

על זאזא ושאלת הקולנוע הישראלי הרב-תרבותי

יעל מזור

בסיקוונס הסיום של הסרט *חתונה מאוחרת* (קוסאשווילי, 2001), זאזא, גיבור העלילה, עומד מול מראה גדולה באולם חתונות מפואר וסותר על פניו, כמו מוודא שאין הוא חולם. סוף טוב, אומר לעצמו הצופה - זאזא זכה לקבל את מבוקשו (חתונה עם יהודית, מאהבתו המרוקאית, הגרושה והחד-הורית, על אף התנגדותם הנחרצת של הוריו ושאר בני קהילתו הגרוזינית), ומיד מתבדה. "הכלה המאוחרת" היא בת העדה והסרט נחתם בריקודי חתונה גרוזיניים מסורתיים של האב המאושר.

חתונה מאוחרת הינו חלק ממגמה רחבה יותר של סרטים שהופקו בארץ בשנים האחרונות ומהווים סרטים העוסקים בקהילות אתניות לא הגמוניות (לרוב אלו מהגרים שיצרו סרט על קהילתם) חלק מהסרטים הנוספים העוסקים בקהילות כאלה הם *מתנה משמיים* (2003) של דובר קוסאשווילי, *החברים של יאנה* של אריק קפלון (1998), *סדרת הטלוויזיה בת-ים-ניו-יורק* (1996) *המנגליסטים* (2002), האחרונים של דוד אופק ויוסי מדמוני. לאחרונה יצאו למסכים הסרטים *מסעות גיימס בארץ הקודש* (2003) הדין בסוגיית העובדים הזרים ומהווה גם הוא נדבך בדיון על ריבוי התרבויות בארץ וסוף *העולם שמאלה* (2004) של אבי נשר, המעלה את סוגיית קהילות העולים החדשים השונות שהגיעו ארצה בשנות ה-60 וההבדלים התרבותיים שבין קבוצות אלו.

נשאלת השאלה האם במדינה של ריבוי תרבויות קיימת רב-תרבותיות אמיתית? שאלה זו תעמוד בבסיס הדיון שיובא בהמשך, תוך הצבת קריטריונים לתופעה שניתן להגדירה כרב-תרבותיות ובאמצעות בחינת סרט מדגמי של אותו קולנוע "אתני" בכלים ביקורתיים של תיאוריות העוסקות בנושא הרב-תרבותיות. את מוקד הדיון יהווה כאמור הסרט *חתונה מאוחרת*, כאשר המטרה תהיה לבחון האם הרב-תרבותיות מתקיימת בכל מישורי הסרט, אינה מתקיימת כלל או רק באספקטים מסוימים שלו. ההנחה שתוצג להלן תטען כי סרט זה אינו מביא להכרה רב-תרבותית אמיתית ולכן לא ניתן לכנותו רב-תרבותי.

האתניות בקולנוע הישראלי

עלייתו של קולנוע המציג הווי אתני, אינו זר ל תעשייה המקומית, וממבט ראשון אף ניתן לזהותו כגלגול מאוחר של ז'אנר סרטי "הבורקס" ששלט בקולנוע הישראלי בשנות השבעים. ז'אנר זה, אם לתארו בתמצות רב, הציג לרוב קונפליקט בין מזרחים לאשכנזים כאשר סיומו של כל סרט בורקס הסתיים בניצחון המזרחי בקונפליקט הבין-עדתי המגולם בו. סופם של סרטים אלו שיקפו אופציה של אינטגרציה עדתית, אך למעשה המשיך הז'אנר והכפיף את התרבות המזרחית לשליטה ההגמונית של האשכנזים. בחלוף השנים ועם הגעת גלי ההגירה הגדולים, נוספו לחברה הישראלית קהילות שונות בעלות מערכות תרבותיות שונות מאלו שהיו מוכרות עד כה לאותן "הגמוניות ותיקות" שכבר הספיקו להשתרש בארץ. דבר זה, בשנותו את המצב החברתי על-ידי כך שיצר מחד שכבות חדשות של אינטלקטואליים ובעלי מקצוע, ומאידך יצר שכבה חדשה של נזקקים, דרש התייחסות והביא לתגובה מצד כל מערכות המדינה והתרבות, בין היתר הקולנוע.

לעומת 'סרטי הבורקס', 'סרטי המהגרים' של השנים האחרונות אינם נעשים על-ידי גורמים חוץ קהילתיים על קהילות שהן עצמן לא חלק מהן. בגל האתני החדש עלילת הסרט מתמקדת במרחב התוך-עדתי הזוכה לאוטונומיה יחסית, הקונפליקט של הגיבור בדרך כלל קשור למשפחתו או לסביבה הקהילתית שלו, כאשר מיקומו של החוץ-אתני האחר הוא מינימלי. לאור ריבוי התרבויות במדינתנו, יש לשאול עד כמה ניתן לייחס את הסרטים הללו לתפיסה ותודעה רב-תרבותית הקיימת בארץ בכלל, ובתעשיית הקולנוע הישראלי בפרט.

חתונה מאוחרת הינו דוגמה מעניינת מבחינה זו, משום שהסרט כמעט ולא מציג דמויות שהן לא חלק מהקהילה הגרוזינית בה מתמקד הסרט (מלבד יהודית, הגרושה המרוקאית). עובדה זו מעלה שאלה נוספת ומהותית בדבר ההכרה הרב-תרבותית המשתקפת/או לא משתקפת בסרט "חתונה מאוחרת" – האם תודעה רב-תרבותית מחייבת רק את ההגמוניה להכיר בקבוצות המיעוט הנמצאות בקרבה או שמא תודעה רב-תרבותית מחייבת גם את קבוצות המיעוט בהכרה בהגמוניה ובקבוצות אחרות.

מדינת ישראל: ריבוי תרבויות או רב-תרבותיות?

בשנים הראשונות לקיומה של מדינת ישראל, אומץ מודל "כור ההיתוך" כפרדיגמה למבנה החברתי. במסגרת זו, ביקשו קברניטי המדינה למחוק את עברם הגלותי של כל העולים המגיעים ארצה וליצור תרבות אחת, אחידה, שתחתינה אמורות להסתופף כל התרבויות והעדויות השונות המרכיבות את החברה הישראלית. נוצר מצב של חוסר שוויון מעמדי בין קהילות שונות של עולים, לאור הרקע השונה ממנו הגיעו. עולים שפחות הצליחו לסגל לעצמם אורח חיים בהתאם לתכתיבי ההגמוניה הסוציאל-דמוקרטית האשכנזית, נותרו ברובם מאחור מבחינה סוציו-אקונומית.

בדומה לשנים האחרונות, בה קלטה מדינת ישראל גלי הגירה מסיביים נוספים, ניתן לומר כי גם היום נותר בעינו חוסר השוויון המעמדי בין קבוצות חברתיות ואתניות שונות. ההבדל הוא שכיום פער מעמדי זה מתקיים בעיקר בין ישראלים ועולים וותיקים לאלה החדשים. שוני נוסף ומהותי, גלום בעובדה כי כיום, אין ניסיון להתידך את הקבוצות והתרבויות השונות ולהפכן לקבוצה ותרבות אחת אחידה כפי שהיה המצב בשנות החמישים. כמו בשנות החמישים גם היום, ישנן קהילות עולים אשר כלל אינן מדברות עברית, ומשמרות, את התרבות, ההווי המסורתי והקודים החברתיים של התרבות והארץ ממנה באו. אולם, בניגוד למצב הדברים אז, אשר הכתיב שמירה על המסורת בצד קבלה ואימוץ של דפוסי ישראלים הגמוניים, ניתן למצוא כיום קהילות עולים אשר תרבותית, אינן מקבלות כלל, וייתכן ואף דוחות את ההגמוניה והתרבות הישראלית. על רקע מצב זה, ניתן לומר כי ישראל של שנות האלפיים, היא מדינה בעלת ריבוי תרבויות. אולם, מצב דמוגרפי-אתני זה, אינו מחייב קיומה של הכרה רב-תרבותית, ואינו קריטריון מספיק בכדי לקבוע כי ישראל הינה מדינה רב-תרבותית.

על-פי אלה שוחט רב תרבותיות:

[...] משמעה ראיית ההיסטוריה של העולם וחיי החברה בהווה מפרספקטיבה של שיוויון רדיקלי בין הקבוצות, מבחינת מעמד, זכויות, נגישות ופוטנציאל. הרב-תרבותיות עורכת דה-קולוניזציה לייצוגים האירופוצנטריים, לא רק במישור של קונונים ספרותיים, תערוכות מוזיקאליות, פסטיבלי סרטים – אלא גם במישור של יחסי כוח בין הקהילות השונות (שוחט, 21).

עוד מוסיפה שוחט:

בניגוד לאידיאולוגיה של כור ההיתוך, רב-תרבותיות ביקורתית איננה מנסה להתידך את תרבות ה"אחר"; ובניגוד לפלורליזם, היא איננה מסתפקת בלכבד את קיומן ה"נפלא" של שלל התרבויות תוך התעלמות משאלת יחסי הכוח. רב-תרבותיות, כפי שאנו מנסחים אותה, קוראת לבנייתם המחודשת של יחסי הכוחות בין קהילות תרבות, כמו גם לתפיסה אחרת של המושגים העומדים בבסיסם. בסירובה ליצירת גטאות קהילתיים ומחשבתיים (הדגשה שלי), רב-תרבותיות זו מקשרת בין קהילות שנדחקו לשוליים, וקוראת תיגר על השיטה ההיררכית המגדירה קהילות מסוימות כ"מיעוטיות" וקהילות אחרות כמייצגות את אמות המידה הנורמטיביות המקובלות (שוחט, 21).

בהסתמך על דברים אלו, אתייחס, לקבלה של האחר/שונה בחברה בעלת ריבוי תרבויות, ולבחינה מחודשת של יחסי הכוח בין הקבוצות השונות, ושאיפה ליצור שיח רב-תרבותי, ובעקבות זאת לכוון מעמד שווה בין כל הקבוצות המרכיבות את האוכלוסייה, כהגדרה לתודעה רב-תרבותית. התודעה או הכרה זו הינה מרכיב מכריע בכינון מדינה כרב-תרבותית.

במאמר, בוחנים יוסי יונה ויהודה שנהב (2001), כיצד נוכס מושג הרב-תרבותיות בארץ על-ידי חוגים מסוימים, תוך שהוא עוטה עליו משמעות השונה ממשמעותו המקורית - הטוענת לבחינת יחסי הכוחות בין שכבות האוכלוסייה תוך חתירה לשוויון. כך, מנתח המאמר ומבקר מספר דו"חות, ביניהם דו"ח ברכה (1999 - אליהוא כ"ץ והד סלע), ותעודת תרבות (2000, אנשי רוח, אקדמיה ותרבות שונים), אשר נכתבו בנושא התודעה הרב-תרבותית בארץ.

יונה ושנהב מבקרים דו"חות אלה, בשל התעלמותם ממיקומן ההיררכי של קבוצות שונות בחברה, ולכן מיחסי הכוחות שבתוכה וההשפעה שיש להם על התרבות של אותה הקהילה. בנוסף, הם מבקרים גם מחיקה של הבדלים בין קבוצות אתניות שונות, תוך ניכוס כל התרבויות והיבלעותן תחת הסמכות של ההגמוניה הישראלית/פוליטית/אשכנזית, אותם משקפים ומקדמים הדו"חות. יונה ושנהב טוענים כי לא די בעצם הצגתן של תרבויות שונות והאמירה כי הן חלק מהחברה הישראלית בכדי לקבוע כי מעמדן של כל התרבויות שווה בחברה. עוד מוסיפים מחברי המאמר, כי למעשה תומכים כותבי הדו"חות ביצירת ליבה תרבותית משותפת, שתהווה מקור לסולידאריות ומחויבות בין הקבוצות השונות. ליבה תרבותית משותפת זו, על-פי יונה ושנהב, תואמת למעשה לרעיון כור ההיתוך אשר אפיין את המדינה בתחילתה.

רעיון זה, על-פי מחברי המאמר, הוא רעיון דכאני הנותן עדיפות ברורה למעמדות השליטים (ההגמונים) ונוגד את רעיונות הצדק והשוויון הסוציאלי-דמוקרטיים שבשם פועלים תומכי יצירת "ליבה" שכזאת. אם כן, ניתן לומר כי יונה ושנהב מבקרים דו"חות עכשוויים אלה, מאחר והם מתיימרים להציג עמדה ותודעה רב-תרבותית, אך למעשה, משקפים ומקדמים עדיין תודעה הגמונית היררכית. בנקודה זו יש לעצור ולשאול כיצד שיח זה אודות הרב-תרבותיות מתבטא בקולנוע.

קולנוע רב-תרבותי בישראל?

בהמשך לגישה ה'רב-תרבותיות הביקורתית' אותה מייצגת שוחט, להלן מספר קריטריונים לבדיקת האופן בו הקולנוע בישראל משקף או מעודד הכרה רב-תרבותית. קריטריונים אלו ישמשו ככלים מתודולוגיים להמשך הדין:

1. קולנוע המעודד הכרה רב-תרבותית הוא קולנוע החף מניסיון להתיך או להכיל את "התרבות האחרת" אל תוך תרבות ההגמונית.

2. קולנוע המקשר במודע בין הקבוצות האתניות שנדחקו לשוליים, לבין עצמן, וקורא תיגר על ההגמוניה ועל השיטה ההיררכית במיקום תרבויות.

3. קולנוע אשר אינו מתעלם משאלת יחסי הכוח, ופועל למען שיקופם והבנייתם מחדש, תוך איזון יחסים אלו דרך אופן הייצוג.

4. קולנוע שאינו מנתק את התרבות מהפוליטיקה או את הפוליטיקה מהתרבות.

5. קולנוע המסמן את המרחב התרבותי כהטרונגי רב-גוני.

בחרתי, אם כן, לבחון את הסרט *חתונה מאוחרת* (קוסאשווילי, 2001) לאור הקריטריונים שהוצגו בדבר קולנוע המשקף תודעה רב-תרבותית. הסרט *חתונה מאוחרת*, מתאר את זאזא, בן למשפחת מהגרים גרוזינית, כבן 30, דוקטורנט לפילוסופיה ורווק. משפחתו של זאזא מביעה תכופות את אי שביעות רצונה מרוקו, ומנסה לשדך לו כלה, על-פי המסורת הגרוזינית. אלא שאין בדעתו של זאזא להתחתן עם הכלה שבחרה עבורו משפחתו, והוא עצמו מנהל רומן עם גרושה מרוקאית בת 34, ואם לילדה. אולם, סוף הסרט מאשש את סמכותה של המשפחה והמסורת הגרוזינית, כאשר זאזא נכנע, כאמור, לרצון משפחתו ומתחתן עם האישה שהם בחרו עבורו.

בסרט קיים דגש על המרחב התוך-ביתי (למעשה, אין שום תיעוד של חייהם של בני הבית בסביבת עבודה, לימודים וכו'). בנוסף ישנה התמקדות על תיאור מנהגים מסורתיים, כמו מנהגי שידוך ונישואין וכן על אמונות מסורתיות ועיסוק ב"כשפים". לטענתי, הצגת ה"אתניות" בצורה של "כישוף" ומעשי "שחור", הינה ציגות לתכתיבים הגמוניים של ייצוג תרבותי בקולנוע. אין בכונתי לומר כי כל ייצוג של מסורת הוא ייצוג שלילי בהכרח – נהפוך הוא, הצגת מסורת קהילתית הינה דרך לשימור הזיכרון והזהות, דבר שהרב-תרבותיות מכבדת ומעודדת כשלעצמו. יחד עם זאת, הצגת המסורת של הקהילה הגרוזינית ב*חתונה מאוחרת* מציע רק רובד "פולקלוריסטי" בכל מה שקשור לייצוג משפחתו של זאזא. הסרט יוצר מצב בו הקהילה הגרוזינית המתוארת מנותקת נרטיבית ומרחבית מהקשרים חברתיים, פוליטיים וכלכליים חיצוניים. כלומר, המסורת מוצגת בסרט אך ורק בהקשר של כללי השידוך/ נישואים/ זוגיות, ואין כל אזכור של ההיסטוריה העממית מלבד אותו רגע בו מעיר דודה של הכלה המיועדת בתחילת הסרט לבנו כי "יפסיק לראות טלוויזיה ויבוא ללמוד קצת על אבותיו".

העיסוק הזה במסורת, יכול, לפיכך, להתפרש כמושא להשלכת פחדיו של הצופה הישראלי על הקהילה הגרוזינית ובשל כך ניתן לראות אותו כייצוג סטריאוטיפי. זוהי הצגת פולקלור לשם פולקלור, המעמידה את הישראלי המחשיב עצמו למערבי ורציונאלי אל מול קהילה "אחרת" ומסורת אתנית המושתתת על רגשנות ויצריות. זהו, אם כך, ייצוג של המסורת ה"אחרת" כפי שההגמוניה הייתה רוצה לראות אותה – מסורת שלא מאיימת על ההגמוניה מעצם הסתגרותה בתוך עצמה והתחושה כי התרבות ההגמונית היא יותר "מתקדמת", היא המותירה את סמכות ההגמוניה על כנה. במידה רבה, זאזא, גיבור הסרט, מייצג עבור הקהל הרחב, את העמדה הישראלית הכביכול הצברית והגמונית. כך, במהלך הסרט מתברר כי זאזא כלל אינו מעוניין להתחתן עם אף אחת מהכלות שמייעדת לו משפחתו, ולכן עיסוק מסורתי-אתני זה בשידוכים ונישואים, הופך למעיק עבור זאזא, כמו גם עבור הצופה המזדהה עימו.

אלמנט בולט נוסף, הוא שהסרט "חתונה מאוחרת" מתעלם משאלת יחסי הכוח ואינו פועל למען שיקופם והבנייתם מחדש. כלומר, הסרט "מנתק את התרבות מהפוליטיקה ואת הפוליטיקה מהתרבות"¹. בסרט אין שום אזכור פוליטי או התייחסות חברתית למצב הדברים בארץ כשלעצמו. זהו עולם גרוזיני, שעל אחדותו מאיימת רק אותה גרושה מרוקאית חד-הורית. בדומה לייצוג התרבות הגרוזינית מזה, דרך התיאור של טקסי השידוך והכשפים, הקישור היחיד לתרבות אחרת נעשה, גם הוא, דרך המסורת וטקסי האמונות הטפלות. תחילה הדבר בא לידי ביטוי בסצנה שבה משליכה אמו של זאזא עורלה של תינוק מתחת למיטתה של נערה אותה היא מעוניינת לשדך לו. בהמשך מרתיחה יהודית, מאהבתו המרוקאית של זאזא, מטלית עם שאריות זרע שלו, בתקווה שזה מה שיגרום לו להתחתן איתה. הגורם המחבר בין שתי הסצנות הללו הוא אותו שלב בו מסביר זאזא ליהודית הסבר פילוסופי של מהו כישוף. כאן שוב אנו עדים לביסוס של זאזא כמייצג של הישראלי בסרט. כלומר, בעוד יהודית, כמו גם הנשים הגרוזיניות מתוארות כשהן פועלות לפי אמונות טפלות, מייצג זאזא את הרציונאל המערבי.

¹ ראה מאמרם של יונה ושנהב (2000) הסצנה הסופית מחזקת רעיון זה, כאשר הצופה מתוודע לחתונתו של זאזא, ומבין כי זאזא נכנע לרצון משפחתו ומתחתן עם בת הקהילה. סיום זה מחזק את העובדה, כי כל מה שנראה מאיים במשפחתו ובקהילתו של זאזא (כפי שנוכחנו לדעת בסצנה המתרחשת בביתה של יהודית בה נראים בני משפחתו מאיימים על מאהבתו בחרב), נשמר בתוך המשפחה. הסרט, בעצם, מציג קהילה שלא מתקשרת עם החברה הישראלית שהיא חיה בתוכה.

לכן, הסרט, למעשה, אינו קורא תיגר על ההגמוניה ועל השיטה ההיררכית במיקום התרבויות. ברמה הדיאלגטית – יוצר ומבסס הסרט הגמוניה אלטרנטיבית היא ההגמוניה הגרוזינית, אשר סוף הסרט מאשש את עוצמת סמכותה. ברמה האקסטרה דיאלגטית – עצם הצגתה של הקהילה הגרוזינית באופן כמעט בלעדי לכל אורכו של הסרט, הבמאי מתעלם מיחסי הכוח בחברה הישראלית ואינו מייצר איום על ההגמוניה הישראלית.

הסצנה הסופית מחזקת רעיון זה, כאשר הצופה מתוודע לחתונתו של זאזא, ומבין כי זאזא נכנע לרצון משפחתו ומתחתן עם בת הקהילה. סיום זה מחדד את העובדה, כי כל מה שנראה מאיים במשפחתו ובקהילתו של זאזא (כפי שנוכחנו לדעת בסצנה המתרחשת בביתה של יהודית בה נראים בני משפחתו מאיימים על מאהבתו בחרב), נשמר בתוך המשפחה. הסרט, בעצם, מציג קהילה שלא מתקשרת עם החברה הישראלית שהיא חיה בתוכה.

האפרטוס הקולנועי ב"חתונה מאוחרת"

בבחינה יותר מעמיקה של שאלת הרב-תרבותיות, יש להתייחס לסרט עצמו ולערוץ הקולנועי דרכו הוא עובר. דובר קודם לכן על ייצוגה של המשפחה הגרוזינית בסרט באמצעות פולקלור סטריאוטיפי אשר מאפיל על עבר היסטורי וזיכרון לאומי. יש לשאול האם סגנון קולנועי זה מחזק את הסטריאוטיפיזציה שעולה מייצוג המשפחה הגרוזינית.

במאמר על ייצוג של רב-תרבותיות בתקשורת הישראלית², טוענת איילת כהן כי "ייצוג לכאורה של התרבות המיוחדת לכל קהילה באמצעות איקונוגרפיה ודפוסי שיח סטריאוטיפים, מכוון למעשה לבליעתה במערכת הרצויה לתרבות השליטה, תוך שינוי טבעה המקורי" (עמ' 49). הדברים אותם מציינת כהן, מעלים את הבעיה של אימוץ שפה קולנועית הגמונית בסרט, המציג קבוצה שהיא לא חלק מההגמוניה. בעיה דומה עלתה בדיון אודות סרטי הבורקס של שנות ה-60 וה-70. כך, בסרטים כגון "פורטונה" (מנחם גולן), ואפילו בסרט כמו "צירלי וחצי" (בועז דוידזון) קיים ייצוג של קבוצה אשר הוגדרה מחוץ להגמוניה, היא המזרחיים, דרך פרשנות והבנייה קולנועית הגמונית. הדבר התבטא בראש ובראשונה, בעובדה, שסרטים אלו, שעסקו בהווי של שכונות בעלות אכלוס מזרחי בולט, נעשו בידי אשכנזים, כמו גם בעובדה כי השחקנים שגילמו את דמויות המזרחיים היו שחקנים אשכנזיים. כך, לדוגמה, יהודה ברקן ב"צירלי וחצי" עטה על עצמו מבטא מזרחי כבד, המגלם את הדיבור הסטריאוטיפי שיוחס למזרחיים. בנוסף, הותאמו הסטנדרטים של הסרטים דאז לטעם הפופולארי של המערב, דהיינו הסרטים צייתו לכללים ז'אנרים כדוגמת המלודרמה. בעיה זו העולה מסרטי הבורקס, מאששת את הטענה של כהן כי כאשר תרבות לא הגמונית משתמשת בכלי הייצוג של התרבות השלטת היא חוטאת לעצמה, משום שהיא משתמשת באותם דימויים שההגמוניה עושה בהם שימוש על מנת לקבע אותה במעמד של "אחרות".

לעומת סרטי הבורקס, "חתונה מאוחרת" היא דוגמה לקולנוע ישראלי עכשווי, בו היוצרים מייצגים בעצמם את הקהילה ה"אחרת" לה הם משתייכים. אולם, ייצוג קולנועי כביכול אוטונומי זה, מותיר את הייצוג הסטריאוטיפי בעינו. אם כן, בבחינת האפרטוס הקולנועי של "חתונה מאוחרת" ניתן להבחין במספר אלמנטים בולטים. בסרט קיים מתח תמידי בין שימוש באמצעי מבע הנחשבים ללא מערביים לבין אמצעי מבע ופריסה נרטיבית, האופייניים לקולנוע המערבי המרכזי. כך, הסרט כולו מצולם בשוטים סטטיים, ללא תנועת מצלמה אחת. צילום זה בשוטים סטטיים מייצר קצב קולנועי מאוד איטי המאפיין דווקא קולנוע לא מערבי, וקולנוע של העולם השלישי³. הסרט לפיכך, לא מציג, באופן כמעט בלעדי צילומי point of view. ההזדהות שקיימת עם הגיבור, זאזא, מכוננת באמצעות השימוש המועט בקלוז-אפ הקיים בסרט.

² מתוך כתב העת קשר, 30. 2001. עמ' 42-50.
³ לדיון באסטיקה של קולנוע העולם השלישי בהשוואה לזו של קולנוע העולם הראשון ראה מאמרו של Teshome Gabriel (1989).

לעומת קומפוזיציה וצילום 'לא מערביים' אלה, בהם נוקט קוסאשווילי, ניתן להבחין בסרט בשימוש במוסכמות נרטיביות מערביות מוכרות. כך, הסרט *מתונה מאוחרת* מתאפיין בעריכה ליניארית ובנרטיב מהודק בעל התחלה, אמצע וסוף ברורים. ניתן לומר כי הסגנון הנרטיבי מאפיל על שאר האלמנטים משום שמה שמאפיין יותר מכל את הסרט היא העובדה כי העלילה מתרכזת בפרוטגוניסט אחד המהווה את מוקד העניין בסרט. כמו כן, האסתטיקה של השוטים והפריימים מוקפדת מבחינה טכנית (תאורה, צילום, העמדת שחקנים ותפאורה). כלומר, יותר מכל ולמרות שימוש בצילום המאפיין, לכאורה, קולנוע לא מערבי (צילום סטטי ושוטים ארוכים), ולכן פחות מוכר ונוח, מעלה הסרט בצופה הישראלי תחושה של קולנוע שאינו זר לו.

לפיכך, נשאלת השאלה, האם ניתן להסיק מהסגנון הלא אחיד של קוסאשווילי *מתונה מאוחרת* כי זהו סרט אשר מעודד הכרה רב-תרבותית. ובכן, יש לתהות האם השימוש אותו עושה קוסאשווילי בשפה קולנועית, שבחלקה שאובה מן המסורת המערבית, ובחלקה מן המסורת הלא מערבית, צולח את מבחן היכולת של היוצר הגרוזיני ה"אחר" לייצג עצמו שלא דרך עיניה של התרבות השלטת. על כך ניתן לענות בשלילה.

סיכום

במאמרו טוען Stuart Hall, כי זהות תרבותית מובנית על פי "החוץ", ה"אחר" שלה. כלומר, באמצעות מה שהיא לא. טענה זו של הול היא המגדירה את סרטו של קוסאשווילי, כסרט בו אינה מתקיימת תודעה רב תרבותית אמיתית. נראה כי היעדר אותו "חוץ מבנה" (Constitutive outside), אותו מזהה הול, הוא היעדר המקבע, ומכונן את הדימוי של הקהילה הגרוזינית בסרט *מתונה מאוחרת* כ"אחרת".

בעוד הסרט איננו מציג, לכאורה, את נקודות המבט של מרבית הגיבורים, ניתן לאתר בו נקודת מבט מובלעת המכוננת את ייצוג הקהילה, ואף מגדירה אותה בסופו של דבר כאחרת, היא נקודת המבט של ההגמוניה. אותה הגמוניה, שלמעשה אינה מיוצגת בסרט, מעצבת, למרות היעדרה, את הדימוי של הקהילה הגרוזינית שבתוכו, על-ידי כך שקוסאשווילי משתמש באמצעים קולנועיים המזוהים עם קולנוע מערבי הגמוני על מנת לתאר את קהילתו. כך שדפוס הסטריאוטיפ לא נשבר ולמעשה מקובע. כאן נוצרת הסתירה שב*מתונה מאוחרת*, סתירה שאינה מיושבת ועל כן משחזר הסרט דימויים הגמוניים דווקא משום שהוא מתעלם מההגמוניה.

לפיכך, ניתן לומר, כי קוסאשווילי לא מביא להכרה רב-תרבותית בסרטו, הקהילה הגרוזינית נותרת כאי בודד בים של תרבויות ישראליות שקולן כלל אינו מושמע בסרט. ניתן רק לקוות כי יוצרים עתידיים ידעו להתייחס לקהילות השונות בחברה הישראלית באופן שלא יגרע מהתרבות שלהן או ייצג אותן לשלילה.

מקורות

יונה, יוסי ושנהב, יהודה. "המצב הרב-תרבותי", *תיאוריה וביקורת* 17, 2000. 163-187.
כהן, איילת. "בין 'אנחנו' לבין 'כולם' – ייצוג לכאורה של חברה רב-תרבותית בתקשורת: הדוגמה של 'זינזנה'", *קשר* 30.
2001. 42-50.
שוחט, אלה. "היסטוריות שנויות במחלוקת: בין אירופוצנטריות לרב-תרבותיות". *זכרונות אסורים*. תל-אביב: בימת
קדם, 2001. 13-59.

Gabriel, Teshome. "Toward a Critical Theory of Third World Film" in Jim Pines & Paul Willeman, (eds.)
1989. *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 1989. 1-30.

Hall, Stuart. "Introduction: Who Needs Identity?" in: Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of
Cultural Identity*. London: Sage, 1996. 1-17.

פילמוגרפיה סרטים

חתונה מאוחרת. דובר קוסאשווילי. הקרן לקולנוע ישראלי/ קשת הפקות/ הקרן לקידום קולנוע ישראלי/ טרנספקס
הפקות: ישראל, 2001.