



ENGLISH

צור קשר

ארכיון

הכותבים

אודות

תוכן העניינים

דף הבית



ראיון עם נורית אביב

מאת: איתי מרום



אנייס ורדה ונורית אביב מתוך הסרט (1988) JANE B. FOR AGNES V.

נורית אביב היא צלמת ובמאית מוערכת שמשנות העשרים של חייה חייתה בעיקר בפריז. אחרי סיום לימודיה בפריז, בסוף שנות ה-60, היא חזרה לישראל וצילמה את הסרט **שבול**. את השנים שלאחר מכן העבירה אביב בין צרפת לישראל והחלה לעבוד עם במאים שונים ביניהם רנה אליו, עמוס גיתאי, אנייס ורדה, מיכל בת אדם ועוד. היא הפכה לצלמת מוערכת ולצלמת הקולנוע הראשונה בצרפת. בסוף שנות ה-80 התחילה נורית לביים סרטים דוקומנטריים, שרבים מהם עוסקים בשפה.

את נורית אביב הכרתי כשהייתה מורה שלי בסדנה בבית הספר "סם שפיגל" לקולנוע בירושלים. נורית הייתה מגיעה מצרפת באותן שנים באביב כדי להעביר סדנאות בארץ, ומאותו הזמן נותר בינינו קשר שהוא של מורה-תלמיד, של במאית-צלם וגם קשר חברי. כמעט כל מי שעבד עם נורית יספר שהיא אישה אינטנסיבית ותובענית מאוד, וגם צלמת פנומנלית ואשת קולנוע חכמה.

הראיון עם נורית יתמקד בעבודתה כצלמת דוקומנטרית, אף שצילמה גם סרטים עלילתיים רבים. הצילום עבור נורית הוא חלק בלתי נפרד מהזהות ודרך החיים שלה. אביה של נורית, הנס פין, היה צלם, ועד היום לא עובר כמעט יום שבו היא לא מצלמת ומעלה את התמונות שלה לפייסבוק.

את הראיון עם נורית בחרתי לעשות סביב העבודה שלה עם הבמאים עמוס גיתאי ואנייס ורדה, שאיתם עבדה על מספר סרטים לאורך שנים, וכן על הסרט שהיא ביימה וצילמה **מקום, עבודה** (1998).

טיימינג

הסרט **דאגרוטיפים** (DAGUERROTYPES) מ-1976 היה שיתוף הפעולה הראשון של נורית אביב עם הבמאית אנייס ורדה [הגיליון הקודם של "תקריב" עוסק באנייס ורדה והוא כולל מאמר של תמי ליברמן על הסרט].

הסרט מורכב מפורטרטים של כמה בעלי חנויות ברחוב שבו גרה אנייס ורדה באותה תקופה בפריז. הרחוב נקרא על שמו של דגר, שהיה אחד ממציאי הצילום במאה ה-19. שיתוף הפעולה בין אנייס ורדה לנורית מעניין במיוחד כי ורדה התחילה את דרכה כצלמת ואולי מסיבה זאת הדיאלוג ביניהן היה כה מוצלח. נורית צילמה עם ורדה כמה סרטים ביניהם גם את הסרט **DOCUMENTEUR** שעליו נדבר בהמשך.

למרות שזה סרט מוקדם בקריירה שלך אפשר כבר לראות את השפה הייחודית שלך – שוטים ארוכים ומורכבים מאוד. איך התפתחה השפה הזאת?

כשחזרתי לישראל, אחרי הלימודים בצרפת ואחרי שכבר צילמתי את הסרט **שבול** (1970), עבדתי כסטרינגר – הייתי עובדת כפרילנס לחדשות בטלוויזיה והיו משלמים לי לפי אייטם. הייתי מצלמת אייטם לחדשות בערבית והייתי כותבת בנפרד טקסט שאחרי זה היו מקריאים. הייתי יוצאת לשם לבד

עם נהג של מוניות "הבימה" שהיה עוזר לי לסחוב. אף אחד לא רצה את העבודה הזאת – לנסוע לוואדי ערה בשביל אייטם של דקה. הייתי ממציאה להם נושאים לכתבות של סוף המהדורה – הגשם הראשון, השלג האחרון, פתיחה של תערוכה. כל יום הייתי מצלמת.

חומר הגלם שצילמתי היה נוסע עם המונית לירושלים ולא הכרתי את העורכים שעבדו על חומר הגלם שלי. הייתי מצלמת רול אחד של שלוש דקות. שנים לאחר מכן פגשתי עורכים שעבדו בחדשות, והם אמרו לי שתמיד הם זיהו את חומר הגלם שלי, כי לא היה צריך לערוך אותו. הם היו לוקחים שוט אחד של בין שלושים שניות לדקה וזהו. אז אתה מבין שכבר אז, בשנת 70, צילמתי ככה. זה היה ככה מתמיד.



דאגרוטיפים, 1976, אנייס ורדה

יש לשוטים האלה מאפיין שמצד אחד יש בהם התבוננות עמוקה באובייקטים המצולמים ומצד שני תנועת המצלמה לעולם לא עוצרת, היא תמיד ממשיכה הלאה אל האובייקט הבא. איך משיגים את הדואליות הזאת?

זה עניין של טיימינג. זה כמו נגינה, אתה לא נשאר בתו אחד, אתה חייב להמשיך הלאה. זה העניין, לדעת כמה זמן להישאר ולעבור הלאה. כשאתה מצלם, אתה מייצר שוט שהוא אחד, הוא דבר שלם. אני עושה את זה למרות שאני יודעת שבעריכה לא בהכרח ישמרו על כולו, וגם מודעת לזה שלפעמים זה יכול ליצור בעיות בחדר העריכה, ולפעמים זה גם ההיפך.

אני אוהבת את הרעד הזה – המתח בין ההישארות לבין התנועה שממשיכה באופן מתמיד. זה קורה עכשיו, בזמן הצילום ואני חווה את זה. אני חייבת להיות ברמה גבוהה מאוד של ריכוז, כי הדברים קורים לי. המצב האידיאלי הוא שלכאורה לא אני היא מי שמצלמת את השוט אלא שהטיימינג של הדברים שקורים הוא מה שיוצר את השוט ואני רק מקשיבה לזה. ככל שאני מתערבת פחות וקשובה יותר לקצב ולתנועה של הדברים בחוץ, כך יש סיכוי שהשוט יהיה טוב יותר.

הדבר שהכי מעניין אותי הוא הטיימינג. זה בדיוק כמו שמוזיקאים מנגנים יחד, אני מנגנת עם המציאות ועם הדברים שקורים. זה הכי קרוב לג'אז, ששם יש אימפרוביזציה ואחד עונה לשני, רק שבמקרה הזה יש את המציאות ואני שם.

בסרט אתן מצלמות במקומות בנאליים, חסרי ייחוד לכאורה. איך מצאת את העניין ואת היופי במקומות כל כך פשוטים? איך את ממשיכה "להחיות" את המבט?

אני פשוט נשאבת לתוך הדברים. מה שמעניין אותי הם דברים כמו רוח בענף, ואני יכולה להישאר על זה המון זמן. והרוח – אם היא הייתה כל הזמן אותו הדבר זה לא היה מעניין, אבל הרוח כל הזמן משתנה. מרגישים איך היא באה, עוצרת, מתחזקת – אני יכולה להסתכל על זה שעות. לדוגמה, כשרואים אנשים יוצאים מתחנת רכבת – זה בדיוק אותו הדבר – הם נעים בגלים, זה כל הזמן משתנה. זה עניין של כוריאוגרפיה וטיימינג. זה לצפות במיזנסצנה של המקריות.

כשרואים פיצ'רים עלילתיים ומסתכלים על התנועה ברקע [BACKGROUND ACTION], רואים לעיתים קרובות את הבנאליות של עוזרי הבמאי ששלחו שני אנשים מצד ימין, איש עם כליב עובר מצד שמאל – רואים שזה לא באמת מעניין אותם. אותי – הדברים האלה שקורים מאחורה, שבדוקומנטרי זה בעצם מקדימה, הכוריאוגרפיה של הדברים האלה שמתרחשת במקרה – זה לא יעייף אותי לעולם, רק תן לי מצלמה.

בסרט אתן חוזרות אל אותן החנויות שוב ושוב. האם אין עבורך הבדל בין הפליאה של המבט הראשון במשהו, הטריות של הרגע, לבין זה שאת פוגשת את אותו הדבר כשאת כבר מכירה אותו ורגילה אליו?

אני מחכה לרגעים האלה של הקסם, הרגעים האלה של הנס, אני יודעת שאם אהיה בכוננות גבוהה, אני אראה אותם וזה יספיק. בגלל זה לא צריך בהכרח לצלם הרבה זמן.

אני זוכרת שעם עמוס גיתאי צילמנו בעזה. זה היה חמש בבוקר וצילמנו משאיות שיוצאות לעבודה בישראל. המצלמה הייתה די סטטית, למרות שהיא הייתה על הכתף עם עדשה ארוכה. משום שהשעה הייתה חמש בבוקר, האור האיר לתוך המשאיות וזה היה כמו קומדיה ד'לארטה – כל נהג הוא באור הזהב של הבוקר, אחד אחרי השני. בסוף השוט הזה, הייתה תחושה שאפשר ללכת הביתה ונדמה לי

שבאמת הלכנו הביתה. לא היינו צריכים לצלם עוד ועוד מהרבה זוויות. אם אתה יודע שהשוט הוא טוב והוא ייכנס לסרט והאורך שלו הוא חמש או שבע דקות – אז עשינו את היומית שלנו.

ייחוד של צלמת

השוטים הארוכים והמורכבים האלה נהפכו לסימן ההיכר שלך. האם זה היה משהו מודע, משהו שהכרזת אותו?

לא, בהתחלה בכלל לא הייתי מודעת לזה, ובאיזשהו מקום אני מתביישת בזה.

למה?

כי צלם אמור לעשות מה שאומרים לו, ובסרטים מסוימים גם צילמתי אחרת – אם הבמאי או הבמאית ביקשו את זה. אנשים תמיד חושבים שמה שחשוב זה החופש של הצלם או של העורך, וזה לא נכון. מה שחשוב הוא לעשות את הדבר שהכי טוב לסרט, ואני שמחה כשהבמאי אומר לי בדיוק מה הוא רוצה באותו הרגע.

הסגנון הזה של השוטים הארוכים לא נכון עבור כל סרט, ואני תמיד טענתי שאני מתאימה את עצמי לסרט שאותו אני מצלמת. עובדה שבסרטים שאני מביימת אין בהכרח את השוטים הארוכים והמורכבים האלה.

בסרט 'דאגרוטיפים' יש דמות שאנייס ורדה ואת מסתכלות עליה באופן מיוחד. המוכרת בחנות הבשמים, אישה שלא אומרת כלום ואפילו לא עובדת, לא לגמרי מודעת למציאות סביבה ופשוט נמצאת שם בחנות. הנוכחות שלה בסרט מרגשת מאוד גם בגלל המבט האמפתי והעיקש שלך עליה. מעניין אותי איך נפלה הבחירה להפוך דווקא דמות כל כך לא דרמטית לדמות עיקרית בסרט? איך הבנתן שהדמות הזאת תוכל להיות משמעותית בסרט?

אנייס הכירה את האישה הזאת במשך שנים כיוון שהיא גרה ממש ליד החנות, וזאת הייתה הזדמנות שבילה לצלם אותה. שנינו היינו מהופנטות ממנה והאישה הזאת האהבה אותנו. דווקא בגלל שהאישה הזאת "מרחפת" היא ממציאה דברים שאדם רגיל לא עושה, ולאנייס ורדה אין שום בעיה עם פוליטיקלי קורקט.

שחקנים בסרטים, חוץ משחקנים גדולים באמת, הרפרנס שלהם בסרטים הוא שחקנים אחרים; אתה מחזיק את הסיגריה כמו בוגרט וכדומה. השאלה היא כמה שחקן מצליח לקחת באמת מהחיים האמיתיים. שחקנים לרוב מביאים את הקלישאות של החיים – איך אוכלים, איך הולכים – וזה גם מה שמצפים מהם.

עבדתי פעם בבית חולים לפגועי נפש ועשיתי עם המטופלים סרטים במשך תשעה חודשים. הייתי מסתכלת עליהם, על המחוות שלהם, איך שהם מחזיקים את הסיגריה ואיך שהם הולכים. הכול היה כל כך אחר, כל כך מפתיע.

אחד הדברים היפים בסרט הוא לראות את האנשים במהלך העבודה שלהם.

אנייס אמרה שכשצילמנו בחנות הבשר צילמתי קילומטרים [של חומר גלם] של הקצב חותך את הבשר. אני מאוד אוהבת את התנועות והג'סטות של אנשים בזמן שהם עובדים. מכיוון שאני כל כך מעריכה את העבודה של האנשים האלה, אני יודעת שהם רואים שגם אני עובדת קשה. הם רואים אותי מחזיקה את המצלמה הכבדה שעות על הכתף, הם רואים אותי עושה תאורה והם מבינים שזאת עבודה קשה. נוצר כבוד הדדי – זה לא שאני באה לגנוב את הדימוי שלהם, אלא הם רואים שאני עובדת כמוהם. אני חושבת שזה משמעותי.

עבודה וחיים

הסרט **DOCUMENTEUR** (בצרפתית זהו משחק מילים שמורכב מדוקומנטרי ומשקר) מ-1981 מתרחש בלוס אנג'לס ומספר על אישה שמנסה לבסס שם את חייה יחד עם בנה הקטן לאחר פרידה מבן זוגה. זהו לא סרט דוקומנטרי אבל בעשייה שלו יש אלמנטים דוקומנטריים. הסיפור הוא אוטוביוגרפי בחלקו, כיוון שאנייס ורדה ובן זוגה הבמאי ז'אק דמי נפרדו זמן קצר לפני הצילומים והילד שמשחק בסרט הוא בנה האמיתי של ורדה, מתייה. בסרט זה נורית ואנייס הן כבר שותפות ותיקות וחברות.

זה סרט אישי מאוד של אנייס. איך התמודדת עם כניסה לסיפור כל כך אישי של הבמאית, שבין היתר גם הייתה חברה שלך?

בניגוד ל**דאגרוטיפים**, שהתרחש בפריז, **בדוקומנטור** נסעתי לוונזיס [בלוס אנג'לס] וגרתי אצל אנייס בדירה שלה על חוף הים שלושה חודשים. כשהגעתי עוד לא היה תסריט והיא עוד לא ידעה מה היא בדיוק מתכוונת לעשות. הבאתי את המצלמה שלי, אריפלקס 16 מ"מ מפריז, והתחלנו לשים את המצלמה במרפסת, וכשקרה משהו מעניין, עם עדשת זום, היינו מצלמות. וזה לא היה שייך לכלום.

אז באיזה שלב הגיעה השחקנית והתחלתן לעבוד איתה?

סבין [SABINE MAMOU] שמשחקת בסרט הייתה העורכת של הסרט. היא הייתה בלוס אנג'לס וערכה את הסרט **MUR MUR** [אנייס ורדה, 1981], ואנייס ביקשה ממנה לשחק. היא פשוט הייתה שם כמוני והיה שם גם בנה של אנייס, מתייה. היו בסביבה כל מיני דברים שהיא רצתה לצלם, ולאט לאט זה נהיה סרט שלה. הסרט גם הלך ונהפך ליותר ויותר אישי.

תוך כדי עבודה היא כתבה קטעים מהתסריט, והאמת שזה לא הפריע לי שאין תסריט. לא שאלתי שאלות, פעלתי לפי מה שקורה. לא הייתי צריכה לדעת על מה הסרט ושנדבר על זה. לא צריך לדבר.



מתוך דוקומנטור , 1976, אנייס ורדה

מעניין אותי המקום שלך בתוך העשייה הזאת כשהיא כל כך אישית.

המקום שלי? המקום שלי במקרה הזה היה לא לבלבל את המוח. זאת אומרת שלא אכפת לי אם לא מצלמים. אני בוונסי ויש לי מקום לגור, סבין העורכת ובוב העוזר שלה נהיו חברים שלי, יש לי אופניים ואני שם. אם מצלמים או לא מצלמים – זה לא משנה.

די מוקדם החלטנו שאנחנו מצלמות את כל הסרט בצל. לצלם סרט בוונסי בצל זאת כבר החלטה מאוד לא שגרתית. רק את חוף הים צילמנו באור שמש. ההחלטה הזאת כבר נתנה "מוד" לסרט. צילמנו רק בוונסי ורק בצל. זאת לא הייתה החלטה שדיברנו עליה יותר מדי, וכמו תמיד איתה, אני לא יודעת מי הביאה את הרעיון הזה. כשנשאבים לעבודה עם במאי עושים את הכי קרוב למה שהסרט והבמאי נזקקים לו. ככל שלבמאי יש נטייה יותר ויזואלית, כך צריך פחות לדבר, ובתור צלמת אני יכולה להתחבר ישירות לעשייה הקולנועית. היה לי מזל כי הבמאים שעבדתי איתם באו מתוך עולם ויזואלי, של תפיסת חלל – עמוס גיתאי היה ארכיטקט, אנייס ורדה הייתה צלמת, רנה אליו היה צייר, וגם מיכל בת-אדם, שאביה אגב היה צלם. באותו הרגע השאלה "איך?" חשובה יותר מה"מה?", למרות שלא צריך להגדיר אותה. זה לא אומר שאין תוכן. הוא נמצא שם. אבל החיפוש הוא חיפוש מאוד עמוק בתוך המדיום עצמו, שהוא החלל והזמן.

אז איך דיברתן את השוטים של DOCUMENTEUR?

אנייס אמרה מה עושים, ואני ראיתי מאיפה מגיע האור. ידעתי שאנייס אוהבת אור יום רך. היא בכלל לא אהבה קונטרסט, היא רצתה אור יום טבעי ולא אגרסיבי. זה לא בדיוק שאנחנו לא מדברות, אבל למשל היא נתנה לי הערה בסרט קודם – אז אזכור את זה וכבר איישם את זה בסרטים הבאים. כבר הכרתי את ההעדפות שלה.

הסרט והעשייה שלו היו קשורים כל כך לחיים של אנייס. את נמצאת בלוס אנג'לס וגרה בבית של אנייס יחד עם בנה, ועושה סרט שהוא במידה רבה על החיים שלה. האם את מבטלת את עצמך ואת החיים הפרטיים שלך לגמרי?

אני חושבת שהתרגשתי שאנייס נותנת את עצמה בסיפור, יותר מאשר בכל סרט אחר, ואני נמצאת בריגוש שרק עוזר לי לצלם את הסרט בצורה טובה יותר. אני מבינה שזה רגע חשוב ואני צריכה להיות שם כולי כדי להבין איפה לשים את המצלמה ואיך להאיר. אני צריכה להיות שם ולהיות בקשב וחיבור מאוד גבוהים למה שמצטלם. לא בהכרח לבמאי.

הסרט הזה לדעתי הוא פורטרט עצמי. הוא אישי גם בסיפור הגדול, אבל גם בפרטים הקטנים. אני לא מכירה עוד סרט שלה שהוא כל כך אישי, וזה מעניין שפחות התייחסו אליו. אני חושבת שזה מהסרטים הטובים ביותר שלה.

האם נוצר קשר מיוחד בינך לבין האנשים שאת מצלמת בגלל האינטנסיביות והזמן שאת מביטה בהם?

כשמצלמים שחקן במשך תקופה ארוכה נוצר בהכרח קשר אינטימי. לפעמים הוא דו-כיווני – נוצר קשר עין בינך לבין השחקן או השחקנית וזה מייצר לפעמים אינטימיות חזקה מאוד. זה יכול להיות גם קשר חד-כיווני, כשהשחקן עסוק ביחסיו עם הבמאי ועם השחקנים האחרים, ופחות שם לב למצלמה, לתאורה או לנוכחות שלי. אבל אני מצידי לומדת להכיר אותו, את התנועות שלו ואת הפנים שלו, אולי יותר מאשר הוא עצמו מכיר אותן. אני לומדת איך האור נופל עליו, איך הוא נראה כשהפנס גבוה או נמוך, כשהאור ישיר או מוחזר. זה מוזר אבל זה יכול להרגיש לי אינטימי באותה המידה.





מתוך דוקומנטור , 1976, אנייס ורדה

יש משהו מעניין בדרך שאת ואנייס ורדה צילמתן נשים. למשל בסצנה הזאת של סבין ששוכבת עירומה במיטה של הבוסית שלה יש משהו אירוטי. אני חושב שיש כאן אלטרנטיבה מעניינת על הדרך שבה קולנוענים גברים הסתכלו על נשים. דרך אחרת, שהיא גם אירוטית וחושנית.

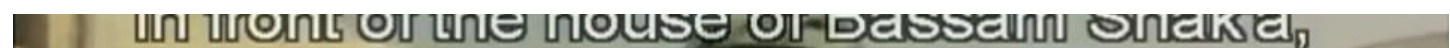
זאת סצנה נהדרת גם מבחינת עריכה. הסצנה צולמה בחדר של אנייס – אלה החפצים שלה והצבעים שלה. התאורה שעשיתי שם היא רכה ומלטפת והמיזנסצנה בסצנה הזאת היא של אנייס, אל תשכח שהיא הייתה צלמת. זה שלה.

אבל אני חושבת שיש דבר נוסף בסצנה הזאת, כי במקביל לסבין רואים מה הבן שלה עושה באותו הזמן, והוא עומד עם אקדח בחלון ומביט בפועל שעובד ברחוב כשאשתו מביאה לו ארוחה בהפסקת הצהריים. מה שאירוטי בקטע הזה זה שהיא מורידה לו את החולצה והצורה שבה היא מורידה אותה. באותה המידה שהמבט על סבין העירומה הוא אירוטי, המבט כאן על הגבר הוא גם אירוטי. בדרך כלל אתה לא רואה אישה מורידה לגבר את הבגדים, בדרך כלל זה להפך. זה מעניין כי יש כאן משהו מורכב בין המינים ובין התפקידים.

עד היום אני לא בטוחה שאני יכולה להבחין בין צילום של גבר לצילום של אישה או להגדיר מה צילום גברי או נשי. אני רק יכולה להתייחס לצילום של כל סרט לגופו. למשל הסרט של נדב לפיד שהוא צילם עם שי גולדמן – **מילים נרדפות** (2019) – נראה לי שזה צילום מאוד גברי, כמעט חיילי. אני מאוד אוהבת את הצילום שם, כי זה הכי נכון לסרט.

אין פחד

בשנת 1982 נורית אביב צילמה לעמוס גיתאי את הסרט **יומן שדה**. זהו סרט שמצלם את הכיבוש כפי שנראה באותן השנים. הסרט מאופיין בשוטים ארוכים מאוד, מלאי תנועה, שבהם המצלמה ממשיכה לצלם גם בסיטואציות מתוחות ותחת אלימות של אנשים שדורשים להפסיק את הצילום.





מתוך יומן שדה, 1982, עמוס גיתאי

הסרט 'יומן שדה' מורכב כולו, ללא יוצא מן הכלל, מסיקוונס שוטים ארוכים מאוד [כל סצנה מורכבת משוט אחד בלבד]. איך נוצרה השפה הזאת בינך ובין גיתאי?

לא דיברנו על זה מראש. באותה תקופה הייתי בארץ, פגשתי את עמוס במקרה והוא קרא לי לבוא לצלם איתו, ופשוט התחלנו לצלם. צילמנו לא רצוף, כל פעם במקום אחר.

אבל זאת שפה קיצונית מאוד. איפה התקבלה ההחלטה שזאת תהיה השפה של הסרט?

הקיצוניות הייתה בעיקר בעריכה. צילמתי הרבה פעמים שוטים ארוכים אבל לעיתים רחוקות הם נכנסו לסרט בכללותם. אני לא מכירה סרט דוקומנטרי שכולו בנוי על שוטים כל כך ארוכים. עמוס הלך עם זה רחוק, אני לא הייתי מעלה בדעתי שהוא יעשה את זה בצורה הזאת. הוא שמר את כל השוטים מההתחלה עד הסוף. מיד בהתחלת הצילומים קרה האירוע עם היד של הקצין, שחסם את העדשה ואני לא הפסקתי לצלם ולאחר מכן פשוט המשכנו באותו הסגנון.

ב'יומן שדה' השוט הארוך מקבל משמעות נוספת, אחרת. את עומדת שם בחזית וההתעקשות שלך לצלם גורמת לזה שהאלימות מופנית קודם אליך. לא פחדת?

האלימות שקיימת בסרט היא לעיתים קרובות האלימות שמופנית כלפי המצלמה. חלק מהסיפורים שמסופרים בסרט – של פלסטינים שחוו אלימות – קרו בעבר, ולכן אחת הדרכים שלנו להראות של האלימות של הכיבוש הייתה האלימות שהופנתה כלפי המצלמה.

אני מצלמת כי זה נראה טוב, כי זה מרגש. לא עשיתי את זה בכוונה. ברגע שיש לי מצלמה אני לא פוחדת. בגלל זה נהרגים כל כך הרבה צלמי מלחמה, כי הם לא זוכרים שרואים גם אותם. זה לא שאלה של אומץ, פשוט לא מודעים לסכנה. מחפשים כל הזמן את הזווית לצלם את הדבר.

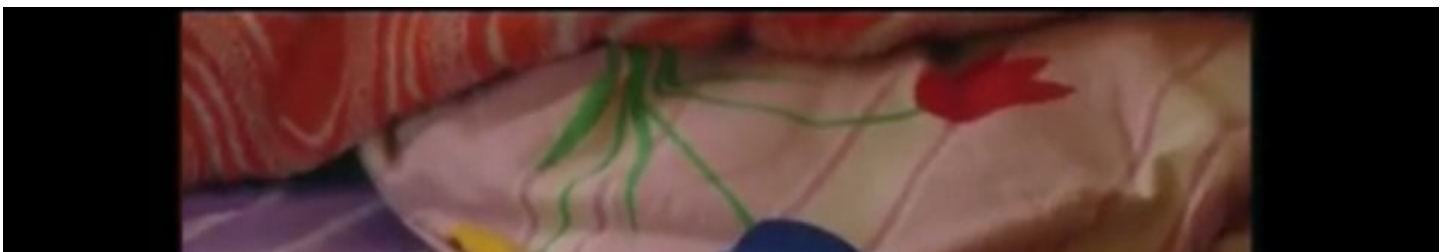


מתוך יומן שדה, 1982, עמוס גיתאי

בסצנה הזאת של איסוף החיטה יש תיאום נדיר בין התנועה של החקלאים לתנועה של המצלמה.

אני אהבתי שעמוס בחר לצלם לסרט 'יומן שדה' סצנות של יומיום, של חקלאים פלסטינים שעובדים בשדה. יש בשוט הזה כוריאוגרפיה נפלאה שהמיזנסצנה שלה נעשית על ידי האנשים עצמם. הם בעצם אלה שמובילים את המצלמה בגדול. אבל יש את הבחירה שלי בפרטים הקטנים יותר, בתנועה המאוד מדויקת של המצלמה – זאת שקובעת מתי לעבור מדמות אחת לשנייה. אלה החלטות שמתקבלות בזמן אמת רק על ידי מי שמחזיק את המצלמה.

את הסרט **מקום, עבודה** (1997) נורית אביב ביימה וגם צילמה. הוא צולם במושב שקף, באזור לכיש, שהיה המושב הראשון שבו עובדים תאילנדים החליפו את העובדים הפלסטינים שהגיעו מהכפר השכן.





מתוך מקום, עבודה, 1998, נורית אביב

הסרט מסתיים בשוט של אישה תאילנדית מקריאה מכתב מהבית. ספרי לי על העשייה שלו.

ידעתי שאעשה את התנועה המטיילת הזאת על הקיר, בזמן שהאישה תקריא את המכתב מילדיה. תכננתי את התנועה, אבל מה שלא תכננתי היה שבדיוק כשהגעתי אל הפנים של האישה היא סיימה לקרוא את המכתב שקיבלה. זה היה צירוף מקרים שאני כל כך שמחה איתו כשאני מצלמת. לאחר מכן היא התחילה להקריא את מה שהיא ענתה, ואני לא יכולתי אלא להמשיך את תנועת המצלמה.

יש בסרט שוטים, כמו השוט הזה, שהם מתוכננים וירטואוזיים, אבל בגלל זה הם גם לא חושפים מה שאת מרגישה. קשה להגיד, על פי ההתנהגות של המצלמה, מה הרגשת כלפי המצלמים באותו הרגע. וזה מעניין בסרט, שיחסית לסרטים שלך, הוא דרמטי ורגשי.

העובדה שאני זוכרת כל כך טוב את השוט, אחרי כל כך הרבה שנים, אומרת שהוא טעון. אני מקשיבה לאישה, אני לא מבינה את מה שהיא מקריאה בתאילנדית, אבל אני מרגישה את האמוציה בקול שלה. הייתי חייבת להיות בריגוש גבוה והזדהות חזקה כדי לעשות את השוט הזה. נתתי לקול שלה להוביל אותי, בקצב הנכון. הסצנה הזאת לא נבנית בחדר עריכה, ההתרגשות הזאת היא שם בשטח, והיא מה שעושה את הסצנה. נכון שאני מתחילה במקום מסוים ועם כוריאוגרפיה מסוימת וידועה מראש, אבל המקריות והחיבור שלי לאותו הרגע הוא שיוצר את השוט. זה כמו שמתחילים לנגן ומוציאים את הצליל הראשון של יצירה, ויודעים שזה יהיה בסדר ושמוכרחים להוביל את זה עד הסוף. אני צריכה למצוא את המסגרת שבה יהיה הכי הרבה צ'אנס למקריות.

נראה לי ש'מקום, עבודה' הוא סרט שאת מחוברת אליו באופן מיוחד. הוא עוסק בין היתר באימהות וגם מוקדש לאמך.

מכל הגיבורים של הסרט הכי אהבתי את העובדת התאילנדית שמצולמת בשוט הזה. היה משהו במבט שלי עליה, ובמבט שלה עליי, שיצר בינינו חיבור. שוב, זה נבע גם מזה שהיא מאוד העריכה אותי בגלל המקצועיות שלי. היא אישה חזקה וגם אני אישה חזקה, ולמרות שאנחנו מקצוות שונים של העולם ולא יכולות לדבר, יש הערכה הדדית גם בגלל מי שאנחנו אבל גם בגלל שאנחנו יודעות לעבוד ולעשות. היא עובדת קשה בשדה, הרבה שעות, אבל היא רואה שגם אני עובדת הרבה שעות, והייתה בינינו הזדהות גדולה.

האור בסרט 'מקום, עבודה' יפה במיוחד – הדרך שהוא נופל בתוך המבנים הארעיים של החקלאות, בין העצים ובחדרים של העובדים. הכול נראה כאילו צולם בשעה הנכונה.

תמיד חשבתי שהרבה יותר מאתגר לצלם בשיכון. במקומות כמו **במקום, עבודה** הכול נעשה מעצמו. בעיניי השעות הנכונות לצלם היו באמצע היום. לא צילמנו בשעת שקיעה בהכרח. צילמנו בסוף הקיץ והאנשים שגרים שם אמרו לי "חבל שאת מצלמת דווקא עכשיו ולא באביב, כשהכול כל כך יפה", אבל מי רוצה לצלם באביב? אני שונאת ירוק, אני רוצה את הצהוב הזה, ומי אמר שאי אפשר לצלם באור של צהריים? הסרטים האלה שמצולמים רק באור הרך של השקיעה – יש בזה משהו מיופייף, בנאלי. חשוב לי שהאור יהיה בשעות שאנשים באמת עובדים ולא להעמיד אותם בשעות שלא קשורות בכלל. כל אור הוא יפה אם הוא באמת קשור לדבר שאותו מצלמים.



אלנבי, פסז', 2001, בימוי וצילום: נורית אביב

נורית אביב – פילמוגרפיה חלקית כבמאית

יידיש (2020), לסמן (2018), הפואטיקה של המוח (2015), בשורות (2013), שפה אחת דברים אחדים (2011), לשון קודש, שפת חול (2008), משפה לשפה (2002), מקום, עבודה (1997)

לפילמוגרפיה המלאה של נורית אביב כצלמת ובמאית [HTTP://NURITHAVIV.FREE.FR](http://NURITHAVIV.FREE.FR)

איתי מרום



צילם סרטים עלילתיים ותיעודיים רבים. מסרטיו האחרונים כצלם – הפיצ'ר העלילתי "היום שאחרי לכת" (פסטיבל ברלין 2019) והפיצ'ר הדוקומנטרי "THE VISION DU RÈEL 2020" (PAGEANT). כאמן, הציג בתערוכות יחיד...

[קרא עוד](#) ←

להורדת המאמר ב-PDF



▲ לראש הדף

קול

קורא

הגיליון הבא של
תקריב יעסוק
בנושא:
קראו עוד ←

תקריב

תקריב יוצא לאור בתמיכת:



תקריב יוצא לאור בתמיכת:

הצטרפו לדף הפייסבוק של תקריב

