# פרק א

## שמה ללעג או מעלה על נס?

עוד לפני שיצא לאקרנים עשו מפיקיו ויוצריו של "שְׁחוֹר", במסגרת יחסי הציבור שלו, שלוש פעולות יוצאות דופן, שהכתיבו את הדרך שבה התקבל.

הפעולה הלא־מקובלת הראשונה היתה הכתרת הסרט כ"סרטה של חנה אזולאי־הספרי", בעוד שהמקובל בתעשיית הקולנוע ובכל השיח המתנהל סביבה הוא שיוצר הסרט הוא הבמאי או המפיק.

הפעולה השנייה היתה הצגתו של הסרט כסרט אוטוביוגרפי, ויצירת זיהוי מוחלט בין גיבורת הסרט רחל (חלי) בן־שושן לבין התסריטאית חנה אזולאי־הספרי, שגם משחקת בסרט בתפקיד חלי שושני הבוגרת. כך, למשל, נכתב במוסף "סופשבוע" של "מעריב" שהקדים את יציאת



הסרט: "דרך עיניה של הילדה רחל בן־שושן (היא חנה אזולאי) נחשפת ב'שְׁחוֹר' משפחת עולים ממרוקו, שחיה בשיכון עני ומרוחק."[1]

בכתבה גם הופיעו אלו ליד אלו תמונות "בסרט" ו"בחיים" — "חנה אזולאי בגיל 16" ליד "אורלי בן־גרטי בתפקיד רחל בן־שושן", "תמר אזולאי, אמה של חנה" ליד "גילה אלמגור, בתפקיד אמה של רחל בן־שושן", ואפילו "טקס החינה של שמואל הספרי וחנה אזולאי" ליד "טקס החינה של זוהרה בן־שושן".

הפעולה המשונה השלישית, המשתמעת כביכול מהשתיים הראשונות, היתה הודעה מראש על מה הסרט ובמה הוא עוסק. כפי שאמרה אזולאי־הספרי באותה כתבה: "הסרט מספר על המצוקה של בני הדור השני של העלייה המזרחית, הכול מנקודת מבט מאוד אישית."[1]

מסע יחסי הציבור הזה קיבע מיד את הסרט כסרט אוטוביוגרפי על ילדותה, התבגרותה וחייה של התסריטאית חנה אזולאי־הספרי כילדה מרוקאית בעולם אשכנזי. וכך — וללא שום עוררין — התקבל הסרט על ידי התקשורת בכלל והביקורת בפרט.

מוסף "הארץ" קפץ ראשון על עגלת יחסי הציבור, ויצא, עוד קודם ליציאת הסרט, בגיליון מיוחד שקבע בשערו כי "סרטה האוטוביוגרפי של חנה אזולאי־הספרי 'שְׁחוֹר', יוצא לאקרנים ברעש תקשורתי גדול ומאיים לזעזע את הדימוי העצמי של המשפחה המרוקאית."[2]

המוסף הקדיש לדיון בסרט עשרה עמודים שלמים, בראשם מאמר פרוגרמטי־אידיאולוגי של עורך המוסף דב אלפון, שטרח להדגיש שהוא עצמו יליד תוניסיה, וכתב את הדברים הבאים: "שְׁחוֹר', אחד הסרטים החשובים ביותר שנוצרו בישראל, שוחט את כל הערכים הקדושים לדור ההורים של עדות המזרח ומזמין את דור הבנים לרקוד על הקבר... הסרט הזה לא יעבור בשקט, משום שהוא מפר את כלל הברזל של היצירה המזרחית עד היום: להאשים תמיד את האשכנזים ... אזולאי־הספרי קורעת את מסך הצביעות העוטף את הדימוי העצמי של הצפון אפריקאים ושמה ללעג את כל הדעות המקובלות על המשפחה המרוקאית — החום האנושי, הכנסת האורחים הלבבית, הפוריטניות המינית, המסורת הדתית, התמיכה ההדדית. אפילו האוכל



לא משהו... בדרכה לקבלת עצמאות, ספגה רחל עלבונות מאחיותיה, הצלפה בחגורה מאביה, גילויים קיצוניים של אי־אמון מצד כל בני הבית, ומכשולים טכניים רבים מספור. כל המכות האלה נחתו עליה מבני משפחתה ומבני עדתה... יש מעט מאוד מהמשותף בין העדות השונות שבאו מהמזרח... אבל יש תכונה אחת המשותפת לרבים מיוצאי המאגרב, והסרט מדגים בסצינות הקשות שלו את השפעתה ההרסנית: הפטליזם ... רבים מבני הדור השני של העלייה הצפון אפריקאית למדו שהכול מאלוהים, או מהממשלה. מכל בני משפחתה, רק רחל נלחמת באמת. היא מסרבת לקבל ברכת שְׁחוֹר אחרונה מאמה וצועדת לבדה לעבר תחנת האוטובוס, מזוודתה בידה. היא מצליחה למרות משפחתה המרוקאית, ובמידה רבה בזכות המימסד האשכנזי. היא כל כך נלחמת, עד שהיא מוכנה לדרוס את אחותה בדרך להצלחה. מתברר שגם לנו אין אחות... המכשול הגדול בפני התקדמותם של בני הדור השני לעלייה מצפון אפריקה איננו אשכנזי גזעני זה או אחר. המכשול הגדול הוא התבוסתנות הפטליסטית של המזרחים עצמם, תבוסנות המחוזקת מדי יום ביומו על ידי הטפות של פסוודו־מזרחים רשל אשכנזים מלאי רצון טוב."[3]

מיד לאחר עצמו שיבץ העורך אלפון את הסרטיולוג סמי סמוכה, שתקף את הסרט בשל אותן סיבות שבגינן שיבח אותו אלפון: "היצירות האלה [הספר "ויקטוריה" של סמי מיכאל והסרט "שְׁחוֹר"] נותנות אישור לאמונות ולדעות המורשרשות בקרב צרכניהן. העדות על הנחשלות התרבותית של עדות המזרח מוגשת להם על מגש של כסף: מתוך האליטה היוצרת של המזרחים עצמם. זו כבר לא עדות מבחוץ של סופרים המוסרים התרשמויות שטחיות, או חוקרים המדווחים בסקלטיביות, אלא וידויים אישיים. עם איזה מסר אנו נשארים? אנו לומדים שנחשלות תרבותית היא נטל שהמזרחים נושאים עמם מארצות מוצאם, אך הם זוכים להשתחרר ממנה בישראל המודרנית. השחרור והקידום הם נחלת הדור השני, הדור הגדל בארץ, העובר את בית הספר והצבא, הינק את האווירה הישראלית והמתמזג בכל תחומי החיים. בשיח הזה אין אשמים, אין עוול, אין מקום למחאה, אין מאבקים על משאבים וכוח בין העדות בארץ, והאשכנזים אינם צד של ממש

בסיפור. בסרטה של חנה אזולאי־הספרי אין כמעט אשכנזים: הבעיה היא של המרוקאים עצמם. כאשר האשכנזים מופיעים בסוף הסרט, הם לובשים איצטלה של מרשיעים."[4]

בהמשך הגיליון הופיעו תגובות נוספות. הזמר קובי אוז קבע שחנה אזולאי־הספרי "באה חשבון עם הוריה, ומדגישה בסרט בעיקר מנהגים רעים, כמו נישואים בין קרובי משפחה, שידוכים, אלימות ואמונות טפלות";[5] הדוגמנית אורלי לוי טענה ש"זה תסריט קשה, המציג אוכלוסייה מסוימת באור אפל ופרימיטיווי";[6] וכמה מתלמידי כיתה ז' בבית־הספר "קדמה" בשכונת התקווה הסתייגו אף הם מהסרט באומרם ש"הסרט תורם לאפליה כי הוא מציג את המרוקאים כעושי כשפים", וש"הסרט משפיל את המרוקאים כשהוא בוחר להציג משפחה כה הרוסה שיש בה אחות מפגרת ואב כה אידיוט."[7]

הדיון עורר הדים. הראשון בהם הופיע באותו מוסף בתוך שבוע. תחת הכותרת הצוהלת "יש לי אח", כתב גדעון סאמט את הדברים הבאים: "'שחור' מבטא, באמצעות הגיבורה שלו, רחל בן־שושן, שחרור מתלות כפייתית כמעט באורח מחשבה מזרחי נפרץ. מול זעמו של האב ושתלטנותה השוחרת טוב של האם, דחתה הילדה את המסגרת הלוחצת שיצרו המשפחה ומנהגי העדה המרוקאית... פטליום משתק אחז בקהילות יוצאי צפון אפריקה יותר מאשר בכל עדה אחרת... הבה נזכור שלא רק חברה מפלה הקשתה על רחל... כי היה משהו שמזרחים לא אוהבים לדבר עליו ואשר הוא — לא רק סביבה אשכנזית מתנכרת — בלם את התקדמותם לאן שהגיע להם להגיע. אמירות כאלה נחשבות עדיין 'גזעניות'. ללא שום הצדקה. חשיבותו של 'שחור' בכך שלראשונה הן מוצגות בו לצריכה המונית מאת אישה מזרחית."[8] שבוע לאחר מכן התפרסמה במוסף 'הארץ' תגובה נוספת, חריפה, של קורא ששמו משה קריף, שכתב כך: "שוב ממהר, המימסד האשכנזי לאמץ אל ליבו את הטיפוס של בני הדור השני של יוצאי צפון אפריקה שמוחק ונלחם בעברו הנבער וגם מעניק לו את פרסיו וכתבותיו... קודם יש לקלל או לצחוק על בית אבא ואז אתה זוכה להכרה, להתייחסות ולפרסים על איכות שסוף סוף התגלתה."[9]

לאחר שהסרט יצא לאקרנים הגיע תורם של מבקרי הסרטים.



יהודה סתיו כתב ב"ידיעות אחרונות" שהסרט "הוא קריאת תיגר על מסורת הגלות של יהדות מרוקו. זו, שזאב רווח וזהבה בן התרפקו עליה בבכי תמרורים ב"טיפת מזל" והאשימו את כל האחרים באסונם. עכשיו באה התסריטאית והשחקנית חנה אזולאי־הספרי ובועטת במורשת שלה עצמה. אינני זוכר עוד סרט ישראלי, שיוצרו התייחס לשורשיו בכעס ובזעם כה מדהימים בעוצמתם... הטיפוסים שהיא מציירת מקוממים. למעט האח הבכור, דמות טרגית בפני עצמה, היא עושה חשבון נוקב עם כל בני המשפחה. היא מציירת אותם בדיוקנאות קשים, לא פעם מכוערים... אין בה שמץ של חיבה לדמויות ולמנהגים, לא רחמים ולא חמלה."[10] אמנון לורד מבקר הסרטים של המקומון "תל אביב" חשב וכתב שהסרט דווקא "מתאר בצורה אוהבת את אותה משפחה שהגיעה ממרוקו לעיירה הנידחת."[11]

גם מבקרי הסרטים האחרים הביטו בסרט מזווית עדתית.

אורי קליין כתב ב"הארץ" שהסרט "מתאר את שאלת הקשר בין הזהות הישראלית ומקורותיה האתניים כדרמה הולכת ומתמשכת."[12] ב'ידיעות אחרונות' הגדיר נחמן אינגבר את הסרט כ"מסע אל שורשים. מסע של פיוס עם מסורת, עבר, עלבון, קיפוח ופיגור, פיגור שהוא בעיני המסתכל בלבד."[13] ב"על המשמר" טענה יעל ישראל שהמסר של הסרט הוא: "תתחילו להתייחס את המזרחים כאל בני אדם, לא כאל אוכלוסייה עם תורת מסוימת."[14] אורי שין קבע ב'דבר' ש"המילה 'פרימטיוויות' אינה נאמרת בסרט, אף היא גרעשת ורוחשת מתחת לפני השטח, ומקבלת את ביטויה הסופי בחוסר הרצון המופגן של הגיבורה לחזור אל עברה."[15] ואילו במקומון 'צומת השרון' פסק דותן דימט ש"פנינה המפגרת מייצגת את התרבות המרוקנית המפגרת שחלי מנסה להתנער ממנה, ובתה המפגרת של חלי מייצגת את חוסר יכולתה להימלט מהפיגור המשתק הזה."[16]

הסרט התקבל, בהסכמה כללית רועמת, כפי שרצו וכיוונו יחסי הציבור שנעשו לו — כסרטה האוטוביוגרפי של התסריטאית חנה אזולאי־הספרי, העוסק בסיפור היחלצותה של נערה, בת לעולים ממרוקו, מציפורני עדתה. סיפור זה נתפס בעיני כול כמשל על יחסי מרוקאים־אשכנזים בחברה הישראלית המתהווה.



חילוקי הדעות נסובו סביב שאלה אחת ויחידה — האם "פנינה המפגרת מייצגת את התרבות המרוקאית המפגרת", או שמא מדובר "בפיגור שהוא בעיני המסתכל בלבד"?

## פרק ב

# "בוודאי שכן, אבל זה דו"

כאמור, עוד לפני יציאת הסרט לאקרנים, פירשה אותו אזולאי־הספרי בעיתונים. בראש הריאיון שנתנה למוסף "סופשבוע" של "מעריב", הופיעה התרשמותה של המראיינת, אורנה קדוש: "מפתיע שעד היום מדברת אזולאי־הספרי בזלזול מה על התרבות המרוקאית. היא אומרת, למשל, שדמותה של פנינה, האחות המפגרת בסרט, מייצגת את התרבות המרוקאית. מולה ניצבת הילדה רחל, שמייצגת את התרבות הישראלית־מערבית".

והנה קטע מהריאיון עצמו:

א"ה: כל פעולה שרחל עושה, החל מילדותה, נובעת מהרצון לגרום למחיקת פנינה, להיעלמותה, לסגירתה במוסד. רחל לוקחת ממנה את הקמיע בסצינה של האונס ובכך נוטלת ממנה את כוחותיה. יש ניסיון ברור לעקר את התרבות המרוקאית, להרוג אותה, לדרוס אותה. בסך הכול, כשפנינה חיה במשפחה, בבית שלה, במקום שלה, היא דמות שאתה מבסוט ממנה. היא צוחקת, היא מדברת, יש לה חיים

משלה. כשרחל מצליחה לשלוח אותה למוסד, שבו מטפלים בחריגים ובמשוגעים בטיפולים מערביים, פנינה משתתקת. רחל מנצחת אותה.

קדוש: התרבות המרוקאית מפגרת בעינייך?

א"ה: כילדה, בהחלט חשבתי כך.

קדוש: וכבוגרת?

א"ה: גם בדמות של חלי (הגלגול הבוגר של רחל) יש תהליך מסוים, שבתחילתו היא צועקת לפנינה "מפגרת, מפגרת", ובסופו היא מקבלת אותה בהשלמה מסוימת. היא מבינה שלמפגרת יש כוחות מאגיים. שהיא פשוט שונה, אבל לא צריך לפחד ממנה.[1]

שבוע לאחר מכן התראיינה אזולאי־הספרי במקומון "חדשות חדרה":

א"ה: פנינה היא מטפורה לכל התרבות המרוקאית. התרבות הזאת נרצחה בעצם, נשלחה למוסד סגור, כמו פנינה. כשהיא חיה לה בעולם שלה בבית, היא מאושרת. הילדה הקטנה, סמל התרבות המערבית, דוחקת אותה הצידה, גוזלת ממנה את הכוחות על ידי לקיחת הקמיע שלה, גורמת לה להפיל את ולדה ובכך מונעת את ההמשכיות, ובסוף סוגרת אותה במוסד.

המראיין: בעת ההקרנה אנשים צחקו בקטעים של השְׁחוּר.

א"ה: זה בכוונה. הקהל היה אמור לצחוק בקטעים האלה. שמוליק ביים את שני השְׁחוּרים הראשונים בצורה מצחיקה מתוך צורך להוריד מגננות אצל הקהל. צחוק הוא דבר משחרר, ורק אחר כך מגיעה הבומבה של השְׁחוּר שבו האימא יולדת כביכול מחדש את בנה. אם שמת לב, מהשְׁחוּר הזה הקהל כבר לא צוחק.[17]

שלושה שבועות לאחר מכן, בעוד הסרט מוקרן בבתי הקולנוע, פירסמה אזולאי־הספרי במוסף "הארץ" מאמר תגובה לדיון התקשורתי שהתפתח שם. תחת הכותרת הבומבסטית "באתי ביניכם צמוקה ורעבה" היא כתבה כך: "ראייתו הסובייטקיבית של דב אלפון... גרמה לו לראות את דמותה של רחל — הילדה הקטנה, הצברית היחידה במשפחה המרוקאית — כדמות מורדת במסורת הכופה של הוריה, כדי להגשים



את החלום שלה: 'היא מצליחה למרות משפחתה המרוקאית, ובמידה רבה בזכות המימסד האשכנזי.' כמוצא שלל רב, עט שבוע לאחר מכן גדעון סאמט על תיאורית 'התבוסתנות המזרחית', וטען שמי שבאמת רוצה לצאת ממעגל המצוקה יכול — בעזרת הרבה כוח רצון וקצת כישרון — להיות אפילו חבר בעשירון העליון... בעקבות שני מאמרים אלה הגיעו מכתבים זועמים של קוראים 'מזרחים' שכינו אותי משת"פית, ומבחינתם בצדק. אני שותפה לדעה שבני עדות המזרח היו קורבן לאפליה, מכוונת ולא־מכוונת, שתוצאותיה ניכרות עד היום... הסרט שלי לא בא להוקיע את התרבות המרוקאית ולא לבקר אותה. הוא לא בא להאשים או לא להאשים את האשכנזים, ובטח שלא את הגישה החבוסתנית (שאכן קיימת, לדעתי), והיא תרצאה ישירה של האפליה. הסרט שלי בא לתאר מצב. לספר סיפור של דור שני, במקרה הספציפי הזה הוא דור שני של מרוקאים. בעצם, הכוונה הראשונה שלי היתה לספר עלי — על הכאב הפרטי שלי. יצא במקרה שאני פורטת על נימים כואבים של אנשים רבים. לדעתי, חלי, כוכבת הטלוויזיה, דור שני בארץ, זו שלדעת הכותבים ראויה למחמאות על שמרדה בעול אבותיה, יצאה נגדם והצליחה — חלי זו מעוררת חמלה. היא מעוררת חמלה בדלותה הרוחנית, בדלותה התרבותית, הרבה יותר ממשפחתה ה'פרימיטיבית'. מטענה הרוחני מסתכם בחזות חיצונית קרה, ברגשות קרים ובנכות רגשית גדולה עד כדי כך שאין היא מצליחה ליצור קשר עם בתה, כלומר עם עתידה. אלא שמה שבילבל אותי כילדה ממשיך ומבלבל אתכם, דב אלפון ותומכיו. אתם ממשיכים לראות בדמותה המערבית והמהוקצעת של חלי דוגמה להצלחה. אני טוענת שהתוצאה של הכלאה משונה זו בין מזרח למערב, הכלאה גסה וחסרת מחשבה מלכתחילה, יצרה יצור משונה. יצור שהוא לא בשר ולא חלב, יצור שכדי להישרד בעולם הישראלי החדש עטה מסכה שלא יוכל להוריד לעולם — כדי לא לחשוף שאין הרבה מאחוריה... בניגוד למה שאנשים רבים חושבים, אני לא מגדירה את עצמי מזרחית. הלוואי שיכולתי. אני ישראלי. הישראלי החדש, שהוא ברובו דור שני של מהגרים מארצות שונות, תוצר של תרבות בחיתולים. תוצר עקר משורשים ולא חשוב מי אשם או לא אשם... בניסיון נואש, כאדם צמא



לתרבות, נצמדתי למקורותי האישיים, וניסיתי להבין מה זרקתי מעלי לפני 20 שנה... הבנתי שהפסדתי. הבנתי שמה שעשיתי בלית ברירה בתור ילדה, בצו השעה שקרא לדרוס את התרבות הזאת — היה גול עצמי. כי לא חשוב אם התרבות הזאת פרימיטיבית או לא, נחשלת או לא. היא היתה יכולה להיות שלי."[18]

כשנתיים לאחר מכן, בריאיון שערכתי עימה, חזרה אזולאי־הספרי וטענה שלא הובנה כראוי.[19]

א"ה: אני חושבת שהתפקיד שהכי לא הובן בסרט הוא התפקיד שלי. הרבה אנשים לא הבינו אותו.

אני: מה הם לא הבינו?

א"ה: הם לא הבינו שדרך תיאור הדמות הזאת, שחלק מהמבקרים כתבו שהיא דמות מלאכותית ושאני משחקת לא טוב, שזאת היתה הכוונה. דרך הדמות הזאת רציתי בעצם לספר סיפור כואב על הדור השני, על מה שקרה לו בעקבות כל הדיכוי התרבותי שהמזרחים עברו במדינה הזאת, ולא לרקוד על הקברים של המסורת. להיפך.

אני: אז איך קרה שכל כך הרבה אנשים הבינו את זה לא נכון?

א"ה: כן. אני מודעת לזה. אני חושבת שהסיבה היא שרוב הכותבים הם מזרחים... סליחה אשכנזים.

אני: לא אלפון, לא קובי אוז, שכתב שאת באה חשבון עם ההורים שלך.

א"ה: אני לא באה חשבון עם ההורים שלי. אני באה חשבון עם השיטה האשכנזית שדיכאה את התרבות המזרחית. עם זה אני באה חשבון. משום שהתרצאה היא מאוד עצובה ומאוד עלובה. בסך הכול מה שעשיתי הוא שהצטרפתי לאמנים האשכנזים שלא מפחדים להגיד דברים שליליים וחיוביים על המוצא שלהם ועל התרבות שלהם, ואני חושבת שזאת נקודת המוצא של הסרט שלי, שאני לא מתחשבנת עם אף אחד. זאת לא היתה הכוונה שלי, לא להתחשבן, ההיפך. פשוט צימצמתי את סיפורי הזוועות לחודש אחד, ולכן זה נראה קר, אכזרי ונוקם.



אני: מצד שני, היו גם כאלה שנופו כך וכעסו עליך בגלל שהראית את החברה המרוקאית כחברה פרימיטיבית ונחשלת. מה את אומרת על זה שהם הבינו את זה ככה?

א"ה: על זה שהמזרחים יוצאים נגדי? בוודאי. כי נורא קשה להם לראות את עצמם.

אני: אלפון גם כתב ש"הסרט מעלה על נס את הצלחתה של רחל, בת הזקונים, לצאת מהמעגל הכפייתי בעזרתו של המימסד האשכנזי". הוא הבין נכון?

א"ה: אז תשמע — זה מדהים, משום שהוא בכלל לא ראה את הדמות של חלי. הוא ראה רק את רחל, וזו הסיבה שכל כך התעקשתי על שנות התשעים. אני רציתי לספר מה קרה לאותה ילדה שהצליחה בזכות המימסד האשכנזי, שלקח אותה והעניק לה וכולי וכולי וכולי, מה קרה לאותה ילדה עשרים שנה מאוחר יותר, ולשאול את השאלה האם האינטגרציה הזאת הצליחה. זאת אומרת — זה כל כך שקוף בעיני, שזה מדהים שאנשים לא קלטו את זה.

אני: האם הסרט הוא על היחלצותה של נערה ממשפחתה ומגורלה?

א"ה: לא. הסרט הוא על דריסתה של נערה את התרבות שממנה באה. על זה הסרט.

אני: למה הם לא הבינו נכון? האם משהו אצלם לא בסדר?

א"ה: אני חושבת שכן. יכול להיות באמת שהתסריט של שנות התשעים היה מורכב מדי. ויכול להיות שבמקרה הזה התקשורת... אני טוענת שהתקשורת בגלל שהיא רובה אשכנזית...

אני: למה באמת אין אשכנזים בסרט? בהתחלה אמרת שהסרט אמור להראות את מה שהמימסד האשכנזי עשה לתרבות או למרוקאים או למהגרים, אבל בעצם אין אשכנזים בסרט.

א"ה: כי חשבתי שזה הרבה יותר מעניין, מבחינה אמנותית, להוציא את האשכנזים. הבנתי שחלי צריכה לעשות לבד, את המסע שלה פנימה בלי אשכנזים, כי זה חשבון שלה עם עצמה עם העבר שלה.

אני: אבל בסוף, כך הם טוענים, שמת את האשכנזים או את המימסד האשכנזי כזה שמושיע או מחלץ את הילדה מגורלה או ממשפחתה.

א״ה: כן, בוודאי. האשכנזי היה מושיע. כן. זאת הדמות. הדמות הבלתי נראית היא של האשכנזי המושיע.

אני: במאמר שלך ב״הארץ״ באמת כתבת שלדעתך ״בני עדות המזרח היו קורבן לאפליה, מכוונת ולא מכוונת, שתוצאותיה ניכרות עד היום״. איך זה קיבל ביטוי בסרט?

א״ה: בדמות של חלי וכל הדמויות של שנות התשעים, שזה פנינה המשוגעת, משוגעת חינגית לחלוטין, או מפגרת, או איך שקוראים לה בסרט, שכל עוד היא חיה במסגרת הטבעית שלה, אז היא חיה, נושמת, ואנחנו אוהבים אותה, מחבבים אותה, מתייחסים אליה, וברגע שהיא מועברת למוסד היא משתתקת. במשך עשרים שנה היא כמעט לא מדברת. עכשיו, הדמות של חלי היא מאוד קרה, מאוד לא אנושית, מאוד מלאכותית. זו דמות נורא מסכנה בעיני. זאת התוצאה כשלוקחים ילד, ולוקחים ממנו את התרבות שלו, ומעניקים לו בתמורה תרבות אחרת, בכפייה או שלא בכפייה, מכוון או לא מכוון, לא חשוב מה. ברגע שאתה לוקח ילד ומוציא אותו מהסביבה הטבעית שלו הוא משלם על זה מחיר, שבעיני הוא מחיר מאוד כבד.

אני: אבל בסרט...

א״ה: אין את זה בסרט.

אני: בהקרנה שאני ראיתי הצופים צחקו בקטעי השחור. ביררתי ואמרו לי שבכל ההקרנות זה היה ככה. יש לך הסבר איך ולמה זה קרה?

א״ה: אני ראיתי הרבה אנשים שגם בכו. אל״ף — זה הרבה צעירים שמאוד נבוכים. תשמע, זה מביך. קודם כל השחור של שלמה זה קשה, כמעט על סף גילוי עריות. עכשיו, אתה לא יודע איך להגיב, אם אתה לא מוכן לדבר כזה, בן אדם שחי במדינה מודרנית לחלוטין. במרוקו שהיתה הקרנה אף אחד לא צחק. זה תלוי נורא בעיניים שלך. זה תלוי גם בגיל. זאת הסיבה. אנשים נבוכים.

אני: אמרו לי גם, ותתקני אותי אם אני טועה, שהסרט מאוד הצליח בתל־אביב, ומאוד לא הצליח בפריפריות, בערי הפיתוח ובשכונות, שלכאורה היו צריכות לאהוב אותו, כי זה סרט עליהם, זה נכון?

א״ה: זה נכון. חלק מהתוצאה של הדיכוי זה שקהל מזרחי לא יכול להסתכל לעצמו בעיניים, לא יכול להסתכל על עצמו בראי. בגלל זה



אני חושבת שהסרט הזה — לצערי הרב, הקדים את זמנו. יצאו נגדי אנשים כי חלק גדול מהם כבר במצב כלכלי טוב, שחורים הם לא עושים, למרות שהם נורא רוצים לעשות, ומה פתאום שאני יבוא ואגיד להם שהם פרימיטיבים כשהם לא רוצים להיות פרימיטיבים, והם לא מוכנים להסתכל על זה. הם לא מוכנים להסתכל על התרבות הזאת ולהגיד שזה חלק מהם, כי הם כבר אשכנזים.

אני: השאלה הגדולה, העקרונית, היא בעצם — על מה הסרט לדעתך? מה רצית להראות או לספר או להגיד?

א״ה: זה סיפור של בגידה במקור שלך. שמע, זה בגידה ודריסה של כל מה שנולדת לתוכו.

אני: הילדה בגדה?

א״ה: הילדה בגדה.

אני: היא יכלה אחרת?

א״ה: לא. זה העניין. אני עשרים שנה... למה כתבתי את התסריט הזה? עשרים שנה הסתובבתי עם רגשי אשמה איומים, על זה שאני פה בתל־אביב, והם נשארו שמה בשכונה, מסכנים, הדפוקים האלה, חיים להם את החיים הפרימיטיביים שלהם, ואני... חוגגת. עשרים שנה הרגשתי שמקומי לא פה, שאני בעצם מהשכונה, מדל״ת, ששמה מקומי, ושמה אני צריכה להישאר, סבלתי מאוד רגשי אשמה, חשבתי שאני אשמה.

אני: ועכשיו את שוב מאשימה את הילדה, בסרט.

א״ה: אז עוד פעם — היום אני בן אדם מאושר, כי הבנתי שאני לא אשמה. אני מאשימה את המימסד. אני לא מאשימה אף אחד. אני לא מאשימה בכלל.

אני: אז הילדה בגדה?

א״ה: בוודאי. הילדה בגדה משום שלא היתה לה ברירה אחרת. אם היא לא היתה בוגדת, היא לא היתה מצליחה. על זה הסרט.

אני: כל שלב ההבנה שלה את זה לא קיים בעצם בסרט.

א״ה: זה מה שאתה טוען. אני טוענת שהוא קיים מאוד.

אני: איפה?



א״ה: תראה, הוא מאוד סמלי והוא מאוד קצר. יכול להיות שאני מבחינתי הייתי מוסיפה עוד חצי שעה סרט, אבל היו אילוצים.

אני: אבל הרי לאישה הזאת, חלי המצליחה לכאורה, יש בת פגומה — איך לדעתך הצליחו כל האנשים האלה, גם המשבחים וגם המגנים, שלא לראות את זה?

א״ה: בוא תסביר לי אתה. זה רק בתקשורת, כי אנשים כן ראו את זה. אנשים אמרו לי ״מה זה הדבר הזה? זה העונש שלה? מה זה הילדה הזאת? זה העונש שלה?״

אני: נו, אז תעני על זה.

א״ה: אתה אומר שהיא פגומה?

אני: כן.

א״ה: אני טוענת שלא. אני טוענת שהיא ההצלה שלה, בזה שהיא פגומה במרכאות. אותו דבר לגבי פנינה. פנינה אתה רואה שהיא מפגרת, גם בסרט רואים שהיא מפגרת. תחליף משקפיים למשקפיים מזרחים ויגידו לך שהיא מדיום, שהיא גאון, שהיא קדושה. ובגלל זה אני אומרת שאם היה מבקר מזרחי אחד נורמלי הוא היה רואה את הסרט אחרת לגמרי. אבל אין, אין לנו. מה לעשות?

אני: אז היא לא פגומה?

א״ה: פגומה בעיניים מערביות. בעיניים מזרחיות זה חלק מהטבע.

אני: כתסריטאית אני שואל אותך.

א״ה: פנינה היא דמות משוגעת מצד אחד, מצד שני יש לה כוחות, יש לה כוחות. עכשיו הבת היא אוטיסטית גאון, היא לא סתם אוטיסטית.

אני: מה זאת אומרת גאון?

א״ה: היא מציירת. בצורה גאונית.

אני: אז הן לא פגומות?

א״ה: בוודאי שכן. אבל זה דו. זה דו־משמעי. היא גם פגומה וגם יש לה איזה יכולת נסתרת, שאנחנו האנשים הנורמלים, המודרנים, המערבים, לא מסוגלים להעריך בכלל, כי אנחנו לא מכירים את זה.

אני: ומה את אומרת לאלה שחשבו שזה עונש על הבגידה?

א״ה: מבחינתי זה גם בסדר. זה גם בסדר. אבל היא גם ההצלה שלה. בזכות זה שהיא מציירת. אני גם סוגרת את הסיפור בזה, שהיא מציירת



את הפנים שלה ויוצרת קשר עם אימא שלה. היא בעצם מצילה אותה, יוצרת קשר עם עצמה, עם העתיד שלה. הילדה מבחינתי זה העתיד שלה, ופנינה זה העבר שלה. היא לוקחת את העבר שלה והעתיד שלה, והן נוסעות יחד עד שהן יוצרות קשר.

אני: סימבולי, את מתכוונת.

א״ה: בוודאי. כל הסרט מלא סימבולים, כל העבודה שלי היתה רק להסתיר את הסימבולים.

אני: איזה סימבולים הסתרת, למה, ואיך עשית את זה?

א״ה: מה אני זוכרת? תשאל אותי ״זה סימבול ולמה״?

אני: בשבילך פנינה למשל, היא סימבול של העבר?

א״ה: בשבילי פנינה היא העבר וזה, אבל... אבל כשאתה לא מסתיר דברים בצורה טובה, אז אתה, צופה קצת מתוחכם, יושב ואומר ״אה, זה מסמל את זה. אה, זה מסמל את העתיד. אה, זה מסמל את העבר.״

אני: למרות שאת חשבת שזה סימבול, לא רצית שיראו אותו ככה?

א״ה: מאוד לא. ודאי. בוודאי.

אני: אז כן היו סימבולים או הסתרת אותם?

א״ה: מה זאת אומרת?! תראה, לא תמיד היה סימבול. לפעמים קודם נוצרה דמות, ואז הבנתי שהיא סימבול, ואז הסתרתי, כדי שזה לא יהיה פשטני מדי. לא עבדתי בצורה סכימטית. זה היה הכול משולב כל הזמן, זה לא...״

זאת אומרת שהתשובות לא נמצאות אצל התסריטאית. התשובות נמצאות בתסריט ובסרט שנעשה על פיו. אי־אפשר לפענח סרט לפי מה שחושב עליו התסריטאי שכתב אותו או הבמאי שביים אותו, וגם לא לפי מה שאמרה או כתבה עליו התקשורת.

גם אי־אפשר לפענח סרט שהוא כביכול אוטוביוגרפי לפי הביוגרפיה של כותב התסריט.

סרט יש לפענח קודם כול לפי הסרט עצמו ולפי התסריט שעל פיו נעשה. אפשר להיעזר בדברי התקשורת ובמחשבות התסריטאי ואפילו בביוגרפיה שלו על מנת לפענח את הסרט, אבל הם לא יכולים להחליף את הדבר עצמו, את התסריט ואת הסרט עצמו.

במקרה של שחור, כולם יחד, כאיש אחד וכחומה בצורה, חושבים ומצהירים שהסרט עוסק ביחסי מרוקאים־אשכנזים. אבל האם באמת בזה עוסק הסרט?

## פרק ג

# על מה הסרט הזה?

הסרט בנוי משני סיפורי עלילה, השזורים זה בזה, אך נעים בכיוונים מנוגדים.

סיפור המסגרת, הנמשך כעשרים מתוך מאה הדקות של הסרט כולו, מתרחש בראשית שנות התשעים. בסיפור זה נוסעת הגיבורה והמספרת של הסרט, חלי שושני בת השלושים ומשהו, לבית הוריה כדי להשתתף בהלוויית אביה. נלוות אליה אחותה פנינה, המאושפזת זה עשרים שנה במוסד סגור, ובתה האוטיסיטית (או המפגרת) רות. תוך כדי כך היא נזכרת בסיפור התבגרותה ועזיבתה את הבית לפנימייה בהיותה בת שלוש־עשרה, בשנת 1972. סיפור התרחשויות העבר הוא בעצם סיפורו העיקרי של הסרט, ונמשך כשמונים מתוך מאה דקותיו.

סיפור המסגרת הוא סיפור מסעה של הגיבורה בחזרה לבית המשפחה ואל העבר, בעוד שסיפור הסרט הוא סיפור התבגרותה ריצ'יאתה מביתה אל העתיד.



## מה זה "שְׁחוֹר"?

בסך הכול מופיע טקס השְׁחוֹר בסרט שש פעמים, כשארבע פעמים הטקס הוא מלא, ופעמיים נקטע באיבו:[20]

**הטקס הראשון** — השחור הראשון מתבצע לקראת יציאתה של האחות זהרה לעבודה במפעל. כמה סצינות קודם לכן, כשזהרה מספרת לאמה שהיא קיבלה עבודה במפעל, מסעיר הדבר את פנינה, האחות הבוגרת המפגרת־משוגעת, שצועקת (במרוקאית) "עבודה? עבודה במפעל? אימא, הם יורידו לה את המכנסיים וינפחו לה את הבטן. את ורחל, רחל ואת," וכשזהרה צועקת לה (בעברית) "סתמי!", ממשיכה פנינה לצרוח (במרוקאית): "לך — במפעל, ולרחל בפנימייה. את תראי."

טקס השחור עצמו מתנהל כך: זהרה יושבת ליד השולחן, שערה נתון ברולים, ומעלעלת במגזין. האימא ניגשת לשולחן כשבידה קערה, וקוראת לפנינה. פנינה באה מאחור ובידה נר דולק ומספריים. האימא פורשת בידה פיסת בד לבנה, ושופכת עליו בכף נוזל אדום שהרציאה מהקערה. במרכז הבד הלבן מופיע כתם אדום. פנינה אוחזת בידה בקצות שערותיה של זהרה. האימא מקפלת את הבד הלבן המוכתם באדום ומניחה אותו בתוך קופסת פח. פנינה נותנת לאימה את המספריים. זהרה מבקשת (בעברית) "לא הרבה." האם גוזזת קווצה משערה של זהרה, ומניחה אותו בתוך הקופסה, שבה מונח כבר הבד הלבן המוכתם באדום. היא סוגרת את הקופסה במכסה ומנופפת אותה מול פניה של זהרה, תוך שהיא אומרת (במרוקאית): "חבקי ונשקי, רק תשאירי מקום לארוס שלך. הלוואי ותישארי טהורה. הלוואי ותישארי טהורה עד יום חתונתך, אמן."

כלומר, טקס השחור הזה עוסק — חזותית ומילולית — בשמירת בתוליה של הבת המתבגרת היוצאת מן הבית אל העולם שבחוץ, אל המפעל.

**הטקס השני** — טקס השחור השני מופעל על האח הצעיר אברם. קודמת לו סצינה שבה פונה האח הבכור שלמה אל האימא ואומר לה בעברית: "אימא, אברם עושה פיפי במיטה," ובמרוקאית "אימא, אברם עושה פיפי במכנסיים. עכשיו הם [הקיבוצניקים] רוצים לשלוח אותו לפסיכולוג, רופא של הראש." האם מביטה בפנינה, גם שלמה מביט לעבר פנינה. נוצרת הסכמה, ומיד מתחיל בסרט טקס השחור:

אברם ישן. האם מעירה את פנינה, מחזיקה בידה נר. רחל פוקחת את עיניה ומתבוננת. האם ופנינה מדליקות את הנר. הן הולכות למטבח. האם רוחצת את הסכין במים, ונותנת אותו לפנינה המנגבת אותו היטב, חזור ונגב, קדימה ואחור, במגבת מטבח. באותו זמן ממלאת האם את כף ידה במלח. הן לוקחות את הסכין, המלח והנר הדולק ויוצאות מהמטבח. הן ניגשות למיטתו של אברם הישן. האם מפזרת מלח סביב גופו, נוטלת את הסכין מפנינה, ואומרת (במרוקאית): "הסכין והמלח ירחיקו את השדים מהפיפי שלך," ואז היא תוחבת־תוקעת את הסכין מתחת למזרן וחוזרת ואומרת (במרוקאית): "הסכין והמלח ירחיקו את השדים מהפיפי שלך," ואז אברם מואר באור נגוהות, מזיז את ראשו אנה ואנה, כאילו התקבל המסר. האור כבה ואברם ממשיך לישון בשקט, כמקודם. השתיים יוצאות. רחל, שראתה הכול, עוצמת את עיניה.

כלומר, טקס השחור הזה נעשה בגלל שהפיפי — במובנו כאיבר מין — פועל אצל הנער המתבגר כמו אצל ילד או תינוק — כדי לעשות פיפי. השחור מתבצע אפוא כדי לתקן את את איבר מינו הילדותי, המקלוקל, של הנער, ולהפוך אותו לגבר עם איבר מין כמו שצריך.

**הטקס השלישי** — השחור הבא מתחיל בשיחה בין שלמה לאימא שלו. האימא אומרת לשלמה: "אח של דניז היה פה. סיפר ששכבת עם דניז, ושאם לא תתחתן איתה יהרוס את המשפחה שלנו." שלמה אומר שהוא לא רוצה להתחתן עם דניז, אלא לנסוע לפריס, ללמוד, ואז האימא מציעה לעשות לה שחור, ומסבירה: "כמו שעשינו לאברם, וגמר לו הפיפי שלו. עשתה לך שחור שתאהב אותה, נעשה לה שחור שתעזוב אותך." שלמה מתנגד, אבל בכל זאת בלילה, כשהוא ישן,

מגיעה האימא עם נר. פנינה מצטרפת. הן הולכות למיטתו. האימא מורידה את החלוק, ומתגלה כי מתחתיו היא עטופה רק בסדין. שלמה פוקח את עיניו. הוא מתיישב במיטתו, ואומר להן: "מה זה? עופו מפה שתיכן או שאני הורס פה את הכול. תעזבו את השטויות האלו. עופו," והוא ממשיך וצועק עליהן: "עופו! לכו לישון! קדימה! יאללה! יאללה!". פנינה מכבה את הנר והשתיים אכן מסתלקות.

**הטקס הרביעי** — שלמה הולך לדבר עם דניז. היא אומרת לו ש"זה לא אני. זה אח שלי," ושלמה אומר ש"גם דָדָה לא יהרוס לי את הנסיעה שלי לפריס." בסצינה הבאה הוא ישן במיטתו. האימא מנגבת לו את הזיעה מהפנים. הוא פוקח את העיניים, ולא מגרש אותה. הוא מהנהן בראשו ואחר כך אומר: "בסדר, בסדר אימא, אבל רק אני ואת." ואז מתחיל טקס השְׁחוֹר: על הרצפה דולקים נרות. האימא עומדת עטופה בסדין בלבד. מולה עומד שלמה עירום לחלוטין. הוא מתקרב אליה וכורע. היא פותחת את הסדין העוטף אותה ועוטפת את שלמה לחיקה. היא אומרת שלוש פעמים, בזה אחר זה את המשפט "צא, צא כמו שיצאת מרחם אימך." ואז היא דוחפת את ראשו של שלמה כלפי מטה, כאילו היא יולדת אותו. היא הולכת משם עטופה בסדין, ושלמה נשאר שוכב על הרצפה בין הנרות הדולקים. רחל במיטתה רואה את המתרחש. שלמה מסיר מראשו את הפיאה שהוא חובש ונותר קירח. רחל מביטה.

כלומר — טקס השְׁחוֹר הזה, המזכיר טקס גירוש שדים בנוסח "הדיבוק", הוא גם טקס לידה מחדש של הבן. הוא נעשה כדי למנוע את נישואיו, אם על ידי הולדתו מחדש, כלומר הוא עכשיו אדם חדש והכול מתחיל מחדש; ואם על ידי קשירתו המחודשת לאישה אחת ויחידה, האימא.

**הטקס החמישי** — פנינה מקיאה בבית השימוש. בני המשפחה נזעקים. שלמה חוקר אותה, ומתברר שהיא בהיריון מדָדָה, אח של דניז. בסצינה הבאה נראית האם עושה שְׁחוֹר לפנינה, בנוכחות שלמה. האם מדליקה נר, וכשהנר בידה סובבת ומקיפה את פנינה ללא הרף. פנינה שואלת



(במרוקאית) "למה, אימא?", אבל האימא ממשיכה להסתובב סביבה עם הנר בידה. הבת ממשיכה למלמל (במרוקאית) "למה, אימא." האימא אומרת (במרוקאית) "יהיה בסדר, בתי." פנינה עונה, "אבל לא עשיתי כלום. לא עשיתי כלום." רחל מציצה במחזה. פנינה ממשיכה למלמל, "למה, אימא? למה, אימא? לא עשיתי כלום." היא מתחילה לרעוד ולקרטע. היא צועקת (בעברית) "אה, כואב, כואב, כואב." היא אוחזת בשיפולי בטנה, וממשיכה לצרוח (בעברית) "כואב, כואב." היא מקרטעת עד שהיא נופלת ארצה. אור נדלק וכבה. האם כורעת ברך מעל פנינה ומסמנת לשלמה להדליק אור. שלמה מדליק. האם מכניסה את ידה מתחת לשמלתה של פנינה, מוציאה את היד, מביטה בה, ואומרת לשלמה "בסדר, יש דם."

כלומר, טקס השְׁחוֹר הזה הוא בעצם הפלה.

**הטקס השישי** — השְׁחוֹר האחרון בסרט אינו מתבצע. לפני עזיבתה של רחל את הבית ויציאתה לפנימייה בירושלים, מגיעה האם ובידה קערה ופיסת בד לבנה. שלמה מגיע עם נר. הוא מחליף את פנינה, הנמצאת במוסד. שלמה מדליק את הנר. האם טובלת את הבד הלבן בקערה עם הנוזל ומכתימה אותו באדום. תוך כדי כך היא אומרת לרחל "גם לזהרה עשינו לפני שהיא הלכה לעבוד. זה בשביל שתישארי טהורה. לא יהיה מי שישמור עליך שמה בפנימייה," והיא מושיטה את המספריים לגזוז קורצה משערה של רחל. אבל רחל מתנגדת והודפת בידה את המספריים, "מה זה השטויות האלה? אני לא מסכימה." שלמה והאימא מנסים בכל זאת להשפיע עליה שתסכים, אבל הבת הודפת שוב את היד עם המספריים, ואומרת "תעזבו אותי. זה שטויות. בגללכם אני יאחר את האוטובוס," והיא הולכת משם לאכזבתם הגדולה של האם והבן הבכור, שנאנח ואומר "אין מה לעשות, אימא, זה דור אחר."

כלומר, מטרתו של השְׁחוֹר האחרון בסרט, בדיוק כמו של זה הראשון, היא לשמור על בתוליה של הבת המתבגרת היוצאת מהבית אל העולם. בשְׁחוֹר הראשון זו זהרה היוצאת למפעל, בשְׁחוֹר האחרון זו רחל, גיבורת הסרט, היוצאת לפנימייה. אלא שבמהלך הסרט נפל



דבר — השְׁחוֹר הראשון בוצע, למרות התנגדותה הפסיבית של זהרה, ואילו השְׁחוֹר האחרון נתקל בהתנגדותה האקטיבית של רחל, שמנעה את ביצועו.

הבת הבכורה זהרה יצאה לעולם מלווה בשְׁחוֹר שמירת הבתולים. הבת הצעירה רחל יוצאת לעולם בלא השְׁחוֹר הזה.

השְׁחוֹר עוסק אפוא במין, או ליתר דיוק במחזור המיניות והפוריות של האדם, ובעיקר של האישה — שמירת הבתולים ופקיעתם, אונות ואינאונות מיניות, נישואים וגירושים, לידה והפלה, ושוב שמירה ופקיעה של הבתולים וחזור חלילה.

יש גם הבדלים ברורים בין הפעלת השְׁחוֹר כלפי נשים וכלפי גברים. השְׁחוֹרים שעושים לנשים (זהרה, פנינה ורחל) אמורים לפעול לדיכוי המיניות שלהן, או לפחות לגרום לכך שהמיניות שלהן תישאר בחיק המשפחה ובשליטתה. השְׁחוֹרים שעושים לגברים נועדו לעודד את המיניות שלהם (אברם) או לביטול המיניות הנשית החיצונית המכשפת אותם (שלמה).

מקורות הטקס הם מרוקאיים, והעוסקים בו בסרט הם מרוקאים. אבל לטקסי ה"שְׁחוֹר", שהוא גם שמו של הסרט, אין שום קשר — ולו הקלוש ביותר — לאשכנזים, או ליחסי מרוקאים־אשכנזים. הרי כל זה היה יכול להתרחש, נניח, במשפחה סיציליאנית הגרה בפירנצה. האם אז היה מישהו חושב או כותב שמדובר ביחסי סיציליאנים־פירנציאנים?

## מאיפה באים השדים?

הסצינה הקודמת לשְׁחוֹר שנעשה לאברם היא זו:

בתום ארוחת חג השבועות המשפחתית, רחל רוצה להוריד מהשולחן את סכין הלחם ואת המלח, אבל אם המשפחה עוצרת בעדה ואומרת "אסור." רחל שואלת "למה?" ואימה אומרת שוב, "אסור." מיד לאחר מכן עומדות שלוש האחיות — רחל, זהרה ופנינה — במטבח —



רוחצות, מנקות ומסדרות את כלים, בעוד שאר בני המשפחה ממשיכים לשבת בסלון. רחל שואלת (השיחה מתנהלת בעברית).

רחל: למה אסור להוריד את הסכין והמלח מהשולחן.
פנינה: כי הם מפחדים מזה.
רחל: מי?
זהרה: שקט. אסור לדבר עליהם בחג.
רחל: על מי?
פנינה: על הז'נון [שדים במרוקאית].
רחל: מפגרת. אין ז'נון.
זהרה: אסור.
פנינה: לי מותר. ניצחתי אותם.
רחל: מה?
זהרה: עזבי אותה, היא מדברת שטויות.
פנינה: שטויות?!

היא מביטה בהן. האור בבית כבה פתאום. בני המשפחה שבסלון נעלמים בחושך מוחלט. זהרה ורחל הופכות לצלליות. רק פנינה מוארת, וזה מה שהיא מספרת, במרוקאית [ההדגשות שלי — ק"נ]:

"כשהייתי קטנה הייתי חולה. מאוד חולה. וחשבו שהשדים נכנסו בגוף שלי. לקחו אותי באמצע הלילה, השאירו אותי עירומה, נתנו לי את הקמיע הזה..."

היא אוחזת בידה ומראה להן גליל כסף מעוטר שבראשו מעין כתר, התלוי בשרשרת על צווארה. הקמיע מזכיר מאוד במראהו איבר מין זכרי. זהו קמיע פאלי. ופנינה ממשיכה:

"... וקשרו אותי בחבלים. והורידו אותי לתוך באר. סתם ככה. בחושך... למטה... בעולם של השדים. ואני הייתי שם."

ואז היא אומרת בעברית, "וניצחתי אותה."

רחל שואלת: מי זה "אותה"?

למטבח נכנסת האימא, ופנינה משיבה במרוקאית:

**"את אחותי. לכל אחד... לכל אחד יש נפש תאומה שם למטה, עם השדים, לכל אחד. לכל אחד יש נפש תאומה בין השדים."**

רחל מגיבה: "לא מספיק יש לנו אותך, אנחנו עוד צריכים גם אחת תאומה שלך?"

והיא יוצאת מהחדר וצועקת תוך כדי כך על פנינה "מפגרת אחת! אין ז'ונן."

ואז חוזר לפתע האור לבית.

מה הם, אם כך, "השדים" שמפניהם כולם מפחדים, ושנגדם מופעלים כל השְחורים?

"השדים" הם המיניות, או ליתר דיוק — המיניות והפוריות של האישה, של הנשים; זאת הנמצאת שם למטה, בחושך, בבאר העמוקה; באיבר־המין הנשי, ברחם.

אבל זה לא הדבר היחיד שנאמר כאן. נאמר כאן גם שלכל אישה יש אחות תאומה, "נפש תאומה בין השדים". והאמירה הזאת חוזרת בסרט כמה וכמה פעמים מפיה של פנינה, ומופיעה בשתי החטיבות המרכיבות אותו. ומזה ניתן להסיק שלוש מסקנות:

א. לפי האמונה המרוקאית העממית המוצגת בסרט, האדם (ובוודאי האישה) מורכב משני חלקים תאומים או תואמים — הגוף והנפש, כשהנפש מזוהה לחלוטין, באמונה העממית הזאת, עם המיניות והפוריות. כלומר, הנפש של האדם, ובעיקר נפש האישה, היא המיניות והפוריות שלה.

ב. לפי הנאמר כאן פנינה אינה מסמלת בסרט את העבר של רחל־חלי, ולא את התרבות המרוקאית, אלא היא הנפש התאומה של רחל־חלי, דהיינו — היא המיניות והפוריות שלה.

ג. זוז הערת ביניים להמשך הדרך: את שד המיניות הנשית ניתן לנצח בעזרת קמיע פאלי, יען כי הפאלוס הוא השולט במיניות של האישה.

שתי המסקנות הראשונות מתחזקות מאמירה נוספת המופיעה בסרט. בטקס החינה של זהרה, שלמה שואל את דניז, "את יודעת איך אומרים במרוקאית פסיכולוגיה?", ודניז עונה "לא," ושלמה משיב — "שְחור."



והדו־שיח הקצרצר הזה אומר שני דברים. האחד שהסרט הזה, ששמו "שְחור", עוסק בפסיכולוגיה, בפסיכולוגיה ולא בסרציילוגיה. נושאו של הסרט הוא נפש האדם ולא יחסים חברתיים. הדבר האחר הוא שבאמונה המוצגת בסרט הזה, ובסרט הזה כולו הקרוי בשמה, תורת הנפש, הפסיכולוגיה, היא "שְחור", כלומר — תורת הנפש היא תורת המיניות והפוריות של האדם, ובעיקר של האישה.

כך, בשני האופנים האלה, מורה לנו הסרט עצמו איך לפענח אותו.

## "מה זה האדום הזה?"

הסרט מתחיל כשמנחת הטלוויזיה חלי שושני מקבלת, מיד בפתיחת השידור החי של תוכניתה "אקטואליה בלילה", טלפון מאחיה המבשר לה שאביהם נפטר. האח, שקורא לה רחל, אומר לה שהיא "צריכה לקחת את פנינה בדרך" להלווייה, שתתקיים למחרת היום. חלי מתנגדת, "עשרים שנה אני לא ראיתי אותה. אני לא רוצה לפגוש אותה בהלווייה של אבא." האח אומר ש"אין מה לעשות. אין מישהו אחר" שיקח אותה, וחלי מתרצה — "תגיד להם שתהיה מוכנה ברגע שאני מגיעה, ושיזריקו לה משהו." "את עדיין פוחדת ממנה?", שואל האח, וחלי עונה, "כן, אני פוחדת." האח מנסה להסביר לה היכן המקום, וחלי קוטעת אותו — "אני יודעת את הכתובת, שלמה. אני שולחת לשם את הצ'קים."

כך מתוודעים הצופים לפנינה, ולמדים שהיא מאושפזת באיזה מוסד, ושחלי לא ראתה אותה במשך עשרים שנה, כלומר מאז ילדותה או בחרותה, ושחלי עדיין פוחדת ממנה.

כמה דקות לאחר מכן נחשפת לצופים דמותה של פנינה, מלפני עשרים שנה, מאחורי מצעד האחד במאי העובר בשכונת ילדותן. פנינה עומדת ברחוב, משורוקית תלויה על צווארה, ומנסה לכוון את התנועה, לקול מצהלות הילדים המקיפים אותה ושרים לה "פנינה המפגרת / רוצה להיות שוטרת / במשרוקית שורקת / בסוף היא גם נדרסת."

פנינה היא אפוא "מפגרת" בפי הילדים, ואולי "משוגעת". היא



הלא־מודע שיצא החוצה, היא המיניות המוחצנת, המתפרצת, הלא־מודעת, הבלתי־נשלטת. "השיגעון" שלה הוא שהיא רוצה לכוון את התנועה, "להיות שוטרת" בפי הילדים. המיניות הפורצת שלה רוצה להשיג שליטה. המיניות הפורצת מאיימת. צריך להשתלט עליה, לכוון אותה.

שירם של הילדים גם מנבא את אשר יקרה לפנינה עצמה במהלך הסרט, וגם מזהיר מפני מה שעלול לקרות לאישה שמיניותה מתפרצת — היא תידרס. היא תידרס על ידי המשפחה, הסביבה, החברה.

אחרי המצעד מגיעות פנינה ורחל יחד הביתה, אוחזות יד ביד. לראשה של פנינה מטפחת אדומה, ולצווארה של רחל צעיף אדום. המטפחת והצעיף הם בעצם דגלי האחד במאי שהיו במצעד. האח הבכור שלמה מבחין בכך מיד. זה מפריע לו. הוא שואל את רחל, "מה זה האדום הזה?", ושב ושואל, "מה זה האדום הזה?". רחל אומרת "מצאנו," ופנינה חוזרת אחריה "מצאנו." והאח הבכור מגחך ואומר, "בטח מצאתם."

ומה זה באמת "האדום הזה" שילדות בנות שלוש־עשרה מרצאות לפתע? זוהי, כמובן, הופעתה הראשונה של הווסת. אם מוסיפים לכך את העובדה שה"אדום הזה" מופיע לראשונה אצל הילדה ואצל ה"נפש התאומה" שלה יחד — הרי קל וחומר.

כלומר, סיפור הסרט, שרחל היא הגיבורה שלו, מתחיל, כמו הרבה יצירות אחרות וכמו כמה אגדות ילדים קלסיות, עם הופעתה של המיניות אצל הילדה. הסרט, אם כך, עוסק בסיפור גילוי מיניותה של רחל, בהתבגרותה המינית של רחל, ביחסיה של חלי עם מיניותה ופוריותה.

## מה זה "סנדוק דל'עז'וב"?

מיד לאחר מכן נכנסות הבנות הביתה, ואז מחכה לכולם הפתעה — האח שלמה רכש והביא הביתה מכשיר טלוויזיה. והאב שואל את



בתו, "רחל, את יודעת מה זה סנדוק דל'עזו'ב"? (במרוקאית: קופסת פלאים), ורחל עונה: "כן, טלוויזיה."

מהי המשמעות של הכנסת הטלוויזיה לבית? זוהי הכנסתו פנימה של העולם החיצון. שהרי הטלוויזיה היא בראש ובראשונה חלון לעולם החיצון, מכשיר טכנולוגי מודרני המביא הביתה את העולם שבחוץ. זוהי, אם כך, הכנסה פנימה שפירושה יציאה החוצה. הכנסתו הראשונה של העולם החיצון לבית מופיעה בסרט מיד או בעת ובעונה אחת עם הופעתו של "האדום הזה", עם הופעתה הראשונה של המיניות והפוריות הנשית.

והחיבור הזה אינו מקרי, כי הופעת המיניות בכלל, ואצל ילדות בחברה פטריארכלית בפרט, מסמנת את יציאתה מהבית של הילדה, שהפכה לאישה. הנערה הופכת לאישה, ועכשיו צריך להשיא אותה לגבר. הופעת המיניות מפקיעה אפוא את הילדה מרשותו של האב ומעבירה אותה לרשותו של גבר זר. היא כבר איננה "הילדה של אבא". היא בדרכה להיות אשתו של גבר אחר, גבר מבחוץ, גבר שאיננו מבני המשפחה.

כלומר, הופעת הווסת, "האדום הזה", מכניסה הביתה את החוץ, את הטלוויזיה, את ה"סנדוק דל'עזו'ב". קופסת הפלאים הזאת מתפקדת בסרט הזה כעולם החיצון, עולם המבוגרים, העולם של בעלי המיניות.

אבל מה רואים בטלוויזיה? מה רואים בעולם החיצון? מה יש שם, בעולמם של המבוגרים?

בהתחלה לא רואים כלום. שלג. לוקח זמן עד שמתחילים לראות את מה שיש בחוץ. אבל אחרי שפנינה מזהירה את זהרה מפני זה שבמפעל "יורידו לך את המכנסיים וינפחו לך את הבטן", היא ניגשת ונעמדת מול המכשיר, ובהנהון ראש "מפעילה" את הטלוויזיה, שבה מופיע רצף של תמונות מהירות בשחור־לבן: אישה במשקפי שמש, אישה עם כובע, נעל עקב, אישה עם תסרוקת מיוחדת, וגם — תמונתה של חלי שושני הבוגרת (בעתיד) מנחה תוכנית טלוויזיה.

כל התמונות האלה הן דימויים של נשיות בוגרת, מקושטת, מפתה, מינית. ובין הדימויים האלה מופיעה גם תמונתה העתידית של מנחת הטלוויזיה חלי שושני, שהיא היום הילדה רחל בן־שושן.

כלומר, הטלוויזיה היא העולם של המיניות הנשית, הבוגרת. והשאלה העולה כאן היא בעצם למי שייכת האישה — למשפחה, לעצמה, או לחברה. לאיזו מסגרת צריך להכניס אותה — למסגרת המשפחה פנימה או למסגרת (frame) הטלוויזיה הבאה מבחוץ. ומי ישלוט בה — האבא, האימא, האח הבכור, המיניות, היא עצמה, או כל מי שיש לו שלט־רחוק ומפעיל את הטלוויזיה.

מיד לאחר מכן הסרט עובר לתמונות מחייה הנוכחיים של חלי שושני, מנחת הטלוויזיה. היא ישנה בכורסה. ממכשיר הטלוויזיה המאיר עליה נשמעות צעקות של אישה וילדות סירנה של מכונית משטרה. המצלמה נעה ומגלה, למרגלותיה של חלי, ילדה כבת עשר, מרצץ בפיה, מביטה במכשיר. בטלוויזיה רואים אישה במצוקה, בסכנה. היא צורחת, היא מנסה לפתוח דלת ואינה מצליחה. היא נופלת ומתגלגלת במדרגות. הילדה מביטה. האישה בטלוויזיה צורחת. פתאום נפסק הסרט. הילדה נבהלת, משמיעה קולות מונטוניים צורמים. רואים את פניה של פנינה, כאילו היא שהפסיקה את פעולת המכשיר. הטלפון מצלצל. חלי מתעוררת ואומרת "הטלוויזיה הארורה הזאת." בשיחת הטלפון עם בעלה הנמצא בלונדון חלי אומרת, "היא כל הלילה יושבת ככה מול הטלוויזיה. צריך לגמול אותה מהאור של הטלוויזיה."

הטלוויזיה מופיעה בסרט שוב, כשהאחות במוסד שבו פנינה מאושפזת אומרת לחלי שבאה לקחת אותה משם להלוויית אביהן, "היא נורא תשמח. היא לא מפסידה אף תוכנית טלוויזיה שלך."

הטלוויזיה מופיעה פעם נוספת כשרחל כבר נמצאת בפנימייה, בסוף הסרט. היא צופה בחידון התנ"ך בטלוויזיה. אביה, המשתתף בחידון, מתקשה לענות על אחת השאלות. זוהי שאלה שהיא תירגלה יחד איתו. היא צועקת לעבר הטלוויזיה "פרשת ריחי", ואז אביה בטלוויזיה נזכר בתשובה ועונה תשובה מלאה, וכולם מוחאים כפיים. אז מגיעה המדריכה, מבקשת מכולם להתכנס, ומכבה את הטלוויזיה. עכשיו התפכח היצורות, והילדה שקודם ראתה מבפנים, מהבית, את העולם החיצון דרך הטלוויזיה, רואה עכשיו מבחוץ, מהפנימייה, את הבית דרך הטלוויזיה.

לבסוף מופיעה הטלוויזיה, בפעם האחרונה בסרט, כשבדרך להלוויית



האב עוצרות פנינה, חלי וילדתה בפונדק דרכים קטן. הן יושבות שם, אוכלות, ומביטות בסרט המשודר בטלוויזיה. אבל פתאום פנינה מהנהנת בראשה, והסרט נפסק. הילדה מחקה אותה, מהנהנת גם היא בראשה, והסרט מתחדש. ואז שתיהן, פנינה ורות, עושות, בעזרת תנועות ראש בלבד, כל מיני דברים לטלוויזיה. חלי מביטה בהן נדהמת. אחר כך חורצת לשון, כמו ילדה, לפנינה ומחייכת. היא שואלת את פנינה (במרוקאית), "רוצה ללכת לאימא?" ופנינה, מופתעת, חוזרת אחריה (במרוקאית) "אימא?", וחלי מאשרת (במרוקאית) "אימא", ופנינה מהנהנת בראשה בשמחה.

והסצינה הזאת אומרת כמה דברים: ראשית, שאפשר לשלוט בטלוויזיה, דהיינו — במיניות. שנית — שהשליטה במיניות מושגת באמצעות הראש. ושלישית — כשמשיגים שליטה במיניות אפשר ללכת או להיות ל"אימא".

## מה מהות היחסים בין רחל לפנינה?

כאמור, פנינה היא האחות הבוגרת, "הנפש התאומה", המיניות הנשית, של רחל.

לפנינה יש שני תפקידים במשפחה: היא המזהה את "סכנת" המיניות העלולה להתפרץ באחיותיה, והיא העוזרת והשותפה של האם בעשיית טקסי השְׁחוֹר, שנועדו להשיג שליטה על ההתפרצויות האלה. בשני התפקידים האלה היא עובדת כ"סוכנת" בשירותה של האם.

האימא, כמובן, היא הנשיות הבוגרת המוגשמת היחידה במשפחה. היא "אימא", וגם אין לה בסרט שם אחר מלבד "אימא". היא שילדה את כל בני המשפחה, והיא המנהלת את חיי המשפחה שבה האב, הגבר, הוא עיוור — באמצעות האח הבוגר שלמה והאחות הבוגרת פנינה.

אבל מה מהות היחסים בין רחל, גיבורת הסרט, לבין אחותה פנינה? איזה תהליך עוברת הילדה רחל ביחסיה עם אחותה־מיניותה למן גילוי מיניותה בתחילת הסרט ועד לסיומו?



הפגישה הראשונה ביניהן היא עם הופעת "האדום הזה". הפגישה השנייה היא כשפנינה מסבירה לה מאיפה באים והיכן נמצאים "השדים", כלומר על מקורה ועל סכנותיה של המיניות.

הפגישה השלישית בין רחל לפנינה מתרחשת בסצינה, שבעיני היא סצינת המפתח של הסרט כולו:

האב בונה ארון. הוא מבקש (במרוקאית) מבתו, שוב, שתשאל אותו שאלות לקראת חידון התנ"ך.

באותו זמן בחוץ, בחצר, בלילה, מאכילה פנינה את החתולים. לפתע מגיע לשם דֶדֶה, אח של דניז. הוא אומר לה "שלום." פנינה נבהלת, שואלת (במרוקאית), "מי אתה?" דדה אומר (בעברית), "אני, סתם, סטודנט." פנינה אומרת (בעברית), "סטודנט? מה אתה רוצה?" ודדה אומר "להסתכל עלייך," ומוסיף "פנינה זה שם של אבן יפה, את יודעת," ומראה לה שרשרת שפנינה נמשכת אליה.

בפנים, בבית, רחל שואלת את אביה חידות בתנ"ך. אביה עונה, ואז רחל מתפרצת, "אתה הלא יודע הכול, אתה סתם עושה את עצמך, כדי שישאלו אותך, די, אני לא עוזרת לך יותר." האב תופס אותה בידה ואומר לה, "את תשבי פה ותשאלי." הילדה "לא רוצה." האב מתרגז ומושיב אותה בכוח, "את תשבי פה ותמשיכי עד שאני יגיד לך די!". הוא סוטר לה. הילדה מתפרצת וצורחת "לא רוצה! לא רוצה! חתיכת עיוור שממרר לכולם את החיים פה, למי אתה חושב את עצמך?". האב מכה את בתו. רחל צועקת "לך לעזאזל אתה והחידון והארון שלך," והיא דוחפת ומפילה את הארון לרצפה. רחל נבהלת. האב מתכופף אל הארון, ממשש אותו ומגלה שהוא נשבר. הוא כועס. היא מבקשת סליחה, אבל האב לא מוכן לסלוח.

בחוץ ממשיך דדה "לחזור" אחרי פנינה, ומפתה אותה בשרשרת.

בפנים הילדה צועקת "אימא!", אבל האב העיוור מספיק לסגור עליהם את הדלת. האם מגיעה מבחוץ, צועקת "תעזוב אותה, אליהו," אבל לא מצליחה להיכנס פנימה. האב מוריד את החגורה ממכנסיו, כורך אותה סביב ידו, ומחפש את רחל להכותה. רחל בורחת. האב רודף אחריה. היא שוב בורחת. הוא סוגר עליה. ליד החלון הוא תופס



אותה. רחל שוב מבקשת סליחה, אבל האב לא סולח, והוא מכה אותה בחגורה על גבה ואחוריה, כשרחל אוחזת באדן החלון ופניה כלפי חוץ. שם, בחוץ, היא רואה את דדה בועל מאחור את אחותה פנינה, פניה של פנינה אליה ודדה מאחוריה. זה נראה כמו תמונת ראי — בפנים רחל הנאנקת ממכות החגורה של אביה המכה בה מאחור, בחוץ פנינה הנאנקת למגע חדירתו של דדה הבועל אותה מאחור. לאחר מכן התמונה עוברת, בעריכה מקבילה, מאנקותיה של זו לאנקותיה של זו. ואז קורעת פנינה מעל עצמה את הקמיע הפאלי, והוא נופל ארצה ומבהיק באור נגוהות. הכול הסתיים. האב כבר הלך. דדה נפרד מפנינה. רחל יוצאת החוצה, מתכופפת אל האדמה, מרימה את הקמיע הפאלי ואוחזת אותו בכפות ידיה.

כך מסתיימת הסצינה. וכדאי כאן להוסיף, למי שעוד לא הבחין בכך, שבשפות רבות "דדה" פירושו "אבא".

ובסוגריים אוסיף כאן כי אין זו הסצינה היחידה בסרט שיש בה רמזים לגילוי עריות. שכן בסצינה הראשונה שבה הילדה רחל מאמנת את אביה לקראת חידון התנ"ך, מבקש ממנה האב (במרוקאית) להביא לו צבת. הבת מביאה לו, אבל האב העיוור, המגשש אחר הצבת המושטת, תופס בטעות — בסרט, אך לא בתסריט — בשד של הילדה, ורק אחר כך מוצא את הצבת.

המיניות של פנינה מתממשת אפוא בבעילה מאחור בחצר, בזבל, בין פחי האשפה, על ידי זר המנצל את תמימותה ותומתה. אין כאן לא אהבה ולא תשוקה, אלא פיתוי וניצול.

מיד לאחר מכן פנינה מקיאה בבית השימוש. בני המשפחה נזעקים. שלמה חוקר אותה, ומתברר שהיא בהיריון. מיד מבצעים בה האימא והאח הבכור שְׁחוֹר וגורמים לה להפיל את ולדה.

לקראת סוף הסרט, תוך כדי טקס החינה של אחותה הזהרה, מחוללת פנינה סערה וגורמת לטקס להיפסק ולחוגגים להתפזר. אבל היא עצמה נשארת בחוץ, בסערה. רחל רואה אותה מתוך הבית. פנינה הולכת. רחל יוצאת מהבית ורצה אחריה. פנינה רצה ודלי בידה. רחל אחריה. רחל משיגה אותה. היא תופסת בידה של פנינה ומנסה לעצור אותה,

ואז צועקת עליה "הלוואי שתמותי, יא מפגרת! הלוואי שתדרסי!" והיא עוזבת את ידה של פנינה ומאפשרת לה לרוץ.

פנינה יורדת בחושך לכביש הראשי הסואן, ומכוונת את התנועה. רחל מביטה. פנינה מורידה נעליים, ורצה לכיוון המכוניות. נשמעת חריקת בלמים וקול התנגשות, והדלי של פנינה מתגלגל בכביש. רחל נבהלת.

מיד לאחר מכן באה בסרט סצינת הפרידה והיציאה של רחל מהבית, לפנימייה. בסצינה זו אנחנו למדים שבשל מאורעות אותו לילה החליטה המשפחה — כלומר, האם שהתנגדה לכך עד כה — לאשפז את פנינה במוסד לחולי רוח. כן מתברר לנו שרחל סיפרה למשפחתה על מה שאירע, כאילו פנינה ניסתה לדחוף אותה לכביש כדי שהיא, רחל, תידרס, אבל רחל התחמקה ופנינה היא שנדרסה. תיאור שקרי זה הוא שהכריע את הכף, והביא לאשפוזה של פנינה במוסד.

כלומר, רחל היא הגורמת לאשפוזה של פנינה. רחל מאשפזת, כלומר סוגרת במוסד סגור, את מיניותה, את פוריותה. בה בעת הסרט מסמיך את אשפוזה של פנינה ליציאתה של רחל מהבית, כאומר שהאשפוז של פנינה הוא המאפשר לרחל לצאת מהבית.

## כיצד התאפשרה יציאתה של רחל מהבית?

למשפחת בן־שושן שבסרט שישה ילדים: ארבע בנות — פנינה, זהרה, מרים ורחל, ושני בנים — שלמה ואברם. רחל היא הצעירה מכולם. היא זו שיכולה להביט, ואכן מביטה לאורך כל הסרט, במה שקורה לכל חמשת קודמיה, וללמוד מזה מה לעשות ומה לא לעשות.

כל אחד מאחיותיה ומאחיותיה מייצג אפשרות אחרת של מיניות, חלופה שונה למימוש המיניות.

**האח הבכור שלמה** מממש את מיניותו. הוא מכניס להיריון את חברתו דניז. אבל לשלמה יש חלום — לנסוע ללמוד בסורבון. ואילו היריונה של דניז פירושו הקמת משפחה, פירושו אי־יציאה מהבית, פירושו אי־מימוש החלום. לכן שלמה משכנע את דניז לעשות הפלה.



אבל זה לא עוזר לו. משנודע לדדה, אחיה בעל השם האבאי של דניז, שהיא שכבה עם שלמה, הוא מודיע לאמו של שלמה שעל שלמה לשאת את דניז לאישה, ולא — הוא יהרוס להם את המשפחה. שלמה מסרב להיכנע ואומר ששום דבר, אפילו לא דדה, לא ימנע ממנו להגשים את חלומו לצאת מהבית וללמוד בסורבון. אמו מציעה לו לעשות לו שְׁחוּר שיבטל את השְׁחוּר שעשתה לו כביכול דניז, וכך לבטל את חובתו לשאת את דניז. בהתחלה שלמה מסרב, ואף מגרש בזעף את אמו ואת פנינה הבאות לעשות לו את השְׁחוּר. אבל אחרי שיחה עם דניז הוא מבין שאין לו ברירה, ומאפשר לאמו לעשות בו את השְׁחוּר.

בשְׁחוּר הזה יולדת אותו אימו מחדש, ובסופו הוא נותר עירום על הרצפה, מסיר מעצמו את פיאת ראשו ונשאר קירח. גזיזת או איבוד שיער ראשו של הגבר, מימי שמשון ועד היום, פירושם אחד — סירוס, פגיעה ביכולת הגברית, איבוד הגבריות. ואכן, התוצאה של השְׁחוּר הזה היא בדיוק ההיפך ממה שהבטיחה האם — שלמה מוותר על חלום הסורבון, נשאר בבית וחוזר לחיקה של דניז.

איך ומדוע זה קרה?

בטקס החינה של זהרה שלמה טובל את ידו בחינה ומורח גם את ידה של דניז בטקס קטן של כריתת ברית, ואז הוא מודיע לה, "אנחנו מתחתנים. יהיו אירוסים." דניז שואלת "למה?", ושלמה אומר לה, "כי עשית לי שְׁחוּר." "אני?!", תמהה דניז, "אולי אתה עשית לי שְׁחוּר." על כך עונה שלמה, "אולי את עשית לי שְׁחוּר," ומוסיף ושואל "עשית לי?", ועל כך עונה דניז בשאלה "עשית לי?".

אולי כן, ואולי לא. ואם לא — הרי השְׁחוּר שעשתה לשלמה אימו בכלל לא ההכוון להיות מה שהיא הבטיחה לו שיהיה, אלא ההיפך מזה. האם לא עשתה לו שְׁחוּר שיבטל את נישואיו, אלא דווקא שְׁחוּר שיאשר את נישואיו ויבטל את נסיעתו, כפי שהיא רצתה כל הזמן שיקרה. ושתי התוצאות של השְׁחוּר — איבוד השיער של שלמה, והכרזת הנישואים שלו לדניז, מוכיחים שכך היה.

שני דברים רחל יכולה להסיק מהתבוננות במה שקרה לאחיה הבכור: האחד — שמימוש המיניות, אפילו מצידו של גבר, פירושה



היתקעות בבית ואובדן החלום; והאחר — כל מי שמשתף פעולה עם כוחות השְׁחוּר, סופו להיכנע, להישאר בבית, ולאבד את חלומו.

אבל דווקא איבוד חלומו של שלמה מאפשר לרחל להגשים את חלומה שלה. שכן בעקבות הוויתור על חלומו שלו, שלמה מתגייס לסייע בהגשמת חלומה של אחותו הצעירה, מגן עליה מפני משפחתה המגוננת, ודוחף אותה ללמוד, להצליח בבחינת הכניסה לפנימייה — למרות ניסיונות האם להכשילה על־ידי איחור לבחינה — ולצאת בסופו של דבר, במקומו, מן הבית.

**האח הצעיר אברם**, האפשרות הגברית השנייה, נמצא עדיין בשלב הילדות ורחוק מאוד ממימוש מיניותו, כך שממנו אי־אפשר ללמוד דבר.

**פנינה** מייצגת את המיניות הנשית המוחצנת והבלתי נשלטת. אפשרות זו של מיניות, כך למדה רחל, מוליכה לניצול, לעיקור ולאשפוז.

**זהרה** מייצגת את המיניות הנכנעת למסורת. היא מאפשרת לעשות לה שְׁחוּר, ובכך חורצת את גורלה — נישואים כפויים עם קרוב משפחה. האמת היא שגורלה של זהרה נקבע כבר בשמה, שניתן לקוראו לא רק כשתי הברות, אלא כשתי מילים האומרות "זו הרה".

**האחות מרים** היא דתית. היא המיניות המדוכאת כליל, ואפילו חוסר המיניות המוחלט. אלא שאפשרות זו אינה קיימת ואינה אפשרית לגבי רחל, כי אצלה כבר צצה המיניות.

במהלך הסרט לומדת אפוא רחל שהמיניות, שזה עתה התעוררה בה, היא דבר מסוכן והרסני, וכל ניסיון למשש אותה, בכל צורה שהיא, מביא או עלול להביא לאסון — לאובדן החלום, להיתקעות בבית, לאשפוז במוסד סגור, לנישואים בכפייה ולגילוי עריות.

במשפחה הזאת, משפחתה שלה, הופעת המיניות, והמיניות עצמה, מהווים איום על חייה של רחל. אם היא רוצה לחיות, כך מבינה רחל במהלך הסרט, עליה לעשות שלושה דברים, הכרוכים זה בזה, שיצילו אותה מפני מימוש המיניות הנשית שצמחה בתוכה ומאיימת עליה — היא צריכה לדכא או לבטל את מיניותה הנשית; היא צריכה לצאת



או לברוח מהבית; והיא צריכה לרכוש לעצמה כלים זכריים חלופיים, במקום הכלים הנשיים שהיא עומדת להשיל או להשליך מעצמה.

ואכן בסופו של הסרט היא עושה את שלושת הדברים האלה — היא נועלת את מיניותה הנשית, את הרחם שלה, את פנינה, במוסד סגור; היא עוזבת את הבית ועוברת לפנימייה; והיא לוקחת איתה את הקמיע הפאלי, את איבר המין הזכרי, סמל הגבריות.

כך יוצאת רחל אל החיים כאישה ללא מין ורחם, המצוידת במקומם באיבר מין זכרי סמלי.

## אישה ללא רחם?!

מקור שמותיהן של שתי האחיות, של הנפשות התאומות, של הגוף והנפש, פנינה ורחל, הוא בתנ"ך.

על פנינה נאמר: "ויהי איש אחד מן הרמתיים צופים מהר אפרים ושמו אלקנה בן ירוחם בן אליהוא בן תוחו בן צוף אפרתי. ולו שתי נשים שם אחת חנה ושם השנית פנינה ויהי לפנינה ילדים ולחנה אין ילדים" (שמואל א, א 1־2); ואילו על רחל נאמר: "וירא ה' כי שנואה לאה ויפתח את רחמה ורחל עקרה" (בראשית מט 31).

כלומר — השמות רחל ופנינה הם שמות של נשים המהוות בתנ"ך, כל אחת לחוד, חלק משני צמדי אחיות שאחת מהן מממשת את מיניותה הנשית ויולדת (פנינה ולאה), ואילו השנייה אינה מצליחה לממש את מיניותה הנשית וללדת (חנה ורחל), עד שלבסוף מרחם עליהן האלוהים ופותח את רחמן.

## מה הקשר בין הבת הפגומה לאחות הפגומה?

לחלי שושני הבוגרת, מי שהיתה רחל בן־שושן בילדותה, יש עתה, בעת שהסרט מתרחש, ילדה פגומה.

מהו הפגם של הילדה, ומדוע בכלל היא פגומה?

הילדה, שהיא כבת שמונה־עשר, אינה מדברת, וכל מה שהיא מצליחה להוציא מפיה הן הברות מונוטוניות קטועות. בגילה המתקדם היא עדיין מוצצת מוצץ. היא מכורה, על פי אימה, לטלוויזיה או לאור של הטלוויזיה. דרך הביטוי היחידה שלה היא ציורים, שבהם רואים אישה עם פרצוף חלק ללא עיניים, אף, ופה; אישה ללא פנים. ועל כך אומרת האם בשיחת הטלפון עם האב בתחילת הסרט, "שלא תצייר אותי. זה כל כך מעליב. אני מסתכלת על זה ואני לא קיימת בשבילה. אני כתם." כלומר, הילדה לא רואה או לא מצליחה לראות את אימה, או לראות בחלי אימא.

יש שיגידו שהילדה אוטיסטית. אחרים יגידו שהיא "מפגרת". כך או כך — רות, ילדתה הפגומה של חלי־רחל, מזכירה מאוד את אחותה הפגומה פנינה.

האחות פנינה נמצאת במוסד זה עשרים שנה, מאז אשפוזה בעקבות תקרית הדריסה־הידיסות. גם הבת רות אושפזה לתקופה מסוימת במוסד, ואת זה אנחנו למדים משיחת הטלפון של חלי עם בעלה, כשהיא אומרת לו, "קובי, אולי נחזיר אותה למוסד? אני לא עומדת בזה יותר."

כלומר, הפגם של הילדה הפגומה הוא דו־צדדי — מצד אחד הילדה הפגומה אינה מצליחה לראות באימה אימא, ומצד אחר האימא אינה יכולה לעמוד באימהותה לילדה הפגומה.

הפגם אפוא הוא באימהות, בחלק הנשי, ברחם של חלי־רחל — בעצם הולדתה של ילדה פגומה, בכך שהילדה הפגומה אינה מצליחה לקבל את חלי כאימא, ובכך שהאימא אינה יכול לקבל את ילדתה.

ואם כך, הולדת הילדה הפגומה אינה עונש על מעשה כלשהו שעשתה חלי בעברה, וגם לא פגם גנטי העובר בתורשה במשפחתה. הילדה הפגומה גם אינה סמל להמשך הפיגור השכלי או הסביבתי של העדה המרוקאית. הולדת הילדה הפגומה היא תולדה הכרחית מסיפור התבגרותה המינית, הנשית, של רחל שיצאה אל חייה הבוגרים כאישה לא־אישה.

בסיפור המסגרת של הסרט, במהלך הנסיעה להלוויית האב, נוצר קשר בין האחות הפגומה פנינה לבת הפגומה רות.



זה מתחיל כשמשהו חיצוני, מות האב, כופה על חלי להוציא את אחותה פנינה מהמוסד הסגור, שבו היא, רחל, אישפזה אותה. ולא רק זה, אלא שהמצב — שבעלה אינו נמצא בארץ ושבתה איננה כרגע במוסד — מאלץ אותה לקחת להלוויית אביה הן את אחותה הפגומה והן את בתה הפגומה.

חלי עצמה מנסחת זאת היטב בשיחת הטלפון עם בעלה, "אני גם צריכה לקחת את פנינה מהמוסד, ואני לא יודעת איך היא תגיב אלי, איך רות תגיב אליה. אני הולכת להיתקע עם שתיהן באוטו אחד."

למסע הזה יוצאות אפוא שלושתן — האחות הפגומה, הבת הפגומה וחלי — לבדן במכונית.

בפגישה הראשונה, מיד אחרי שחלי מוציאה את פנינה מהמוסד ומכניסה אותה למכוניתה, פנינה רוצה לשבת מאחור ליד הילדה, אבל חלי אינה מאפשרת לה לעשות זאת ואומרת לה לשבת מלפנים. כלומר, מלכתחילה יש משיכה בין שתי הפגומות.

בנסיעה עצמה הילדה ממשיכה לקרטע בקולה המונוטוני, ואימה מנסה להשתיק אותה. היא נותנת לה בֶּמבָּה, אבל הילדה ממשיכה. היא שולפת צעצוע מפלסטיק ומקישה בו, אבל הילדה ממשיכה. היא משמיעה בטייפ של המכונית שיר ילדים, אבל הילדה ממשיכה. חלי צועקת על הילדה, מכבה את הטייפ, ועוצרת את המכונית. היא צועקת שוב "די! אני לא יכולה יותר! די," ומליטה פניה בידיה. פנינה מביטה בה ומושיטה ידה לאחור. לפתע נהיה שקט. הילדה משתתקת. חלי מביטה לאחור לראות מה קרה, והיא רואה שידה של פנינה אוחזת בידה של הילדה. היא מתניעה וממשיכה לנסוע. בשקט.

ואכן, הקשר בין שתי הפגומות הוא קשר פיזי. נגיעת היד של הפגומה הבוגרת בפגומה הצעירה משקיטה אותה, מרגיעה אותה. הן סוג של אחיות, אחיות פגומות, או אחיות לפגם.

באמצע הסרט מצטלבים מסעות הגיבורות, חלי ורחל, כשחלי עומדת לפני מחסום של רכבת עוברת, ורואה את רחל בת־דמותה ברכבת, נוסעת לבחינת הקבלה לפנימייה. מיד לאחר מכן עומדות חלי ובתה לפני שדה קמה יבש, ומתוכו עולה פנינה, שהלכה לעשות פיפי. פנינה חוזרת, נעמדת מולם, וחוזרת ואומרת לחלי שוב ושוב



במרוקאית, את מה שאמרה לרחל לפני עשרים שנה, "לכל אחד... לכל אחד יש נפש תאומה בין השדים. לכל אחד." ואז לפתע עושה הילדה רות פיפי במכנסיים, הניגר על רגליה ועל האדמה. וכאן כבר מוסברים לנו המהות והמקור של הקשר ביניהן — הן מתחברות בפיפי. הן נפשות תאומות, נפשות תאומות פגומות, המתחברות באיברי־המין שלהן, המשמשים אצל שתיהן רק בתפקידן הילדותי — עשיית פיפי, ולא בתפקידן הנשי הבוגר, המיני.

בהמשך המסע, כשחלי נכנסת עם רכבה לתחנת דלק, ויורדת לקנות כמה דברים בקיוסק, נוטלת פנינה את בתה של חלי והולכת איתה אל הכביש. חלי רודפת אחריהם במכוניתה ועוצרת אותן. היא צועקת על פנינה, "תעזבי את הבת שלי, את שומעת! תעזבי את הבת שלי, או שאני מחזירה אותך עכשיו למוסד." חלי ניגשת לסגור את מכסה המטען שנפתח ללא סיבה, אך לא מצליחה לסגור אותו. ותוך כדי כך היא חוזרת וצועקת על פנינה כמו בילדותם "מפגרת! מפגרת! מ־פ־ג־רת!". ואז ניגשת פנינה וסוגרת את תא המטען. הן נכנסות לאוטו, ועכשיו חלי מתירה לפנינה לעבור לשבת במושב האחורי. ומיד כשפנינה מתיישבת ליד הילדה, מפסיקה הילדה לקרטע בקולה ועוברת להתנדנד קדימה ואחורה בשקט, כמו פנינה ויחד איתה.

כאן נוצר חיבור פיזי ממשי בין שתי הפגומות כנגד האחות־האם. חלי אמנם מנסה להפריד ביניהן, אך לבסוף נכנעת לחיבור הבלתי־נמנע.

לקראת סוף המסע הביתה, עוצרות פנינה, חלי וילדתה בפונדק דרכים קטן, ואז מתרחשת הסצינה שבה פנינה ורות, בעזרת תנועות ראש בלבד, עושות כל מיני דברים לטלוויזיה. עד שלבסוף פנינה מתרצה ומסכימה לחזור הביתה לאימן. בסוף המסע המשותף של שתי האחיות הפגומות, מצליחה הבוגרת להעביר לילדה את כוחותיה המאגיים (הנשיים) והחיבור ביניהן מוליך לאימא, לאימהות, לפוריות, ללידה.

## איך מסתיים הסרט?

לאחר שאביה מצליח לענות את התשובה הנכונה בחידון התנ"ך, שרחל צופה בו בפנימייה, נכנסת לחדר המדריכה, ומכנסת את כל התלמידים החדשים. וכך היא אומרת להם, "אתם אמורים להיות האליטה של השכונות. אז בואו נתחיל להוכיח את זה ביחד," והיא מבקשת מכל אחד להציג את עצמו. כשמגיע תורה של רחל, היא מציגה את עצמה כך: "רחל בן־שושן, אי־שם מישראל, ואתם יכולים לקרוא לי חלי."

מיד כשהיא אומרת את שמה החדש, חלי. מוארת רחל באור נגוהות שְׁחוֹרִי, והתמונה עוברת בדיזולֶב (dissolve)* מאישה שציירה הילדה של חלי, שעכשיו — להבדיל מהתחלת הסרט — יש לה פנים, לפניה של חלי עצמה. כלומר, נוצר כאן תהליך שבו רחל מקבלת פנים והופכת להיות חלי. אבל חלי זו אינה חסרת פנים, כלומר — חסרת הזהות, של התחלת הסרט; אלא חלי חדשה, שרכשה לעצמה פנים וזהות במהלך המסע שעברה בסרט.

חלי ישבת עם ילדתה המציירת עכשיו נשים עם פנים, ובוויס־אוֹבֶר (voice over)** נשמע קולה של חלי המספרת: "איחרנו להלוויה, אבל לא כעסו עלינו. פנינה נשארה בבית לטפל באימא." חלי משחקת בקמיע הפאלי, וקולה של המספרת ממשיך: "אמרתי לה שהקמיע נשאר אצלי, ושאני אחזיר לה אותו, אבל היא לא זכרה על מה אני מדברת." חלי מביטה בבתה, וקולה של חלי המספרת ממשיך, "רות, תגידי 'אימא'", והמספרת עונה לעצמה בוויס־אובר: "אימא." והמספרת ממשיכה: "רות, תגידי 'אימא'", והמספרת שוב עונה לעצמה: "אימא." והמספרת ממשיכה: "רות, תציירי שמש," והמספרת חוזרת אחרי עצמה, במקום ילדתה: "שמש." והיא ממשיכה: "רות, כמה יפה ציירת את אימא,"

* דיזולב — מעבר מתמונה לתמונה על ידי היעלמות הדרגתית של תמונה אחת והיחשפות הדרגתית של תמונה אחרת.

** וויס אוֹבֶר — קולו של המספר, המתאר את המתרחש בתמונה.

והיא חוזרת לעצמה "אימא," ואחר כך מוסיפה: "רות, כמה יפה ציירת את אימא," ואחר כך מוסיפה: "ראת רות."

וכך מסתיים הסרט.

## מהו התהליך שעברה חלי בסרט?

חלי הוציאה את נשיותה מהמוסד הסגור. היא רכשה לעצמה פנים, כלומר זהות. היא הפכה, בעיני עצמה, ל"אימא". אבל היא לא הפכה לאימא בעיני ילדתה, שאף שעכשיו היא מציירת לאימה פנים, היא עדיין לא יכולה לקרוא לה "אימא". הילדה עדיין נשארה פגומה, וכך גם אמה.

## מה זה "האליטה של השכונות"?

הסרט אמנם מתרחש בתוך משפחה מרוקאית, אבל הוא אינו עוסק במרוקאיות ככלל או כהכללה. הוא גם אינו משל על השתלבותן של העדות המרוקאית והצפון־אפריקאית בחברה הישראלית. הסרט גם אינו אומר כלום ואינו מתייחס כלל ליחסי אשכנזים־מזרחים, או לדיכוי או לאי־דיכוי שהפעיל או לא הפעיל המימסד האשכנזי כלפי המזרחים בשנות החמישים או השבעים או בכלל.

האמת היא שאין בסרט אפילו לא אשכנזי אחד, לבד אולי מהמדריכה בפנימייה המכנסת את התלמידים ואומרת להם "אתם אמורים להיות האליטה של השכונות."

על הקולב הזעיר הזה — המשפט האחד והיחיד הזה, ועל העובדה שכל הילדים בפנימייה הם מזרחים (קוזיאל, קעטבי, חדד, בן־שושן וכולי) נתלו ככל הנראה כל התיאוריות, הפרשנויות והביקורות שראו ופירשו את הסרט כסרט על יחסי אשכנזים־מזרחים.

אבל האם זה הפירוש היחיד? האם זה הפירוש המסתבר מכל שאר הסרט, כלומר מהשעה וחצי שקדמו לטקסטים האלה?



מה שיש בסצינה הזאת הוא לא בהכרח קבוצה של נערים ונערות מזרחים מול מדריכה אשכנזייה.

תחליפו משקפיים, כמו שאמרה התסריטאית, ואז תוכלו לראות אותם כקבוצה של נערים ונערות מתבגרים ומתבגרות העומדות מול אישה בוגרת.

והרי כל השעה וחצי של הסרט שקדמו לסצינה הזאת מוליכים את הצופה שכך, ולא דרך משקפיים מזרחים־מערביים, יראה את הסצינה. אז למה כמעט כולם רואים שם דווקא מזרחים ואשכנזייה ולא מתבגרים ואישה?

יש לכך כמה תשובות אפשריות:

האחת — מה שרואים נמצא בעדשות משקפיו, בעיניו, או ליתר דיוק — במוחו, של המתבונן בתמונה, ולא בתמונה עצמה.

השנייה — ברגע שבני אדם מוצגים בקולנוע הישראלי כמזרחים, יש נטייה ברורה של כל הפרשנים והמבקרים, נטייה החוזרת על עצמה שוב ושוב — לראות אותם לא כבני אדם עם בעיות אנושיות, אלא כ"מייצגים" של בעיות חברתיות. הדבר נכון גם במקרה של "שְׁחוֹר", לגבי הסרט כולו, ולגבי הסצינה הזאת בפרט. ובלי להסתכן אני יכול לקבוע כאן בוודאות מוחלטת כמעט, שאם המשפחה שבסרט היתה ממוצא לא־מזרחי או בכלל לא־ישראלית, הרי אף לא פרשן או מבקר אחד לא היה חושב או כותב שהסרט עוסק ביחסי עדות. במקרה כזה היו כל הפרשנים והמבקרים מצליחים לראות את גיבורי הסרט כבני אדם עם בעיות אנושיות, ולא כ"מייצגים" של בעיות חברתיות. בשלב ההתפתחות הנוכחי של החברה והתרבות בישראל, כך נראה, נידונו המזרחים בקולנוע הישראלי, במקרים רבים באשמת יוצריהם לא פחות מאשר באשמת פרשניהם, להיות לעולם "מייצגים" של בעיות חברתיות, ואף פעם לא סתם בני אדם רגילים, כמו כולם, כלומר כמו כל אשכנזי. אם גיבור ממוצא אשכנזי צועק בסרט ישראלי על אביו, יקבלו את זה הפרשנים למיניהם כדבר טבעי, אבל אם הצועק יהיה ממוצא מזרחי, מיד יכתבו הכול על "השבר הבין־דורי שנתבקע בחברה המזרחית במשבר העלייה של שנות החמישים".

והתשובה השלישית — המשפט "אתם אמורים להיות האליטה של



השכונות" הוא אכן משפט מטעה, ומכוון לכאורה — בלי שום הסבר או סיבה או משהו שקדם לו — לכיוון הפירוש החברתי.

אלא שהמילה "אליטה" שפירושה בהשאלה הוא אכן עילית או עידית החברה, פירושה במקור "צמחים ובעלי חיים המיועדים לרבייה".[1]

זאת אומרת שהמשפט הזה לא רק שאינו סותר את כל הסרט שקדם לו, כפי שניתן לטעות, אלא שהוא אף מחזק ומעמיק את כל סיפור הסרט, כפי שהיה עד כה — סיפור התבגרותה המינית של נערה.

# פרק ד

# "היה לי יותר נוח שתחשבו שאני בן אדם חרא, מאשר שתדעו שאני עקרה"

הסרט, כפי שראינו, מורכב משתי חטיבות הנשזרות זו בזו — חטיבת המסע להלוויית האב בהווה, המתרחשת בשנות התשעים, וחטיבת זיכרונות העבר, המתרחשת בשנות השבעים.

כך זה בסרט, וכך זה היה בתסריט המקורי.

אלא שממש לפני התחלת הצילומים הוחלט לצלם אך ורק את חטיבת שנות השבעים שבתסריט המקורי, ולא לצלם בכלל את חטיבת שנות התשעים שהיתה שם. ואכן, כך נעשה. קודם כול צולמה, הושלמה ונערכה — בעריכה ראשונית — חטיבת שנות השבעים על פי התסריט המקורי, ואז כתבה אזולאי־הספרי מחדש את חטיבת שנות התשעים; וזו צולמה, הושלמה ונערכה לתוך חטיבת שנות השבעים המצולמת והערוכה, ונוצר הסרט כפי שראה אותו קהל הצופים.

מעניין אפוא לבדוק את ההבדלים בין חטיבת שנות התשעים בתסריט המקורי לבין חטיבת שנות התשעים בסרט המוגמר.

סיפור שנות התשעים בתסריט המקורי מתחיל, פחות או יותר, כפי שהוא מתחיל בסרט. חלי היא מגישת טלוויזיה, והיא מקבלת באולפן שיחת טלפון המבשרת לה על מות אביה. ואולם מכאן ואילך מתפתחת חטיבת שנות התשעים בתסריט המקורי באופן שונה לחלוטין מאופן התרחשותה בסרט המוגמר.

כשחלי נמצאת בביתה אין שם שום ילדה. במקום זה חלי "אורזת בגדים קיציים לתוך תיק נסיעות קטן ובגדים חורפיים במזוודה גדולה בנפרד. חבילת דולרים עבה ונרתיק כחול של משרד נסיעות נזרקים למזוודה." לאחר מכן הטלפון מצלצל וחלי משוחחת עם בעלה (שבתסריט נקרא רני ובסרט הוחלף שמו לקובי) הנמצא בחוץ־לארץ. היא מספרת לו שאבא שלה נפטר. ואז מתפתחת ביניהם השיחה הבאה:

רני: אז ההלוויה מחר?

חלי: לא, רק ביום ראשון. מחכים לאברם שיגיע מארצות־הברית. אני נוסעת לבית שאן מחר בבוקר... הכנתי אפילו שתי מזוודות (שתיקה) רני... רק ש"זה" לא יקרה לפני ההלוויה.

רני: אני מאוד מקווה. אני אודיע לך לשם, אבל אז את עולה למטוס תוך כמה שעות ולא חשוב מה יקרה.

בסרט הבעל נמצא בחוץ־לארץ סתם, בלי סיבה, אבל בתסריט המקורי הוא נסע לחוץ לארץ למטרה מוגדרת. אבל מה זה ה"זה" הזה שלשמו הוא נסע, ולשאחריו אמורה חלי להצטרף אליו? בשלב זה עדיין לא ברור.

למחרת בבוקר חלי נוסעת לבית הוריה, להלוויית אביה. היא מגיעה ל"מוסד לחוסים" שבו מאושפזת פנינה כדי לקחת אותה איתה. אבל אז "מופיעה בהבזק תמונה של שרשרת ועליה תלוי קמיע ועליו חבליט פאלי. הקמע מתנדנד וחלי מתבוננת בו בבהלה". עקב כך חלי מחליטה שלא לקחת את אחותה המצפה לה, והיא "מסובבת את המכונית ונוסעת משם".



כלומר, בתסריט המקורי מתואר הקמיע במפורש, דבר אינה פרשנות, כ"קמיע ועליו חבליט פאלי".

חלי מגיעה לבית הוריה, שם קופצים עליה שלושה ילדים הקוראים "דודה רחל! דודה רחל!", ומיד לאחריהן מקבלות אותה אחיותיה וגיסתה — מרים, זהרה ודניז; וכאן מודגש ההבדל בין חלי לשאר הנשים — אלו שנשארו בחיק המשפחה — להן יש ילדים, ולה לא.

בבית "חלי נכנסת לחדר השינה של האימא. האימא יושבת על המיטה ובוהה". גם האחות הדתית מרים נמצאת שם, ומתפתחת השיחה הבאה:

חלי: אימא? זו אני... רחל.

מרים: איך היא תזהה אותך עם הבלונד החדש?

חלי: זה בסדר, אותך היא לא מזהה מגיל שמונה־עשרה כשהתחתנת והתחלת לשים כל מיני סמרטוטים על הראש, ומאז אי־אפשר לדעת אם את בהיריון או סתם שמנה.

מרים: עכשיו אני בהיריון, בעזרת השם.

חלי: מה את אומרת? בעזרת השם או בעזרת בעלך?

מרים: שניהם. גם לך לא יזיק ילד, תנסי, אולי ייצא לך פחות רוע.

בהמשך שבה ועולה העובדה שלחלי אין ילדים בשיחות משפחתיות נוספות. וכאן, משובצת אחרי סצינת שתיית הנפט של זהרה בשנות השבעים, מופיעה בתסריט המקורי סצינה יוצאת דופן, והנה היא במלואה:

*חוץ — יום — זמן ומקום בלתי מוגדרים. הסצינה מצולמת בהילוך איטי. חלי הולכת ברחוב הומה אדם והיא זוהרת ויפה מאוד. המצלמה נעה לאיטה אל חלק גופה התחתון ואז מגלים שאין לה חלק תחתון. שרוולי חולצתה התפוחים מתנפנפים תוך כדי הליכה, אך רק פלג גופה העליון מתנועע ומתחתיו אין דבר. חלי עוצרת מול חלון ראווה ומתבוננת במראה ומגלה את המום. היא נחרדת ממה שהיא רואה*



*ומפנה את מבטה אל העוברים ושבים, אבל אף אחד אינו שם לב אליה. חלי מנסה להסתיר את החלק החסר בגופה בחיק שבידה, אך ללא הועיל. היא משליכה את החיק לעבר חלון הראווה המתנפץ לרסיסים. קול הנפץ מפעיל את האזעקה של החנות, חלי פורצת בזעקה גדולה וצליל האזעקה מתערבב בצלצול טלפון.*

צלצול הטלפון מעיר את חלי משנתה ומהחלום הרע הזה. אבל מה שמסתבר ממנו הוא שאכן הפגם — או המום, בלשון התסריט — של חלי הוא שאין לה חלק גוף תחתון, כלומר — לא איבר מין נשי ולא רחם. כך זה נתפס אצלה בלא־מודע. כך כתבה את זה אזולאי־הספרי. יתרה מזאת, מתברר כאן שאין זה מקרי כלל ועיקר שחלי עובדת כמגישה בטלוויזיה, שהרי למגישי תוכניות בטלוויזיה, כפי שרואים אותם הצופים, אין חלק גוף תחתון.

הטלפון שמעיר אותה הוא מבעלה: "רני? מה? מתי?... והכול בסדר? אתה נוסע לשם? אני בסדר. כולם עוד ישנים... לא, עוד לא סיפרתי לאף אחד... בסדר... אני אספר להם היום... תצלצל שהכול ייגמר, טוב? אני אוהבת אותך... להתראות." ואז "חלי מחזירה את השפופרת בזהירות לכנה, גופה רועד מהתרגשות ודמעות בעיניה."

מה בישר לה בעלה ולשם מה הוא נסע לחוץ־לארץ? עוד לא נאמר בפירוש, אבל ניתנו כבר די הרבה רמזים. גם בני המשפחה מנסים להבין מה קורה עם חלי, ומדוע בעלה לא בא להלוויה, והם חוקרים אותה, והיא משקרת, והם חוזרים וחוקרים, עד שלבסוף היא "נשברת".

חלי: אני... אני לא יכולה ללדת. כבר חמש שנים אני לא מצליחה להיכנס להיריון.

שלמה: *(המום)* מה?!

חלי: ניסינו הכול, אבל הגוף דוחה כל היריון, כאילו זה צרעת. בדיוק כשאבא גסס ניסו עלי איזו הפרייה והייתי צמודה למבחנות ולזריקות. רני ואני עברנו גיהינום בשביל שיהיה לנו ילד ושום דבר לא עזר.

*רחל בוכה. שלמה מתקרב אליה ומחבק אותה.*



שלמה: אני מצטער חלי. לא ידעתי מכלום. למה לא סיפרת לנו?

חלי: היה לי יותר נוח שתחשבו שאני בן אדם חרא כמו תמיד, מאשר שתדעו שאני עקרה.

שלמה: מה? את ממש עקרה? זאת אומרת מה הבעיה?

חלי: לא יודעים. הם אומרים שזה פסיכוסומטי. זה משהו בראש שלי שמפריע. הם ממליצים לנו לאמץ תינוק.

שלמה: נו?

חלי: רני עכשיו בחדר לידה בבית חולים בבוקרשט. האימא של התינוק כבר בבית חולים, עם צירים.

המרצע יצא משק הרחם — חלי עקרה. והיא עקרה לא מסיבות פיסיולוגיות או אנטומיות. היא עקרה מסיבות פסיכוסומטיות — "זה משהו בראש שלי שמפריע".

בהמשך שב ועולה עניין הבאת פנינה מהמוסד להלוויה. חלי מסרבת לנסוע להביא אותה, ומסבירה לאחיה שלמה את הסיבה לכך. היא מספרת לו מה קרה כשביקרה את פנינה לאחרונה במוסד, לפני חמש שנים:

חלי: כל מי שרק יכול היה שם במוסד היה עושה לה מה שדדה עשה לה אז. הרופאים אמרו לי שזה נעשה אובססיבי אצלה. אז שבאתי לבקר אותה, הרופאים ביקשו לדבר איתי. הם הציעו לעקר את פנינה והם הצו להתייעץ איתך, אבל אני החלטתי שבשבילה זה הדבר הכי נכון לעשות וחתמתי על האישור לניתוח עקרות.

שלמה: מה?! את מטורפת?... אף אחד לא אמר לי כלום על שום ניתוח. לא היית צריכה לקחת אחריות על כזה דבר, רחל.

רחל: *(מישירה מבט אל שלמה)* אל תדאג שלמה, אני כבר משלמת על זה.

אשפוזה וסגירתה של האחות־המיניות במוסד סגור לא הועילו אפוא — המיניות ממשיכה להתקיים גם שם. אדרבה, נעילתה של פנינה

במוסד סגור לא רק שלא דיכאה את המיניות, אלא אף גרמה לה להשתולל ביתר שאת. לפיכך, מאחר שמעשה הנעילה מלפני עשרים שנה נכשל, עשתה חלי צעד נוסף לפני חמש שנים ועיקרה את נפשה התאומה המאושפזת, את אחותה המינית הנעולה. אלא שכעת חשה חלי שהיא "משלמת על זה" בעקרותה שלה, עקרות שכולה נובעת, כפי שהיא עצמה אומרת, מהראש.

בהמשך התסריט המקורי מספרת השכנה מרסל (דמות שאינה קיימת בסרט) לחלי בשבחו של אביה המת ואומרת, "עובדה, מתי שבית הכנסת כולו נשרף, רק הארון נשאר, ככה, כמו שהוא, נקי. למה? איך קרה? למה שהארון קדוש, שצדיק עשה אותו, אבא שלך."

כאן יש בתסריט המקורי מעבר לסצינה הבאה, המתרחשת בשנות השבעים: "רחל עומדת ליד הארון שבונה אביה והקמיע בתוך כף ידה. היא מפנה מבטה מהקמיע לארון ובתנועה איטית גוחנת אל ארגז כלי העבודה של אביה, תוחבת את הקמיע לתוך שקית ניילון, לוקחת פטיש ומסמר וממסמרת את השקית, והקמיע בתוכה, לתחתית הארון." ואכן בהמשך התסריט חוזרים לשנות התשעים, ואז מוצאים שלמה וחלי בארון הקודש בבית הכנסת "את הקמיע מונח בתוך שקית ניילון."

כוחו של הקמיע הפאלי, ולא קדושתו של האב, הוא שהציל את הארון משריפה. בסרט, כזכור, לא נשאר הקמיע בבית ההורים. רחל נטלה אותו עימה, בהסכמת אימה, לפנימייה.

מיד לאחר הוצאת הקמיע מארון הקודש חלי מוציאה את פנינה מהמוסד ולוקחת אותה לבית הוריהם. במכונית חלי אומרת לפנינה, "הבאתי לך מתנה קטנה," ועונדת את הקמיע לצווארה של פנינה.

בכך מחברת חלי מחדש את האון הגברי עם המיניות הנשית, כי כדי ללדת, כדי לבטל את עקרותה, יש צורך בחיבור הזה, במגע הזה בין הפאלוס לרחם.

ואכן, בסצינה הלפני אחרונה בתסריט המקורי מקבלת חלי טלפון לבית הוריה מבעלה. "דניז, שלמה, מרים, זהרה ופנינה עומדים לידה ומחכים בהתרגשות. חלי מקשיבה". בסוף השיחה היא מבשרת למשפחתה "זה בן," ואז "זהרה, מרים ודניז מחבקות אותה באהבה ושלמה אומר בקול חנוק מדמעות 'מזל טוב, רחל'."



חלי יולדת. זהו אקט הלידה שלה, אקט ההשתחררות מהעקרות, אקט ההתחברות המחודשת למיניות ולפוריות הנשית.

אבל זה עוד לא הסוף. הסצינה האחרונה בתסריט המקורי היא זו:

*חלי נכנסת אל חדר השינה של הוריה. על המיטה יושבת אמה, ללא תנועה. היא יושבת בחושך ובוהה בחלל ורק קול הגשם נשמע צולף בחלונות. חלי ניגשת אל אמה וכורעת ברך לפניה.*

[כל השיחה מעתה ואילך מתנהלת במרוקאית — ק"נ]

חלי: אימא, יש לי תינוק חדש, שלושה קילו. אבל הוא לא שלי.

*האימא לא מגיבה וחלי מתבוננת לעברה בייאוש.*

חלי: אימא, אני בצרה גדולה. אני רוצה שתעשי לי את השחור שעשית לשלמה, כדי שתתבטל הגזירה הרעה. כדי שיהיו לי ילדים משלי. אימא? אימא? את שומעת אותי? אימא! תעשי לי מה שעשית לשלמה.

*האימא עדיין לא מגיבה. לפתע עולה רעיון במוחה של חלי והיא מתחילה לדקלם בערבית רצוצה את מילות הטקס, שעשתה האם בזמנו לשלמה.*

חלי: שתצא עכשיו כמו שיצאת מבטן אמך, שתצא עכשיו כמו שיצאת מבטן אמך, שתצא עכשיו כמו שיצאת מבטן אמך. האימא כבמטה קסם קמה ומתחילה להתפשט ועוטפת את עצמה בסדין.

אימא: התפשטי, רחל, התפשטי, כדי שיהיו לך ילדים.

*רחל מתחילה להתפשט. ברק מאיר את החלון ובאורו נראית פנינה, הקמיע על צווארה, חיוך על פניה וגשם ניתך עליה. רחל, עירומה כביום היוולדה, נכנסת מתחת לסדין עולה עד לכתפיה של האימא.*

אימא: צא עכשיו כמו שיצאת מבטן אמך, צא עכשיו כמו שיצאת מבטן אמך, צא עכשיו כמו שיצאת מבטן אמך, צאי, בתי, צאי.

*חלי יוצאת מלמטה ושוכבת על הריצפה כמו עובר. היא מחזיקה את ידיה מעל לשערותיה הבהירות ומותחת אותן. המצלמה מתקרבת לשערה ומגלה קוצת שיער שחורה, היוצאת מן השורשים. סוף.*



כך הסתיים הסרט בתסריט המקורי.

כלומר, בתסריט המקורי היוותה חטיבת שנות התשעים המשך ישיר לחטיבת שנות השבעים — הילדה, שנאלצה לנעול את מיניותה ולעקר את עצמה כדי לשרוד, גדלה והפכה לאישה עקרה, שבעקבות מות אביה חוזרת לבית משפחתה, משחררת את אחותה־מיניותה־פוריותה מהמוסד הסגור שבו אישפזה אותה, ומבקשת מאימה שתעשה לה "שחור" שישחרר אותה מגזירת העיקור שגזרה על עצמה, ויאפשר לה להיות אישה פורייה ויולדת ככל הנשים.

כאמור, אזולאי־הספרי כתבה גירסה חדשה לחלוטין של שנות התשעים, וזו הגירסה שצולמה. אבל חטיבת שנות התשעים בסרט המוגמר אינה חופפת לחלוטין לתסריט הסופי, כפי שנכתב לאחר צילומי חטיבת שנות השבעים, ויש לפחות שני הבדלים מהותיים בין התסריט הסופי לסרט המוגמר:

הראשון, מהתסריט הסופי של שנות התשעים נעדר קולה של המספרת, הפותח וסוגר את הסרט, וככל הנראה הוסף רק לאחר שהסרט היה כבר ערוך, ובראשו בקשת הסליחה של הבת־המספרת מהאב שזה עתה נודע לה על מותו — "סליחה, אבא, סליחה."

והשני, הסצינה שבה פנינה והילדה רות "משחקות" בטלוויזיה בפונדק הדרכים, המתרחשת לקראת סיום הסרט, מתפתחת בתסריט כך:

*אנשים מתחילים לשים לב לקשר ביניהן לטלוויזיה, ולהתקרב. פנינה מחזירה את הסרט אחורה. רות לוקחת אותו קדימה. אנשים מתחילים לבקש בקשות מיוחדות — 'תעשי אחורה', 'תעשי קדימה', 'למעלה', 'למטה', 'תעצרי את הסרט', 'יו, איזה גנובות אלה' וכו'. חלי המומה, מסתכלת על שתיהן ועל הקהל. פנינה מסתכלת עליה בחזרה בחשש, חלי עושה לה פרצוף, חורצת לה לשון, כמו רחל בשנות השבעים בסצינה בחצר, ומתפוצצת מצחוק. רות ופנינה ממשיכות למלא בקשות. המצלמה יורדת לכיוון ידיה של פנינה, מתחת לשולחן. היא משחקת בשלט הוידיאו כרצונה.*[22]



כלומר — בסופו של הסרט, כפי שנכתב, אמור היה להתברר לצופים שהשליטה בטלוויזיה — במיניות הנשית, בעולם החיצון, בעולם בכלל — אינה מושגת אך ורק באמצעות הראש — המוח, המחשבות, והפסיכולוגיה — כפי שהיה נדמה או שהיה ניתן להבין לאורך כל הסרט; אלא באמצעותו של כלי שליטה בלתי נראה הנמצא מתחת לשולחן — באמצעות שלט־רחוק, באמצעות קמיע פאלי, באמצעות איבר מין זכרי. איבר המין הזכרי, כך אומרת תנועת המצלמה הזאת היורדת אל מתחת לשולחן, הוא השולט למעשה בעולם. אבל תנועת המצלמה הזאת לא נכללה בסרט המוגמר, ולא חשפה לפני הצופים את השלט השולט הזה.

והשאלה היא — כיצד קרה שסרט על נערה שעיקרה את עצמה כדי לשרוד בעולם גברי הפך, לפחות לכאורה, לסרט על התבגרותה של נערה מרוקאית בעולם אשכנזי?

## פרק ה

# "לא לזה התכוון המשורר. זה יצא ככה"

אבל מה בעצם קרה? מדוע בכלל שונה התסריט של שנות התשעים? מה היה התהליך שהביא לשינוי הזה? אבנר ברנהיימר ב"תרבות מעריב" הביא את גירסתו של מפיק הסרט, יורם כסלו:[23] "את 'שחור' היתה אמורה לביים דינה צבי־ריקליס. אזולאי־הספרי הציעה לצבי־ריקליס את התסריט, והן עבדו עליו יחד במשך כשנה, און אנד אוף. צבי־ריקליס השקיעה הרבה עבודה בסרט. כשאזולאי־הספרי ילדה תאומים, עבדה עליו צבי־ריקליס לבד. לכסלו הן פנו יחד בבקשה שיפיק את הסרט, אבל זמן קצר לאחר תחילת העבודה נאלצה צבי־ריקליס לפנות את מקומה לשמואל הספרי, בעלה של חנה, איש תיאטרון בולט, ומהאנשים החזקים ביותר בתרבות הישראלית בכלל. מיותר לציין שצבי־ריקליס יצאה עם תחושה רעה מאוד מכל הסיפור."

ברנהיימר שאל את המפיק "מה הרחיק את צבי־ריקליס מ'שחור'?", וכסלו הסביר: "את התסריט קיבלתי מחנה ומדינה ביחד. אחרי הפגישה



הראשונה איתה (עם דינה), הגעתי למסקנה שזו טעות. היא אישה נחמדה, אבל זו היתה טעות, כי היה לי רושם שהיא וחנה מתעסקות יותר מדי בלהסביר למה השנייה מתכוונת. הסידור בין דינה לחנה היה בעייתי, שני אגואים שמנסים להוציא סרט. פחדתי שאו שדינה תתכופף ואז ייצא סרט פארש, או שחנה תתכופף ואז ייצא סרט פארש. אולי טעיתי, אבל אני לא חושב. היתה לי אופציה בין במאית מתחילה לבמאי שמכיר את הנפשות הפועלות, ואמרתי לחנה שתרד מדינה. דינה נעלבה, בצדק, אבל הסרט ניצל" [דינה צבי־ריקליס עצמה סירבה להתראיין לספר הזה — ק"נ].

הוצאתה של דינה צבי־ריקליס מעמדת הבמאית והחלפתה בשמוליק הספרי, היא שהוליכה, בסופו של דבר, לשינוי בתסריט של שנות התשעים. אורנה קדוש, בכתבתה על הסרט, תיארה זאת כך: "שבועיים אחרי תחילת הצילומים הוא [שמוליק הספרי — ק"נ] הודיע לחנה שכל החלק של שנות התשעים בתסריט [שבמקור היה שווה באורכו לחטיבה של שנות השבעים] לא טוב. בינתיים, הציע, נצלם, רק את שנות השבעים. החלק השני, אחרי התיקונים, יצולם בעתיד. משמעות ההודעה הזאת היתה שהתפקיד שלה [אזולאי־הספרי משחקת בסרט את חלי, רחל המבוגרת] נשאר מחוץ לסרט."

בריאיון איתו סיפר המפיק כסלו, שההחלטה לשנות את חטיבת שנות התשעים התגבשה בינו לבין הבמאי שמוליק הספרי בעת טיול משותף שערכו בחוץ־לארץ לפני תחילת הצילומים: "בקוטב הבנו שהבעיה הגדולה בתסריט היא בגוש של שנות התשעים. שהיה שונה מאיך שהוא מוצג בגירסה הסופית. עכשיו מתאר הגוש הזה את הנסיעה של רחל להלוויה עם בתה ואחותה. לפני כן זה היה קטע בבית ההורים עם דיאלוגים ארוכים של כל המשפחה אם לרכוש את הבית או לא, ממש פארש וארוך. שבוע לפני הצילומים אמרתי לחנה שזה חרא ושצריך לזרוק את כל הקטע הזה החוצה. היא כמעט מתה, וקיבלה התקף זעם, אבל זה באמת לא היה טוב... בקטע המרכזי של הסרט, שנות השבעים, לא נגענו בכלום. צילמנו את זה, ערכנו לראף־קאט [עריכה ראשונית — ק"נ] והכנסנו לקופסאות למשך שבעה חודשים, עד שחנה כתבה את שנות התשעים מחדש. המון גירסאות נכתבו עד



ששלחתי אותה לשלושה ימים ל'דן קיסריה' והיא חזרה עם הדראפט שצולם."

בריאיון שערכתי אני עם אזולאי־הספרי, שאלתי אותה "מלבד זה שדינה צבי־ריקליס היתה אמורה לביים, מה היה חלקה בתסריט?"

**א"ה:** דינה ליוותה אותי. אני ראיתי את "כורדניה" [סרט קצר שכתבה וביימה דינה צבי־ריקליס — ק"נ], מאוד אהבתי את התסריט. וחשבתי שיכול להיות שילוב נחמד. ואז היא ליוותה את התסריט.

**אני:** מה היא הוסיפה? איזה שינוי זה עשה? מה זה חידד?

**א"ה:** היא היתה אוזן. היא היתה אוזן טובה, מאוד.

**אני:** וכיצד נכנס העניין שהיא תביים?

**א"ה:** זאת טעות שאני לא אחזור עליה לעולם. איך שנתתי לה את התסריט, היא מאוד אהבה אותו ואמרה "אני אביים אותו". ולקח שלוש שנים עד שהגעתי באמת לאמת המוחלטת, שאכן שמוליק צריך לביים.

**אני:** מי הביא ליציאה של דינה?

**א"ה:** תראה, אני יכולה להיות מאוד נחמדה, לצאת מאוד נחמדה, ולהגיד המפיק אמר. אבל זה לא נכון. מה זה המפיק אמר? הוא גם יכול היה ללכת לעזאזל, כי אני הבאתי את הכסף, מהקרן והטלוויזיה. אבל הוא פשוט בא, אני חושבת, והראה לי את ה... גרם לי להחליט.

**אני:** למה את רצית את שמוליק?

**א"ה:** כי שמוליק בעלי.

**אני:** ולמה מלכתחילה לא רצית ששמוליק יביים?

**א"ה:** כי הוא בעלי.

**אני:** עכשיו, אני רוצה שקצת נדבר על השינוי שעבר התסריט במהלך או ערב הצילומים, כלומר על הכתיבה מחדש של חטיבת שנות התשעים של התסריט. אז קודם כול לעובדות — לפי גירסה אחת שמוליק הוא שהודיע לך, שבועיים אחרי תחילת הצילומים, שהולכים לצלם רק את שנות השבעים ושאת צריכה לשכתב את שנות התשעים. לפי גירסה אחרת דווקא יורם כסלו הוא שהודיע לך על כך, שבוע לפני הצילומים. אז...

איך גומאן ליר



**א"ה:** אף אחד לא הודיע לי. בוא אני אגיד לך — מה זה הודיע? מי הודיע? יורם הודיע? אז ככה — שבועיים או שלושה לפני שהתחלנו לצלם, אני התקלחתי לי להנאתי, יצאתי מהמקלחת, ואז הגיעו יורם ושמוליק עם חיוך על פניהם ואמרו "אנחנו חושבים שאולי את צריכה לחשוב עוד פעם על שנות התשעים". אמרתי "ו...?" הם אמרו "אנחנו חושבים ששנות התשעים לא כל כך טובות כמו שנות השבעים, ושאת צריכה לחשוב על זה עוד פעם, ושאולי את צריכה לכתוב את זה עוד פעם." אמרתי "ואז מה יקרה?". "אנחנו נצלם את שנות השבעים, ואחר כך נצלם את שנות התשעים, שאת תשבי ותכתבי שוב. את מסכימה איתנו?". אמרתי "אני מסכימה."

**אני:** ואת הסכמת איתם שזה לא מספיק טוב?

**א"ה:** כן, כי לאורך כל הכתיבה, הרי כמו שאמרתי שנות השבעים היו מאוד שלמות, וכל הזמן הזה שעבדתי על התסריט, עבדתי כמעט רק על שנות התשעים, שלוש שנים בערך, וכל הזמן לא הייתי שלמה עם זה.

**אני:** מה הם אמרו? הם נימקו למה זה לא טוב?

**א"ה:** הם לא היו צריכים להגיד. זה היה מאוד ברור. כי התסריט היה מאוד אפולוגטי. לא היו בו התרחשויות אמיתיות כמו בשנות השבעים, וזה נכון. ברגע שהם אמרו את זה אני הבנתי שהם צודקים.

**אני:** ומתי התחלת לחשוב על שנות התשעים החדשות?

**א"ה:** נסעתי לקיסריה, יורם שילם לי מלון, ויצאה הגירסה הזאת, שמיד התקבלה באהבה רבה וצילמנו.

**אני:** מה באמת ההבדלים בין שתי הגירסאות של התסריט? באיזו מידה וכיצד שינתה הגירסה החדשה את התסריט ואת הסרט להיות משהו אחר ממה שהוא היה קודם לכן?

**א"ה:** היא נהיתה יותר אמיתית. מצד אחד. מצד שני הדברים התרחשו מבחינה דרמטית. בשנות התשעים הקודמים שום דבר לא קרה בעצם, הכול קרה בראש של חלי. פה יש לך סיפור מסע מרתק של חלי. היא לוקחת את אחותה, לוקחת את הבת שלה, ונוסעות ביחד, וקורים דברים בדרך, קורים דברים. בשנות התשעים הקודמים לא קרה כלום, וזה היה נורא טרחני ומייגע.

**אני:** אני מדבר על היצירה הכוללת.

**א״ה:** אני אגיד לך מה — בגירסה הקודמת של שנות התשעים חלי מגיעה הביתה, נכון? ומבקשת מאימא שלה בסוף שתעשה לה שְׁחוֹר? זה אני, זה כאילו זה היה שלב אחד לפני ההבנה הסופית שאין דבר כזה לחזור הביתה, שאני לא יכולה לחזור הביתה, גם אם אני נורא נורא רוצה, גם אם אני עברתי מסע מפרך והיטהרות.

**אני:** בחיים את אולי לא יכולה. אבל בסרט את יכולה.

**א״ה:** אבל תשמע, אני הרגשתי שזה לא אמיתי, למרות שכשכתבתי את הסצינה אני בכיתי עד... באמת...

**אני:** זה סיום הרבה יותר יפה מאשר איך שהסרט עכשיו מסתיים.

**א״ה:** הוא הרבה יותר מרגש.

**אני:** והוא הרבה יותר טוב כסוף.

**א״ה:** נכון. תראה, מאוד כואב לי על זה שהורדתי את זה, אבל זה הרבה יותר אמיתי. אני אומרת לך — לקחתי לעצמי מטרה אחת: להגיד את האמת ולדעת אותה.

**אני:** מה האמת?

**א״ה:** האמת, מבחינתי. יש אמת אחת בסרט, וזה מה שאני מרגישה, כי זה סרט עלי. אתה מבין? ולכן הסוף הזה, של הסרט, הוא אולי פחות מרגש, אבל הוא יותר אמיתי.

**אני:** השינוי הגדול שקרה הוא שחלי המבוגרת הפכה מאישה עקרה לאישה שיש לה ילדה אוטיסטית שיוצרת קשר, תרתי משמע, עם אחותה המפגרת.

**א״ה:** העקרות היתה מאוד סימבולית, זה היה פשטני. לא אהבתי את זה. אבל לא היתה לי ברירה.

**אני:** אז מדוע בכל זאת נעשה השינוי הדרסטי הזה?

**א״ה:** אל״ף — אישה עקרה זה אישה שאין לה ילד. ודבר שאין קשה יותר לתאר מאשר דבר שיש. מסכים איתי? מבחינה קולנועית. זה דבר אחד, שבאמת כולם דרשו ממני, אמרו לי — צריך לראות. אנחנו צריכים לראות את הדבר הזה כדי להרגיש את זה.

**אני:** מי זה כולם?

**א״ה:** זה שמוליק, זה יורם, זה דוביד [דוד גורפינקל, צלם הסרט —



ק״נ], שיום אחד בא ואמר לי, בגירסה הלפני אחרונה, שאני מאוד אוהבת, שאותה רציתי שיצלמו, לחלי היתה תינוקת, ואז דוביד אמר לי ״את מתקדמת״. זאת אומרת — ״פעם היא היתה עקרה, עכשיו היא תינוקת. תגדילי אותה,״ ואז הגדלתי אותה. והמסקנה היתה שהיא אוטיסטית, כדי להקביל אותה לפנינה, ליצור איזה הקבלה. שוב, אתה מדבר איתי על החלטות. הרבה מאוד החלטות נעשו בצורה מאוד אינטואיטיבית. למה היא דווקא אוטיסטית? כי רציתי משהו שֶׁהוא מקבילה מוזרה של פנינה.

**אני:** האם ההחלטה הזאת לא הפכה באיזשהו מקום את הסרט על פיו? זה הפך מסיפור על אישה שלא יכולה ללדת, שבעלה נסע לחרן־לארץ לאמץ ילד, וזה היה סוג של לידה, הסרט עסק בלידות, וזה גם הסתיים בלידה של השְׁחוֹר הספוי, ועכשיו זה לא עוסק בזה בכלל, וזה שינוי די מהותי, הייתי אומר.

**א״ה:** נכון, בפירוש. כן. כי לידה זה דבר חיובי ואי־לידה זה דבר שלילי, מצד אחד. אין לי תשובות, אין לי תשובה, אין לי תשובה שאני יכולה...

**אני:** האם היתה, בהקשר הזה, איזושהי משמעות לעובדה ששני גברים, כלומר — יורם ושמוליק — דרשו שינוי בתסריט שכתבו שתי נשים, כלומר — את ודינה?

**א״ה:** הם לא סחבו לשינוי של לידה או לא לידה. זה לא היה קשור. אבל עכשיו שאתה אומר את זה — יכול להיות. כי גברים דורשים דברים אחרים מאשר נשים. תשמע, הם לא היו גסים. תראה, שמוליק היה מאוד מאוד מודע לחשיבות התסריט הזה בעיני. הוא טיפל בזה באמת בכפפות של משי. הוא אף פעם לא תבע משהו, משום שהוא ידע, וזה לזכותו ייאמר, שרק אני יודעת. הוא רק היה אומר את דעתו הגברית, מן הסתם, בגלל שהוא גבר. וזה אולי גרם לי לשנות דברים, יכול להיות. אבל לא בכיוון הזה. הוא אף פעם לא אמר ״כן תגרמי לה ללדת, לא תגרמי לה ללדת.״

**אני:** אני לא מדבר על איך זה נעשה. אני שואל אם יש לזה קשר לתוצאה.

**א״ה:** אין לי תשובה.



**אני:** לחילופין — האם היתה, בהקשר הזה, איזושהי משמעות לעובדה ששני אשכנזים, כלומר — יורם ושמוליק — דרשו שינוי בתסריט שכתבו שתי מזרחיות, כלומר — את ודינה?

**א״ה:** התסריט נכתב על ידי בחורה אחת.

**אני:** אוקיי, ולשאלה עצמה?

**א״ה:** תראה, יורם, עם כל הכבוד לו, ליווה את הסרט בצורה מאוד יפה, מהרגע שהוא קיבל את התסריט לידיו, הוא קיבל כבר תסריט די גמור, חוץ מהקטע של שנות התשעים. לגבי ההשפעה של שמוליק, אם הוא אשכנזי או לא אשכנזי, אני יכולה להגיד שאולי אשכנזי אחר כן היה משפיע על הסרט לכיוון אחר. כשהוא אשכנזי שחי עם מזרחית, והוא יותר מזרחי ממני בעניין הזה, הוא מודע לבעייתיות של עיניים אחרות. ולכן הוא טיפל, בהדרכה שלו, בהכוונה שלו, שהיתה לו מדי פעם, בכיוון של לא מה לכתוב, אלא מאיפה להוציא את הדברים.

**אני:** המשפט שאומר שלמה לדניז בחתונה של זהרה, ״איך אומרים במרוקאית פסיכולוגיה? שְׁחוֹר.״ מדוע הוא נכנס לסרט? מה לדעתך הוא צריך להביע?

**א״ה:** הוא נכנס לסרט כי הוא היה תמצות של כל מה שאני ניסיתי לעשות, את ההקבלה בין פסיכולוגיה לבין שְׁחוֹר, להסביר שזאת הפסיכולוגיה של המרוקאים.

**אני:** את אומרת שאמרת את המשפט הזה כדי להגיד ששְׁחוֹר זה הפסיכולוגיה של המרוקאים. אני לוקח את זה אחרת, אני אומר שאפשר להבין את זה ההיפך ממה שאת מציגה. לסרט קוראים ״שְׁחוֹר״, ויש שם כל מיני שְׁחוֹרים, ואתה שואל את עצמך מה זה השְׁחוֹר הזה, ומישהו אומר שם ״אתה יודע איך אומרים במרוקאית פסיכולוגיה? שְׁחוֹר.״ אז זה סרט על פסיכולוגיה.

**א״ה:** תשמע, אחד הדברים שגרמו לי להבין למה הסצינה הזאת עם האימא, למשל, היא מדהימה ולא איומה, זה ברגע שעשיתי את ההקבלה בין זה לבין השיטות הפסיכולוגיות החדשות, של ה־Re-Birth וכל הזה, ברגע שהבנתי את ההקבלה הזאת אמרתי ׳קוס...

**אני:** אם זה ככה, אם שְׁחוֹר זה הפסיכולוגיה, מי הנפש התאומה שיש לכל אחד שם למטה בין השדים?



**א״ה:** מי הנפש התאומה שיש לכל אחד? תראה, התרבות המזרחית, יש לה, עולם השדים זה דבר שהוא ממש פרללי לעולמנו. כל אחד...

**אני:** בלי זה. אני רוצה את הפירוש שלך.

**א״ה:** אין לי.

**אני:** את לא יודעת? את לא שאלת את עצמך?

**א״ה:** כאילו, מה התאום שלי?

**אני:** מה זה אומר?

**א״ה:** מה זאת אומרת?

**אני:** מי הנפש התאומה שלי, שלך?

**א״ה:** לכל אחד יש נפש תאומה, שהיא הנפש השְׁחוֹרה הזאת, היצר האפל הזה. זה שני החלקים של האדם. ודאי.

**אני:** בתסריט שלא צולם, יש סצינה מאוד מעניינת, של מין הזיה כזאת, שבה חלי המבוגרת הולכת ברחוב בלי חלק גוף תחתון, והיא מביטה בחלון ראווה ומגלה את המום ומנסה להסתיר אותו. מאין באה הסצינה הזאת? מה לדעתך המשמעות שלה?

**א״ה:** טוב, אל״ף זה בא מהבעיה שלה שהיא עקרה. כלומר — כל חלקי הרבייה שלה לא קיימים בעיניה. והעניין הזה שהיא קריינית בטלוויזיה.

**אני:** כשהסרט יצא עשו ב״סופשבוע״ של ״מעריב״ כתבה על כשפים ושְׁחוֹרים, ויש אחד, משה סוויסה, שאומר ש״רוב מעשי השְׁחוֹר והכשפים כרוכים בפרשיות אהבה ומין.״[24] האם גם בתסריט ובסרט זה ככה?

**א״ה:** ממש לא.

**אני:** לא?

**א״ה:** יש חרץ מה... כן, בעצם השניים המרכזיים כן. שלמה שהוא שוכב עם דניז, זה מתחיל מזה, ברגע שהוא שוכב איתה ומבתק את בתוליה הוא חייב להתחתן איתה. ואז כדי לא להתחתן הוא צריך לעשות שְׁחוֹר נגדי כדי לשחרר.. וגם פנינה, בעצם, דדה שוכב איתה, מכניס אותה להיריון, כן, אבל לא לזה התכוון המשורר. זה יצא ככה.

**אני:** זאת אומרת — לא היית מודעת לזה שזה ככה?

**א״ה:** אני יודעת את זה.

אני: השאלה היא אם בזמן שהכנסת את זה לסרט ידעת שזה עוסק בזה?

א"ה: לא. אבל ידעתי ששחורים מתעסקים במיוחד במיניות, כיוון שהשחור המפורסם, שאותו הוצאתי מהסרט כי לא רציתי אותו בכלל, שאם את רוצה שגבר יתחתן איתך והוא לא אוהב אותך, את לוקחת שלוש טיפות מהדם של הווסת ושמה לו בקפה, ואז אחרי זמן לא רב הוא מתחתן איתך.

אני: בתסריט החדש של שנות התשעים, כשפנינה והבת של חלי "משחקות" בטלוויזיה במסעדה, יש בתסריט משהו שלא מופיע בסרט, ואני מצטט מהתסריט — "המצלמה יורדת לכיוון ידיה של פנינה, מתחת לשולחן. היא משחקת בשלט הווידיאו כרצונה." בסרט זה לא מופיע, אבל אם זה היה מופיע בסרט איזה משמעות היה לזה? מה זה היה עושה לסרט?

א"ה: זה היה מבטל את ההשלמה של חלי עם הקסם, את הקבלה של הקסם, את קבלת הנסתר.

אני: האם השלט הזה הוא לא גלגול של הקמיע?

א"ה: לא.

אני: אין קשר?

א"ה: לא.

אני: כאישהו מקום בתסריט, נדמה לי בקטע שפנינה מספרת על המלחמה שלה עם השדים, כתוב בתסריט שהקמיע הוא בעל צורה פאלית. האם יש לזה איזו משמעות או שזה רק תיאור ויזואלי?

א"ה: אני כתבתי את זה?!

אני: כן.

א"ה: זה נורא, מאוד מיני (צוחקת)... לא, זה סתם בגלל שידעתי שקמיעות נראים ככה, אולי... אני חושבת ש...

אני: זה הערה כזאת בסוגריים, נדמה לי.

א"ה: אין לי מושג. תפסת אותי (צוחקת).

# פרק ו

## "אל תשכחי אף פעם מי את ומאיפה את"

המהפך שעבר "שחור" מתסריט על אישה שנאלצה לעקר את עצמה בילדותה כדי לחיות, והחזרת בבגרותה לביתה לבטל את רוע הגזירה, לסרט שכביכול עוסק בהתערותה הלא כל כך מושלמת של אישה ממוצא מרוקאי בחברה הישראלית־אשכנזית; התרחש בנקודה אחת ברורה ומסוימת — ברגע שבו התייצבו שתי הנשים המזרחיות — התסריטאית חנה אזולאי־הספרי והבמאית המיועדת דינה צבי־ריקליס — במשרדו של המפיק האשכנזי יורם כסלו, והציעו לו להפיק את הסרט.

ברגע זה עברה השליטה בתסריט, ובסרט שנעשה על פיו, מידי שתי הנשים המזרחיות לידיו של הגבר האשכנזי. וכסלו אכן פעל בנחישות ומיד — הוא הדיח את צבי־ריקליס מעמדת הבמאית, והציב שם במקומה עוד גבר אשכנזי — את שמוליק הספרי, בעלה של חנה אזולאי, המחברת והבעלים של התסריט.



ואכן, משהושלם מהלך השתלטותם על התסריט, פנו שני הגברים האשכנזים לפעול לשינויו של התסריט כך שיתאים לרצונם שלהם, ולא לרצונה של התסריטאית המזרחית שכתבה אותו, שמצאה עצמה עכשיו בעמדת מיעוט מול הקואליציה בין שני הגברים האשכנזים — המפיק והבמאי.

בין אם על ידי תכנון קפדני ומדוקדק, ובין אם בספונטניות מוחלטת, פעלו השניים בעיתוי מושלם. ממש ערב הצילומים הם הודיעו לאזולאי־הספרי שהם הולכים לצלם אך ורק את חטיבת שנות השבעים שבתסריט, ואילו את חטיבת שנות התשעים הם יצלמו בשלב מאוחר יותר, לאחר שאזולאי־הספרי תכתוב אותה מחדש ותקבל את אישורם.

במצב עניינים זה הועמדה אזולאי־הספרי בפני חוסר ברירה. שכן אם היא לא הייתה מקבלת את דעתם, השניים לא היו מצלמים כלל את הסרט, והמאמץ האדיר ורב־השנים שהשקיעה בכתיבת התסריט שעמד על סף נתינת פריו, היה יורד לטמיון. באין ברירה נכנעה אזולאי־הספרי ללחץ שהופעל עליה, קיבלה את דעתם של המפיק והבמאי, ובהמשך שיכתבה את חלק שנות התשעים של התסריט, עד שהשביע לחלוטין את רצונם של השניים.

והשניים רצו תסריט מזרחי, ולא תסריט נשי; סרט המביט על העולם בעיניים מזרחיות, ולא סרט המביט על העולם בעיניים נשיות.

במפתיע לכאורה, הוליכה אפוא הפקנת השליטה בתסריט מידיהן של שתי נשים מזרחיות לידיהן של שני גברים אשכנזים, להפיכת התסריט מנשי למזרחי. אבל האמת היא שאין כאן שום דבר מפתיע. שתי הנשים המזרחיות הוציאו תחת ידן תסריט נשי המתרחש במשפחה מזרחית, כמו זו שהן עצמן גדלו בה.

קשה אמנם לדעת מה בדיוק היה חלקה של צבי־ריקליס בתסריט, אבל דבר אחד ניתן לומר בוודאות — סרטה הקצר "כורדניה", שנעשה ב־1984, מזכיר עד מאוד את התסריט המקורי של "שחור", ועוסק גם הוא בסיפור התבגרותה של נערה בתוך משפחה מזרחית, במעברה של שנות החמישים.

בכל מקרה — התסריט המקורי של "שחור", כפי שנמסר לידיהם



של כסלו והספרי, היה תסריט נשי; תסריט שהגיבורה שלו היא אישה שאינה יכולה ללדת, בגלל שנאלצה לעקר את עצמה בילדותה כדי לשרוד ולחיות, ומנסה עכשיו לבטל את גזירת העיקור שגזרה על עצמה.

אבל המפיק והבמאי, או שלא הצליחו לראות את התסריט כפי שהיה, או שהחליטו — מסיבות כלכליות או אחרות — שמוטב שהסרט יעסוק בנושא הבין־עדתי ולא בנושא הבין־מיני.

כלומר, מה ששינה את התסריט מנשי למזרחי הוא לא העברת השליטה בו ממזרחים לאשכנזים, אלא העברת השליטה בו מנשים לגברים.

האירוניה העצובה היא שבמהלך הפיכתו לסרט עברו התסריט והתסריטאית בדיוק את אותו תהליך שעוברת גיבורת "שחור" — אם שם הילדה, גיבורת הסרט, נאלצת לעקר את עצמה כדי לשרוד, לחיות, לצאת אל העולם ולהצליח, הרי כאן נאלצה התסריטאית לעקר את תסריטה כדי שיוכל לצאת מהכוח אל הפועל, להפוך לסרט ולהצליח.

וכך יצא אל הפועל סרט שעיקרו — העיקור — עוקר.

בריאיון שערכה עם בני הזוג הספרי עם יציאת הסרט, אמרה אורנה קדוש לשמוליק הספרי: "אתה כתבת סצינה אחת בסרט," והספרי ענה: "לא כתבתי. אמרתי, וחנה הסכימה. זה הקטע שהאח הגדול שולח את רחל לפנימייה ואומר: 'אל תשכחי מאיפה באת.' אני מכיר את ניסים (האח הגדול של חנה). הוא בחיים לא ישלח ילדה לפנימייה בלי לדפוק לה נאום," וחנה אזולאי־הספרי הסכימה איתו — "זה נכון," היא אמרה.

"הטקסט המדויק ששם שמוליק הספרי בפיו של האח הבכור שלמה, כדי שיאמר אותו לרחל, בת דמותה הקולנועית של חנה אזולאי־הספרי, לפני צאתה מהבית אל העולם הגדול, הוא זה: "רחל, לפני שאת נוסעת, אני רוצה להגיד לך משהו — היום את מתחילה מסלול כלפי מעלה, ואני יודע שתגיעי מאוד מאוד גבוה, אבל כמה גבוה שלא תגיעי, אל תשכחי אף פעם מי את ומאיפה את, וכמה קשה היה לנו לשלוח אותך לשם."

ודומה שגם התסריטאית, בדיוק כמו בת דמותה הקולנועית, הבינה והפנימה היטיב את המסר.