

תום שובל

נטע זר, לכאורה

על רונית אלקבץ, מלכת הקולנוע הישראלי

באפיזודה "הקול האנושי" (המבוסס על מחזה מאת ז'אן קוקטו), בסרט האפיזודות של רוברטו רוסליני "אהבה" (L'amore, 1948), מגלמת אנה מניאני אשה המשוחזרת ארוכות בטלפון עם אהובה, אחרי שזה החליט לעזוב אותה ולהינשא לאחרת. מניאני, יחידה על המסך, לכל אורך הסרט, היא התשוקה והגעגוע. רוסליני אינו צריך דבר לבד מנוכחותה באותו חדר קטן. הטוטאליות של מניאני (שהפכה אותה לאחת מאלילות המסך ולפנים המייצגים את הניאור-ריאליזם האיטלקי), התאפיינה ביכולתה להתפרץ על המסך במלוא נשיותה. היא היתה האם והזונה, שילוב נדיר של עממיות וקדושה. פאזוליני, "מקדש העממיות", הפך אותה לגיבורת "מאמא רומא" שלו.

רונית אלקבץ היא במידה מסוימת הגילום הישראלי של המורכבות שמניאני הביאה למסך. שלל תפקידיה הפכו אותה לסמל של הקולנוע הישראלי האמנותי בעולם. אלקבץ הצליחה ליצור פרסונה קולנועית מעניינת, מורכבת ואף חתרנית, המעמידה במבחן את המוסכמה של "האשה". בחוץ לארץ התפרסמה כבר כאחת השחקניות המרכזיות באירופה, כפי שתיאר אותה לה-מונד במאמר גדול שהוקדש לה. אלקבץ שיחקה לא מכבר בסרטו של הבמאי הצרפתי אנדרה טְשִׁינֶה, עדות למעמדה. במאמר זה אני מבקש להאיר דווקא את הדיאלוג שהשחקנית הגדולה הזאת מנהלת עם הקולנוע הישראלי.

מהרגע הראשון היתה אלקבץ נטע זר. הפיזיות שלה הקרינה מסתוריות ומיסטיות. תפקידה הראשון היה בסרט "המיועד" (1991) של דני וקסמן, שם גילמה אשה בעלת כוחות מסתוריים הנקשרת לבנו של מקובל דתי. עם זאת, היא לא נלכדה בתפקידי "מכשפה", והצליחה להיכנס לשלל תפקידים ולהרחיב את המנעד שלה.

התחושה שאלקבץ היא אשה זרה, מעין 'חיזור' המופיע במפתיע ומערער

את הסדר המקובל, נובעת קודם כל ממראה פניה. לרגע היא יפהפיה זוהרת, ומיד אחר כך היא מכוערת ומוזנחת. היכולת לתעתע בדימוי עצמו משולה ליכולתו הבסיסית של מדיום הקולנוע ליצור אשליה ולפרקה. אלקבץ – שחקנית המודעת ליכולותיה ולמדיום שבתוכו היא פועלת – עושה זאת גם כדי לערער את ההזדהות של הקהל איתה. נטייתה לתיאטרליות – לפעמים על חשבון הריאליזם – היא ביטוי לכך.



סרטת "ולקחת לך אשה" (2004), אותו ביימה יחד עם אחיה, שלומי אלקבץ, נותן ביטוי ליכולת זו. בסרט מגלמת אלקבץ את הגיבורה, ויויאן, מרוקאית נשואה, החיה עם בעלה וילדיה בשיכון אפרורי בעיירת פיתוח, אי-אז בסוף שנות השבעים. ויויאן מנסה לפרוץ את חומות הדיכוי שהקימו סביבה בני משפחתה, שכניה, המסורת, והיותה אשה. היא ובעלה אינם מסתדרים, וחבריו של הבעל נקראים לעתים קרובות כדי ללחוץ עליה להישאר עמו. אני מבקש להתמקד בקלוז-אפ של

ויויאן הפותח את הסרט: הקולות הגבריים נשמעים רק מחוץ לפריים, וכולאים אותה בתוך יגונה. פניה שקטים ועיניה רושפות. היא מעשנת. עתידה ברור לה, אך היא לעולם לא תשלים איתו. את כל זה אומרים פניה בפריים הראשון. בהמשך היא מתפרצת על בעלה, המסרב לחלל את השבת ולהסיע את בני המשפחה לטיול. היא צורחת ובוועטת. ילדיה מביטים בשד ופניהם חיוורים. בעלה אינו יכול להתמודד עם הטירוף, וברור לו כי בו האשם. ויויאן פורקת מעל עצמה את ה"תרבותי" וה"נורמטיבי", ומשחררת את הפרא הכלוא בה. באחת נמלאים פניה חימה, שינייה בולטות ועיניה השחורות פעורות. זהו מהלך מעורר השתאות של שחקנית הרוצה להאיר את הפנימי ואת החיצוני גם יחד.

הקולנוע ברא את הפאם פאטאל, המצאה גברית מודרנית של האשה המכשפת את המביטים בה ומתקרבים אליה, מלכת האפלה הקולנועית של שנות הארבעים בקולנוע האמריקאי וגם בקולנוע הצרפתי, שהושפע ממנו בדרכו. זוהי האשה המפתה, שזוהרה מכסה על לב שחור (ברברה סטנויק, ריטה היירות, ג'ין טירני, סימון סניורה ועוד). אלקבץ מכניסה באיחור גדול את הממד האפל והסינמטי הזה אל הקולנוע הישראלי.¹

1 האיום הזה של אלקבץ ניתן לקריאה גם באמצעות "מזרחיותה" הופכת כלי באמצעות מוצגים הפחד והמשיכה, זה לצד זה, במבטו של הגבר האשכנזי.

* בתמונה רונית אלקבץ עם אחיה, שלומי אלקבץ

לפני אלקבץ היתה זו גילה אלמגור. אלמגור ייצגה את השחקנית ה'טובה', המקצוענית, גם כששיחקה זונה ("פורטונה" 1966, "מלכת הכביש" 1971). לכל היה ברור כי היא, אלמגור, "רק" מגלמת אותה, ובה עצמה לא דבק שום לכלוך, כי היתה מין "זונה ספרותית": בתוך נרטיב זה היא הגיעה לזנות בעקבות מצוקה נוראה וחוסר אונים. מעבר ל'הסבר' המחייב, צופי הקולנוע באו לראות את גילה אלמגור עושה זונה. אלמגור לא נעלמה בתוך הדמות, אלא להפך. תמיד אפשר היה להצביע על הגבול שבו הסתיימה הדמות והחלה השחקנית.

אצל אלקבץ הגבולות הללו אינם קיימים. בסרט "אור", למשל, מאת קרן ידעיה (2004), מגלמת אלקבץ את רונית הזונה. היא נוכחת בו על כל חולשותיה ויופיה. לרגעים מביעה רונית את נאמנותה ומחויבותה למקצוע, ואפילו את אהבתה. אלקבץ מסוגלת להיטמע בפרסונה אותה היא מגלמת, ומתוך כך להבין את מורכבותה. זו טוטאליות נדירה. מבחינה זו, אלקבץ היא שחקנית לא ממושמת. היא אינה מוצאת שום קו הפרדה בינה לבין דמותה. היא מעין כלי קיבול, המכיל את הדמות, אשר עושה באלקבץ כרצונה. היא אינה משחקת. כאשר יש אצלה משחק (acting), הוא נובע מדמותה הקולנועית, הבוחרת לשחק בתוך הנרטיב. ב"ולקחת לך אשה", מנסה ויויאן לשחק, כלומר לנהל את אורח החיים המצופה ממנה. ממד זה מתעצם בסצינה המרכזית, שבה מתפרץ טירופה. דמותה של ג'ינה רולנדס ב"אשה תחת השפעה" (1974) של ג'ון קסבטס עולה בזיכרון.

גם כאן הטירוף הוא כוח הנכנס בהפתעה, ללא הכנות פסיכולוגיסטיות. ב"שחור" (שמואל הספרי, 1994) משחקת אלקבץ לצד אלמגור. כאן אפשר לעמוד על ההבדל בין השתיים. אלמגור מגלמת את האם, ואלקבץ – את הבת המוגבלת בשכלה. שתיהן עוסקות בטקסי "שחור", שמטרתם להילחם נגד עין הרע. שני דורות מיוצגים בסרט: מצד אחד ההורים, נציגי הסדר הישן, ומצד שני הדור החדש, שליחי ה'מודרניות', המנסים לאמץ את הלך הרוח המערבי. אלקבץ היא "המפגרת", הנשארת בחיק אמה, אשר משתמשת בה כדי לבצע את הטקסים ה'פגאניים', ולשמר את הסדר הישן. כיוון שאין לבת יכולות אינטלקטואליות, היא אינה יכולה להיכנס בשערי העולם החדש (הישראלי), ולפיכך הופך כוחה לכלי בידי רוחות עבר. משחקה של אלמגור שקט, כמעט מופנם. ה"אלמגוריות" שלה באה לידי ביטוי בחוכמה ובחיוניות הניבטות ממנה. אלקבץ מתפרצת על המסך ומתפרקת לרסיסים. היא חסרת עכבות, זוהרת ומביכה כאחד. יכולתה להתמוטט, לצד האפוק הממולמל של אלמגור, יוצרים קשר מבעית בין אם לבת. המתח בין שני סגנונות המשחק רק מדגיש את הפער שהסרט מוסר. כוחותיה העל-טבעיים של פנינה, דמותה של אלקבץ, מובאים באירוניה, כשבמצמוץ

אחד היא יכולה להחליף ערוץ במכשיר האלקטרוני החדש שהוכנס הביתה, הטלוויזיה.

ב"חתונה מאוחרת" (2001) של דובר קוסאשווילי, מגלמת אלקבץ את הפילגש (יהודית), אשה לא רצויה, זרה. גם כאן היא מבצעת אקט פולחני, אבל מעבר לכך היא חושפת את הצד הגשמי. במוכן זה דמותה בסרט היא הצהרה של שחקנית על מהות החיבור בין הגשמי לרוחני. נכון, השחקן תמיד מאחד בתוכו את היכולת להראות את הפנימי באמצעות הגשמי, אבל כיצד הוא מצליח לחלק, בעזרת הגשמי (השימוש בגופו), את הרוח מהבשר?



רונית אלקבץ וששון גבאי ב"ביקור התזמורת" (בימוי ערן קולירין, 2007)

בסצינה החשובה ביותר בסרט אנו מתוודעים לזאזא (ליאור אשכנזי) ואהבתו יהודית, בעת משגל. הסצינה ארוכה מאוד. היא משתרעת על כמעט שליש מהסרט, ומצולמת בפירוט ריאליסטי, המדגיש את הסרבול ואת ה"גשמיות" שבמעשה. השחקנים עירומים לגמרי, באור הצהריים המאוחרים. (חוסר האסתטיות של הסצינה מעודן באמצעות הקשר בין שני הנאהבים). ואז, כאשר

זאזא יוצא לשירותים, מורחת יהודית את זרעו בעזרת ידה לתוך איבר מינה (בתקווה להרות ולכבול אותו אליה). החומרה של הצילום מתנגשת בקלילות של השחקנים, בטבעיות שבה הם מוטלים בערייתם מול המצלמה. הסצינה מעלה בזיכרון את ציורו המפורסם של קורבה, "מוצא העולם" (L'Origine du monde, 1866). קוסאשווילי מציג את האקט המיני כפולשני, מלחמתי. מעבר לאהבה יש אינטרסים הניצבים במרכז הסצינה, אבל אלקבץ מוסיפה נדבך נוסף לחריגה מהנורמות: היא אינה 'מכשפה' ולא 'פאם פטאל'. היא אינה מסתירה דבר מנשיותה או מעצמה. נוכחותה היא בשר ודם. הכשפים והאמונות התפלות הם חלום של בני אדם, או ניסיון נואש שלהם להיטיב את חייהם. בדומה לציור של קורבה, הנשיות מונצחת דווקא באמצעות קונקרטיבות שהיא פרטנית, ומשום כך גם מפוארת.

בעולם הדמויות של "חתונה מאוחרת", לא מתקיים 'מרחב ביניים' כמו זה שחוצץ ב"שחור" בין הסדר הישן לסדר החדש. "חתונה מאוחרת" הוא סיפור על עולם סגור של החברה הגרוזינית בישראל, אבל גם כאן דמותה של אלקבץ היא דמות האשה הזרה, המנסה להיכנס ולהתקבל על-ידי השונים ממנה בתוך חברה מנוכרת. אביו של זאזא, יאשה (מוני מושונוב) אומר בפשטות חדה: "אשה גדולה לא הולך עם גבר קטן".

בתפקידה מתהלכת אלקבץ על קו קוטבי, על מנת לייצג את השוליים. כך היא מוסיפה לפרסונה הקולנועית שלה גם ממד פוליטי, המקבל ביטוי ישיר בסרטים שביימה עם אחיה, "ולקחת לך אשה" ו"שבעה", שני חלקים מטריילוגיה שטרם נשלמה. ב"שבעה" נזנח הקלודיאפ ומוחלף בלונג שוט, ובתמונות קבוצתיות של משפחה. אלקבץ מתמזגת באנסמבל של שחקנים ומנצחת עליהם. התרחקותה של המצלמה מפניה של וויאן (אלקבץ בסרטה הראשון) אינו מקרי. כאן יש ניסיון לפרק לגורמים את מהות ה"חמולה", ה"עדתיות", והקשרים המתקיימים בתוך המשפחה המורחבת. גם פה המשבר חשוף ופתוח. ב"שבעה" מדגימה אלקבץ את יכולתה לשחק בתוך המון. היא לא רק חלק מתוך גלריה של נשים, אלא יש בה גם משהו יוצא דופן בתוך העולם הנשי. ברור לנו מדוע אנו משתוקקים דווקא אליה. הסרט מתעסק בקפדנות הדתית האוחזת בבני המשפחה המורחבת בעת השבעה, ואלקבץ (שגם כאן שמה הוא וויאן) מקיימת את הכללים, כמו האחרים. ל'מודרניות' – שהקולנוע הישראלי, כמו הספרות העברית, כל-כך מעריצים, כמין אישור ל'הצלחה שלנו' להתגבר על 'מכשולי העבר', כלומר על המזרחיות, הא-מודרניות, הדתיות – ל'מודרניות הזאת אין שום יתרון. לפעמים, כמעט ההפך הוא הנכון. הדרמה הקטנה במשפחה, בין

החדרים למטבח, בבית המפואר של המעמד הבינוני הזעיר, נסבה בעיקר סביב שאלת הבעלות על המפעל, על הירושה, על החובות הכספיים. התשוקה אל אלקבץ נובעת לא רק מיופיה ומגופה הבשל, אלא גם מהיותה חלק מן הערבוביה הזאת בין ה'מורדני' למסורתי. אלה אינם מוציאים זה את זה, אלא מתקיימים. הם פשוט קיימים.

בסרט "ביקור התזמורת" (2007, בימוי ערן קולירין) מגלמת אלקבץ את דינה, מסעדנית מבית התקווה, עיירת פיתוח בדויה בלב המדבר. היא מארחת, ומארגנת אירוח גם אצל תושבים אחרים של המקום, לחברי תזמורת המשטרה מאלכסנדריה, שהגיעו לשם בטעות, במקום להגיע לפתח תקווה. כאשר הם שואלים על "בית התרבות", היא אומרת להם באנגלית נחרצת, במבטא ישראלי, אולי מעט מזרחי: "אין תרבות, לא תרבות ישראלית, לא תרבות ערבית, אין שום תרבות בכלל" ("No culture, no Israeli culture, no Arab, no culture at all"). מכאן ואילך, זהו סרט על תרבות ערבית, הנשענת על האהבה למוסיקה מערבית ולמוסיקה ערבית, בלא שום סתירה ביניהן, הניצבת לעומת הריק הגמור של תושבי העיירה, או אם תרצו של ישראל בכלל, לגבי מה שקרוי תרבות. כאן, בסרט הזה, מתוך אי הבנה מובנית של הביקורת, נקראת הטרגדיה של המזרחים כטרגדיה של כל הישראלים. המשפט של אלקבץ, הנאמר בלי הרבה כעס, מוטח בנו, לא במצרים האבודים והעדינים.

כאן מאפקת אלקבץ את סגנון משחקה. היא מופנמת ומרבה לחייך. היא אשה שוויתרה על החיים ומעבירה אותם בשוליים, כמו העיירה שבה היא חיה. הופעתם של חברי התזמורת מכניסה קצת "מוסיקה" לחייה. המפגש שלה עם ששון גבאי, הלא הוא תאופיק, מפקד התזמורת, המגלם את דמות אביו, או סבו, היהודים העיראקים, מצית ניצוצות. כאילו הוטלו הנשמות הללו אי שם במדבר, והחליטו לחיות זו עם זו ולא לבזבז זמן במציאת הדרך החוצה. "היה לי בעל אבל זה לא נגמר טוב, בגלל זה אני פה", אומרת דינה לתאופיק. גם פה מופיעה אשה שנאלצה לוותר על חירותה, או נענשה על תביעה כזאת. המפגש שלה עם מפקד התזמורת המאופק והקפוץ משחררת אותה מכלאה. כיוון שמדובר במעין קומדיה עצובה, מצליחה אלקבץ להיות כמעט נחמדה. משחקה בסרט אינו מעיד על החומרה הרבה שהיא אוצרת בתוכה ומפגינה בסרטיה האחרים. אבל ההד של הופעותיה הקודמות, והשובבות המצטרפת לדמותה בסרט זה, מוכיחים שוב, שאלקבץ היא נטע זר ויפהפה הצומח במדבר הצחיח של ישראל.