכוננת את הטראומה המרכזית של חייו, שעיצבה את בגרותו כפי שעיצבה את תאוותו לכוח ושליטה, את האובססיה שלו לאספנות, את יחסו לחבריו ולעובדים שלו וגם לנשיו. מבחינה פרשנית, עיצוב המיזנסצנה מוביל אותנו לפרשנות מסוימת.

אלא שעיצוב זה, המראה ארבע דמויות כל הזמן ואת המרחב שבו הן נעות, שומר גם על מורכבות פסיכולוגית ודרמטית ולכן גם על הרב-משמעות של המציאות והעיקרון הדמוקרטי. למשל, האם, האחראית על הוצאת הילד מהבית, אמנם קרובה לצופה אך היא מצולמת בצדודית (פרופיל), אנחנו לא רואים את רגשותיה, מתקשים להזדהות עם החלטתה למסור את בנה לאדם זר

מניסיון, קבוצות שמגיעות למספר משתתפים של כיתה אינן משיגות את אותו האפקט. כתיבה כפי שאמרת, זה משהו יותר אישי מאשר קבוצתי ולכן מספר מצומצם יותר של משתתפים עדיף. לדעתי זה לא משנה אם נעורים או מבוגרים. בכל גיל, היתרון לקבוצה קטנה ואינטימית על פני קבוצה גדולה ורועשת יהיה משמעותי.

בהקשר לשאלה הקודמת, המרחב הכיתתי שלנו המורים לקולנוע (למרות שמדובר במגמות) הוא לאו דווקא מקבל ונוח, ישנם יחסים של קנאה, תחרות על הזכות להיות התסריטאי וכדומה. סוגיות מסוג זה עולות גם בקרב סדנאות שאת עורכת?

אנו יצורים חיים ומטבענו יש בינינו כאלה עם אופי כזה או אחר, לדעתי מקרי הקנאה והתחרותיות נובעים מהאופי של המשתתפים, יש כאלה יותר יצריים, יותר תחרותיים, שחשוב להם מאוד להיות הכי טובים ולעומתם יש את הביישנים יותר. בכתיבה זה קצת אחרת מאשר בתחום המדיה כי הבמה ואור הזרקורים לא מהווים מוטיב משמעותי כמו המוטיב של הביקורת של הקורא. כלומר, אם משתתף בסדנה מקריא קטעים פרי עטו שסוחפים תגובות מתפעלות כל הזמן, ולעומתו יש אחד שכה משתוקק להיות סופר אבל לא מצליח להביע את עצמו על הכתב, זה מתסכל, אבל בגלל שאין לכך ביטוי מעשי – "מי יהיה תסריטאי של הסדרה X" או "מי יופיע בטלוויזיה כשחקן בX", אלא נטו ביקורת הקהל, זה מסתכם פשוט בקנאה ומרמור שמרגישים מבפנים. לכן אומרים "קנאת סופרים תרבה חוכמה", כי הדרך

אני רוצה להתחיל מרגשות הקנאה שאני חש כלפיך כמנחת סדנאות כתיבה לבני נוער. אנחנו, המורים שמתמודדים עם גילאים דומים ומנסים לעודד אותם ליצירה ופתיחות, לא תמיד עומדים במשימה כראוי. ונשאלת השאלה, האם זהו אכן דבר שיש לעודד ולדחוף אותו או שהוא אמור להגיע מתוך הילד בלבד ובכל מקרה אין לכפות אותו על אף אחד?

הסדנה שלי מיועדת לילדים שמלכתחילה אוהבים ספרים או אוהבים לכתוב או אפילו רק לדמיון ולהמציא סיפורים, אני בסדנה שלי מלמדת אותם להביע את זה בכתב. לבנות מזה סיפור שלם, עם התחלה אמצע וסוף, עם פתיחה מסקרנת, עם דמות ראשית עמוקה שקל וכיף להתחבר אליה ולהרגיש דרכה. הסדנה מבוססת על העובדה שאני עצמי כתבתי ספרים (ספרים ממש) בגיל שמונה, בכיתה ג', ואני מאמינה שכל ילד שמסוגל להמציא סיפורים מסוגל גם לחבר ספר שלם. הכל זאת שאלה של כוח רצון, יכולת בנייה, משמעת עצמית וכושר ביטוי, והכי הכי חשוב – ההרגשה שמישהו מאמין בך ומעודד אותך לעשות זאת. זה מה שאני שואפת להיות בסדנה, המקור שנותן לילדים את הכלים והביטחון לעשות זאת.

הכתיבה היוצרת היא מסע חוויתי אישי מאוד, אבל בשל מגוון אילוצים, לרוב עוברים אותו בקבוצה של מספר משתתפים שיכול להגיע אפילו למניין ומעלה. עם יד על הלב, האם זהו הפורום הנכון? במיוחד בגיל הנעורים?



סוד הקסם ליאת רוטנר

**יהודה ויטלזון בראיון עם הסופרת
הישראלית שמצליחה לרתק את בני הנוער
בישראל אל המדיום הספרותי דרך ספריה
הייחודיים**

סופרת ומנחת סדנאות כתיבה יוצרת

בין ספריה:

קיץ אחד ביחד (2003) הוצאת ידיעות ספרים

תנו לגדול בשקט (2005) הוצאת ידיעות ספרים

מאלאדר – קסם הקמע (2010) הוצאת ידיעות ספרים

שגם בי נזפה המורה שלי לספרות בגיל שמונה שהסיפורים שלי מופרכים מידי ומשעממים ושאני לא סופרת דגולה אלא רק ילדה אז שאפסיק לבזבז את הדפים במחברת על השטויות שלי. ותראה לאן הגעתי. לא חסרים מורים שלא שמעו על המשפט "אין הקפדן מלמד", וזה מתסכל אמנם, אבל שוב, אם הילד מספיק חדור בחדוות יצירה ובדימיון מפותח, אפילו המורה הכי קפדן לא יצליח לגרום לו להפסיק לצייר או לכתוב, ובעתיד גם להוכיח לו מי באמת האמן הגדול כאן. אני מאמינה בזה בכל לבי.

לסיום, אשמח אם תשתפי אותנו בפרויקטים שבהם את עוסקת היום...

דבר ראשון יוצא בימים אלה לאור ספרי החדש שנקרא "זאבים" שהוא ספר מתח, שמתנהל בצורה קצת שונה מרוב ספרי המתח. הסיפור הוא על נערה שמתעוררת מקומה ולא זוכרת כלום, רק שהחברה הכי טובה שלה מתה. הבחור שכולם טוענים שהוא הרוצח, מתעקש בפניה שלא תאמין לאיש כי מהרגע שהתעוררה רק משקרים לה כולם ולא הוא הרג את חברתה. היא יוצאת למסע אחר גילוי האמת שבמהלכו צריכה גם לגלות מי היא עצמה.

פרט לכתובת הספרים אני כאמור גם מעבירה סדנאות כתיבה, לילדים ולנוער, שבהן אני מלמדת איך לפתח את הכתיבה, לכתוב ספרים וסיפורים, בסגנונות הכתיבה הפרוזאית וגם העיתונאית והתסריטאית, אך בעיקר הפרוזאית. אני מקיימת את הסדנאות האלו בירושלים, באוגוסט ובשנת הלימודים. כמו כן אני מתארכת בבתי

להוצאה. בחרתי ב"ידיעות ספרים" ושלחתי אליהם את אחד הספרים. כך שהספר הראשון שפורסם אמנם ספיציפית נכתב בגיל 14 אבל כבר שנים עסקתי בכתיבת ספרים למגירה עוד מלפני כן.

מהמקום הזה של כותבת צעירה, יצא לך לשמוע ולהיתקל מן הסתם בביקורות. חלק מהעבודה שלנו כמורים שמלווים את הפרויקטים של תלמידינו, היא להשמיע ביקורת שלפעמים לא עולה בקנה אחד עם ציפיות התלמידים שלנו. יש לך הצעות כיצד להעביר ביקורת על יצירה לבני נוער?

מאז שאני בת שמונה וכותבת ספרים אני שומעת ביקורות, כך שלי כבר יש עור של פיל בנושא. כיום מהמקום שלי של מי שמבקרת טקסטים של אחרים אני סבורה שבעיקרון אין "דרך" להעביר ביקורת בונה מבלי להגיד מה לא בסדר ביצירה, ההבדל היחיד כשמדובר בבני נוער הוא העדינות שבה עושים זאת. יצירה של נוער היא בשלב מתהווה של אופי הכותב ולכן אין בכלל מקום להתחיל להעביר ביקורת חריפה או אפילו חלילה לעגנית כי הוא עדיין לומד. צריך להתמקד בדברים הטובים ולשבח אותם, אבל גם להזכיר מה לא בסדר אבל מתוך מקום של עידוד לגבי מה אתה כן יכול לעשות כדי לשפר, ולא ממקום של "...וזה הופך את היצירה ללא טובה" או משהו בסגנון.

קראתי לא מזמן באחד מעיתוני סוף השבוע על הורה שנזף במורה של בנו בן ה-7 לאומנות, על כך שהעיר לו כי הציור לא מספיק טוב בעיניו ושעליו לשפר אותו. מה עמדתך לגבי הסיטואציה המורכבת הזו?

היחידה להתמודד עם ההרגשה הזאת היא פשוט להתאמץ עוד יותר ולהשתפר עוד יותר.

מורים מסוימים לקולנוע מעשי, נוהגים לעודד את התלמידים לכתוב בסגנון פרוזה ולאחר מכן כשיש סיפור להמיר אותו לתסריט. את חושבת שהמהלך נכון, או שמא התסריטאות עומדת בפני עצמה והשילוב עלול לבלבל את היוצרים?

לדעתי זה נכון כי לפני שסיפור מתורגם לדיאלוג ותיאור רקע הוא חייב להיות מורגש קודם כל ברמה הסיפורית הבסיסית. המסגרת, הזרימה, העלילה. תסריטים מאוד מתמקדים בפרקטיקה של מה מוצג בעת. סיפור יותר מדלל בעניין הזה ומתמקד בעיקר בהווי העלילה. לפני שתדע מה לפרט על המסך אתה צריך לדעת את הבסיס והווי של הסיפור עצמו שמאחורי השורות ובעניין זה הפרוזה משמשת ככלי טוב בתור הצעד הראשון.

את התחלת לכתוב כבר בגיל 14 רבי-מכר וספרי פלטינה, מסקרן מאוד לדעת מה הניע אותך למקום הזה של יצירה כל כך בשלה ומאורגנת שמצאה חן רב כל כך הן בעיני העורכים והוצאות הספרים והן אצל הקוראים?

את הספרים הראשונים כתבתי בגיל שמונה, ומאז כתבתי למגירה ספרים כל הזמן. זה היה מעין תחביב. מהבחינה הזו, הספר שהחלטתי לשלוח להוצאה לאור בגיל 14 לא היה שונה במאום מהספרים שכתבתי עד אז. פרט לעובדה שהם נכתבו בגילאי 8,9,10... והוא נכתב בגיל 14. גם הוא, כמותם, שכב אצלי במגירה זמן מה, ורק בגיל 15 בערך העזתי להחליט לשלוח את אחד מספריי

ספר כדי לקיים "מפגשי סופר", הרצאות לכיתות בנושא איך כותבים ספרים.

אגב, גם עבור הרשמה לסדנאות וגם כדי להזמין אותי לבתי ספר, מי שמעוניין יכול לפנות אליי במייל rotner.mifgashim@gmail.com

לאחרונה גם הקמתי אתר אינטרנט לנוער הקורא והכותב, לא כחלק מהקריירה אלא בהתנדבות בזמני החופשי - מתוך הרעיון שצריך להביא תכנים טקסטואליים ומעניינים לנוער ברשת שכל הזמן מציפה אותו בעיקר ברכילויות ומשחקים וסדרות ריאליטי ומעט מאוד תוכן קריא אם בכלל. אני מאמינה שהנוער הרבה יותר חכם ושוחר למידה מאשר איך שהתכנים ברשת מתייחסים אליו, ולכן האתר הזה - שנקרא "[ארגמן](#)" על שם הצבע הבולט והדומיננטי ביותר בצבעי התנ"ך - בא להיות קצת שונה על הרקע הזה.

רבים מאיתנו שגדלו על עבודת אולפן, התחנכו על פי הפתרון האולפני של שלושת סוגי האור, key, fill, ו-1 back. הגדרות אלו הינן נכונות (ונרחיב עליהן יותר מאוחר למי שלא מכיר אותן) בעיקר באולפן או בסיטואציה ראיונית דוקומנטרית, אולם לא בסרט עלילתי. מדוע? כיוון שסרט עלילתי צריך להעניק לצופה חווית מציאות, כדי שהתאורה תשרת את הסרט ולא תפריע לו, על התאורה להיות כמה שיותר דומה למציאות. אך כמו כל העשייה הקולנועית דומה למציאות בסרט אין לו שום קשר עם דומה למציאות בחיים. תפקידינו הוא ליצור אשליית מציאות. לצורך זה כדאי שנגדיר מה היא המציאות.

”חופץ יום שמש” – צילום בשמש: מאפייני הסיטואציה הזו הינם נובעים ממנה - השמש הזורחת באתר הצילומים הינה האור הדומיננטי היחיד הקיים. אור זה הינו חזק ביותר והינו יחיד. נובע מכך שישנם חלקים

מוארים מאד וחלקים מוצלים מאד. מה שנקרא ”ניגודיות גבוהה” או בלשון מקצועית ”קונטרסט גבוה”. בישראל בגלל המיקום הגיאוגרפי שלה, לאור יש אופי נוסף, והוא שהאור מגיע ישירות מלמעלה, וכמעט לא בזווית (חופץ משעות הבוקר המוקדמות ושעות אחר הצהריים המאוחרות - הקרויות שעות הזהב.) יש הקוראים לתאורה כזו גם אור ישראלי, להבדיל בין זה לבין האור הארופאי המגיע בזווית ברוב שעות היממה אם בכלל יש שמש.

למה צריך תאורה? פעם רגישות המצלמות לאור היתה נמוכה ואם לא הוספנו המון תאורה אז לא ראינו טוב. אבל כיום עם המצלמות החדשות ניתן לצלם כמעט בחושך מוחלט, ובוודאי שניתן לצלם בתאורת בית רגילה, אם כן לשם מה באמת אנו זקוקים לתאורה?

תפקידה של התאורה מתחלק לארבע חלקים עיקריים. **התפקיד הראשון** הינו עדיין התפקיד המקורי, לאפשר לנו לראות. קולנוע הינו מדיום ויזואלי וצריך לראות. ותפקיד התאורה הינו לאפשר לצופה לראות את המתרחש. ולמרות כל ההתקדמות הטכנולוגית, תמונה המוארת היטב תיראה טוב יותר על המסך.

התפקיד השני הינו ליצור אוירה. החלק החשוב ביותר ביצירת אוירה, אם זו אווירת מתח, אם רומנטיקה ואם אוירה עניינית, זהו התאורה. כל אווירה שבזו נוצרת בעקבות התאורה המובילה אותנו אל אותה אווירה. ולכל אווירה מאפייני תאורה אחרים.

התפקיד השלישי של התאורה הינו יצירת תחושת אוריינטציה, כלומר לאפשר לצופה התמצאות במרחב הקולנועי, וזאת בעזרת כיוון האור.

התפקיד הרביעי הינו אוריינטציה של זמן, אם התמונה מוארת מאד אנו חשים שאנו ביום ולא בלילה ואם התמונה חשוכה אנו חשים שאנו בלילה, כלומר התאורה חשובה כדי לתת את תחושת הזמן.

התפקיד החמישי הוא יופי. התאורה היא חלק מיצירת הויזואליה הכללית של הסרט והמכוונת לחוויה אסתטית ויזואלית כללית.



ויהי אור! מולי קימל

כל מה שרצית לדעת על תאורה במאמר אחד

מורה לקולנוע ומפיק ”שלום לך אורחת”
והסדרות **”בובה של משפחה”** ו”פרקי בובות”

לשוב לבסיס של הלילה – פחות אור. סצינת "פנים לילה" תאופיין על ידי פחות אור מאשר סצינת פנים יום. אם ישנם חלונות ואני אכן מצלם בלילה את הסצינה פתיחת החלון ואפשרות לראות את החושך בחוץ בוודאי תעזור, אולם בנוסף יעזור לסגור את הפלואורסנטים ולהשתמש רק בתאורות, או אז ניתן ליצור תאורה שהינה פחות מוארת ויותר מאופיינת מאשר תאורת יום. אם ניזכר במאפיין ה"פנים יום" נראה ששם האור העיקרי היה החלון או הדלת, ב"פנים לילה" האור העיקרי חייב לבוא מאמצעי מלאכותי. פנס, מנורה, טלוויזיה דולקת וכד'. כלומר המאפיין הינו: מספר מקורות אור חלשים בעוצמתם ומפוזרים בסביבה. גם כאן נשתדל שיהיה חלק מן התמונה חשוך כדי להזכיר לצופה שאכן מדובר בסצינת לילה.

הערה כללית: כמובן, וזה נכון לכל מה שכתוב פה, אלו הן הגדרות כלליות עקרוניות. לעיתים דווקא שבירה של ההגדרות הוא היוצר את היופי של הסצינה. חישוב למשל על אור שמש בוקר הנכנס דרך התריסים ומעיר את הגיבור משנתו. חישובו על אדם העומד מול חלון גדול והוא נראה רק בצללית על רקע החלון. אלו הם התמונות היפות יותר מכיוון שהן אינן הרגילות. אך רובו של הסרט הינו רגיל, והוא כן צריך לענות על הקריטריונים הרגילים של אופי האור הנדרש. לאחר שלימדנו את המאפיינים של האור הקיים ניגש וננסה ללמד כיצד ניתן ליצור אותו באמצעים טבעיים או מלאכותיים.

חוץ לילה: למרות שהמילה חוץ, היא הראשונה בהגדרה, המילה לילה היא המשמעותית. לילה פירושו חושך. חד וחלק. בלילה אנחנו לא רואים, כי אין אור. כמובן שבסרט אנחנו חייבים לראות שכן זוהי מהותו של הסרט, אולם צריך לתת לצופים את האשליה של חושך. בפשטות זה יעשה על ידי צילום בלילה ואז הרקע הוא חשוך. אולם לא רק הרקע צריך להיות חשוך, גם הדמות. אופי האור בלילה הינו של אור הנובע ממספר מקורות בו זמנית. האור העיקרי בלילה הוא אור הירח. נכון שבמציאות אור הירח הוא החלש והלא עיקרי מבין האורות המשפיעים על ראייתנו אבל בחשיבה שלנו אור הירח הוא החשוב, וההסכמה בין היוצר לצופה היא כזו שאור הירח הוא אור שתמיד נמצא והוא הינו האור העיקרי בסצינת לילה. בנוסף יש לנו מקורות אור נוספים, אור מבית שנמצא ליד, אור מפנס רחוב, אור ממכונת נוסעת. כל מקורות האור הללו הינם מקורות אור "קשים" כלומר נקודתיים ולא מפוזרים ולכן הם יוצרים צל ברור. צל איננו דבר שיש לפחד ממנו, צל הוא תוצר מבורך של האור, וכמו בכל עניין, מבינים את האור מתוך קיומו של הצל. לסיכום "חוץ לילה": מספר מקורות אור נקודתיים, שהעיקרי שבהם הינו מדמה ירח, ובעיקר הרבה חושך.

פנים לילה: לעומת החוץ, כאן אין לנו את הרקע הפתוח המאפשר לנו את זיהוי הלילה באופן קל ודאי. קשה לדעת בתוך חדר סגור המואר בפלורסנט האם אנו ביום או בלילה. לכן כדי ליצור את אוירת הלילה אנו צריכים

חוץ. יום. מעונן: אור זה דומה כמובן ל"חוץ יום שמש" אלא שאור מעונן הינו "רך" יותר, כלומר מפוזר יותר ואינו ממוקד. שימו לב, למרות "רכותו", יש כיווניות לאור, הוא מגיע מכיוון השמש, גם אם היא מוסתרת על ידי העננים. ולכן יש קונטרסט, אולם זהו קונטרסט נמוך. (ובדרך כלל אין צורך בבלנדה בתאורה כזו.) אור כזה נקרא גם "אור ארופאי".

פנים יום: המאפיין העיקרי לפנים יום הינו מקור האור העיקרי של המקום. וכדי לאפיין את התאורה בכך שהיא תאורת יום לעומת לילה, מקור האור העיקרי של המקום יהיה חלון. כלומר מקור שימשי. חלון גדול או קטן ואפילו לעיתים אפילו אשנב קטן, אבל משהו שיאפשר לי לאפיין את המקור כמקור אור שימשי. אולם, שלא בצילום ב"חוץ יום", מקור האור העיקרי איננו מקור האור היחיד. בבית יש לנו מקורות אור נוספים. למשל מנורות, למשל חדרים אחרים סמוכים שגם בהם ישנם חלונות. כלומר יהיה לנו מקום המואר על ידי יותר ממקור אור אחד, אולם תהיה הררכיה בין מקורות האור, כך שמקור אחד הוא עיקרי ומקורות אחרים הם מישניים. במקרה זה, שלא כמו בחוץ, המציאות איננה המכתיבה לי את הנעשה. בדרך כלל החלון שנמצא בחדר שבו אנחנו מצלמים מפיץ אור חלש מדי, ודרושה התערבות שלנו כדי להגביר את עוצמתו כדי שאכן הוא יהיה האור העיקרי בסצינה. את זה כמובן ניתן לעשות באמצעות הוספת תאורה, ועל כך נרחיב בהמשך.

אבל לפני שניגע בפנס יש ללמד את הוראות הבטיחות:

1. אין לגעת בפנס המחובר לחשמל בידיים חשופות. בכל חנות חומרי בנין ניתן לקנות כפפות עור לעבודה, מחירן נמוך מאד והן יגנו על ידינו מהתחשמלות ומכוויה.
2. שמירה על הארקה, אין להשתמש בפנס שאינו מוארק ביאות.
3. יש לבדוק בכל פעם ויזואלית שהציוד אינו שבור.
4. פתיחת רגלי חצובת התאורה למקסימום האפשרי כדי להשיג יציבות מירבית.
5. חצובות תאורה הנפתחות למלא אורכן, חייבות להיות מחוזקות בעזרת תמיכה נוספת כשקי חול או איש המחזיק.
6. אין לגעת בנורות בידיים חשופות, גם אם הן קרות.
7. יש לשים לב לכמות התאורה שניתן לחבר על שקע אחד, אין לחבר יותר משלושה תפוזים על שקע אחד או על מפסק פחת אחד, רובם עובדים על 16 אמפר, יותר משלושה תפוזים יעלה את ההספק ליותר מ3000 וואט ויקפיץ את הפיזוד.

הפנס הנפוץ ביותר בבתי הספר הינו:

פנס תפוז: התפוז הינו פנס 800 וואט (ישנם המאפשרים נורות 1000 וישנם מיני תפוזים של 650 וואט אך

סידור תאורה זה הינו קלאסי ונעים לעין, והנו דוגמא לשיטת החשיבה נכונה בעיקרה כאשר אנו מאירים דמות. אולם מה שטוב ונכון לעבודת אולפן אינו בהכרח נכון לעבודת דרמה. בדרמה אנו מעונינים באופי הסצינה ובאופי המקום. התאורה הקלאסית היא חסרת איפיון, מכיוון שהיא תמיד דומה לעצמה ולכן היא חסרת מיקום, וחסרת מימד אמיתי. בדרמה אנו רוצים שהצופה יהיה חלק מן ההתרחשות החד פעמית של הזמן והמקום ולכן התאורה לא תהיה קלאסית. אולם, עקרונות החשיבה וכן המושגים הם כאלו שכדאי לנו ללמד וליישם.

לדוגמא: סצינת "פנים לילה". גנב נכנס לדירה. אופי הסצינה - דרמטי. בהדרכת התלמידים אנו נשתמש במונחים שלמדנו בשתי השיטות. נשאל אותם מהו אופי התאורה = מספר מקורות אור קטנים, (בגלל ה"פנים לילה") קונטרסט גבוהה (בגלל הדרמטיות). ואז נשאל מהו האור העיקרי - כלומר מהו ה key של הסצינה. במקרה זה למשל אין fill מכוון שאנו מעונינים בקונטרסט הגבוה. אבל כן נאיר קצת את הרקע כדי שתהיה לנו תחושת עומק.

בשלב זה של הלימוד נראה לתלמידים סצינות וננתח את אופי התאורה ומיקום הפנסים בסצינה. ניצור פלור פלאן של הסצינה עם מיקום הפנסים. בתחילה על הלוח ואחר כך בעבודה אישית של התלמידים. כך ננתח מספר סצינות. במקביל נתחיל ללמד לתפעל את הפנסים ואמצעי התאורה שיש לנו.

כאן כדאי לחזור לעבודת האולפן ולהגדרות הנלמדות בעבודה זו. כאשר אנו עובדים באולפן טלוויזיה ומצלמים מראיין ומרואיין. אנו מאירים אותם במה שקרוי "תאורה קלאסית". תאורה קלאסית הינה תאורה הבנויה משלושה (או ארבעה) מקורות אור המסודרים בצורה כזו.

key light - שהינו האור העיקרי על הדמות - באולפן הוא יבוא מזווית של 45 מעלות מצידה של הדמות ומעליה. (כפי שלמדנו תאורה כזו תגרום לקונטרסט גבוהה משום שהיא מאד כיוונית וכך חצי פנים יצאו חשוכים ולכן מוסיפים אור נוסף שהוא)

fill light - שהינו אור ממלא. כלומר אור שנועד למלא את החלקים המוצלים מהאור הקודם והוא מגיע מהכיוון השני כלומר 90 מעלות מהאור הראשון וכמו ה KEY גם הוא מגיע מ 45 מעלות מלמעלה. כדי שהתמונה לא תהיה שטוחה וחסרת אופי לחלוטין, עוצמת האור של ה fill הינה חצי מעוצמת ה key וכך ישנו קונטרסט של 1:2 שהינו קונטרסט נמוך ונעים לעין. אולם, למרות הקונטרסט שיצרנו בהבדלי העוצמה בן ה key ל fill עדיין הדמות אינה תלת מימדית אלא שטוחה במקצת וזאת מכיוון שאין הפרדה בינה לבין הרקע ואת זה מספקים לנו שני מקורות האור הנוספים שהינם:

back light - הנו אור אחורי הנופל על הדמות מאחור, בזווית ניגודית למצלמה. ה back יונח בזווית של 180 מעלות ל key ועוצמתו תהיה חזקה יותר ממנו.

cyclorama light - אור רקע המאיר את הרקע של הדמות בצד המנוגד ל back. עוצמתו קטנה יותר מכולם.

אפשרות העבודה על בטריית עושות פנס זה חיוני לעבודה דוקומנטרית, אך גם בעבודה עלילתית יש לו חשיבות בעיקר בצילומי "חוץ לילה" במכונית נוסעת וכדומה.

אלו הם הפנסים שנמצאים ברוב בתי הספר. ניתן לחשוב על רכישת פנסים נוספים:

פנס קילו: פנס עדשה בעוצמה של 1000 ואט שחסרונו העיקרי הינו המשקל והגודל שלו.

פנסי לד: מדובר על פנס לא זול ושביר יחסית ולכן מומלץ בעיקר לסרטי דוקומנטרי כפנס מילוי קטן, שאז העלות מול התועלת כבר יותר גבוהה ויותר קל לשמור עליו שלא ייפול.

תאורת קינו: תאורה פלואורסנטית המאירה בטמפרטורה של 5600 מדוייק (שלא כמו פלואורסנט רגיל שאורו בסביבות 4200-5200 ואינו יציב כלל) חסרונה של תאורה זו הינו מחירה הגבוה ועדינותה.

hmi: פנס עדשה שטמפרטורת האור שלו הינה 5600, מה שמאפשר להשתמש בה באור יום ללא ג'לטינים, וכך לא לאבד עוצמה. גם תאורה זו יקרה מאד.

פאראבלייזר: פנס הדומה לפנסי תאטרון, מאפשר אלומת אור צרה במרחק רב.

השימוש הינו דומה). התפוז נפוץ בעיקר בגלל עלותו הנמוכה לעומת פנסי העדשה העולים יותר מכפול. תכונות התפוז: עוצמה חזקה, אפשרות לפזר או לרכז את אלומת האור, קל משקל, דלתות המאפשרות להגביל את אלומת האור ולהרכיב ג'לטינים.

חסרונות התפוז: עוצמה חזקה מידי לעיתים, זליגה גדולה של אור מהצדדים, אפשרות ריכוז האור מוגבלת. משקלול החסרונות והיתרונות של התפוז נגיע למסקנה שהתפוז ישרת אותנו היטב ביצירת "חוץ לילה" ובהוספת אור במקרים של "פנים יום". במקרים של "פנים לילה" עוצמת האור של התפוז וזליגת האור ממנו תהיה חזקה מדי ותהפוך את הסצינה לאווירה של יום.

פנס עדשה: פנס העדשה גם הוא מגיע במינים שונים והעיקריים שבהם הם פנס 650 הנקרא גם מיני. ופנס ה-300 הנקרא גם אינקי דינקי.

תכונות פנסי העדשה: אפשרות לשלוט ברוחב אלומת האור בצורה טובה, דלתות הניתקות בקלות, אין זליגת אור כמעט.

חסרונות פנסי העדשה: משקל גבוה, עלות גבוהה. פנסי העדשה בגלל עוצמתם הנמוכה והאפשרות לשלוט על אלומת האור אידאליים לצילומי "פנים לילה" וכן לצורך תאורת back.

פנס נייד: פנס זה בעל עוצמה של כ 100 ואט (גם כאן ישנם דגמים עם עוצמות שונות במקצת) ללא עדשה אך לעיתים עם פילטר מרכז ו/או פילטר כחול, פנס זה יכול לעבוד על בטריית בזרם 12 וולט ו/או על חשמל. תכונות הפנס: עוצמה נמוכה, עבודה על בטריית.

לצלם, או שאני לא לוקח את המצלמה בכלל והולך ליהנות מהמאורע.

ועל כן מצאתי את עצמי מייצר איזון מושלם - או שאני מצלם, או שאני נהנה מהמאורע, זאת בניגוד למצב הביניים אשר בו הייתי לרוב מסיים קירח מכאן ומכאן. מצאתי שהאיזון הנ"ל עובד טוב ברוב המצבים, למעט מקרה אחד ספציפי - טיול. כאשר חברים יוצאים לטיול יש רצון לאזן בין השניים, זאת מאחר ואף אחד לא רוצה לוותר על טיול טוב עם החברים או המשפחה, ומצד שני לא רוצים לוותר על תמונות מוצלחות. הפיתרון הוא לנסות לייצר איזון מסויים, זאת אומרת יציאה לטיול עם ציוד מסוים (בהמשך), אך בה בעת לצאת לטיול בידיעה שיהיו תמונות מסוימות שאצטרך לוותר עליהן.

המטרה היא לייצר מצב בו אנו לא גורמים למועקה על האנשים איתם אנחנו מטיילים בגלל שאנחנו רוצים "למצוא זווית טובה יותר", או לחכות רבע שעה בשביל "שהשמש תהיה במיקום טוב יותר" והרשימה עוד ארוכה. גם אם האנשים שאיתם אנחנו מטיילים אומרים לכם "זה סבבה, קח את הזמן", תהיו בטוחים שנוצרת מועקה מסוימת. הפיתרון שלי לכל הסיטואציה הוא ליצור מצב מפצה ל"ויתורים".

על פי התיאוריה שלי, יש צורך למצוא זמן לצאת ל"מסעות צילום", או טיולי צילום כמו שאני מעדיף לקרוא להם, וזאת על מנת לייצר חוויה מתקנת לטיולים

אמנם הכותרת של המגזין החודש היא מסע, אך המילה טיול יותר קורצת לי. הרבה פעמים אני נקרא לטיולים, אך למסעות מעולם לא נקראתי.

רק על עצמי לספר ידעתי, אך במידה ואתם מצלמים טיפה יותר מהאדם הממוצע, סביר להניח שההתהוות והלבטים שאציג פה נוגעים גם לכם ברמה זו או אחרת. כאשר אני יוצא למקום שהוא לא במסלול הקבוע שלי - אוניברסיטה, עבודה, פאב וטיול לילי עם הכלבה, כמעט תמיד צצה השאלה הקבועה: "לקחת איתי מצלמה, או לא?"

בעברי הרחוק, הייתי לוקח את מצלמת הרפלקס שלי (כאשר היא עוד היתה קטנה בהרבה מהמשקולות שאני מסתובב איתן היום) כמעט לכל מקום, זאת מחשיבה כי "אני צלם, ובטח אני אמצא פריימים שווים שם" ועל כן בתחילה הייתי באמת מנסה למצוא איזון מסויים בלקחת מצלמה וגם ליהנות על הדרך, גיליתי כי הדבר כמעט בלתי אפשרי, הולכים לפאב - דאגה כל הזמן מפני איפה אני מניח את המצלמה וחוסר נוכחות בחבר'ה שאיתם יצאתי, מצלמה להופעה חיה של אמן - פחד מהמון צעירים קופצים שעלולים לשרוט לי את האלמנט הקדמי של העדשה, ויותר מכך - חוסר הנאה מוחלט מהמוסיקה וההופעה, זאת מתוך ניסיון לתפוס פריימים שווים ומיוחדים. לאחר מקרים רבים כמו הנ"ל, הגעתי להחלטה - או שאני לוקח איתי את המצלמה והולך בכדי



המסע המצולם איתן בירנבוים

על האפשרויות הרבות שבעריכת תמונות

חצובה כבדה ויציבה, פילטרים, שלט וערכת קפה, במידה והרצון הוא "לצוד" ציפורים או חיות אחרות, אז כדאי להצטייד בעדשות "טלה" (300 מ"מ וצפונה), חצובה נמוכה, שרירי ידיים, רשתות הסוואה וסבלנות של צלפים.

לסיכום, כמו כל דבר בחיים, צריך למצוא איזון גם בצילום, זאת על ידי שימוש בפיצוי על ויתורים או בניסיון לייצר איזון עדין. תזכרו תמיד שיש חיים מחוץ לעינית, ולפעמים צריך לוותר על המצלמה כדי ליהנות מהחיים, להזכירכם - החיים שם כדי שנהנה מהם, לא בשביל לתעד אותם.

שבהם לא הייתם ב"מצב צילום" במאה אחוז. בשביל טיולים שכאלו יש צורך למצוא חבר/חברה אשר מתעסקים בצילום בצורה 'חמורה', וישמחו לצאת לטיול שמהותו היא צילום ועל הדרך ליהנות מהטיול ולא להפך. ניתן לצרף גם אנשים נוספים אשר ידוע לכם שמודעים לכך שהצילום הוא מהות הטיול והם לא יתבאסו להמתין לזריחה בים המלח במשך שעה.

בעניין הציוד, במידה ואתם יוצאים לטיול שאין מהותו צילום גרידא, נסו לצמצם את הציוד שאתם סוחבים אתכם למינימום, זאת על ידי סינון גס של מה שתצטרכו ומה לא, בדר"כ זה נגמר ברשימת ציוד דומה לרשימה שלי: גוף מצלמה קל, עדשה זום בטווח ה"אמצע" (-18 105 במצלמות קרופ, 70-24 במצלמות "פול פריים"), חצובה קלה והמהדרים יכולים להוסיף עדשת פריים של 50 מ"מ (גם ככה לא תופסת מקום או משקל). את הרשימה הנ"ל ניתן לסחוב לטיול בלי שהיא תכביד עליכם הן מבחינת משקל ושיקולי מסלול, והן מהבחינה שהיא מספיק מצומצמת בשביל להידחף לתוך תיק הטיולים הרגיל שלכם.

במידה ואנחנו מדברים על טיול צילום שמהותו צילום, אז זה הציוד תלוי בסוג הטיול. במידה ואתם רוצים לצלם צילומי סטודיו חוץ אז קחו איתכם עדשות פריים, חצובות תאורה, אמצעי תאורה, מטריות, סופטבוקסים, עוזר צלם(יכול להיות סתם חבר) והרבה סוללות. במידה והטיול מוכוון נופים אז הגיוני שתיקחו עדשות רחבות,