

"את ואני מעולם לא נפרדנו, לא באופן רשמי, ולפיכך שלא נפרדנו, פרידה אם התרחשה, חלפה אותנו כדימוי".

הדברים האלה ששלומי אלקבץ אומר לרונית אלקבץ בווייס אובר של הסרט שלו "מחברות שחורות" הם אולי הלב הפועם של הסרט. במשפט הזה מקופל כמעט הכול, הדבר היקר הזה שבין שני אחים שאי אפשר לתת לו מילים, אי האפשרות של פרידה מאדם קרוב, המתח הזה שבין לתת לאותה פרידה תוקף, לבין הפנייה אל רונית כנמענת. אבל בדברים האלה מקופל עוד דבר. "פרידה, אם התרחשה, חלפה אותנו כדימוי". הדימוי של הפרידה כדימוי, ה"אם" ו"החלוף" הנקשרים בשניהם, כל אלה מערערים באיזה אופן פרדוקסלי על מה שנתפס לרוב כחולף – החיים, ומציעים דווקא את אותה פרידה – המוות, לא רק כדימוי, ולא רק כחולף, אלא כמין "עלה שנופל ביער". הפואטיות של הסרט, השימוש בחומרי הגלם שצילמו דבר אחד אבל תיעדו מבלי משים דבר אחר, הדיבור של רונית שכותבת את המחברות, הקול של שלומי שפונה אליה, כל אלה קשורים בהיותו של הדימוי בר-חלוף ואין-סופי בו זמנית, ודווקא בגלל זה בלתי ניתן לאחיזה. הדימוי במילים אחרות, כמו הפרידה, הוא חולף, בלתי ניתן לאחיזה, וממשיך לנכוח ולהתפענח בו זמנית.

האם הדימוי או הפרידה נתונים בחומרי הגלם הקולנועיים כמו באלה של החיים הממשיים? האם הם פרשנות שלהם? האם הם דבר שמבחינים בו בחלוף הזמן? הסרט הזה, שהוא דיוקן ומכתב אהבה ופרידה בו זמנית, עוסק גם בשאלות האלה במנעד מלא סתירות ואפשרויות.

הסרט מתחיל מן הסוף. המצלמה משוטטת בדירה ריקה, השפה המדוברת היא צרפתית ומן החלונות ניבטת פריז. השיחה בין שלומי אלקבץ (בווייס אובר) לבין אישה שבוחנת את הדירה מתבהרת לאט כשיחה במעמד החזרת הדירה לבעליה המקוריים. אלקבץ שואל אם לא אכפת לה שהוא מצלם (לא אכפת לה). הוא מספר כי התגורר בדירה הזו עם אחותו 15 שנה. לרגע הוא מודאג שבעלת הבית (ואולי המתווכת?) מצאה איזה פגם על הקיר. "ככה זה היה", הוא אומר לה. "שילמנו עד סוף 2016", הוא אומר לה, "נשאר חודשיים, מה נעשה?" לרגע הם שומעים מישהי מדברת מילות אהבה בצרפתית. הדירה ריקה והם נעצרים להקשיב. "אלה השכנים", היא אומרת לו, "כן, השכנים". ואולי זה הקול של רונית שנשאר בדירה?

בסצנה הבאה הדירה אותה דירה, אבל הזמן חוזר לאחור. ערב, הדירה מלאה בחפצים, מוארת באור אחר שלושה אנשים מתיישבים לשולחן, רונית, עוד גבר ושלומי מאחורי המצלמה. רונית מגיעה במהירות, ברדיו הצרפתי יש תוכנית על קולנוע, כולם דרוכים לשמוע מה יגידו. תכף יתחילו לדבר על הסרט של רונית ושלומי אלקבץ (ולקחת לך אישה). רונית כועסת, למה לא אומרים את השם של הסרט? הגבר בחדר מחייך אל

שלומי בזמן שזה מחזיק את המצלמה. מצחיק אותו הכעס הזה. הוא מחייך אליו ומחווה מבט אל רונית, חיוך בין שניים שמכירים את האישה שאיתם בחדר מקרוב, גם את הכעסים שלה.

הדירה הזו בפריז מתמלאת ומתרוקנת, באים אליה ונוסעים ממנה, ושוב באים אליה, לאורך כל הסרט. בסיום החלק השני, הפעם לכאורה בסדר כרונולוגי, היא תתרוקן שוב. פועלים יישאו את הארגזים שבהם ארוזים החפצים, חיים שלמים. לאן הם יישאו אותם? זה לא חלק מן הסרט. שלומי בחצר הבית מתבונן אל הדירה שהתגורר בה עם אחותו. חיים שלמים. כשהוא מרים את הראש אל החלון רונית מתבוננת מלמעלה, שמחה וחייה, שרה ומתנועעת לקצב השיר שמנוגן ברקע. פרידה, אם אכן התרחשה, חלפה אותנו כדימוי.

הדבר הדק הזה שבין הממשות של דירה שנפרדים ממנה אחרי שהלכו והצטברו בה חיים שלמים, לבין הקול או המבט של רונית שעדיין נוכח בה, כדימוי או כממשות, הוא הלב של הפרידה והלב של הדימוי בו זמנית. במילים אחרות, הדימוי הקולנועי הוא איזו מין תמונת מראה או הדהוד של חמקמקות של הממשי. במובן הזה הסרט הוא לא רק על רונית אלקבץ ועל הגעגועים אליה, הוא איננו רק ניסיון להנכיח אותה, אלא הוא בו זמנית עוסק גם בתיעוד הקולנועי עצמו. כשהוא בוחן את מה שנתון לכאורה בחומרים עצמם, פורע אותם מחדש, הוא חותר תחת הממשות של התיעוד הקולנועי ובאותה נשימה גם נאחז בה.

לפני הכול יש חומרי הגלם. הסרט כולו עשוי מחומרי גלם שהצטברו ולא נועדו בשבילו. חלק מהחומרים האלה נועדו מלכתחילה לסרטים אחרים שכבר נעשו והוקרנו. גם לסרט הזה עצמו, **מחברות שחורות**, יש שתי גרסאות שעשויות מאותם חומרים. האחת, זו שמיועדת לקולנוע, מורכבת משני חלקים, 'וייז'אן' ו'רונית'. השנייה, זו שמיועדת להקרנה ב-'כאן 11' בנויה מחמישה פרקים. החלוקות האחרות הללו בשתי הגרסאות, המבנה האחר של כל אחת מהן, הנרטיבים השונים שנבנים דרכן, השינוי בסדר הזמנים, כל אלה קשורים לכאורה בהתאמה למדיומים השונים. המאמר הזה עוסק בגרסה הקולנועית, ולכן לא אעסוק בהבדלים הללו, אבל שתי הגרסאות קשורות גם הן במתח הזה שבין מה שתועד לבין הדימוי, בין מה שחי בחומרי הגלם לבין הפרידה שמסופרת דרכם, בין דימוי חולף אחד לדמות נצחית אחרת. הפתיחה של פרקי הגרסה לטלוויזיה מכריזה על כל זה כמעט באופן גלוי. בשתי הדקות הראשונות של חמשת הפרקים של הגרסה ההיא, על המסך מתחלפים הדימויים ולאט לאט בכותרות הפתיחה נפרסים המקורות של חומרי הגלם.

JVC/VHS / 27 קלטות/ 31 שעות.

Sony Mini Dv / 108 קלטות/ 72 שעות.

כך, אט אט, במשך כמה דקות נפרשת רשימה שלמה של עוד ועוד חומרים ושעות. אלה החומרים שמהם עשויים הסרט והגרסה לטלוויזיה: קלטות, כרטיסי זיכרון, מצלמות, סמארטפונים, מחשבים. סך הכל 441 שעות שצולמו בין 1989 ל-2021. כשרשימת החומרים כולה מופיעה כבר על המסך, מתחילה להופיע עוד רשימה שמתבהרת כרשימת חומרי הגלם של הסרטים של שני האחים. בעוד שהרשימה בצד ימין היא ארכיון אישי או משפחתי, הרשימה השנייה היא לכאורה ארכיון קולנועי. חומרי הגלם של **ולקחת לך אישה**, **גט: המשפט של וייז'אן אמסלם** (2014), **שבעה** (2008) ו**עדות** (2011), מצטברים ל-105 שעות.

מלבד שתי הרשימות הללו, למטה, על המסך, מופיעה כתובית נוספת – חומרי הגלם הכתובים – 107 מחברות. חומרי הגלם הללו הולכים ומצטברים למעין ארכיון, כזה שמתעד חיים שלמים של אישה שכבר איננה בין החיים, אך יש בכוחם לבנות דיוקן נוכח ומלא חיים.

מה עושים עם כל זה? איך מספרים את הסיפור? איך בוחרים? דרך אחת לספר את הסיפור היא לספר את הסיפור של וויאן, הדמות מן הטרילוגיה של האחים, **ולקחת לך אישה, שבעה וגט**. דרך אחרת היא לספר את הסיפור של רונית. לכאורה, הדרך הנכונה היא לספר את ההצטלבות ביניהן, את הקושי להיפרד אחת מן השנייה. את המאבק הדומה והאחר לגמרי ששתיהן ניהלו בבית הדין שבו צילמו את גט. הסרט לכאורה בוחר בדרך הזו. הנה למשל המבנה שמשורטט סביב שתי הדמויות: החלק הראשון של הסרט נקרא 'וויאן', החלק השני נקרא 'רונית'. אבל אם וויאן היא גם דמות בהשראת האם, וגם הבת עצמה, וגם לא אף אחת מהן, הרי רונית היא גם וויאן, וגם האם, וגם הבמאית, ובעיקר האחות, וגם עוד משהו שאי אפשר לקרוא לו בשם. המבנה המשורטט הזה לכאורה, על שני חלקיו, מאפשר איזה סדר, אבל הסדר הזה נבנה כדי להיות מופך, משהו חותר תחתיו. המעברים בין החלקים, הסצנות שחוזרות, החיבורים המפתיעים, מספרים סיפור אחר, כזה שאיננו רק מבחין בין הבדיוני לתיעודי, בין וויאן לרונית, אלא גם מערים על החלוקה הזו, מתעתע בה.

הסרט **מחברות שחורות** איננו פרידה, לפחות לא באופן רשמי. וויאן, הדמות הבדיונית, מרים ואלי, ההורים, רונית ושלומי, כל אלה אינם רק דמויות בסרט תיעודי, כל אחד מהם הוא גם נמען בתוכו. השיחה ביניהם ממשיכה להתקיים. כך למשל בבית ההורים, שלומי מתעד את מרים, האם. מרים מדברת אל המצלמה של שלומי ופונה אל ילדיה, או למשל בקטע שלקוח מן הסרט "**ולקחת לך אישה**", האב (הבדיוני?) פונה לבנו בסרט ומספר לו על ילדותו. בווייס-אובר של "**מחברות שחורות**" הילד (הבמאי או האח, שהוא גם אב בעצמו) פונה אל עצמו ומתאר את עצמו מאבד את אהוביו. האח קורא את הדברים שכתבה אחותו במחברות השחורות (לעצמה? למי שיקרא אחריה?), הבמאי פונה אל אחותו. הברבר (מגיד העתידות המרוקאי בפריז) אומר לשניהם דברים שאי אפשר לברוח מהם. רונית מדברת אל המצלמה (הביתית? הקולנועית?) של האח, מספרת על המחלה, על הקושי לשחק וגם על הילדים שמחכים לה בבית. כל הפניות האלה, בעיקר אלה שמופנות אל רונית, ממשיכות להתקיים כשיחה מתמשכת, מרובת שכבות. פרידה אם התרחשה, חלפה אותם כדימוי.

יש סצנה אחת שחוזרת בשני החלקים. שני האחים יושבים על מיטה, רונית מלפפת חוט על ידו של שלומי, ומורה לו לבקש בקשה בכל סיבוב. החזרה הזו על הסצנה, הקשירה של החוט הגלוי, הולכת ומצטברת לאורך הסרט לדימוי חולף. "את אמרת שאי אפשר להפריד בינינו", הוא אומר לה בווייס-אובר, "ולא שלא ניסו. ניסו". אבל אי אפשר להפריד. ואם אי אפשר להפריד, אז אין פרידה?

בחלקים שונים בסרט המצלמה מתעתעת. הצילומים הם לכאורה "צילומים ביתיים". מצלמה ביתית מתבוננת באב שישן בחדרו, האם והבת מתבוננות בה כבמראה ובוחנות איך הן נראות, הבן מתווכח עם אימו כשהוא מנהל איתה שיחה מאחורי המצלמה. הצילומים הביתיים של אלקבץ מתעדים בין השאר את הבית.

זה שבפריז – הבית של שני האחים, וזה שבישראל – הבית של ההורים. שני הבתים האלה, האחרים לגמרי זה מזה, הם הבית. האם יש הבדל בין המצלמה הביתית שבה הוא מתעד את הקרובים לו לבין זו שמתעדים בה את הסט של גט?

המתח בין "הביתיות" לבין המצלמה הקולנועית נוכח למשל באחת הסצנות הראשונות בחלק הראשון, ויויאן. אלקבץ קורא לאמו. הוא רוצה להראות לה את המצלמה החדשה (זו מצלמה ביתית או כזו שמשמשת אותו גם לתיעוד קולנועי?). היא מתקרבת אליו מן הסלון אל המטבח הביתי. "איזה יופי", היא מתפעלת. המצלמה משוטטת על פני בית ההורים, מתבוננת דרכו אל החצר. בווייס-אובר מרים האם אומרת: "איזה יופי, נראה כמו וילה בתמונות, תראה את זה, איזה יופי הבית של ההורים שלי". האם מציעה להראות את התמונות של הבית לאחרים, שיחשבו שמדובר בוילה. היא רומזת לו באירוניה על הפער בין הצילום למציאות, בין הדימוי ובין הממשי. אבל דווקא היא, שמבינה היטב את הפער הזה, את התעתוע שמקפל בתוכו הדימוי, כמעט שוברת את הכלים, ומבקשת למנוע צילומים של סרט אחר, בדיוני. בשיחה נוקבת עם שלומי היא מבקשת לדעת על מה הם עובדים עכשיו, הוא ורונית. היא סבלה מספיק מהסרטים שלהם, היא אומרת. אנשים שפגשו את אבא בסופר אמרו לו שהילדים שלו רעים, שהם עשו עליו סרט ושהוא יצא שם רע. "אני חיה איתו, מילא הייתי גרושה, אבל אני חיה איתו באותו בית". הפעם, בסרט הזה שהם עובדים עליו, בניגוד ל"ולקחת לך אישה", היא תובעת לדעת הכול מראש. היא רוצה התחייבות.

שלומי: "מה את רוצה לדעת?"

מרים: "על מה הסרט? תרשום: לא לגעת לא במשפחה שלי ולא בבית שלי, זו זכותי. גם אם זה עומד לצאת, ושמים לכם על זה מיליונים, אתם מבטלים אותו עכשיו. בשבילם [בשביל מי שצופה בסרט ומכיר אותה] זה לא סיפור, זה לא סרט, זה אחד על אחד".

הבן מנסה לערער על הזיהוי הזה שאנשים עושים בין ויויאן למרים, אבל ללא הצלחה. האם מתעקשת. הוא מנסה דרך אחרת. הוא מספר לה שאנשים רואים בה סמל. איזה סמל היא אומרת בביטול, מי רוצה להיות סמל, היא ממש כועסת.

הוראות הבימוי הללו של האם לא רק שאינן ממולאות, אלא שהן עצמן הופכות להיות חלק מהסרט. כשמתבוננים באם בקפיצה מורה לבנה: "תרשום!" נדמה כי בציווי הזה שלה דווקא אל מול המצלמה, ההוראה לרשום (לתעד) היא מבינה שהתייעוד הזה איננו רק ארכיון משפחתי, אלא גם ארכיון קולנועי.

בסוף השיחה ההיא האם עוזבת כועסת לסלון, בווייס-אובר, על רקע תמונה של ויויאן מעשנת בסרט, אלקבץ מודה: "נכון זה לא סרט, אלה החיים, והסיפור הזה יותר חזק מאיתנו".

"לא סיפרתי לך על השיחה הזו", הוא פונה שוב אל רונית, "אולי הייתי צריך לספר לך, ידעתי שלא תוותר. אבל האמת היא שאמא כבר לא יכולה לדמיין את עצמה בלי ויויאן, בלי הדמות שלה בסרטים. כמו שהיא לא יכולה לדמיין את החיים שלה בלעדייך". במילים אחרות, האם לא יכולה לדמיין את עצמה בלי הדימוי שלה, באותו האופן שאיננה יכולה לדמיין את עצמה בלי הממשות של הבת. לדימוי ולממשות, כך מתברר, יש את

אותה הנוכחות החיה והשורטת שאי אפשר להכיל את העדרה. הדימוי, החיים הממשיים, התביעה להפריד ביניהם, לא רק שאינה אפשרית, אלא שהדבר הממשי יותר מכולם, הפרידה עצמה, הוא עצמו רק דימוי חולף.

ויש גם הדבר ההפוך. האבא, כך מספרים בני המשפחה, איננו צופה בסרטים של הילדים שלו. אין לו עניין בזה. האבא באיזה אופן נחרץ מתנגד לדימוי, כמעט נעלב ממנו, ומבקש להישאר בתחום "הממשי". אבל לסט הצילומים של גט גם הוא מגיע. ההורים מגיעים לבקר את הילדים על הסט, האב מתעניין במצלמות, בשאלה מי מממן את כל זה. הבן מציג את הוריו לאנשי ההפקה. כשהבן מציג את הוריו לזאב רווח שמשחק בסרט, הם כמובן מזהים אותו. אבל האבא "סודק את הדימוי" של רווח. הוא אמנם מזהה אותו מהסרטים ששיחק בהם, אבל לפני הכול הוא בשבילו בן של מישהו שהוא מכיר מהחיים הממשיים. האב מספר כי הכיר וזכר את אביו של רווח, הוא היה רב גדול הוא מספר, וגורם לרווח להתוודות על האכזבה שגרם לאביו כשלא הלך בדרכו והפך לשחקן. האם זו דרכו של האב לספר למצלמה של בנו על האכזבה שהוא חש מבנו שלו? האם הוא מבקש להיאחז ביחסים הממשיים של אב לבן, ולדחות את הפיתוי או הכוח המיוחס לדימוי הקולנועי?

הסצנה הזו היא חלק מן החלק השני של הסרט, 'רונית', שמתרחש ברובו על רקע צילומי הסרט גט. שני המאבקים שמתרחשים על אותו סט, של ויויאן לקבל את חירותה, של רונית במחלה, לא רק מתרחשים במקביל, לא רק הופכים להיות דימוי אחד של השני, אלא מערערים האחד את השני. עכשיו ויויאן איננה רק דימוי, היא גם איננה רק האם, המאבק כך מסתבר הוא גם של רונית עצמה. מתוך התשישות, אפיסת הכוחות שהולכת ומצטברת, מתפענחת סכנת החיים שאורבת לרונית עצמה.

הצילומים של הסט מתעתעים בצופה. מה הוא רואה בדיוק עכשיו? את הסרט המצולם? את חומרי העריכה? את הטייקים? לפעמים הסצנה נראית דרך המוניטור, כאילו עכשיו אנחנו בתוך הצילום עצמו. לפעמים היא מצולמת ממצלמה אחרת שמצלמת גם את הצלמים. לפעמים היא מצולמת ניסיונות חוזרים ונשנים לצלם את אותו דבר שלא מצליח. לפעמים מה שרואה הצופה הוא את "אחורי הקלעים". כך למשל באחת הסצנות רונית קוראת לשלומי הצידה, היא רוצה להיות ישרה איתו היא אומרת בשקט: "אני לא יודעת למה, לא בא לי לשחק. אני מודה. לא יודעת אם זה קשור לעייפות החומר או שאני לא יכולה להיות יותר במצב הזה, שהעור שלי חשוף מדי. אני לא יודעת בדיוק מה זה, אבל מה זה לא בא לי. אני נכנסת בחוסר חשק גדול מאוד לסצנה. אני רוצה להגיד את האמת. אני רוצה שתדע את זה, כי זה נתון. לא יודעת, זה נתון. אולי, בוא נראה מה יהיה, בסדר?"

היא לא רוצה לשחק. לפעמים היא שוכחת את המילים. לפעמים היא פשוט לא יכולה יותר. אבל מי העמיד מצלמה שצילמה את השיחה ההיא? מי הקליט אותה? לשם מה? האם הוא ידע את מה הוא מצלם עכשיו? האם הוא מבין שהשחקנית והבמאית שמולו מסובת לשחק לא מתוך קפריזות של שחקנית, או מתוך איזו עייפות חומר מצטברת, אלא שבתוך הגוף קורה דבר שעדיין אין לו שם, ואפשר להבחין בו רק דרך המשחק. התיעוד הזה של הסירוב לשחק, של הקושי, הופך מבלי משים (ואולי עם משים?) לצילום של סרט אחר לכאורה. על מה הסרט ההוא? האם המאבק הזה, או התשישות הזו, מתפענחים כדימוי של המחלה? איך אפשר להתייחס לדבר הממשי הנורא שקורה שם על הסט כדימוי?

על רקע אחת הסצנות בסרט **גט** שלומי אומר בווייט-אובר: "אני מסתכל על מנשה (מנשה נוי, שמשחק את עורך הדין שמלווה את ויויאן במאבקה) ורואה אותי". מה זה אומר? האם המלחמה שמנשה (שהוא קורא לו בשמו הפרטי, ולא בשמה של הדמות ששיחק), שנלחם על חירותה של ויויאן, היא המלחמה של האב למענה? על מה הוא נלחם אז? שהיא תצליח לשחק? שהנבואה של הברבר לא תתקיים? האם הוא הבין שהוא ומנשה עושים את אותו הדבר תוך כדי הצילומים או רק בדיעבד?

בסצנה אחרת הפנים של רונית אלקבץ ממלאות את המסך. הן מלאות הבעה, והיא מתחילה לבכות. היא בוכה בשקט, בכי חרישי שנזהר שלא להתפרץ. "אני לא יכולה יותר" היא אומרת, והצופה חושב לרגע, שהנה, היא בתוך הסרט, היא מצליחה להיכנס לדמות, היא מצטלמת. מה שהוא רואה על המסך זה את ויויאן לא יכולה יותר לשאת את ההמתנה ההיא לגט. "אני לא יכולה יותר". אבל אז בתוך בכי שקט ופנים מלאות סערה היא אומרת: "אני לא יכולה להיכנס לזה עכשיו". עכשיו הצופה מבין שאי-היכולת היא בתוך ומחוץ לסרט בו זמנית. ויויאן לא יכולה יותר, רונית לא יכולה לשחק את ויויאן עכשיו. רונית לא יכולה יותר. אולי המתח בין הדימוי לבין הממשי, הסכנה הגלומה בו, הוא דווקא ההפיכה שלהם לאחד.

האם בתוך חומרי הגלם של הסרט **גט** נמצא גם הצילום של הפנים המיוסרות הללו? האם הצילום הזה הפך להיות גם חלק מן הסרט **גט**? האם ההבנה שמדובר באי-יכולת אחרת, אי-יכולת להצטלם, להיכנס לדמות, מערערת על הדימוי הצילומי של אישה שלא יכולה יותר להמתין לגט?

לקראת סוף הסרט השני רונית שוב בדירה בפריז. יש לה תוכניות, היא מספרת לשכנה קרובה, הם עובדים על סרט חדש על מריה קאלאס, הם באו לפגישות. כשהיא עוזבת את הדירה בפעם הזאת (ואולי אלה צילומים מפעם אחרת שערוכים אל תוך הפעם הזו?), במה שמסתבר כנסיעה האחרונה לבית ההוא, היא נפרדת מן השכנה, ועולה למונית בדרכה לבית בישראל. בווייט-אובר, על רקע צילומי העיר פריז, או צילומי המכונית הנוסעת אל דרכה, אלקבץ אומר: "אדם מצלם את חייו וכל הרגעים שצילם הם רגע אחד, צילם עץ, אך לא ידע שהוא מצלם את אמו, צילם דרך עפר, ולא ידע שצילם את אביו. צילם התחלה, וגילה שצילם את הסוף. צילם את אהבתו, וגילה שצילם את אהבתו".

כל חומרי הגלם שהופיעו על המסך בפתיחת הגרסה הטלוויזיונית, קלטות VHS, קובצי זיכרון, כל המצלמות, אלה שצילמו את הסרטים, אלה שתיעדו את רגעי הקירבה או העימות בבית, אלה שתיעדו יומיום או סטים קולנועיים – בכל הצילומים האלה מתגלה דבר אחר.

הדברים הללו ששלומי אלקבץ אומר לקראת סוף הסרט הם לכאורה סיפור הצילום של הסרט הזה. צילם התחלה וגילה שצילם את הסוף. זוהי ההבנה בדיעבד שצילם דבר אחד, ומאותם חומרים עולה דבר אחר. אבל יש בהם עוד דבר. הדימוי החולף נתון בחיים עצמם, דבר אחד יכול להתגלות כדבר אחר, ובכל זאת יש דבר שהוא אחד, שהדימוי והדבר הוא אחד – צילם את אהבתו, וגילה שצילם את אהבתו.

ולסיום, שוב הוראות בימוי. הפעם אילו של רונית אלקבץ. באחת הסצנות הראשונות בחלק השני, שני האחים בדירה בפריז, רונית עומדת מול המראה במקלחת, שלומי עומד מאחוריה ומצלם. היא מדברת על הסרט (**גט**) שהם הולכים לצלם: "מה שבאמת קשה זה לפתור כל סצנה, באיזה שוטינג שישמור על המתח,

מתח, זה משהו שאני, איך אנחנו מגבירים את המתח, שומרים על משהו שהוא יש לו חיים, שהוא משאיר אותנו באיזושהי ציפייה".

איך שומרים על משהו שיש לו חיים, שואלת רחבת אלקבץ על הסרט שעומד להצטלם. איך שומרים על משהו שיש לו חיים. ולפיכך, מהדהד את הדברים שלומי אלקבץ בסרט **מחברות שחורות**, פרידה, אם התרחשה, חלפה אותנו כמו דימוי.

**\*המאמר נכתב על בסיס כתבה שהתפרסמה במגזין 'פורטפוליו'\***

### **מחברות שחורות (2021)**

בימוי, תסריט וצילום: שלומי אלקבץ  
הפקה: שלומי אלקבץ, גלית כחלון  
עריכה: ז'ואל אלקסיס  
עיצוב פסקול: איציק כהן  
מוזיקה מקורית: דקלה

פילמוגרפיה שלומי אלקבץ:

מחברות שחורות (2021), גט: המשפט של ויויאן אמסלם (2014), עדות (2014),  
רביעיית רן (2010), שבעה (2008), ולקחת לך אישה (2004)