



חתונת מונסון - חלום פוטוגני

מרב מירצקי ודניאלה קאופמן

חתונת מונסון (2001), הוא סרטה העלילתי האחרון, עד כה, של הבימאית ההודית מירה נאיר. את הכשרתה הקולנועית רכשה מירה נאיר באוניברסיטת הווארד שבארצות הברית שם היא מתגוררת כ - 26 שנה. אף שמרבית סרטיה צולמו בהודו עצמה, (סלאם בומביי [1988], קאמה סוטרה: סיפור אהבה [1997]) תהליך הפקתם נעשה בארצות הברית, ברובו על ידי צוות מערבי. הסרט, חתונת מונסון, מציג משפחה הודית פונג'בית, הטרודה בשבוע האחרון להכנות לקראת חתונת הבת הבכירה.

סביב שלושה גורמים - המשפחה, ההכנות לאירוע החתונה והזמן שאוזל - נרקמות שלוש עלילות מרכזיות בסרט. הבת, המיועדת להינשא, נאלצת לבחור בין המאהב שלה (שדרן טלוויזיה נשוי) לבין החתן, המיועד לה, המגיע מיוסטון. בואו מארצות הברית של אחד הדודים גורם לחשיפתה של פרשיית התעללות מינית בבת דודתה של הכלה המיועדת, שהיה מעורב בה. לבסוף, דוביי, (המשתייך למעמד החברתי הנמוך), שנשכר על ידי המשפחה לארגן את אירוע החתונה, מתאהב באליס, המשרתת בבית המשפחה.

הסרט מתרחש על רקע הודו, המושפעת מתהליך הגלובליזציה. מיד עם תחילתו מעלה הסרט את הדיון בנושא מסורת מול שינוי האופי התרבותי - מערבליזציה, כתוצאה מתהליך זה. מעניין לבחון סרט המעלה סוגיות של גלובליזציה, שנעשה על ידי יוצרת שניתן לכנות את זהותה בהקשר זה היברידי. הבימאית נולדה ובילתה את מחצית חייה הראשונה במזרח, את מחצית חייה הנוספת, הכוללת את התפתחות הקריירה הקולנועית שלה, בילתה דווקא במערב. כיצד מציג יוצר, שחי בין שני העולמות, את תופעת פעפוע הערכים מתרבות אחת (מערב) אל תוך תרבות אחרת (המזרח), ועד כמה מקיף ומורכב עשוי להיות תיאורה של מדינת האם שלו ממרחק כה רב של זמן ומרחב?

התיאוריה הפוסט קולוניאלית רואה בהיברידיזציה תופעה מבורכת, לפיה הסובייקט, המתקיים בין שתי התרבויות (במעין "מרחב שלישי") מסוגל להציג נקודת מבט מורכבת, משום שהוא עשוי לקלוט כל אחת מהתרבויות גם מבפנים וגם מבחוץ מבלי להיות סגור בתוך מעמד, לאום, או ג'נדר. משום כך, נתברך אותו סובייקט באפשרות לבחון עד כמה התרבויות הללו נזילות, משתנות ומורכבות. בספרו *An accented Cinema - exilic (and diasporic filmmaking)*, מסביר חאמיד נאפיסי את מורכבות תופעת "המרחב השלישי":

Everything comes together in third space: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history" (Naficy, 212).

בחניתו של הסרט, "חתונת מונסון", בהקשר הרב תרבותי, מעלה תופעה הפוכה, מזו שיחלה לה התיאוריה הפוסט קולוניאלית: מיקומה של מירה נאיר בין שתי התרבויות (מזרח ומערב) לא מביא עמו נקודת מבט מורכבת. טענת המאמר היא שאף שמירה נאיר מתייחסת לתופעות של חיקוי המזרחי את המערבי, באופן אמביוולנטי, כך שלעיתים הוא מוצג באור חיובי ולעיתים באור שלילי, עדיין לא נוצרת נקודת מבט מעמיקה. זאת, הן משום שהסרט נמנע משיח מעמיק בנושא הרב תרבותיות ברמת התוכן, והן משום שכל אחת משתי התרבויות המורכבות הללו, מוצגת באופן פשטני ביותר. תרבות המזרח כולה מצמצמת לחגיגת טקס חתונה פולקלוריסטי, בעוד שתרבות המערב מיוצגת באמצעות תכונה אחת: הכסף והמרדף אחרי החומר. ננסה לענות כאן על השאלה: מדוע מתוארת הודו, שבה מתרחש סיפור הסרט, באופן שטחי כל כך?

הסצינה, הפותחת את הסרט, מציגה תוכנית אירוח טלוויזיונית הודית. נושא התוכנית הוא: הצנזורה. האם יש לצנזר או לא לצנזר תכנים מערביים פורנוגרפיים, המגיעים לשידור בטלוויזיה ההודית? לאחר ויכוח קצר בין המשתתפים (אלו שהם בעד צנזורה, לבושים בלבוש מסורתי, ואילו שנגדה בלבוש מערבי), מוזמנת לאולפן המדובבת, "הידועה ביותר בהודו", ומתבקשת להדגים דיבוב לקטע פורנוגרפי. היא לבושה בבגדים הודים מסורתיים, ונראית נבוכה מאוד בשעה שהיא מדגימה את הדיבוב. נראה, שבקטע הדיבוב הפורנוגרפי נגזלת תמימותה ומתבצע בה מעין אונס. קולות הצחוק הגבריים, הבוקעים מצד הקהל שבאולפן, מגבירים את הרושם לפיו הנערה נראית מגוחכת ובמידה מסוימת גם מושפלת. אילו הייתה מסתיימת הסצינה כך, הייתה מביעה עמדה חד משמעית לגבי השפעתה הרעה של תרבות המערב על המזרח, אלא שמירה נאיר בחרה לסיימה רק כאשר אחד האורחים, המתנגד לצנזורה טוען: "מה הבעיה שאנשים נהנים מסקס?"

הסצינה מסתיימת, אם כן, בסימן שאלה. לא ננקטת בה עמדה חד משמעית. הניסיון הוא להראות את הצדדים החיוביים והשליליים כאחת של כניסת תכנים מן המערב אל המזרח. בנוסף, סצינה זו, הפותחת את הסרט, נראית כמבשרת דיון מעמיק, שכן נושא התקשורת כיום הוא הגורם המכריע ביותר בכל הקשור לתהליך הגלובליזציה. אלא שמכאן והלאה פונה הבמאית מנושא התקשורת ומתמקדת בנושא החתונה. האמביוולנטיות נותרת בעינה, אך הדיון הופך לשטחי.

בניית דמותו של דובי, מארגן החתונות, הנה אחת הדוגמאות לכך. דובי מוצג כהודי החדש נוסח ה"דוט קום", זה המנסה בכל כוחו לחקות את המערבי. יש לו פלאפון ואיתורית. הוא לבוש בחליפה מחויטת, משתמש באינטרנט ומעיר הערות בסגנון: "הזמנים של הכל ברופיה נגמרו". דובי מאופיין במניאריזמים מוחצנים עד כדי גיחוך. יחד עם זאת, על אף הגרוטסקיות וחוסר האותנטיות שלו, שנוצרים עקב רצונו העז לחקות תרבות אחרת, מכונן הסרט לכך שנאהב אותו כשנוספות לו תכונות של טוב לב, רומנטיות, אנרגטיות וכד'. לקראת סוף הסרט מופיעה סצינה, בה פושט דובי את בגדיו המערביים, בביתו הממוקם באחת משכונות העוני שבעיר. סצינה זו יוצרת הקבלה רעיונית (נפשית) להפשטה הפיזית של הדמות מבגדיה: ברגע זה עורך דובי חשבון נפש עם עצמו באשר לעתידו - הישא אישה ובכך ישמור על המסורת, או האם ימשיך לרדוף אחרי חומר וכסף? ברגע זה של ההתפשטות, חושפת החלטתו של דובי, "לחזור למוטב", את הרעיון לפיו חיקוי הנו מסיכה בלבד. אין לו משמעות, והוא ריק ונבוב. חזרתו של דובי למסורת מודגשת על ידי החתונה המסורתית, שהוא עורך לעצמו ולבת זוגו: המשרתת אליס.

חיקוי של דובי את תרבות המערב מוצג באור מגוחך אך לא מכעיס. אנחנו אוהבים אותו גם בזמן שהוא מחקה. אכן, קיימת פה התייחסות אמביוולנטית לתופעת

החיקוי דרך בניית דמותו של דובי. יחד עם זאת, ניתן להבחין בהצטמצמותו של הדיון בתרבות המערב לעניינים של רדיפה אחר חומר וכסף בלבד, ואילו תרבות המזרח מתמצה בחגיגת טקס חתונה. לכן, גם אם מוטה הכף בסופו של דבר, לעיסוק בשמירה על המסורת היהודית והתרחקות מן המערב, מתמקד הדיון בעניין הפשוט ביותר, בטקס פולקלוריסטי.

הורי הכלה נקלעים למשבר ביחסיהם בעקבות מתחים כלכליים בשל עלותה הגבוהה של החתונה. האב, שעובד ב"מייסיס" ומשכורתו מתעכבת, מפחד להיראות קמצן בעיני אחיו הנדבן, שמגיע מאמריקה. לכן, הוא הולך למגרש הגולף לבקש הלוואה מחבר. גם בסצינה זו מתקיימת האמביוולנטיות ביחס לכניסת תרבות המערב להודו. ברמת התוכן עולה התובנה, על פיה מספק המערב מקומות עבודה לאדם המזרחי, אולם מושגי העושר של העולם המערבי מלחיצים את המזרחי, שחש ברגשי נחיתות אל מול המערבי. הדמויות בסצינה לבושות בבגדי גולף מערביים, מגרשי הגולף נראים בדיוק כמו מגרשי גולף מערביים. הדרך היחידה לזהות את מיקום ההתרחשות בהודו, היא באמצעות הופעתן בפריים של נשים הודיות, החוצות את מגרש הגולף, כשהן לבושות בבגדים מסורתיים. האמירה המתבקשת מכך היא: זוהי הודו אחרי הכל. ושוב, הדיון בתרבות המערב מצטמצם לעניינים של חומר וכסף, שבעטיים נמנע מימוש הסממן היחיד של תרבות המזרח, על פי הסרט, טקס החתונה.

הכלה המיועדת (אדיטי) נאלצת לבחור בין ויקרם, מנחה בתוכנית טלוויזיה הודית, לבין החתן המיועד לה (ממוצא הודי), שהגיע מיוסטון. שני הגברים מסמלים שני פנים שונים של המערב. ויקרם מייצג את הפן החומרני שבחיקוי המערב: הוא לבוש חליפות, נוהג בג'יפ חדיש ומדבר בטלפון. דמותו מאופיינת כשלילית: הוא מנצל את אדיטי ובוגד באשתו. החתן המיועד מגיע מיוסטון. מרגע הגיעו להודו הוא לבוש רק בבגדים הודים מסורתיים. הוא מגלה רגש והבנה וסולח לאדיטי על שבגדה בו. החתונה בין השניים מתקיימת, בסופו של דבר, כפי שתוכנן מלכתחילה. החתן מיוסטון מתגלה כדמות חיובית. שני הגברים, שכביכול מציגים שני פנים שונים של המערב מאופיינים באופן סטריאוטיפי ושטחי. הצופה אינו לומד עליהם דבר מעבר לנזכר, שכן הדיון נסוב סביב עניין החתונה בלבד, האם תתקיים או לא?

אותו עניין של בניית דמויות שטחיות וסטריאוטיפיות, המייצגות פנים שונים של המערב, מופיע גם בדוגמה הבאה: במסגרת ההכנות לחתונה מגיעים לדלהי קרובי המשפחה, החיים מחוץ להודו במדינות המערב (ארצות הברית, אוסטרליה). ביניהם מגיעים הדוד (אחיו של אבי הכלה) והחתן המיועד. הדוד מאופיין כדמות הנבל בסרט. במהלך העלילה מתגלה, כי נהג להתעלל מינית בבת דודתה של הכלה כשהייתה ילדה. החתן המיועד, לעומתו, מאופיין כדמות חיובית, שהרי הוא מגלה רגישות כלפי

כלתו וסולח לה על בגידתה בו. לקראת סיום הסרט הדוד מאמריקה (הנדבן העשיר) מסולק על ידי אבי הכלה, לאחר שפרשת ההתעללות המינית נחשפה, ואילו החתן והכלה מתאהבים ונישאים. סוף טוב הכל טוב. סצינת הסיום היא סצינת החתונה. החתונה, המצולמת, היא חתונה מסורתית. כולם מופיעים בלבוש הודי מסורתי, המוסיקה היא מוסיקה הודית מסורתית, אוהל החתונה עצמו הוא כתום ולא לבן, כפי שתכנן דובי בתחילה (כשעוד היה שבו בחיקוי המערב). גם בסוף הסרט מתקיימת אם כן האמביוולנטיות, שכן החתן ה"טוב" מגיע מן המערב, הכלה המזרחית מוצאת עמו אושר, והם "מתמזגים" בטקס חתונה. הנבל המערבי גורש, וחגיגת החתונה נעשית בהתאם למיטב המסורת ההודית. הבחירה לסיים את הסרט בסוף טוב, היא מעין קריצה לסרטי בוליווד. החתונה בסופו של הסרט מאפשרת לצופה, הן ההודי והן המערבי, לצאת בתחושה שלא נעשה כל עוול למזרח בעקבות השפעות המערב. הביקורת נגד תרבות המערב, שהועברה בסרט, נבלעת לאורו של ה - happy end . השמחה הגדולה עשויה להעיד על כך, שהשפעת המערב לא פוגעת בתרבות ההודית, ואולי אף משפיעה עליה לטובה. ושוב, חגיגת "ניצחון התרבות המזרחית" תסתכם אך ורק בהצגת טקס פולקלוריסטי על פי מיטב המסורת.

גם אם ניתן להבין מדוע בסרט, שמתרחש כולו בהודו, מיוצג המערב רק באמצעות סממן אחד, נותרת בעינה השאלה מדוע מוצגת התרבות ההודית באופן שטחי כל כך? לבניית הדימוי הפשטני של הודו העכשווית, המושפעת מתהליך הגלובליזציה בסרט *חתונת מונסון*, אפשר, אולי, למצוא הסבר בספרו של סלמון רושדי: *Imaginary Homelands*. בספר דן רושדי בעניין הזהות, החצויה והמפוצלת, המופיעה בקרב אנשים שאינם חיים במדינת האם שלהם. אנשים אלו חיים בארץ אחת ועם זאת הנאמנות והרגשות שלהם נטועים בארץ האם. רעיון הזהות המפוצלת חוזר על עצמו בטקסטים שלהם. הכותב (יצר) מגלה, שיש ריחוק של זמן



ומרחב בינו לבין הבית. זהו ריחוק שאין לגשר עליו. לכן, כתיבתו מן המרחק מתארת בית שבדמיון ולא בית קונקרטי.

נראה שמירה נאיר, החיה מזה עשרים ושש שנה בארצות הברית, מסוגלת לתאר רק את הודו שבדמיון. היא מתקשה לעבד תמונת מצב מורכבת בשל המרחק שהיא חווה ממדינת האם. ניכרת פשטנות בניסיונה של בימאית הודית, מהגרת, מן המעמד הגבוה לטפל בבעייתיות של אימוץ תרבות המערב בהודו. נאיר מטפלת רק בבני המעמד הגבוה, למעט המשרתת אליס ומארגן החתונות דוביי. כך או כך, כל הדמויות בסרט שטחיות ואינן מתאפיינות ביכולת להביא לידי ביטוי ניתוחי והנמקות פסיכולוגיים, העשויים להעניק נקודת מבט עמוקה ונרחבת יותר הנוגעת לתרבות המזרח, ולהשפעת תרבות המערב עליה. כך יוצא שאף שהסרט משתדל שלא לנקוט בעמדה חד משמעית בעד או נגד אימוץ ערכים מתוך תרבות המערב בהודו, עדיין לא נוצרת בו נקודת מבט מורכבת, בין תרבותית, לה ייחלה התיאוריה הפוסט קולוניאלית. תלונות מסוג זה הופנו בעבר גם כלפי סרטיה הקודמים של מירה נאיר, שכמו זה האחרון, תהליך ההפקה שלהם נעשה בארצות הברית ורק הצילומים בהודו. ספרו של חאמיד נאפסי (הנ"ל) כולל אוסף מרשמים של חוקרי ומבקרי קולנוע שונים. עבודתה של מירה נאיר מסתכמת בעיניהם כך:

Nair's cinematic gaze upon her native home considered touristic, voyeuristic, and superficial. (Naficy, 69)

ממבט שני אפשר לראות שהאמביוולנטיות בסרט, בהקשר לחיקוי המערב, מתרחשת רק ברמת התוכן, משום שברמת הצורה הסרט מדבר בקודים מערביים במובהק, ללא כל אמביוולנטיות. דוביי, החקיין הגרוטסקי, מוצא שלוות נפש כאשר הוא מבין, שהוא מאוהב באליס המשרתת. אליס מופיעה בסרט בפעם הראשונה בצילום בהילוך איטי, שהנו אמצעי מבע מערבי מובהק. אמצעי זה משמש על מנת להאדיר דמות הודית מסורתית. מעניין, שהבחירה להאדיר דמות הודית מסורתית כזו, שאין בה מחיקוי המערב, נעשית על ידי קונבנציות האדרה קולנועיות מערביות. מירה נאיר, כך נראה, יודעת לדבר רק בשפת הקולנוע המערבית. כשהיא מעוניינת להטות את הכף אל המסורת ההודית בדיון שהוא כביכול אמביוולנטי, היא אינה מסוגלת לנקוט באמצעים נוספים לבד מאלו המערביים. דמותה של המשרתת ההודית, היחידה בסרט "חתונת מונסון", שאינה "נפגעת מפגעי התרבות המערבית" מאופיינת גם היא בשטחיות. מדובר במשרתת שתקנית, הזוכה בסופו של דבר באהבה, שמובילה לאותו טקס חתונה פולקלוריסטי, מסורתי.

הסרט *חתונת מונסון*, מדבר, אם כן בשפת הקולנוע המערבית בלבד: שוטים קצרים, קצב מהיר, מצלמת כתף, הילוך איטי, ובמבנה סיפור לינארי על פי

מיטב המסורת ההוליוודית. זהו בסרט שהינו מוצר צריכה בעיקר עבור קהל מערבי, משום שכל האובייקטים שבו, הודיים ומערביים מיוצגים על ידי הקודים של תורת הקולנוע המערבית.

מירה נאיר מציגה את הודו באופן אוריינטלי לחלוטין. בספרו *אוריינטליזם*, מסביר אדוארד סעיד את היווצרות מושג האוריינטליזם שמשמעו: סך כל הייצוגים המערביים אודות המזרח. סעיד טוען, שהמציאות היא לעולם מתווכת. תיווך זה נעשה דרך סוג של שיח, דרך התרבות. לדידו, לא ניתן להבין את המזרח, אלא דרך ייצוגים אודותיו. אותם ייצוגים (שיח) הם פנטזיה של המערב. סרטה של מירה נאיר, המתאר את הודו בשפת הייצוג המערבית בלבד, מציג בעצם, רק את הודו שבדמיון. במובן זה, משמשת הודו בחתונת מונסון כתירוץ לחגיגה פולקלוריסטית צבעונית, שמצטלמת יפה ולא כמצע לדיון מעמיק על רב תרבותיות.

מקורות

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiff Helen (Ed). The Post - Colonial Reader. London: Routledge, 1995.

Naficy, Hamid. An Accented Cinema - Exilic and Diasporic Filmmaking. London: Routledge, 1991.

Rushdie, Salman. Imaginary Homeland. London: Granta Books & Penguin Books. 1991.

פילמוגרפיה

Kama Sutra: A Tale of Love. Mira Nair. India, 1996.

Monsoon Wedding. Mira Nair. India, 2001.

Salaam Bombay. Mira Nair. UK/India/France, 1988