

עקרונות הפקה לסרט תיעודי

חוברת שהופצה ע"י משרד החינוך- המינהל למדע וטכנולוגיה
הפיקוח על מגמת טכנולוגיות תקשורת- והמפמ"ר יוסי בר דוד
כתב: אורי שין . עיצוב דף זה: גואל דרורי
* השימוש בחומרים המצויים ב"פורטל של גואל" הם לצרכי לימוד בלבד של תלמידי מגמות הקולנוע.

תוכן העיניינים:

1.	מושגי יסוד
1.1	מבנה המחלקות ותפקיד אנשי הצוות
1.2	מושגים בשפת הקולנוע
1.3	תרגילים
2.	השוני בין סרט התעודה לכתבת הטלוויזיה
2.1	הכתבות לסגנונותיהן העיקריים
2.2	סרט התעודה
3.	תהליכים בעבודת הבמאי
3.1	שלב טרום ההפקה
3.2	עבודת הבמאי בשלב הפוסט פרודקשן
3.3	תרגילים
4.	תהליכי העבודה בשלבי ההפקה
4.1	שלבי הכנת ההפקה
4.2	תכנון לוח זמנים הפקתי
4.3	הפקת ימי הצילום
4.4	הפקת העריכה
4.5	תרגילים
5.	עבודת הצלם בסרט התעודה
5.1	שלב א - כיצד יש לארגן את התמונה (הפריים)
5.2	שלב ב - שליטה טכנית באמצעי הצילום
5.3	שלב ההכנה (פרה-פרודקשן)
5.4	שלב הצילום (פרודקשן)
5.5	תאורת הכתבה והסרט התיעודי
5.6	תרגילים בצילום ובתאורה
6.	עריכה
6.1	סגנונות עריכה
6.2	עריכת המונטאז'
6.3	עריכה מקבילה
6.4	שלבי העבודה בעריכה
6.5	תרגילים בעריכה

7.	עבודת המקליט
7.1	קול
7.2	סוגי מיקרופונים
7.3	אביזרי עזר למיקרופונים
7.4	מיקסר נייד
7.5	שלבי העבודה של המקליט בסרט תעודה
7.6	עבודת המקליט ביום הצילום

מבוא

סרט התעודה תופס כיום מקום נכבד כיום בכלי התקשורת האלקטרוניים ובקולנוע. יצירת סרט תעודה הנה מסע ארוך ומורכב הכולל שלבים רבים של הכנה, ובקיאות עמוקה בנושא הנבחר של הסרט ותרגום הנושא לדימויים חזותיים. יוצרי סרטי התעודה משקפים בעבור הקהל מציאות המסופרת מבעד לזווית מבטו של היוצר והאמורה להציג אמירה בעלת משמעות למחשבה ולדיון. הכלים שנזקק להם יוצר סרט התעודה רבים ומגוונים, אך בראש ובראשונה כדי ליצור אצל הצופה חוויה משמעותית, חייב היוצר לשלוט בשפה הקולנועית המורכבת. כדי ליצור חוויה זו חייב היוצר לספר סיפור מרתק, סוחף ומעורר מחשבה באמצעות אמצעי מבע העומדים לרשותו: צילום, תאורה, קול ועריכה. הצורך בהתמקצעות ובשכלול המבע החזותי של תלמידי מגמות התקשורת אשר בחרו להתמקד בהפקת סרטי תעודה עומד בבסיס חוברת זו. החוברת נכתבה ככלי עזר ליוצר העושה את צעדיו הראשונים בתחומי ההפקה השונים, בדרך אל יצירת הסרט השלם.

מטרת החוברת היא להציג בפני התלמיד והמורה את כללי עבודות הבימוי, ההפקה, הצילום, התאורה, ההקלטה והעריכה ולתת דגש הולם ליצירת דיאלוג מקצועי ורכב בין התלמידים העומדים ליצור סרט. החוברת אינה מהווה תחליף למורה המקצועי הבקיא בתהליכי היצירה והתפעול של הצילום, אלא היא אמצעי נוסף המשלים את ההוראה וההתנסות בכיתה. בסוף כל פרק מפרקי החוברת מופיעים תרגילי סיכום. התרגילים חשובים ליישום החומר התאורטי. על בסיס חוברת זו ניתן לקבוע את רמת הצילום הנדרשת לתלמיד העוסק ביצירת סרט התעודה, כצילום בסיסי שאין להתפשר על מרכיביו השונים. חוברת זו מהווה נדבך מתוך מדריך מקיף "עושים סרטים" המתייחס בהרחבה לכל אחד ממקצועות ההפקה מרמת היוצר המתחיל ועד לפרויקט גמר. אנו ממליצים ליוצר המתקדם להעזר בהמשך דרכו במדריך זה.

יוסי בר-דוד

המפקח על מגמת טכנולוגיות תקשורת

יצירת סרט או כתבה, מחייבים דיאלוג בין כל אנשי המקצוע הנוטלים חלק בהפקה. הדיאלוג מבוסס על היכרות מעמיקה עם הכלים של שפת הקולנוע והטלוויזיה.

ככל שפה גם לשפה הטלוויזיונית והקולנועית יש חוקים והגדרות. חוקים והגדרות אלה משמשים כבסיס לעשייה; ללא הכרתם לא יכולים הבמאי או הצלם או המפיק לתרגם את רצונם ואת מחשבתם. מעבר לכך חשוב לשלוט במושגים אלו כדי לתרגם את הרעיון ליצירה קולנועית טלוויזיונית שהצופה יבין אותה ויפיק ממנה ידע והנאה. ולכן, לפני שאנו ניגשים להפקת תכנית, סרט או כתבה, נכיר את המושגים שנשתמש בהם במהלך העבודה, בעת מימוש הרעיון ליצירה שתוקרן בפני קהל.

1.1 מבנה המחלקות ותפקיד אנשי הצוות

כל תהליך של הפקה נשען על אנשי מקצוע אשר עוזרים לבמאי לתרגם את רצונותיו ולהביא אותם לכלל יצירה. את אנשי מקצוע אלה מחלקים על פי תחומי התמחותם.

מחלקת בימוי

במאי

הבמאי הוא היוצר והאחראי הראשי ליצירת הסרט. תפקידו לתרגם את התסריט לכלל יצירה ויזואלית ברורה ומנומקת בעזרתם של אנשי הצוות האחרים.

הבמאי הוא זה שקובע את סגנון הסרט הן בהיבט הוויזואלי והן בהיבט התוכני. הבמאי חייב לשלוט בכל האמצעים העומדים לרשותו כדי להפיק את המקסימום מאמצעים אלו. הבמאי מעורב בכל שלבי ההפקה ובכל ההחלטות האמנותיות של הסרט, החל מבחירת אתר הצילום דרך גיבוש דרך וסגנון הצילום של הסרט, בחירת השחקנים והדרכתם (ובסרט התעודה ההחלטה מי הגיבור והחלטה כיצד יש לעקוב אחריו), ועד לשלב העריכה שבו יגובש הסרט באופן סופי.

עוזר במאי

תפקידו לעזור לבמאי בתהליך החזרות לקראת הסרט, ובימי הצילום לעזור לבמאי להעמיד את הסצנות ולשלוט על הסט, ובסרטים ארוכים עלילתיים לביים את ה"בק גראונד" של הסצנה. בסרטים עלילתיים ותעודיים עוזר הבמאי אחראי על הכנת ה"ברסיק דאון" ההפקתי ביחד עם המפיק.

מנהל תסריט

המושג מנהל תסריט החליף את המושג המיושן נערת תסריט.

מנהל התסריט אחראי בעיקר לרישום מדויק של תהליך ההמשכיות בכל סצנה וסצנה. מאחר שמצלמים את הסרט לא על פי סדר הסצנות המופיעות בתסריט, כאשר דמות המצטלמת ביום א חוזרת ומצטלמת ביום ג חשוב לשמור על רציפות והמשכיות בביגוד, בתסרוקת, באביזרים, בתאורה וכו'. למנהל התסריט יש טפסים מיוחדים שבהם הוא רושם את כל הפרטים. טפסים אלה מצטרפים לכדי תמונה מושלמת של מערכת הצילומים, ונעזרים בה רבות לאחר מכן בחדר העריכה. לדוגמה: העורך יכול להיעזר בדפים אלה כדי לדעת אילו שוטים לא הצליחו, וכך לחסוך זמן.

מחלקת צילום

צלם

הצלם מתרגם בעזרת כישרנו וציוד הצילום את התסריט הגולמי למבע של צבע ותמונה. מבע זה יושפע מסגנון הבימוי, ולכן הצלם שותף מלא לגיבוש תהליך תסריט המצלמה ("שוטינג סקריפט") בשלב טרום ההפקה. הצלם אחראי גם על סגנון התאורה של הסרט, ולכן התאורן והצלם עובדים על הכנת הסרט בשיתוף פעולה מלא.

עוזר צלם

תפקידו של עוזר הצלם הוא להיות יד ימינו של הצלם מבחינה טכנית. הוא זה שמכוון את החצובה ומציב אותה בעמדתה על פי תסריט המצלמה. עוזר הצלם אחראי לבדוק את תקינותה של המצלמה לפני יום הצילום וביום הצילום עצמו, ועליו להקפיד על כיוון של טבעות הצמצם והפוקוס כאשר הצלם מצלם. בהפקות מקצועיות יש מספר עוזרי צלם ולכל אחד מביניהם תפקיד מוגדר.

גריפ

הגריפ הוא איש בעל ידע טכני רחב במערכות העזר של המצלמה דוגמת מנוף המצלמה והדולי. הוא זה שבונה את מערכת השינוע של המצלמה באתר הצילום והוא זה שמניע את המצלמה בעבור הצלם בהתאם לדרישותיו, עניין המחייב מיומנות רבה. בנוסף הגריפ עוזר למצוא פתרונות טכניים לבעיות סבוכות של צילום הקשורות בהעמדות מצלמה לא שגרתיות והתקנת המצלמה במקומות לא שגרתיים דוגמה בכלי רכב, בכלי טייס וכו'.

תאורן

התאורן אחראי לשליטה באמצעי התאורה השונים העומדים לרשות ההפקה. על התאורן להכיר היטב את מלאכת התאורה לסוגיה השונים, לא רק בהעמדת הפנסים במקום הנכון ובזווית הרצויה אלא גם בצבע שמפיקה התאורה על פי הדרישות של הצלם. התאורן והצלם עובדים יחדיו החל משלב ההכנות להפקה, לרבות ביקור באתרי הצילום והכנת רשימת הציוד הנדרש לתאורת הסרט. לתאורן יש צוות של עוזרים וביניהם חשמלאים מוסמכים ומפעילי גנרטורים.

מחלקת ההפקה

מפיק

אחריותו של המפיק כוללת מספר מרכיבים בתהליך ההפקה: לגייס את הכסף הנחוץ להפקה, ולנהל את ההפקה על פי תקציב ולוח זמנים מוגדר ובהתאם לדרישות של כל אחד מנציגי המחלקות האחרים. המפיק חייב לשלוט היטב בכל הנושאים הקשורים לתהליך יצירת הסרט; הוא נדרש להבנה מעמיקה בתסריט ובעריכה. המפיק עוזר לבמאי לשלוט על אמצעי ייצור הסרט אך ההחלטות האמנותיות הסופיות הן של הבמאי.

לרשות המפיק עומד צוות שלם של עוזרים ומנהלים על פי צורכי ההפקה: מפיק בפועל, עוזרי הפקה, מנהלי אתרי צילום, מזכירות, מנהלי חשבונות, נהגים וכו'.

מחלקת קול

איש הקול

איש הקול אחראי להקליט ולעצב את סגנון הקול בסרט בעזרת ציוד הקלטה מגוון שהוא שולט בתפעולו. איש הקול משתתף בהכנות הסרט, לרבות ביקור באתרי הצילום שעל פיהם הוא קובע את סוגי המיקרופונים וציוד ההקלטה שבו ישתמש.

איש הבום

לצד איש הקול עוזר לו איש קול נוסף המתפעל את ה"בום" (מקל הדומה בצורתו לחכה ובקצהו מיקרופון ועזרים העוטפים אותו). לאיש הבום חשיבות גדולה מאוד בהקלטת הקול של המצטלמים, ולפיכך קיים שיתוף פעולה הדוק בינו לבין הצלם התוחם אותו בתנועות הבום על פי גודל הפריים. שיתוף פעולה זה הכרחי לא רק כדי שהבום לא יפריע בצילום אלא גם להפקת הקלטה קולית נאותה.

מחלקת עיצוב

מעצב אמנותי

תפקידו של המעצב האמנותי הוא לתרגם את התסריט לצבע ולצורה על פי דרישותיו של הבמאי. המעצב האמנותי אחראי למרכיבים של תלבושות תפאורה ואביזרים המצטלמים בסרט. לרשותו עומדים מעצבים של תלבושות, תפאורה, אביזרים ואיפור, ועוזרים לכל תחום.

מחלקת עריכה

עורך

העורך של הסרט אחראי על התגבשות קטעי הצילום ליצירה ברורה אחת המשלבת בין קול לתמונה בעזרת סגנונות עריכה שונים. על העורך לשלוט טכנית במערכת העריכה ובתוכנות השונות המפעילים אותה, אך תפקידו העיקרי הוא לגבש את המבנה ואת המקצב של הסרט, וזאת כמובן בשיתוף פעולה מלא עם הבמאי.

לעורך יש לעיתים עוזרי עריכה או עורכי משנה, וכיום בולט תפקידו של מעצב פס הקול של הסרט העובד על השלב הסופי בעריכת הקול.

הערה: קיימות מחלקות נוספות ובראשן מחלקת התסריטאות. המחלקות השונות נבנות על פי צורכי ההפקה ודרישותיה.

1.2 מושגים בשפת הקולנוע

לפני שנתאר את תהליכי ההסרטה בפועל נזכיר ונסביר מספר מושגים המהווים בסיס ראשוני לשפה הקולנועית בה תשתמשו במהלך הפקת הכתבה או הסרט.

פריים

מסגרת הצילום שמהווה את הבסיס לתמונה המצטלמת שכל מה שמחוץ לה לא מצטלם, וכל מה שבתוכה מצטלם (תלוי כמובן בגורמים טכניים שונים של תכונות העדשה, התאורה, הצמצם והפוקוס).

קומפוזיציה

מושג שקשה מאד להגדירו בצורה פשוטה וברורה, לכן נצמצם את ההגדרה לארגון פנימי של הפריים, כלומר בכל פריים חייב להיות סדר וארגון פנימי של המצולמים בו הן אנשים, הן טבע והן דומם, השילוב של כלל המצולמים בפריים נעשה על פי חוקים שנקבעו לפני מאות רבות בשטח הציור. ממולץ להתבונן בציורים של לאונרדו דה וינצי, רמברנט, רפאל, כדי ללמוד את חוקי הקומפוזיציה הבסיסיים.

חשוב לדעת:

גם כאשר המצלמה בתנועה והקומפוזיציות משתנות יש לשמור על ארגון הפריים לטובת עינו של הצופה.

שוט

יחידת הבסיס של הצילום הקולנועי. השוט מוגדר כצילום המתחיל מרגע הפעלת המצלמה על ידי הצלם עד להפסקת פעולת הצילום. אפשר להגדיר גם את השוט ביחידת זמן - שוט ארוך או קצר, כלומר פעולת מצלמה קצרה או ארוכה. השוט יכול להתבצע תוך כדי תנועה או תוך כדי צילום סטטי. בסרט עלילתי שאתם צופים בו בקולנוע יש בממוצע חמש מאות עד אלף שוטים.

כאשר הבמאי רוצה להגדיר לצלם, לתאורן, לאיש הקול ולשחקן איזה **סוג של שוט** הוא מבקש לצלם, הוא ישתמש במונחים הבאים:

א. **לונג שוט** - צילום מרחוק של נוף או של אנשים שאנו רואים בפריים את כל גופם.

ב. **מדיום שוט** - צילום שבו אנו רואים את חצי הגוף העליון או חפץ המצולם מקרוב אך לא מקרוב מאוד.

ג. **קלוז אפ** - צילום שבו אנו רואים גוף או חפץ מקרוב מאוד.

כאשר הבמאי רוצה להגדיר לצלם את **סוג התנועה** של המצלמה שהוא מבקש הוא ישתמש במונחים הבאים:

פאן ימינה/שמאלה

כשהמצלמה ממוקמת על חצובה היא מוצבת על ראש מיוחד היכול לנוע באותו ציר ימינה או שמאלה. ניתן כמובן לצלם פאן מהכתף או מכל מקום אחר שעליו מוצבת מצלמה וניתן לנוע עמה שמאלה וימינה.

טיילט למעלה/למטה

כשם שראש החצובה יכול לנוע שמאלה וימינה הוא יכול גם לנוע גם כלפי מטה ומעלה. תנועה זו מכונה טיילט. כמו בפאן גם הטיילט יכול להיות מכתפו של הצלם או מכל מקום אחר שעליו מונחת המצלמה ויש לה אפשרות לנוע למעלה או למטה.

דולי

דולי הנה תנועת מצלמה כלפי האובייקט המצטלם או לצדו. תנועה זו מבוצעת בעזרת מכשיר המכונה "דולי" שהנו בסיס ממתכת וחצובה מיוחדת שעליה מונחת המצלמה. לדולי ארבעה גלגלים והוא נע על מסילה בדרך כלל.

מנוף צילום (קריין)

כאשר אנו רוצים לצלם נוף לדוגמה מנקודת צילום נמוכה ולעלות תוך כדי צילום לנקודת מבט גבוהה במיוחד אנו משתמשים במנוף מיוחד לצילום. קיימים סוגי מנופים שונים שעל חלקם יושב הצלם יחד עם המצלמה. חשוב לדעת שניתן לשלב תנועות עם המנוף, כלומר לנוע כמו עם מכשיר הדולי, ובו זמנית גם לטפס עם המצלמה למעלה. אלה תנועות צילום מורכבות במיוחד הדורשות מיומנות רבה.

זום

תנועה מקרבת או מרחיקה באמצעות עדשת המצלמה. מנגנון הזום הוא חשמלי ואופטי גם יחד. בניגוד לדולי הזום אינו שומר על עומק שדה אחיד.

זווית צילום

זווית צילום היא הזווית שבה ממוקמת המצלמה ביחס לאובייקט המצולם. קיימות שלוש זוויות צילום בסיסיות: זווית גבוהה, שבה האובייקט מצולם מלמעלה למטה, זווית בגובה העין, שבה ממוקמת המצלמה מול האובייקט, וזווית נמוכה, שבה ממוקמת המצלמה בגובה מאוד נמוך יחסית לאובייקט. מיקום זווית המצלמה נקבע על ידי הבמאי והצלם על פי תכנון מוקדם.

כל סרט מחולק ליחידות בימוי לפי הפירוט הבא:

סצנה

יחידת בימוי בסיסית המאופיינת בכך שהיא מתקיימת במקום אחד ובזמן אחד. לדוגמה, בוקר בכיתה; כאשר נעבור למסדרון בית הספר נעבור לסצנה אחרת. גם אם הסצנה במסדרון מתרחשת במקביל לסצנה בכיתה מבחינת הזמן, עדיין היא נחשבת לסצנה נפרדת כי המקום שונה.

מיזנסצנה

המבנה הפנימי של הסצנה הכולל את הדיאלוגים ואת תנועת השחקנים מול זוויות הצילום ועדשות המצלמה.

סיקוונס

מספר סצנות המתרחשות האחת אחרי השניה ביחידת זמן מתמשכת ובעלות נושא משותף. לדוגמה, מרדף מכוניות ברחבי העיר: המקומות משתנים וגם הזמן אך הנושא משותף לכל הסצנות של המרדף.

נקודת מבט

בכל סרט קובע הבמאי את נקודת המבט שממנה הוא מבקש לצלם את הסצנות השונות. לדוגמה, נקודת המבט יכולה להיות של הגיבור הראשי או של גיבור משני. קיימת גם אפשרות לנקודת מבט של הבמאי, והיא באה לידי ביטוי בצילום מרוחק ולא מתערב. נקודת המבט מאפשרת לצופה להזדהות ולמקם את עצמו ביחס למתרחש בסרט. אין סרט שאין בו נקודת מבט שנקבעת על ידי הבמאי, שאם לא כן הצופה יסצא מבולבל.

חשוב לדעת:

בסרטים מורכבים קיימות נקודות מבט משתנות ומטרתן היא להעביר לצופה תחושה שבמציאות אירוע אחד מורכב מנקודות מבט רבות. במילים אחרות: כל גיבור ונקודת המבט שלו.

שוטינג סקריפט - תסריט מצלמה

תסריט מצלמה נבנה בשיתוף פעולה בין הבמאי והצלם. תפקידו לתרגם את התסריט הכתוב לתמונה ולקול. טכנית נכתב תסריט המצלמה כתיאור של כל שוט ושוט שיש לצלם במהלך הסרט. בתסריט המצלמה מתאר הבמאי את אשר קורה בשוט, באיזה סוג עדשה יש לצלם את השוט, ומה צריך להיות גודל הפריים, מהי הזווית שבה ממוקמת המצלמה בשוט, ותזמון משוער של השוט (פירוט מורחב בפרק הבימוי).

ברייק דאון

תזמון מדויק של ימי הצילום על פי שוטים ודרישות הפקה (הרחבה בפרק הפקה).

עריכה מקבילה

עריכה של שני אירועים המתרחשים במקביל, ביחידת זמן אחת.

מונטאז'

עריכה של שוטים ניגודיים הן בגודל הפריים והן בזווית המצלמה בתזמון של קצב גובר (הרחבה בפרק עריכה).

וויס אובר

קולו של הכתב/הבמאי/הקריין על רקע תמונות הסרט.

מושגים אלה הם בסיס לדיאלוג בין אנשי הצוות. קיימים מושגים רבים נוספים, ובמהלך הפרקים הבאים הם יורחבו ויוסברו בהקשר של תהליכי העבודה של הכנת הסרט.

1.3 תרגילים

1. צפו בסרט תיעודי ונתחו סצנה אחת תוך שימוש במושגים שלמדתם.
2. הגדירו את המושגים הבאים:
 - א. זום
 - ב. דולי
 - ג. מיזנסצנה
 - ד. עדשה רחבה, עדשה צרה
 - ה. וויס אובר

2.1 הכתבות לסגנונותיהן העיקריים

לפני שנפרט את תהליכי ההסרטה, נגדיר לעצמינו את ההבדלים בין כתבה מצולמת ולסרט התעודה.

כתבת החדשות

כתבת החדשות היא כתבה שמטרתה בעיקר לתרום לצופה מידע בנושא ממוקד, צר וברור, ללא פרשנות מורכבת של הכתב. המידע הוויזואלי פשוט, ישיר, קצר.

1. **כתבת סיקור** - כתבה המסקרת בפרטים נושא מוגדר. מטרתה להרחיב את ידע הצופה על הנושא, ללא פרשנות נרחבת של הכתב. החומרים הוויזואליים כוללים צילומים מהשטח, צילומי ארכיון, ראיונות, כולם קשורים לנושא המסוקר.

2. **כתבת תחקיר** - כתבה שהבסיס להפקתה הוא תחקיר מעמיק על אישיות או על אירוע בהווה או בעבר. כתבת התחקיר הנה הצורה המורכבת ביותר של הכתבה, ונעשה בה שימוש בחומרים ויזואליים לרבות גרפיקה, אנימציה, צילומי ארכיון, ראיונות, צילומים מהשטח ולעתים שחזור מבנים של אירועים שלא צולמו. כתבת תחקיר תהיה בדרך כלל ארוכה יותר משאר הכתבות הרגילות. כיום נהוג להגדיר את הזמן המקסימלי של כתבת תחקיר עד 20 דקות, ובמקרים מיוחדים מעבר לכך.

בניגוד לכתבות האחרות את כתבת התחקיר מביים במאי מקצועי, ואילו מצורף לעיתים כתב. לא פעם הבמאי והכתב נותנים פרשנות אישית לסיפור הכתבה.

3. **כתבת צבע** - כתבה שבה מתוארת אישיות או אירוע מנקודת מבט תיאורית אישית. דוגמה לכתבת צבע היא כתבה על הנעשה מאחורי הקלעים של טקס מלכת היופי.

הבסיס לסוגי הכתבות שהוזכרו הנו המידע והקשר שלו לעובדות הקיימות במציאות באופן ישיר וברור. לכתב או לבמאי הכתבה אין אפשרות ליטול חומרים בדיוניים שאינם קשורים למציאות הידועה לצופה. זו למעשה ההתחייבות הבלתי כתובה בין הצופה ליוצר הכתבה. משמעותה היא שהצופה יודע שהכתב/במאי מציג לפניו מידע עדכני ואותנטי ואין הוא בודה אותו ממוחו.

2.2 סרט התעודה

סרט התעודה עבר גלגולים רבים במהלך השנים. כדאי לזכור כי כבר בשנת 1895, עם הולדתו של הקולנוע, הופקו סרטי תעודה. הסרטים של לומייר נחשבים לבסיס סרט התעודה, אך כיום סרטי התעודה שונים מאוד מאותם סרטים ראשוניים הן במבנה הנרטיבי (העלילתי) והן בטשטוש המכון של היוצרים התעודיים בין סרט התעודה לסרט העלילתי הבדיוני. למעשה, הכללים שפעם היו ברורים לכל צופה בסרט תעודה נעלמו ואינם. יוצרי סרטי התעודה בשלושים השנים האחרונות, ובעיקר בעשור האחרון, שברו את הכלל שנדמה שהיה הבסיס למה שמכונה סרט תעודה: תיעוד המציאות מבלי להתערב בה.

מנקודה זו ניתן להגדיר את סרט התעודה כסרט שבו לבמאי שמור החופש להשתמש במציאות כראות עיניו; הבמאי יכול לביים אירועים שלא קרו או לביים אירועים במיוחד בעבור סרט התעודה, להמציא דמויות או לביים דמויות קיימות שיאמרו טקסטים כתובים מראש.

בסרט התעודה שמור לבמאי החופש להציג נקודת מבט אישית, פנימית, עם מחויבות מינמלית ל"אמת" המוחלטת. ראוי לזכור שגם אחד מסרטי התעודה המפורסמים ביותר מראשית ימי הסרט התעודי "נאנוק איש הצפון" * כלל סצנות מבוזות דוגמת תפיסת הדג שנראית על המסך כתיעוד אמיתי של דייג אך למעשה הדג הוכן מראש על ידי במאי הסרט והושם בחכתו של נאנוק.

סרט התעודה היום אינו מתעד פרטים אחד לאחד; נהפוך הוא, מטרתו בראש ובראשונה היא לספר סיפור שחלקו, מקצתו, או רובו מבוסס על מציאות קיימת, כל זאת בהתאם לרצונו של היוצר. המציאות היא אפוא יחסית, אישית, והיא מהווה חלק ממכלול של התרחשות שבאמצעותו מבקש הבמאי לעסוק בנושאים חברתיים, פוליטיים ותרבותיים בהתאם להשקפת עולמו הפרטית.

ליוצר סרט התעודה שמור חופש הבחירה להציג נקודת מבט אחת אישית שלו, של גיבור או של כמה גיבורים. ריבוי נקודות מבט בסרט אחד הוא דבר מקובל ומרתק, וכמובן מצריך ידע רב בעשייה של סרטים, סרטי תעודה בפרט.

ההבדלים בין סרט תעודה לבין כתבה ברורים ומהותיים:

הכתבה אינה מחויבת לספר סיפור, אינה בודה עובדות, אינה מתערבת במציאות באופן ישיר ואינה מפרשת אותה כפי שיכול במאי סרט התעודה להרשות לעצמו.

יחד עם זאת חשוב לזכור כי גם סרט התעודה וגם הכתבה עוסקים במציאות. המציאות היא הבסיס ליצירה של שני הז'אנרים הללו. אפיון זה מבדיל אותם מסרטי העלילה הנעדרים לחלוטין מחויבות למציאות היומיומית.

הפקת כתבה או סרט מתאפיינת במספר שלבים:

1. **שלב טרום ההפקה** (פרה-פרודקשין)
2. **שלב ההפקה** (פרודקשין)
3. **שלב העריכה** (פוסט-פרודקשין)

3.1 שלב טרום ההפקה

פיענוח התסריט

התסריט הוא בסיס לכל יצירה טלוויזיונית וקולנועית. לכתבת שטח כמו גם לסרט עלילתי ארוך חשיבותו של התסריט משמעותית ביותר. לכן הדבר הראשון והחשוב מבחינתם של כל אנשי הצוות ובראשם הבמאי הוא לקבל תסריט ולהבין אותו לעומק. התסריט הוא חומר הגלם, וטיבו ישפיע על צורתו הוויזואלית של הסרט. גם כאשר אנו מבקשים לצלם כתבת שטח פשוטה לכאורה נכין תסריט ונבטא בו את עקרי הדברים שאנו מבקשים לצלם ואת מהלכם.

הבמאי המתרגם את התסריט לשפה ויזואלית חייב לקרוא את התסריט כמה פעמים. עליו לקרוא גם את התחקיר המלווה את התסריט.

התחקיר הוא מקור חשוב להכרת האפשרויות לצילום הן מבחינת האירועים והאנשים המצטלמים והן מבחינת אתרי הצילום והשימוש בחומרים ארכיוניים.

כאשר מסיים הבמאי לקרוא את התסריט הוא מתחיל בשלב החשיבה: כיצד להפוך את המילים לתמונות. זהו שלב חשוב וקשה, ונשאלות בו שאלות בסיסיות המסייעות לבמאי לתרגם את התסריט לסרט או לכתבה:

א. מהו נושא הכתבה/הסרט?

ב. אילו הם הדמויות/המקומות/האירועים המציגים את הנושא?, האם הם מציגים נקודת מבט ברורה הקשורה ישירות לנושא?

ג. האם התסריט התעודי מספר סיפור? מאיזו נקודת מבט מסופר הסיפור?

ד. (כאשר מדובר בתסריט לכתבה) השאלה המרכזית היא האם התסריט ממקד את הנושא של הכתבה?

ה. מה היא העמדה של הבמאי כלפי נושא התסריט? כיצד היא באה לידי ביטוי בתסריט?

ו. מה הם האמצעים הוויזואליים שניתן להשתמש בהם בבימוי הכתבה או הסרט? כיצד נצלם ומה נצלם כדי להמחיש את הנושא (ראיונות, אירועים, חומר ארכיוני, בימוי סצנות כדי להדגים אירועים שלא נוכל לצלם)?

מכיוון שהנחת היסוד היא שסרט תעודה, כמו גם סרט עלילה, מספר לנו סיפור, אלא שבשונה מסרט עלילה,

הסיפור תמיד בעל קשר זה או אחר למציאות, לכל סרט תעודה הסגנון שלו. להלן מספר סגנונות אפשריים לספר את הסיפור.

א. הקריין מספר את סיפור הגיבורים או המאורעות.

ב. הסיפור של הסרט מסופר מנקודת מבט אישית של גיבור אחד או של מספר גיבורים.

ג. הסיפור של הסרט מסופר מנקודת המבט של הבמאי, והבמאי הוא אף זה שמעניק את קולו לסרט.

ד. סרט ללא קריינות וללא ראיונות אלא מעקב אחרי תהליך ואירוע המדבר בעד עצמו.

ה. שילוב של מספר סגנונות.

כל הכרעה באשר לדרך שבה יסופר הסיפור הקולנועי משליכה באופן ישיר על צורת הבימוי של המצלמה, ומתוך כך על מבנה הסרט כולו ועל עריכתו.

במקביל לבחירת הסגנון וכדי לקבל החלטות מעשיות, חייב הבמאי להיפגש עם הגיבור או עם גיבורי הסרט. במפגש זה יבהיר הבמאי את עיקרי הדברים שהוא מבקש לקבל מגיבוריו, דוגמת התמקדות בסיפור או במאורע החשוב לסיפור שבסרט. הבמאי חייב למקד את הנושאים המרכזים שבהם הוא אמור לעסוק בתהליך ההכנה של הסרט. ללא מיקוד עשוי הסרט להיות מבולבל ולא מובן לקהל הצופים.

לאחר שהסתיים שלב גיבוש הסגנון והמיקוד בנושאי הסרט, על הבמאי לשתף את צוות ההסרטה כולו בהחלטותיו. בשלב זה הבמאי ואנשי הצוות האחרים יבקרו באתרי הצילום האפשריים ומתוכם יבחרו את המתאימים והראויים ביותר לצילום בהתאם לתסריט. לאחר ביקור באתרי הצילום יגבשו הבמאי והצלם את תסריט המצלמה שינחה את הבמאי בבימוי הסרט.

תסריט המצלמה:

כמו בסרט העלילתי גם בסרט התעודה יש לתכנן ולכתוב תסריט מצלמה. תסריט המצלמה הינו הבסיס ממנו ניתן ללמוד על כוונותיו של הבמאי, ולכן על כל הצוות להכירו, להבינו ולהכין את ההפקה על פי מטרותיו.

על אף שלא כל האירועים צפויים מראש יש לתסריט המצלמה תפקיד חשוב בגיבוש סגנונו של הסרט ובהכנתו לקראת הבימוי בשטח. ללא תסריט מצלמה מפורט ככל הניתן יתקשה הבמאי המתחיל לביים בשטח את סרטו ובוודאי להכין אותו לעריכה.

תסריט המצלמה לסרט התעודה יכול להיות השוטים ואת זוויות המצלמה שאותם ניתן לתכנן מראש: בראיונות, באתרים המתוכננים מראש לצילום, ובאירוע שבו ניתן לדעת מראש את מהלך ההתרחשויות.

עקרונות העבודה בתכנון ובכתיבה של תסריט מצלמה:

א. ביקור באתרי הצילום הנבחרים יחד עם הצלם, המפיק והמקליט. רצוי מאוד לצלם את האתרים במצלמת סטילס או במצלמת וידאו ביתית כדי שניתן יהיה לתכנן את מיקום המצלמה והזוויות על פי צילומים אלו.

ב. פגישה עם המרואיינים וקביעת אתרי הצילום של הראיונות.

ג. תכנון הסגנון הוויזואלי בכל סצנה וסצנה על פי מטרותיה ומקומה בתסריט. לדוגמה: בצילום של מסיבה שבה משתתף גיבור הסרט ההחלטה הראשונה שצריך הבמאי לקבל היא מאיזו נקודת מבט הוא מראה לצופים את המסיבה: מנקודת המבט של המשתתפים בה, מנקודת מבטו של הגיבור, או מנקודת מבט שהיא שילוב בין השתיים.

ההכרעה תהיה בדרך כלל בהגדרת המטרה של סצנת המסיבה בסיפור הכולל של הסרט. באם הכריע הבמאי שנקודת המבט על המסיבה ומשתתפיה היא של הגיבור, הרי שהעמדת המצלמה (הזווית) תתרגם את נקודת מבט זו באמצעות הזווית בה תוצב המצלמה בחלל האולם והמיקום של הגיבור מולה לכל אורך הסצנה כלומר בכל שוט ושוט.

ההכרעה השנייה היא כיצד להתחיל ולסיים את הסצנה, והיא תיעשה על פי המטרות של הסצנה. לדוגמה: נניח שהגיבור הוא נער שאינו מקובל בחברה, ומטרת הסצנה היא להמחיש לצופה את הניכור שהנערות במסיבה מפגינות כלפיו. אנו יכולים לבחור באחת מכמה אפשרויות: לצלם לונג שוט של כל אולם המסיבה שבו נראים כולם רוקדים ונהנים ואילו הנער נמצא בודד באחת מפניות האולם. אפשרות נוספת היא להתחיל את הסצנה בשוט סגור של מדיום שוט על הרוקדים, ותוך תנועת פאן ימינה של המצלמה לגלות את הנער העומד בפינה. אפשרות שלישית היא להתחיל את הסצנה בצילום מספר שוטים קצרים וסגורים של הרוקדים הנהנים מהמסיבה, ובשוט האחרון לצלם את הנער בפנינתו המרוחקת. כל אחת מהאפשרויות הללו קשורה קשר ישיר לסגנון ולקצב של הסצנה, ועל הבמאי להכריע מה ישרת בצורה הטובה ביותר את הסצנה והסיפור שלה.

סיום הסצנה אמור להגדיר את מיצויה של מטרת הסצנה, ולהעביר את הצופה לסצנה הבאה. לכן התכנון של סיום הסצנה חשוב לא פחות: האם נסיים את הסצנה בקלוז אפ של הגיבור שיביע משמעות על מצבו? האם נסיים בלונג שוט של הגיבור עוזב את המסיבה כשברקע חבורת הרוקדים משתוללת ונתחיל את הסצנה הבאה בכניסתו של הגיבור לכיתה ביום? ההכרעה תהיה תלויה במידה רבה בתחילת הסצנה הבאה.

(גם אם נדמה לרגע כי מדובר בתכנון סצנה של סרט עלילתי, הרי שסצנה מסוג זה עשויה להצטלם בסרט תעודי, מותר ואף רצוי לכם כבמאים לביים את הסצנה כדי לשרת את הסרט למרות שהנו סרט תעודה לכל הגדרה).

ההכרעה השלישית הינה גודל הפריים (לונג שוט, מדיום שוט, קלז אפ). לכל גודל של פריים יש השפעה הן על עריכת מבנה הסצנה, והן על הצופה. לדוגמה: אם החלטנו להתחיל את הסצנה בקלז-אפ של גיבור הסרט, יש לכך משמעות דרמטית לגבי הצופה; אם החלטנו על לונג שוט שבו נראה הגיבור רק חלק מאתר הצילום יש לכך משמעות שונה לחלוטין - הגיבור מרוחק מהצופה ומשתלב באתר שבו הוא פועל.

ראוי להדגיש כי אין בהכרח להתחיל כל סצנה בלונג שוט הממקם את הצופה באתר שבו פועל הגיבור, אלא להתחיל בנקודה שבה, לדוגמה, הגיבור מנהל שיחה אינטימית עם גיבור נוסף של הסרט. את המיקום ניתן להציג במהלך הסצנה עצמה. כידוע הקולנוע והטלוויזיה הינם מדיה חזותית שבהם המגע של התמונה באה במקום מילים רבות.

גם בסרט התעודה יש מקום חשוב לעצמת המבע של התמונה, ולא פעם רצוי מאוד לחשוב על דרכים שבהן ניתן להעביר את המסר באמצעות דימוי חזותי שיהווה מטפורה, במקום להסביר בעזרת דיאלוגים או מונולוגים של גיבורי הסרט. לדוגמה: בסרטו התעודי של הבמאי דוד אופק "הבית", שעסק בין שני הנושאים בסרט ביחסים שבינו כיליד הארץ לבין משפחתו שמוצאה מעיראק ודרך הסרט ניסה הבמאי להגדיר את זהותו האישית כישראלית ובעיקר לבחון את משמעות המושג "בית" בעבורו ובעבור משפחתו, בחר הבמאי את מלחמת המפרץ כרקע לסרט. באחת הסצנות המשפחה מתבוננת בטלוויזיה שבה נראית בגדד מנקודת מבט של מפציצים אמריקאים. בני המשפחה מזהים את מקום הולדתם ואת השכונה שבה נולדו וגרו. התמונה המשתקפת בטלוויזיה מחזירה אותם אל זיכרונות העבר, ומקבלת משמעות שונה מזו שאנו הישראלים ייחסנו לה באותה מלחמה; בסרט בגדד היא הבית של המשפחה שאנו כצופים מזדהים עמה. התמונה בטלוויזיה הפכה לדימוי חזותי של משמעות הבית בעבור אותה משפחה.

נסו גם אתם לחשוב כיצד ניתן להעניק דימויים חזותיים לנושא שבו אתם בחרתם לעסוק בסרטכם.

בסרטי תעודה בדרך כלל קימים ראיונות של אנשים שונים, לפיכך קיימת חשיבות רבה לתכנון גודל הפריים הן בשלב השאלה והן במהלך התשובה.

נקודות שראוי להתייחס אליהן בתכנון תסריט המצלמה:

- * לכל שוט יש מטרה ומידע שעליו למסור לצופה.
- * ההחלטה מבעד לאיזו נקודת מבט הסרט יצולם משפיעה על תכנון העמדת זווית המצלמה.
- * תכנון השוט האחרון בסצנה מסוימת חייב להתייחס גם לשוט הראשון בסצנה הבאה.
- * בראיונות יש חשיבות לשינוי גודל הפריים וזווית הצילום במהלך הריאיון, כדי לא להיות מוגבל בעריכה.
- * בתכנון תנועת מצלמה חייבים להגדיר את גודל הפריים בראשיתה של התנועה ובסיומה.
- * אורך הזמן של תנועת מצלמה חייב להיות מוגדר.
- * בתכנון צילום אירוע יש חשיבות לכיסוי נרחב של הסביבה המצטלמת בזוויות שונות ובגדלי פריימים שונים.
- * לאחר שמסיימים את תכנון צילום הסצנה יש לבדוק האם יש צורך בתכנון צילום של מעבר לסצנה הבאה. קיימים סוגי מעברים שונים, דוגמת זמן, מקום, אווירה.
- * בידקו האם קיים תיאום בין מטרת הסצנה כפי שהיא מופיעה בתסריט לבין סגנון הצילום שאותו תכננתם.

לאחר סיום הכתיבה של תסריט המצלמה בדקו את הנקודות הבאות:

- א. האם קיימת התפתחות דרמטית הבאה לידי ביטוי בסגנון הצילום?
- ב. האם כיסיתם את הסצנות באופן שיאפשר לכם מרחב פעולה בזמן העריכה?
- ג. האם סגנון הצילום והעמדת המצלמה שבהם בחרתם מעניין ומגוון מספיק כדי לרתק את הצופה?
- ד. האם סגנון הצילום והעמדת המצלמה שבחרתם מעבירים את המסרים שאותם בקשתם להציג בסרט?

דוגמה לתסריט מצלמה לסרט תעודה:

מספר סצנה	מספר שוט	זווית מיקום מצלמה	תאור מהלך השוט	קול
3	23	נמוכה ליד השולחן מצד ימין	קלז אפ - גדי, הזום נפתח עד מדיום שוט שרואים בו גם את גלית הנכנסת לפריים, עומדת ליד גדי ופונה אליו	גלית: מדברת עם גדי על מה שעבר עליה בדרך הביתה
3	24	מאחורי הגב של גלית, זווית 45 מעלות בגובה העיניים	גבה של גלית בקדמת הפריים ברקע גדי במדיום	גדי: מגיב לדבריה של גלית בחצי רצון; מדבר תוך כדי פתיחה של שקית ניילון
3	25	מצלמה על המדרגות גבוהה	מדיום לונג שוט של דלת לפני דלת הכניסה של גדי	דפיקה בדלת הכניסה של גדי. לתוך הפריים נכנסת אמו של גדי במדיום שוט

הערה: בכתיבת תסריט המצלמה אנו מתחילים לפי סדר בסצנה מס' 1 ובשוט מספר 1, ולאחר מכן סצנה מס' 2 וכך הלאה. השוטים גם הם נכתבים בסדר רציף; כאשר מתחלפת הסצנה לא מתחילים למספר את השוטים מ-1.

3.2. עבודת הבמאי בשלב הפוסט פרודקשין

שלב העריכה של סרט התעודה מביא את הבמאי אל השלב הסופי של עשיית הסרט. זהו למעשה שלב מרכזי וחשוב לא פחות משני השלבים הקודמים של ההפקה. לאחר שיש בידי הבמאי את כל חומר הגלם, עליו לצפות בו יחד עם עורך הסרט.

לצפיה זו שלוש מטרות:

- א. היכרות עם חומר הגלם המצולם.
- ב. הכנת "לוגינג" של חומר הגלם, כלומר סלקציה של חומר הגלם (טכניקת הלוגינג תפורט בפרק העריכה).
- ג. גיבוש מבנה הסרט מתוך חומר הגלם הקיים.

מבנה הסרט נגזר לא רק מהתסריט אלא בעיקר מחומר הגלם שצולם בפועל בשטח. גיבוש המבנה הוא כדוגמת יצירת פזל גדול שבו לכל חלק יש מקום מדויק במבנה הכולל. אך כמו שלא תמיד יודעים מראש בפזל את מקומו של כל חלק, תהליך העבודה מחייב בדיקת האפשרויות השונות. אחת מהשיטות הידועות לגיבוש מבנה הסרט הנה חלוקת חומר הגלם לסצנות הנכתבות כל אחת על דף נייר נפרד. בכל דף יכתבו הפרטים הבאים: מס' סצנה, שם הסצנה, תיאור הסצנה, תיאור מהלך הסצנה, סדר שוטים אפשרי.

במידת האפשר לוקחים לוח שעם גדול ומצמידים אליו את הדפים לפי סדר הסצנות. כך למעשה ניתן לקבל תמונה כוללת של מבנה הסרט, והיתרון הוא בכך שניתן לעבוד על פי סדר בשעת העריכה ומידת הצורך לשנותו.

לקראת גיבוש מבנה הסרט רצוי מאוד לתמלל ראיונות ארוכים כך שניתן יהיה לנפות חלק מן הדברים הנאמרים, ולבחור את הדברים העיקריים. לצד התמליל של הראיון כותבים על הנייר "טיים קוד" התחלתי וסופי מדויק כפי שמופיע בקלטת. הנקודות המרכזיות שיש לקחת בחשבון בקביעת מבנה הסרט:

1. סדר סיפור העלילה וסיפורי המשנה.
2. בחירת נקודת המבט של מספר הסיפור.
3. גיבורים משניים ותפקידם בסרט.
4. היגיון פנימי בהתפתחות הדרמטית של הסרט.
5. מיקוד בנושא שהסרט אמור לעסוק בו.

לאחר שלב הגיבוש הראשוני של מבנה הסרט יהיה על הבמאי לדאוג לכך שכל החומרים הנוספים, אם אמנם קיימים כאלה, יהיו זמינים בחדר העריכה.

אם הסרט מושתת על קריינות, על הבמאי לכתוב קריינות לפני תחילת העריכה ובשלב ראשון להקליט אותה בקולו שלו, וזאת כדי להעמיד את הבסיס למבנה הסרט. במהלך העריכה יעדכן הבמאי את הקריינות על פי מבנה הסרט הערוך.

לקראת סיום העריכה יבחר הבמאי את סגנון הפסקול שילווה את הסרט. עליו לבחור במוזיקה, באפקטים ובקריין. בסרטי תעודה המוסיקה הנה מרכיב שיש לשקול את צירופו בזירות רבה ומתוך מחשבה מעמיקה לגבי מקומו הנכון בסרט.

לאחר שהסרט ערוך במבנה שנקבע, רצוי ואף כדאי לערוך הקרנה שבה יצפו בסרט הבמאי, העורך ואנשים נוספים. ההערות יכולות להיות לעזר רב בגיבוש העותק הסופי של הסרט.

לבסוף יש להכין את הכותרות. כותרות הם חלק מתעודת הזהות של הסרט, ולכן על הבמאי להקפיד מאוד על עיצובן הסגנוני בכל מקום שבו הן נדרשות.

ועכשיו ניתן לכבות את האורות ולהציג את הסרט לפני קהל הצופים.

3.3. תרגילים

1. צפו בכתבה מתוך מגזין טלוויזיוני ובסרט תיעודי. ציינו מה שונה ומה דומה ביניהם. התייחסו למרכיבים הבאים:

- א. כיצד מסופר הסיפור ומה הנושא המרכזי שבו עוסק הבמאי?
- ב. מה הם השימושים שעושה הבמאי בשפה הקולנועית/טלוויזיונית?
- ג. כיצד ערוך הסרט התיעודי ובמה הוא נבדל מן הכתבה?
- ד. כיצד ערוכים הפסקולים.

2. הסבירו ונמקו כיצד במאי יבנים כתבה בנושא "אלימות בקרב בני נוער" וכיצד יבנים סרט תיעודי באותו נושא.

3. סכמו את תהליכי העבודה של הבמאי בכל אחד משלבי ההפקה.

התחלת תהליך ההפקה

לאחר שהבמאי קרא את התחקיר והתסריט, עליו לכתוב לעצמו את עיקרי הרעיונות ולהביא אותם לישיבה הראשונה שלו עם המפיק. המפיק יקרא את התסריט מנקודת המבט שלו, כלומר מנקודת המבט ההפקתית. חשוב לציין כי המפיק רשאי וצריך לשאול שאלות בנוגע לתסריט אם קיימות בעיניו נקודות בעייתיות מבחינת המבנה של התסריט והנושא שהתסריט מטפל בו. לאחר שיקרא את התסריט ישאל עצמו המפיק מספר שאלות כדי להכין את התסריט להפקה:

א. מה הם האמצעים שנדרשים להפקת הכתבה/הסרט:

מראיינים זמינים לשעות וימי צילום כפי שדורש התסריט; אתרי צילום אפשריים ומרחקם הפיזי זה מזה; שימוש בחומר ארכיוני זמין.

ב. מי הם בעלי התפקידים הנדרשים לצילום הכתבה/הסרט?

ג. מה הוא לוח הזמנים העומד לרשותו להכנות ההפקה?

ד. מה הוא התקציב העומד לרשותו והאם הוא מספק לצילום הכתבה/הסרט.

חלק מן התשובות נמצאות בתוך התסריט, וחלק מהן יקבל המפיק מהבמאי כאשר שניהם יבררו לעצמם באיזה לוח זמנים אפשרי מדובר לצילום הכתבה/הסרט.

יותר מכול חייב הבמאי להציג לפני המפיק את רעיונותיו לצורה ולסגנון הבימוי של הכתבה/הסרט, וזאת כדי שהמפיק ידע לנתח את המשמעויות של צרכי ההפקה על פי דרישותיו של הבמאי. מכאן ייגזרו לוחות הזמנים, התקציב, אנשי הצוות, ציוד הצילום, ההקלטה והתאורה, ושאר הדרישות המנהלתיות.

השלב הבא הוא קריאת התסריט של שאר הצוות: הצלם, התאורן, איש הקול, העורך. כל אחד מאנשי הצוות הללו יסמן לעצמו את הבעיות המקצועיות העומדות בפניו בימי הצילום, ובישיבת צוות ראשונה יעלה את הנקודות המרכזיות שאותן סימן בזמן קריאת התסריט.

1. הכנות הפקתיות בשלב טרום הפקה בכתבה/ סרט התעודה.

2. לאחר קריאת התסריט לסרט התעודי ו/או הליין אפ של הכתבה עומדים לפני הצוות מספר שלבים עד לצילומים. את הניהול להכנות האלה מבצע המפיק.

4.1. שלבי הכנת ההפקה

1. ביקור באתרי הצילום

ביקור באתרי הצילום מחייב את כל אנשי הצוות, וזאת בגלל העובדה שכל אחד מאנשי הצוות חייב להכיר את היתרונות ואת החסרונות של אתרי הצילום, ולפיהם להכין את עצמו לקראת הצילומים. כדי להעלות אפשרויות למיקום המצלמה ושאר ציוד העזר, יבדוק הצלם את מקורות האור, את אפשרויות ההתחברות לנקודות חשמל ואת גודל אתר הצילום.

איש הקול יבדוק את בעיות הקול של האתר: האם ניתן להקליט בו קול ללא הפרעות קשות, האם האתר הוא מקום פתוח או סגור.

התאורן יבדוק את דרישות התאורה של המקום: אפשרויות להעמדת פנסים, נקודות התחברות לחשמל, פילטרים שונים שעליו להכין.

המפיק יבדוק את זמינות אתר הצילום לשעות הצילום המבוקשות ואת אפשרויות ההגעה לאתר הצילום.

הבמאי יבדוק את מכלול האפשרויות שמעמיד אתר הצילום לבימוי הסצנה המצולמת, דוגמת זוויות צילום, אפשרות לתנועות מצלמה, ומקום העמדת המראיינים או המשתתפים של הסצנה המצולמת.

אלה כמובן רק דוגמאות, אך חשוב לציין כי בדיקת אתרי הצילום מונעת בעיות רבות בימי הצילום עצמם.

4.2. תכנון לוח זמנים הפקתי - "ברייק-דאון"

בכתבה קצרה או בסרט תיעודי ישנה חשיבות עצומה לתכנון לוח הזמנים של ההפקה. בדרך כלל המפיק מסמן את תאריך היעד להגשת הסרט/כתבה ומארגן את לוח הזמנים בהתאם לתאריך זה.

לוח הזמנים יוצג לצוות ההפקה כבר בישיבה הראשונה של הצוות, כאשר יוגדרו זמני הכנת טרום ההפקה, מספר משוער של ימי הצילום ומספר השעות. העריכה ותאריך הגשת העותק הסופי. לוח זמנים זה יחייב את כל אנשי הצוות הנוטלים חלק בהפקה עצמה.

בישיבות האחרות יעקבו המפיק והבמאי אחרי התקדמות ההכנות לימי הצילום, ויוכן "ברייק דאון" הפקתי.

ה"ברייק דאון" הנו לוח הזמנים של ההפקה על פי תכנון ימי הצילום והשוטים המרכזיים שהבמאי עתיד לצלם לסרט. הכנת הברייק דאון לסרט התעודי מחייבת את הבמאי להכין שוטינג סקריפט כללי שבו יפורטו השוטים העיקריים על פי סדר הסצנות מתחילתן ועד סופן לפי סדר רץ. בהכנת הברייק דאון המפיק יחלק את הסצנות והשוטים לא על פי הסדר הכרונולוגי, אלא על פי ימי הצילום ולוח הזמנים של המופיעים בסרט. כך למעשה ייתכן מצב שתצולם סצנה מספר 10 ביום הראשון, וסצנה מספר 1 ביום האחרון, הכול על פי הנתונים הנובעים מאילוצים בשטח.

ה"ברייק דאון" הוא כלי חשוב בתכנון ימי הצילום, והכנתו המדויקת תחסוך בעיות רבות במהלך ימי הצילום עצמם ובתכנון חומרי הגלם לצילום.

מרכיבים בתכנון ברייק דאון:

* יש לשאוף לאיחוד כל השוטים המצולמים מאותה זווית, גם אם השוטים לקוחים מסצנות שונות. איחוד השוטים לסטאפים מקלה על יעילות ההפקה, ואין צורך לחזור לאותו אתר צילום מספר פעמים.

* יש לשאוף לסיים את כל הסטאפים באותו אתר צילום ולא לחזור אליו מספר פעמים.

* אין לצלם ביום שלאחר צילומי לילה שנמשכו עד שעות הבוקר המוקדמות.

* צריך להביא בחשבון כי **יום צילומים הוא בן שתיים-עשרה שעות שבהן יש להקצות שתי הפסקות בחצי שעה-שעה לפחות - הפסקת בוקר והפסקת צהריים. כלומר יום צילום הוא בן עשר שעות נטו.**

* הכנת צילומי פנים לוקחת זמן רב יותר מאשר צילומי חוץ, בעיקר בגלל הכנת התאורה.

* הכנת צילומי לילה חייבת להתחיל עוד בשעות האור, במיוחד בסטאפים שיש בהם שימוש נרחב בתאורה.

* בכל יום צילום בן שתיים-עשרה שעות יש להספיק בין שלוש דקות לחמש דקות נטו זמן מסך ובמונחים של דפי תסריט - עד חמישה דפי תסריט ולא פחות משלושה.

* אם מצלמים בעזרת דולי או קריין, חישוב זמן הכנת האמצעים לצילום דוגמת הכנת המסילות בדולי הוא מרכיב חשוב בלוח הזמנים, והחזרות לצילום שיש לעשות עם האמצעים הללו גוזלות זמן רב יותר מאשר צילום מחצובה.

* שוט שיש בו תנועה, מצלמה ומצטלמים מחייב זמן חזרות ארוך יותר.

* שוט מורכב, שבו יש לשנות צמצמים מתאורת יום לפנים ולהפך, מחייב זמן חזרות ארוך יותר.

* שוטים המצטלמים ברחוב מחייבים התחשבות בזמן ההפסקות שבין שוט לשוט לתנועת הולכי הרגל והמכוניות.

* יש להביא בחשבון את זמן ההגעה לאתר הצילום ואת זמן החזרה ממנו כחלק משעות יום הצילום.

* יש להביא בחשבון את זמן הוצאת הציוד מהמחסנים ובדיקתו.

* זמן הגעת השחקנים לאתר הצילום חייב להיות בהתאם לזמן הכנתם לצילומים (זמן האיפור והתלבושות). לחלופין, אין טעם להביא את השחקנים לאתר הצילום לפני הכנת התפאורה למשל.

4.3. הפקת ימי הצילום

אחת מהבעיות המרכזיות שעומדות בפני המפיק והבמאי ביום הצילום של סרט התעודה היא היכולת להתמודד עם תנאי שטח משתנים ולהתאימם למטרות שהוגדרו מראש. פעמים רבות המרואיינים הלא מקצועיים אינם מספקים את ה"סיפור" למרות התחקיר המקדמי, או שהם נתקלים בבעיה בהיותם מול המצלמה. על הבמאי והמפיק להביא זאת בחשבון בתכנון המקדמי, ולהעניק מספיק מרחב של נוחות וזמן לעבודה.

בעיה נוספת היא יכולת הכיסוי המרבית של הסצנה באשר היא. כיוון שאין תמיד לצפות מראש מה יהיו התגובות או האירועים, צריך להביא בחשבון כי יש לתת זמן לכיסוי "אינטרקאטים" אשר יעזרו מאוד בחדר העריכה לאחר הצילומים. העובדה שבסרט התיעודי אנו מספרים סיפור בדרך כלל מחייבת את המפיק והבמאי גם יחד להקפיד על כיסוי רחב של עלילת הסיפור התיעודי. משמעות הדבר הוא שיש להכין מראש לוח זמנים שיאפשר את עבודת הכיסוי הן בראיונות עם גיבורי הסרט והן בצילומי שטח.

בסופו של כל יום צילום על המפיק לקיים ישיבת צוות יעילה וקצרה, ובה לסכם את יום הצילום, להסביר מה מתוכנן ליום הצילום הבא, ולדאוג שכל אחד מאנשי הצוות יכין את הציוד ליום המחרת.

4.4. הפקת העריכה

עריכת סרט התעודה שונה במהותה מעריכת סרט עלילתי. לא פעם סרט התעודה נבנה בחדר העריכה מחדש, ועובדה זו מקשה על תכנון לוח הזמנים בעריכת הסרט. לפיכך חייב המפיק להערכות של לוח זמנים מוקדם אשר החריגות ממנו יהיו קלות ככל האפשר. כדי לעמוד בלוחות הזמנים על המפיק לדאוג מבעוד מועד לאפשרויות צפייה בחומר הגלם ולוגינג מדויק על ידי העורך והבמאי כהכנה לעריכת הסרט עצמו. את חומר הגלם יש להעביר לקלטות ביתיות כך שניתן יהיה לבצע את העבודה גם בעזרת מערכת ביתית פשוטה.

4.5 תרגילים

1. מה הם הכללים העיקריים בעבודת הברייק דאון בכתבה?
2. הכינו ברייק דאון לדוגמה של כתבה בת 5 דקות.
3. סכמו את תהליך העבודה של המפיק בכל אחד משלבי ההפקה.
4. ערכו ברייק דאון לסצנה מתוך תסריט קיים.

בדרך לצילום

הצלם מתרגם בעזרת מצלמתו את הרעיונות של הבמאי לכדי תמונות שיש בהן גיבורים, צבעים, תנועה, נופים, אורות. המצלמה היא עט הכתיבה שבעזרתו הוא מתווה בעבורו הצופים את עלילת הסרט, והתאורה היא המכחול שבעזרתו הוא צובע את התמונה בצבעיה השונים.

בדרך לצילום כתבה או סרט על הצלם לעבור מספר שלבים בהכשרתו, ועליו לרכוש אימון רב בשליטה בכלים העומדים לרשותו.

5.1. שלב א - כיצד יש לארגן את התמונה (הפריים)

ההתבוננות בחלל היא הדבר הראשון שעושה הצלם כאשר הוא מגיע אל אתר הצילום. ההתבוננות בחלל עוזרת לצלם להבין את האפשרויות העומדות לפניו לצילום: אילו זוויות צילום מעניינות קיימות באתר, מה הם מקורות האור שבהם ניתן להשתמש, ואיזו צבעוניות קיימת.

- כדי להבין את האפשרויות הגלומות בחלל על הצלם לדעת מה הן דרישות התסריט:
- א. מהו אתר הצילום.
 - ב. מי מצטלם בו.
 - ג. מה מבקש הבמאי להביע מבעד הצילום.

הרגע שבו יעמיד הצלם את מצלמתו הוא גם אותו רגע שבו יצטרך לקבוע כיצד תיראה התמונה - הפריים הראשון. הבחירה שלו בזווית הצילום ובגודל עדשה (צרה או רחבה) תשפיע על הצורה ועל התוכן של התמונה. לכן ארגון הפריים אינו דבר אקראי; הוא חייב להיות מתוכנן ומוקדם ככל האפשר גם כאשר מדובר בכתבה או בסרט תיעודי שבהם לעיתים קשה השליטה בארגון התמונה בצורה מדויקת.

ארגון הפריים בשפה המקצועית מכונה "קומפוזיציה" של התמונה.

כדי לדעת את חוקי הקומפוזיציה הקלסיים יש להתבונן בציורים של ציירים אשר קבעו את החוקים של הקומפוזיציה, דוגמת רפאל, לאונרדו דה וינצ'י, רמברנדט, מיכאלאנג'לו. ציור "האקדמיה" של רפאל הוא בין הציורים המומלצים להבנת מהותה של הקומפוזיציה הקלסית הן בהיבט הטכני של חלוקת המרכיבים של התמונה, הן בהיבט של מקורות האור שמודגשים בה היטב.

לאחר ההתרשמות מהתמונות רצוי לעבור להתבוננות בתצלומי סטילס של צלמים דוגמת אנני ליבוביץ, מיכאל ברעם, מיכה קרשנר, אלכס ליבק וזאת כדי להבין את ההבדל בין הצילום והתמונה המצוירת, אך יותר מכך, כדי ללמוד את סוד הקומפוזיציה בצילום המאורגן והמבויים, דוגמת ליבוביץ וקרשנר, לעומת זה התיעודי של ליבק וברעם.

לבסוף יש להתנסות בארגון הפריים מבעד למצלמת הווידאו (ראו תרגילים בסוף תת-פרק זה). חשוב לזכור כי הקומפוזיציה במצלמת הווידאו מסובכת הרבה יותר, וזאת מפני שקומפוזיציות שנוצרות תוך תנועות מצלמה קשות יותר לשליטה.

5.2. שלב ב - שליטה טכנית באמצעי הצילום

מיומנות השליטה הטכנית של הצלם במערכות הצילום הכרחית לכישוריו המקצועיים. על הצלם להכיר את מרכיבי המערכת וללמוד היטב את השליטה בהם על ידי תרגול רב, שמכונה בשפה המקצועית "אופרטינג", כלומר תפעול.

הבסיס לאופרטינג הוא היכרות עם המרכיבים הבאים:

עדשת המצלמה

* היכרות עם גודלי עדשה שונים והבנת המשמעות שהם מעניקים לתמונה.

* היכרות עם אורך המוקד של העדשה.

* היכרות עם מספרי הצמצמים ומשמעותם בתנאי אור משתנים.

* היכרות עם מערכת הזום החשמלית ותפעולה.

* היכרות עם מערכת האיזון האוטומטית של הצבע (וייט באלנס).

חצובה

החצובה הנה כלי עזר לשימוש של הצלם. לחצובות כיום ראש שמן המאפשר תנועות חלקות לצדדים, למעלה ולמטה. המיומנויות בשימוש בראש החצובה היא מן המרכיבים החשובים ביכולתו של כל צלם להגיע להישגים אמנותיים.

5.3. שלב ההכנה (פרה-פרודקשין)

התחלת עבודתו של הצלם היא במפגש בינו לבין התסריט שהוא אמור לצלם, בין אם זו כתבה קצרה, ובין אם זה סרט תיעודי. מטרתו של מפגש זה היא לחדד את הנושאים שבהם יטפל הצלם בעזרת מצלמתו, ולסייע לצלם לברר לעצמו באיזה סגנון צילום, באיזה צבע ובאיזו תנועה יש לצלם.

המפגש השני הוא עם הבמאי של הסרט. במפגש זה יוגדרו הציפיות של הבמאי מהצלם באשר לסגנון הצילום והתאורה של כל סצנה וסצנה. המפגש עם הבמאי הוא ראשיתו של תהליך ההכנה של הצלם לקראת הצילום. באמצעות החלפת רעיונות בינו לבין הבמאי ילובנו האמצעים והדרך לעיצוב הצילום.

כדי להעמיד במבחן המציאות את הרעיונות שאותם גיבשו הבמאי והצלם, יבקרו הצלם והבמאי (וגם המפיק, איש הקול ואיש התאורה) באתרי הצילום אשר אמורים להצטלם בסרט. הצלם יבחן את אתר הצילום בהיבטים הבאים:

א. מקורות האור העומדים לרשותו - אור מלאכותי, אור טבעי או שילוב בין שני סוגי האורות.

ב. החלל - מה הן זוויות הצילום שבהן ניתן להעמיד את המצלמה ואת המצטלמים.

ג. עיצוב החלל - אילו פריטים קיימים באתר ומהו מיקומם בחלל המצטלם, אילו פריטים שדרושים בתסריט חסרים באתר.

ד. מה הם אמצעי העזר לצילום שמחייב האתר.

חשוב לזכור:

את הביקור באתר הצילום יש לקיים באותן שעות שבהן אמור האתר להצטלם בפועל, וזאת כדי לאתר את הבעיות ולנסות למצוא להן פתרונים.

לאחר הביקור באתרי הצילום והבמאי יגבשו את השוטינג סקריפט הסופי של הכתבה/הסרט.

המפגש השלישי הוא עם המפיק. למפגש זה אמור הצלם להכין רשימה מפורטת ומדויקת של אמצעים שבהם יש לצלם את הסרט, החל מצידוד מצלמה ועד לאחרון פריטי אמצעי העזר לתאורה.

5.4. שלב הצילום (פרודקשין)

שלבי הצילום של כתבה וסרט תעודה אינם שונים במהותם משלבי הצילום של סרט עלילתי. צילום של כתבה או סרט תעודה מחייב אותן הכנות ויכולת שליטה טכנית בצילוד. יחד עם זאת קיימים שני הבדלים מרכזיים:

א. סגנון צילום הכתבה ו/או סרט התעודה שונה בדרך כלל מסגנון הצילום המוקפד והמתוכנן עד לפרט האחרון של סרט העלילה. סגנון הצילום בסרט תעודה נקבע לא פעם על סמך האירועים הקורים בשטח. משמעות הדבר היא שפעמים רבות על הצלם להשתמש במה שמכונה "מצלמת כתף". הצילום מהכתף מגביל בכך שהוא נעשה מגובה כתפו של הצלם, ובכך שקשה לצלם מהכתף בעזרת עדשת טלה סגורה ולהגיע לפריים סגור ויציב כמו מחצובה. מצד שני הצילום מהכתף מאפשר חופשיות וניידות בתנועת הצילום, ואלה מאפשרות כיסוי נרחב של האירועים המתרחשים באתר הצילום. צילום מהכתף אינו תירוץ לאי הקפדה בקומפוזיציה ולסתמיות במבנה הפריים, ולכן קיימת חשיבות רבה לכך שהצלם יתכן את הפריים גם במצב זה יחד עם הבמאי.

על הצלם והבמאי גם יחד לזכור כי אחת מהבעיות המרכזיות בצילום מהכתף היא העובדה שסגנון זה קשה מאוד לעריכה כיוון שמדובר בשימוש נרחב בעדשה רחבה. המשמעות היא ריבוי בלוג-שוטים, ולפיכך על הבמאי והצלם להקפיד לזכור לצלם צילומי תקריב למיניהם, וזאת כדי לאפשר לעורך תמרון ויכולת עריכה. השילוב בין עבודת מצלמת כתף לצילום על גבי חצובה אינו פשוט, ולכן על הצלם להיות מודע מראש למתרחש באתר הצילום, וזאת מתוך ההכנות של שלב הפרה-פרודקשין. חוסר תכנון הצילומים במקרה זה יהפוך את הסרט לבליל תמונות שבהן, הצבע, האווירה והמקצב של הסרט יהיו חסרי משמעות והיגיון.

ב. נושא חשוב נוסף שאף הוא מכריע בקביעת סגנון הצילום של הכתבה והסרט התיעודי הנו תכנון הריאיון.

הריאיון עם דמות מובילה או עם דמויות אחרות בסרט אינו מנותק מסגנון הכתבה או הסרט כולו. על הצלם לתכנן את אוירת הצילום של הריאיון הן מבחינת התאורה והן מבחינת גודל העדשה (רחבה או צרה). ריאיון יכול להצטלם בהרבה מאוד צורות, לדוגמה: בהליכה, בישיבה, באולפן, בחדר, באתר חוץ. כל החלטה על צורת הריאיון מחייבת את הצלם להביא לידי בטוי את הקשר בין סגנון הצילום של הסרט כולו לסגנון צילום הריאיון. עובדה זו מחייבת כמובן תכנון מקדמי ועבודה מדויקת בשטח.

ג. צלם של כתבה ושל סרט תעודה מחוייב לשמור על ריכוז, ערנות ורגישות גבוהים לנעשה גם מחוץ לפריים המצולם. במילים אחרות, על הצלם בסרט התעודה או בכתבה להיות מודע לאירועים המתרחשים מסביבו כדי לדעת להכריע ברגע הנכון למקד את מצלמתו באירוע מעניין וחשוב. מיומנות זו נרכשת לאחר תרגול רב וניסיון בצילום כתבות וסרטי תעודה.

חשוב לצלם לזכור כי בצילום כתבה או סרט תעודה מרבית הצילומים הם צילומי חוץ המחייבים בדיקת תקינות הצילוד, בטריות נוספות ומלאות וחומר גלם רב.

5.5. תאורת הכתבה והסרט התעודי

תפקיד התאורה בסרט היא להעניק ולתרגם את אוירת הסרט לצופה בו. לתאורן יש תפקיד חשוב בתרגום אוירת הסרט לאור, צל וצבע. לכל כתם אור יש משמעות, לכל צבע יש השפעה על הצופה, גם אם היא אינה מודעת. תאורה ניגודית לדוגמה יוצרת תחושה של אימה, פחד ומתח. תאורה רכה יוצרת תחושה של הרמוניה ונינוחות.

התאורן והצלם עובדים במשותף לכל אורך תהליך טרום ההפקה וההפקה. בשלב טרום ההפקה ישתתף התאורן בסיורים באתרי הצילום יחד עם צלם ויחד עמו, בהתאם לתסריט ולאווירה שמבקש הבמאי ליצור, יגבש לכל אתר את סגנון התאורה המתאים. בנוסף יבדוק התאורן את מקורות האור והחשמל בכל אתר ואתר, וידווח על בעיות למפיק.

עבודת התאורן מחייבת מגע עם חשמל, ולפיכך עליו להקפיד בראש ובראשונה על כללי עבודה מסודרים, זהירים ובטיחותיים. על התאורן לנעול נעליים, וללבוש כפפות העמידות בפני חום, תוך בדיקה מתמדת שהתקעים והשקעים תקינים ללא צל של ספק, לפני התחברות לחשמל.

חשוב לזכור שצריכת החשמל של הפנסים היא כשל הפעלת מספר מזגנים בעת ובעונה אחת, ולכן לא כל מקור חשמל עומד בעצמות אלו. לפיכך בתהליך טרום ההפקה יבדוק התאורן באתרי הצילום שהכול תקין ושניתן לבר את התאורה.

עיצוב התאורה הנו נושא מורכב שנלמד בעיקר תוך התנסות בשטח, אך קיימים מספר כללים המהווים בסיס לעיצוב התאורה.

מקורות אור

קיימים שני מקורות אור שבהם אנו נוהגים להשתמש בצילום:

א. אור טבעי - כל אור שמקורו בטבע: שמש, ירח, כוכבים.

ב. אור מלאכותי - אור שמקורו מפנסים.

האור הטבעי משמש אותנו בצילומי חוץ, לא פעם קיימת האפשרות לצלם בחדר ולהשתמש באור הבוקע מחלונות, דלתות, גג, כבסיס לתאורה. האור המלאכותי משמש אותנו בצילומי פנים ולילה, אך חשוב לדעת כי פעמים רבות אנו משתמשים באור מלאכותי בצילומי חוץ. לדוגמה: בצילומים באזור מוצל נשתמש בפנסים כדי להעלים צללים. קיימת גם אפשרות נוספת והיא שילוב בין תאורה מלאכותית לבין אור טבעי באתרי צילום סגורים.

האור נמדד בין השאר בעזרת סולם טמפרטורות מיוחד הנקרא טמפרטורת קלווין. סולם זה מודד את האנרגיות שמפיק האור ביחידות של אלפים. האנרגיות הללו מתורגמות לעין בצורת צבע. ככל שהטמפרטורה גבוהה יותר כך האור "חם" יותר, כלומר אדום יותר; ככל שהטמפרטורה נמוכה יותר כך האור "קר" יותר, כלומר שייך למשפחת הכחולים.

5600 ק' היא מידת הטמפרטורה של אור השמש, וכל מצלמות הווידאו מכוילות לטמפרטורה זו.

3200 ק' היא הטמפרטורה שמפיק פנס המיועד במיוחד לצילומי וידאו/קולנוע. יש לשים לב שבמצלמות וידאו רבות יש כפתור מיוחד המעביר בין מצב של תאורת יום למצב של תאורה מלאכותית.

א. סוגי פנסים

קיימים כמה סוגי פנסים לשימוש בתאורה מלאכותית. הפנסים נמדדים על פי הטמפרטורה ועצמת האור שהם מפזרים. לפנסים השונים קיימים אביזרים העוזרים לכוון ולמקד את התאורה.

1. פנסים מפזרי אור

פנסים בעלי מנורות הלוגן אשר עוזרים להאיר שטח רחב יחסית בעצמות משתנות החל מ-W800. בפנסים אלו קיימת אפשרות לשלוט על רוחב הקרן בעזרת כפתור בעל שני מצבים, האחד אור מפוזר, השני אור ממוקד יותר. לפנסים אלו אפשר להרכיב "דלתות", מעין כנפיים הנפתחות ונסגרות כלפי פנים גוף התאורה. הדלתות מאפשרות שליטה טובה יותר בקרן האור הבוקעת מהפנס. בנוסף קיים מחזיק הפילטרים המורכב על גוף התאורה, ובתוכו אנו יכולים להניח פילטרים שונים המשנים את עצמת התאורה ואת צבעה.

2. פנסי עדשה

פנסי העדשה מיועדים בעיקר לתאורה ממוקדת בעוצמות משתנות החל מ-W650. לפנסי העדשה מרכיבים כדוגמת אלו של הפנסים מפזרי האור.

3. פנסי "אור רך"

פנסים ללא עדשות אשר גוף התאורה שלהם מוסתר ופונה בדרך כלל אל גוף מחזיר אור (רפלקטור), המפזר את האור כלפי חוץ, כך שהאור הבוקע מהפנס מפוזר בצורה אחידה ורכה. פנסים אלו מיועדים לצילום תקריבים ולמניעת הצללות.

4. פנסי "תאורה קרה"

פנסים בעלי גוף תאורה בטמפרטורה קרה, מיועדים לכיסוי שטח גדול והשוואת תאורה בין אור טבעי לאור מלאכותי.

ב. מחזיר אור (רפלקטור)

מחזיר האור אינו פנס בעל גוף תאורה אלא משטח שיש עליו כיסוי מיוחד המחזיר אור מכל גוף, אל הגוף המצטלם בצורה ישירה או עקיפה. מחזיר האור בעיקר משמש בצילומי חוץ כאשר יש צורך להאיר שטח מצומצם, דוגמת צילומי קלזר אפ בצל.

עקרונות בניית סט תאורה

בסט תאורה בסיסי, כדי להאיר בן אדם יושב לדוגמה, אנו משתמשים בפנסים באופן הבא:

פנס Key

פנס ה"קי", כשמו כן הוא - מפתח לשאר הפנסים. תפקידו הוא להאיר חלק גדול של האובייקט המצטלם בחלל, ואנו נעמיד אותו בדרך כלל בזווית קרובה ל-45 מעלות מהאובייקט המצטלם. עצמת הפנס ופיזור הקרן שלו תהיה בדרך כלל גדולה יותר בהשוואה לפנסים האחרים.

פנס Fill

תפקידו של פנס ה"פיל" היא למלא את הצללים שנוצרו כתוצאה מפנס ה"קי" שאינו מכסה את כל משטח התאורה והאובייקט המצטלם. את פנס ה"פיל" נעמיד בפינה נגדית לפנס ה"קי" בזווית דומה. עצמת האור וזווית הקרן תהיה פעמים רבות קטנה יותר מזו של פנס ה"קי". חשוב לזכור כי המטרה של פנס ה"פיל" אינה לשטוף באור את הפריים ולבטל לחלוטין את הצללים אלא ליצור תאורה מאוזנת.

פנס Back

תאורה אחורית לאובייקט המצטלם יוצרים על ידי פנס ה"בק" מטרתו של פנס זה היא להאיר את החלק האחורי של האובייקט המצטלם. מטרה נוספת היא להפריד בין הרקע לאובייקט המצטלם. את הפנס נכוון בזווית קרובה ל-45 מעלות מצדו האחורי של האובייקט, גבוהה ככל האפשר.

זו כמובן העמדה בסיסית של תאורה. על בסיס זה אנו בונים תאורה מורכבת יותר. לדוגמה, כאשר אנו מצלמים ריאיון ובעומק הפריים קיימים פרטים נוספים שחשוב וראוי להראותם בפריים, נבנה בזווית צדדית כלפי הרקע תאורה שתאיר פרטים אלו, ונכוון את הפנס כך שעצמת האור שלו לא תהיה גדולה יותר מעצמת הפנסים המאירים את האובייקט המרכזי שמצטלם. כך נפעל גם כאשר ליד המראיין או לפניו יהיו פרטים שנרצה לחשוף.

כאשר קיים שטח גדול שאותו אנו רוצים לצלם, לדוגמה בחדר רחב וגדול, ולרשותנו עומדים מספר פנסים מצומצם, נוכל לכוון את הפנסים כלפי התקרה ולהיעזר בעובדה הפיזיקלית שלפיה צבע לבן מחזיר אור כלפי מטה. בצורת עבודה זו נקבל אור רך ומפוזר על פני המשטח. חשוב לדעת כי התוצאה שנקבל "תשטיח" את התמונה, כלומר התמונה תהיה חסרה הדגשים בפרטים, אלא אם כן נעמיד פנסים נוספים לחיזוק ולהדגשת הפרטים.

בתאורה חוזרת רמת עצמת האור נמוכה יותר מאשר בתאורה ישירה, עובדה העשויה להשפיע על איכות התמונה בהקלטת הווידאו, במיוחד במצלמות בעלות רגישות נמוכה.

בצילומי חוץ נשתמש בדרך כלל בשני מחזירי אור שיחליפו את פנס ה"פיל" ואת פנס ה"קי". השימוש במחזירי האור מחויב המציאות, מאחר שאור השמש הישראלי יוצר תאורה מאוד ניגודית ורבת צללים על פניו של המצטלם.

רצוי מאוד להעמיד את מחזירי האור על חצובה ולא להחזיקם ביד, כיוון שהאחיזה ביד אינה יציבה ויוצרת ריצוד על הפנים של המצטלם.

5.6 תרגילים בצילום ובתאורה

1. עקבו במצלמה אחרי תנועה של מכונית כאשר המכונית היא בצד הימני-מרכזי של הפריים.
2. צלמו במדיום שוט, בתנועה כלפי מעלה, גזע של עץ גבוה.
3. צלמו שני אנשים הולכים באלכסון הפריים יוצאים ונכנסים לצל.
4. עקבו במצלמת כתף בעלת עדשה רחבה אחר שני שחקנים המשחקים כדורסל.
5. את מצלמתכם מקמו במרחק גדול מול אובייקט והשתמשו במנגנון הזום עד שתגיעו לקלוז אפ.
6. בנו סט תאורה לריאיון עם שני אנשים יושבים.
7. העמידו סט תאורה מול אדם עומד, כך שפעם התאורה תהיה קונטרסטית (ניגודית), ופעם רכה.
8. בנו סט תאורה לשני אנשים ההולכים במסדרון.
9. מקמו שני מחזירי אור לצילום במדיום שוט.

6.1 סגנונות עריכה

עריכת סרט נמשלת לא פעם ללידתו מחדש של הסרט לאחר הצילומים, קל וחומר בכל האמור לגבי עריכת סרט תעודה. תפקידו של העורך בסרט התעודה אינו מצטמצם רק לחיבור נכון ולהידוק עלילת הסרט, אלא במרבית הפעמים העורך בסרט התעודה אחראי יחד עם הבמאי על יצירת התכנים של הסרט וגיבושם לכדי מבנה ברור, הגיוני ומרגש בעיני הצופה.

לעורך סרט התעודה יש חופש רב יותר בבניית הסרט בזמן עריכתו, וזאת לעומת עורך סרט עלילתי הכבול במבנה הדרמתי שמכתיב התסריט וסגנון הבימוי. חופש זה מחייב את עורך סרטי התעודה בשליטה מעמיקה ורחבה בטכניקות העריכה השונות, בהיכרות עם סגנונות העריכה השונים, ובעיקר ביכולת לקבל החלטות בנושא מבנה ותוכן.

בנוסף לכישורים אלו חייב העורך לשלוט גם בטכנולוגיה של מערכת העריכה שבה הוא עורך את סרטיו. היכרות מעמיקה עם האפשרויות שמעניקה מערכת העריכה יקלו לא פעם על העורך למצוא פתרונות יצירתיים לבעיות שבהן ייתקל בעריכת התמונה והקול של הסרט.

בפרק זה נתמקד בעיקר בהיכרות עם דרכי העבודה של העורך והבמאי בשלבים השונים של העריכה.

העורך אינו בבחינת טכנאי המחבר שוט לשוט בצורה סתמית וחסרת היגיון; תפקידו לחבר את השוטים כך שיצרו סיפור בעל היגיון של זמן, מקום ומקצב.

לצורך כך על העורך לשלוט בכללי השפה הקולנועית הבסיסית, שמהותם היא האופן שבו מתחברים שני שוטים ויוצרים משמעות תוכנית. לדוגמה, אם נחבר לונג שוט הכולל תנועת מצלמה המצלמת נוף מימין לשמאל עם שוט נוסף של קלזאפ של ילד שעניו זזות מימין לשמאל, הצופה יסיק מסקנה שהילד מתבונן בנוף.

בחיבור הזה בין שני השוטים יצרנו למעשה שלושה דברים:

* הענקנו נקודת מבט לגיבור הסרט.

* תיארונו לצופה במה מתבונן הילד מבלי שהיה עלינו לתאר זאת במילים.

* הגדרנו את זמן הצפייה של הילד בנוף על ידי כך שחתכנו את השוט בתזמון שנראה לנו תואם את תנועת עיניו של הילד.

על ידי העריכה צמצמנו להגדרה אחת את מושגי המקום והזמן בעבור הצופה ובכך תרמנו עוד אפשרות לספר את סיפור הסרט באמצעות העריכה.

כפי שאנו יודעים מתחומים אחרים לחלוטין, דוגמת המוזיקה והספרות, קיימים סגנונות שונים בדרך שבה אנו מעבירים את הסיפור. בכל ספר תמצאו משפטים ארוכים וקצרים, משפטים שבהם הסופר מתאר בפירוט רב מאורע או מקצר עד כדי משפט אחד את תיאורו. לפעמים הפיסוק בין המשפטים יוצר קצב מהיר, לעתים קצב אטי. לעתים באותה פסקה מתאר הסופר שני אירועים המתרחשים במקביל, לעתים רק אירוע אחד. כך גם בעריכה: על ידי חיבור השוטים אנו יוצרים משפטים קולנועיים ארוכים או קצרים, קצביים או אטיים הכלו בהתאם לצורך ולאמירה של הסצנה ושל הסרט כולו.

לרשות העורך עומדים סגנונות עריכה אחדים.

נזכיר שניים עיקריים:

א. המונטאז'

ב. עריכה מקבילה

6.2. עריכת המונטאז'

עריכת המונטאז'

פותחה על ידי סרגיי איזנשטיין עוד בתחילת המאה שעברה. המונטאז' הינו יוצר מתח דרמתי באמצעות חיבור שוטים מנוגדים באמצעות ארבעה מרכיבים:

- * זווית הצילום
- * גודל הפריים
- * צבע
- * אורך השוט (זמן)

את הדוגמה הטובה ביותר לכך תוכלו למצוא בקטע הידוע "מדרגות אודסה" מתוך הסרט "אוניית הקרב פוטיומקין" של סרגיי איזנשטיין. דוגמאות נוספות תוכלו למצוא בסרטי מתח רבים דוגמת אלו של אלפרד היצ'קוק ("מזימות בין לאומיות", "טופז", "ציפורים"), רומן פולנסקי ("צ'ינה טאון", "הדייר", "השער התשיעי") קוונטין טרנטינו ("ספרות זולה"), לוק בסון ("האלמנט החמישי") רידלי סקוט ("תלמה ולואיז").

חשוב לזכור כי לצד המונטאז' בתמונה קיים גם מונטאז' בפסקול שאותו ניתן ליצור על ידי עריכת הקול לצד התמונה.

בסרטי תעודה למונטאז' תפקיד חשוב ביצירת מתח לאירועים דרמטיים, ולכן הבמאי יתכן מראש את יצירת המונטאז' עוד בשלב תסריט המצלמה שלפני הצילומים.

6.3. עריכה מקבילה

העריכה המקבילה פותחה גם היא בראשית ימי הקולנוע בסרטו של אדווין פוטר "שוד הרכבת הגדול" סרט אילם שבו, לראשונה בקולנוע, ניתנה לצופה ההזדמנות לצפות בשני אירועים המתרחשים בו זמנית על ידי עריכתם במקביל. העריכה המקבילה היא סגנון מקובל ומוכר היטב בסרטי תעודה, סגנון שעוזר ליצור מתח דרמתי מצד אחד, ומצד שני מסייע להציג נקודות מבט שונות על אותו אירוע.

היכרות מעמיקה עם שני הסגנונות הללו תעזור לעורך הסרט, לגוון את המבע והקצב של הסרט ותתרום לעניין אצל הצופה בו.

6.4. שלבי העבודה בעריכה

שלב א - צפייה ולוגינג

כמות חומר הגלם המצולמת בסרט תעודה היא בדרך כלל רבה מאוד, ולפיכך ישנה חשיבות רבה להיכרותו של העורך עם החומר המצולם.

לשלב הצפייה מספר מטרות מוגדרות:

- * היכרות עם חומר הגלם המצולם.
- * כתיבת לוגינג מדויק שבו יסומנו השוטים הראויים לעריכה.
- * חשיבה ראשונית על מבנה סרט אפשרי מתוך החומר הקיים.

חשיבות כתיבת הלוגינג היא הסימון עבור שלב הדיגיטציה, שבו אנו מעבירים את חומר הגלם מהקלטות או כרטיס הזיכרון אל הדיסק הקשיח של מערכת העריכה. מכיוון שאין צורך להעביר את כל חומר הגלם, שהרי הוא עלול ליצור עומס לא רצוי על זיכרון המחשב המוגבל, נבחר בטופס הלוגינג רק את השוטים הרלוונטיים לעריכת הסרט.

לוגינג

שם הסרט: _____ שם העורך: _____
תאריך: _____

הערות	תאור השוט	מטיים קוד (TC)	עד טיים קוד (TC)	הקלטה
1	רותי קלוז אפ	01:2303	01:2305	השוט ללא קול
2	אמיר + רותי	01:2305	01:2309	
3	אמיר	01:2309	01:2316	

שלב ב - עריכת מבנה הסרט

לאחר שלב הלוגינג מתחילה להתבהר בפני העורך והבמאי התמונה הכוללת של הסרט והחשיבה על מבנה הסרט מתחילה. ההחלטות לגבי מבנה הסרט ייעשו במשותף בין הבמאי לעורך תוך התייחסות למספר שיקולים בסיסיים:

1. על פי החומר המצולם במי יש לבחור כגיבור הסרט.
2. כיצד יוצג המהלך הדרמטי של סיפור הסרט: האם הוא יוצג בקו לינארי (מתמשך מנקודה א ועד נקודה ג), מתפתח או מספר התרחשויות במקביל? האם המבנה יהיה "פלאש-בק" שבו הסיפור יסופר מהסוף להתחלה?
3. אם פרט לנושא המרכזי שבו עוסק הסרט ישנם גם נושאים אחרים שחשוב שיבואו לידי ביטוי, היכן מקומם בתוך הסרט?
4. מה הם הפרקים המרכזיים שלפיהם מחולק הסרט?
5. האם יש צורך להשתמש בחומרים נוספים שלא צולמו?
6. האם יש צורך בדברי קישור לשם הבהרה, או שניתן להסתפק בכותרות גרפיות?
7. האם גיבור הסרט יספר את הסיפור בקולו?
8. מי הם גיבורי המשנה של הסרט העוזרים להאיר את הסיפור ואת גיבור הסרט, ומה מקומם במבנה הסרט?

שלב ג - ארגון החומרים במחשב העריכה

לפני שהעורך מתחיל לערוך הוא חייב לארגן את כל חומרי הגלם ולמיינם על פי סדר ראשוני. לטובת עבודת הארגון קיימת בכל תוכנת עריכה במערכות לא לינאריות (ממוחשבות) אפשרות ליצור גלריות. לכל גלריה יש לתת שם שיהווה מכנה משותף לכלל השוטים המרוכזים בה. כך לדוגמה כל השוטים שצולמו בכיתת בית ספר ירוכזו בגלריה אחת שתישא את השם "-----".

לצד ארגון הגלריות יכתבו העורך והבמאי את סדר הסצנות האפשרי, ובכל סצנה ייכתבו הנושאים שמופיעים בגלריות. כמובן שנושא אחד יכול להופיע ביותר מסצנה אחת.

לשלב זה חשיבות רבה לתהליך העבודה של העורך בהמשך.

שלב ד - העריכה

לאחר ארגון הגלריות מתחיל שלב העריכה בפועל. שלב העריכה מתחלק לשלושה:

*** שלב האסמבלי**

בשלב זה עורכים את השוטים בכל סצנה על פי סדר הגיוני הנובע מהמבנה. העבודה יכולה להתבצע על-פי סצנות שנבחר. בשלב האסמבלי קובעים למעשה את המבנה של הסרט באופן כללי.

*** שלב הראפ-קאט**

זהו שלב עיקרי ובו אנו עורכים את הסצנות ומחברים אותן זו לזו על פי סדר. כן עורכים את הפסקול בהתאם לסצנות. בשלב זה ניתן כבר להבחין במבנה הכולל של הסרט ובמבנה הפנימי של הסצנות ולגבש את המעברים בין הסצנות. זה גם השלב שבו ניתן לבחון את חשיבותה של כל סצנה בסרט, ולהוריד אותה, אם אין היא מקדמת את הסרט או אם אין היא עוסקת בנושאים שבהם בחרנו לעסוק בסרט.

העריכה הפנימית של כל סצנה וסצנה חייבת לקחת בחשבון את הקצב של הסרט כולו, את סגנון העריכה שלו, ובעיקר להתייחס באופן ישיר או עקיף לנקודת המבט שממנה נבחר מלכתחילה להציג את נושא הסרט. תפקיד העורך בשלב זה הוא מכריע בעיקר משום שזה השלב בו יעוצב הסרט, סגנונו ואמירתו.

בשלב זה נהוג בדרך כלל לקיים הקרנה לפני קהל כדי לקבל תגובות ראשוניות לגבי המבנה ולגבי הבעיות שקיימות בסרט. לא פעם נערוך מחדש סצנות ונשנה את סדר מבנה הסרט על פי תגובות אלו.

*** שלב גימור העותק (פיין קאט)**

זהו השלב האחרון בעריכת הסרט לפני העברתו למערכת עריכת האון ליין. בשלב זה נלטש את מבנה הסרט נוסף אפקטים לתמונה אם יש צורך, נוסיף כותרות בכל מקום שיש צורך, ונקפיד שהפסקול יישמע ברור ומובן לפני הורדה למיקס והקלטת הקריינות. במילים אחרות: נווד שמבחינה טכנית הסרט מוכן לעריכת און ליין.

שלב ה - עיצוב ועריכת פס קול

לאחר שהסתיים שלב העריכה הסופי של התמונה, יש צורך לטפל באופן מיוחד בפסקול.

לפני שהסרט עובר לשלב המיקס הסופי, העורך ביחד עם הבמאי יעברו על כל סצנה וסצנה, ויבחרו בעבורה את המרכיבים שיש להוסיף לפסקול, דוגמת אפקטים ומוזיקה.

מוזיקה היא עניין של טעם, כמובן, אך חשוב לזכור כי בדרך כלל בסרטי תעודה למוזיקה חשיבות שונה מחשיבותה בסרטי עלילה. בסרטי תעודה רבים נמנעים הבמאים מלהוסיף מוזיקה. הקולות מהשטח הם החלק המרכזי והמהותי בפסקול.

כדי להתאים מוזיקה יש צורך לעשות תחקיר מוזיקלי, לבחון אפשרויות מגוונות ורבות ככל האפשר, ולא דווקא מסגנונות המוזיקה שמוכרים היטב. המוזיקה כמו התאורה, הצילום והעריכה חייבת לתמוך באווירה ובנושא של הקטע הנבחר.

השלב הבא הוא בחירה של עצמות המוזיקה והאפקטים, פרספקטיבה של הקול בתוך הקטע הנבחר. העורך חייב להחליט מהו תפקיד המוזיקה האפקטים בקטע, ומתוך כך גם לבחור את העצמה.

שלב ו - מיקס

לאחר שהכול סומן והוקלט, מגיע השלב שבו העורך מכין את הסרט למיקס הקול.

בשלב המיקס מפריד העורך בין ערוצי הקול השונים בצורה מסודרת. לדוגמה: יפריד העורך את כל הדיאלוגים בפסקול ראשון, את הקריינות בפסקול שני, את האפקטים בפסקול שלישי, ואת המוזיקה בפסקול רביעי. כמובן שניתן גם להפריד את הדיאלוגים וליצור פסקולים משניים - כל דמות והפסקול שלה.

הפרדת הפסקולים מסייעת לשלוט על עבודת המיקס, כך שאיכות הפסקול תהיה איכותית. בדרך כלל כדאי ל"הוריד" את הפסקול לפני עצמו לפני המיקס למקום ניפרד מהתמונה בדיסק ולעבוד עליו קטע אחר קטע בעזרת תוכנה שקיימת היום בצורתה הבסיסית בכל מערכת עריכה ממוחשבת.

חשוב לקחת בחשבון את זמן עבודת המיקס במכלול עבודת העריכה. בדרך כלל עבודת המיקס לסרט של עשר עד חמש-עשרה דקות אורכת שתי משמרות לפחות. זמן הכנת המיקס אורך גם הוא שתי משמרות לפחות.

לאחר המיקס נחבר את הפסקול חזרה לתמונה, ונקפיד מאוד שלא יהיה קטע שיצא מסינכרון.

6.5 תרגילים בעריכה

1. כתבו, צלמו וערכו מונטאז' של דקה.
2. ערכו סצנה של עריכה מקבילה.
3. הקליטו כתבה וערכו אותה מחדש מנקודת המבט שלכם.
4. ערכו פסקול לכתבה תוך שימוש במוזיקה, אפקטים וקריינות. הביאו את הפסקול למיקס.
5. נתחו את מבנה העריכה של אחד מסרטי התעודה הבאים:

"הבית" - דוד אופק
"סנג'ין" - ג'ולי שלז
"שנת 62 היתה טובה לתיירות" - עמית גורן
"בית שאן - סרט מלחמה" - דורון צברי
"קאפו" - דני סיטון
"בגלל המלחמה ההיא" - אורנה בן דור

7.1. קול

האחריות שנושא על כתפיו איש הקול וההקלטה בסרט תיעודי כבדה ביותר. בניגוד לסרטי עלילה שבהם ניתן לא פעם לשחזר את ההקלטות שנעשו בשטח בעזרת שחקנים באולפן ההקלטה, הרי שבסרט תעודה קשה מאוד לבצע שחזור. עובדה זו מחייבת את איש הקול לעבודה מאוד מדויקת בשלב הצילומים לסרט התעודה.

כדי לעמוד בדרישות הגבוהות שמציבה הקלטת השטח בסרט התעודה, חייב איש הקול להכיר היטב את סוגי הבעיות שבהן הוא עשוי להיתקל בשטח, כדי להשיג את איכות ההקלטה הטובה ביותר בתנאים משתנים ולא פעם קשים. היכרות כזו כוללת בין השאר שליטה מלאה בצידוד ההקלטה העומד לרשותו.

7.2. סוגי מיקרופונים

כלי העבודה הבסיסי הוא המיקרופון ההופך אנרגיית קול לאנרגיה חשמלית. המבנה הפנימי של הדיאפראגמה ההופכת את האנרגיה החשמלית לאנרגיה קולית היא זו שמגדירה את סוגי המיקרופונים.

המיקרופונים נבדלים זה מזה במרכיבים הבאים:

* יחס אות לרעש - הנמדד באמצעות המונח דציבל.

* רגישות - הנמדדת ביחס שבין האנרגיות החשמליות לבין האנרגיות של הקול.

* היענות פולרית (קוטביות) - המבטאת את תגובתו של המיקרופון למידע שהוא קולט בחלל האוויר.

אנו נבחין בין מיקרופונים על פי תגובתם למידע הקולי שהם קולטים.

מיקרופון חד-כיווני

מיקרופון חד-כיווני קולט בזווית יחסית צרה ורגיש לתדרים נמוכים בקרבת מקור ההקלטה. השימוש העיקרי בו הוא לצורך הקלטת מקור קול אחד המגיע מכיוון ברור.

מיקרופון דו-כיווני

מיקרופון דו-כיווני קולט את מקורות הקול מלפנים ומאחור, אך לא מן הצדדים. במיקרופון מסוג זה נשתמש כדי להקליט דיאלוג בתנאים קשים.

מיקרופון רב-כיווני

מיקרופון רב-כיווני קולט מכל מקורות הקול באתר בעצמה שווה.

גאן-מייק

גאן-מייק הוא כינוי למיקרופון שמרבים להשתמש בו בהפקות סרטים כיוון שתכונותיו העיקריות היא לבטל את רעש הסביבה כאשר הוא מכוון נקודתית אל מקור הקול, גם כאשר הוא נמצא במרחק גדול יחסית.

המיקרופונים נבדלים זה מזה אף בגודלם. "הנק מייק" הוא מיקרופון זעיר הנצמד לדש הבגד ומאפשר הקלטה נוחה במהלך ריאיון.

7.3. אביזרי עזר למיקרופונים

חכה

החכה היא מעין מקל ארוך הנפתח עד לאורך של למעלה משני מטרים. בקצה החכה קיימת הברגה שאליה ניתן לחבר מיקרופון או מגן רוח הנושא בתוכו את המיקרופון. השימוש בחכה בעבודת איש הקול הוא יום-יומי. בדרך כלל מחזיק את החכה אדם נוסף שכינויו המקצועי הוא "איש הבום". בסרט תיעודי לא פעם איש הקול נושא את החכה יחד עם מערבלי הצליל (מיקסר). השימוש בחכה מחייב ריכוז ורגישות ביד ובאוזן.

את החכה נפנה תמיד למקור הקול המוקלט, ואם מדובר בדיאלוג החכה תופנה כל פעם לאיש המדבר. חשוב לדעת שהחכה יוצרת לא פעם צללים המקשים על עבודת הצילום, ולכן קיימת חשיבות לתיאום בין הצלם לאיש הקול כדי למנוע התנגשות בעבודת השניים.

מגן רוח

מגן הרוח מולבש על המיקרופון, ותפקידו הוא להגן מפני עצמות של רוח או דיבור. המגן המקצועי נקרא "צפלין", והוא מורכב ממספר רכיבים המאפשרים עבודה גם בתנאים קשים.

בולם זעזועים

פריט חיוני נוסף שנועד למנוע מהמיקרופון לספוג זעזועים במהלך ההקלטה.

7.4. מיקסר נייד

המיקסר הנייד הוא כלי חשוב להקלטת שטח איכותית. באמצעות המיקסר ניתן לשלוט באופן מרבי על איזון נכון בהקלטה, ועל איזון בין שני מיקרופונים ומעלה. המיקסר מוזן באמצעות סוללות, והמיקרופונים לסוגיהם השונים מחוברים אליו. העבודה עם המיקסר מחייבת התחברות לאוזניות איכותיות המכסות ברפידה את כל אזור האוזן. באמצעות המיקסר ניתן להשתמש בצורה יעילה בשני ערוצי הקול הקיימים. לדוגמה, בריאיון ניתן להפריד בין המיקרופון של המראיין לבין זה של המראיין. עובדה זו תקל מאוד על העורך בשעת העריכה.

7.5. שלבי העבודה של המקליט בסרט תעודה

קדם ההפקה

הכנותיו של המקליט לקראת ימי הצילום כוללות שלושה שלבים:

א. שלב קריאת התסריט: היכרות עם מבנה התסריט, עם הסיפור, עם הגיבורים וכו'.

ב. שלב הכרות עם אתרי הצילום: סיור שטח מקדמים יחד עם הבמאי והצלם באתרי הצילום האפשריים לסרט. בשלב זה בוחן המקליט את בעיות ההקלטה העשויות לצוץ באתרי הצילום. לדוגמה: אתר צילום ליד מבנה תעשייתי רועש או כביש סואן. אם המקליט שם לב לבעיות חמורות בשלב זה עליו להפנות את תשומת לבו של המפיק לכך. יתרה מזו חובה על המקליט לא להתפשר על תנאי ההקלטה הבסיסיים, בעיקר בסרט תיעודי שבו לא ניתן לשפר את איכות ההקלטה לאחר ימי הצילום. על המקליט לנמק את חששותיו מאיכות ההקלטה ומאי-שמירה על המשכיות. לדוגמה, כאשר מקליטים ליד כביש לא תהיה המשכיות של הקלטת הקול כאשר מכונית עוברת במקרה. הפרעות אלו לא יאפשרו לעורך להשתמש בחומר הגלם בחדר העריכה.

על המקליט לשאוף לבקר באתרי הצילום באותן שעות שניתן גם לצלם בהן. כך לדוגמה, אם הסיור לאזור שבו ממוקם בית ספר יתבצע בלילה לא יוכל המקליט לזהות את בעיות ההקלטה, וביום הצילום הוא ייתקל בקשיים.

הדבר נכון גם לגבי עונת השנה: לא מועיל לעשות סיור בחורף לסרט שיצטלם בקיץ ולהפך.

בשלב הסיוור המוקדם יבקש המקליט מהצלם לשמוע בקווים כלליים היכן תמוקם התאורה. לעובדה זו קיימת חשיבות בתכנון מקום עמידתו של המקליט, והאפשרות להקליט בעזרת חכה. אם האתר קטן והחכה עשויה ליצור צללים שקשה להתגבר עליהם, על המקליט למצוא פתרון אחר דוגמת הקלטה בעזרת מיקרופון דש. במקרה זה חשוב לידע את הבמאי על כך כיוון שהמיקרופון עשוי להיראות בפריים.

ג. שלב הכנת הצידוד: לאחר ביקור באתרי הצילום מגבש לעצמו המקליט את רשימת הצידוד הנדרשת לו בכל אתר ואתר, כך גם יהיה מוכן מראש במהירות המרבית לפתור בעיות בשטח. הכנת הצידוד כוללת בדיקה של כל צידוד ההקלטה תוך שימת דגש על ניסויי הקלטה עם כל המיקרופונים שעמם הוא יוצא להקלטת שטח.

הניסוי עם כל מיקרופון בנפרד יאפשר למקליט לדעת גם האם כל הכבלים והמחברים תקינים וערוכים להקלטת שטח. אם נשמעים זמזומים או רעשים יש להחליף את הצידוד ולוודא שוב האם הוא תקין. זכרו כי מיקרופון או כבל לא תקין עשויים לגרום לביטול יום צילום. יש לזכור שלפני תחילת הצילומים חשוב להחליף את הבטריות לבטריות חדשות.

7.6. עבודת המקליט ביום הצילום

הכללים לעבודת הקלטה בשטח משתנים בהתאם לסביבת ההקלטה, אך כלל בסיסי וחשוב שעל המקליט לזכור ביום הצילום הוא שעליו לעמוד על דעתו המקצועית ולא להתפשר על איכות ההקלטה גם כאשר קיימים לחצים גדולים מצד ההפקה. משמעות כלל זה היא שהמקליט חייב לקיים דיאלוג מקצועי ובונה עם הצלם והבמאי כדי למצוא פתרונות יעילים להקלטה. כל התפשרות באיכות ההקלטה תבוא בסופו של דבר על חשבון איכות העותק הסופי של הסרט.

מלבד כלל חשוב זה קיימים כמה כללים נוספים לעבודת המקליט בשטח:

* שימו דגש בהקלטות בשטח על פרספקטיבה נכונה של הקול אל מול גודל הפריים: כלומר אם הפריים סגור הקול יישמע קרוב, ואם הפריים פתוח מאוד יש לתת למרחק לבוא לידי ביטוי גם בהקלטת הקול.

* כאשר מתכוננים להקלטה בשטח חשוב לבדוק רעשי רקע דקה לפני תחילת הצילום.

* לפני תחילת הצילומים על המקליט לדעת מה הם גבולות הפריים של השוט כדי לא להכניס בטעות את החכה לתוך הפריים בשעת הצילום. לשם כך יכול המקליט להתבונן במוניטור או לשאול את הצלם.

* בשעת הצילום על המקליט להיות בקשר עין עם הצלם כדי לדעת האם חרג מגבולות הפריים, וכדי לבדוק האם הצלם עושה תנועת מצלמה שאינה מתוכננת.

* רצוי להקפיד שלא לעמוד עם החכה ליד קיר שחלק ממנו מצטלם, וזאת כדי לא ליצור צללים מיותרים.

* אם לצד המקליט עובד איש בום, על המקליט לדאוג שגם לו יהיו אוזניות כדי שיוכל לשמוע את איכות הקול, ובהתאם לכך להעמיד את החכה.

* לאחר תום הצילומים באתר יש להקליט את רעשי המקום הטבעיים במשך 30 שניות.

הקלטה זו חייבת להיות נקייה מרעשים מצד אנשי הצוות. היא עשויה לעזור בעריכת הפסקול של הסרט.

* בצילומי חוץ הקפידו להשתמש במגן רוח.

* הקפידו לדאוג שהמצלמה והמיקסר יימצאו באותו מצב כניסה של המיקסר.

* על המקליט לוודא שאיש הבום נמצא בקשר עין עימו ושולט בשפת הסימנים שמשמשת אותו.