

**תרבנה מאוחרת –
קונפליקט אידאולוגי ורב-תרבותי בסרט חתונה מאוחרת**

מתן אהרוני ו-ענר פרמינגר

תקציר:

המאמר בודק את הסרט *חתונה מאוחרת* (דובר קוסאשווילי, 2001), בהקשר החברתי בו הוא נעשה וקורא אותו כטקסט שחותר תחת תפיסות רווחות בשיח הרב-תרבותי בישראל. הדמות המרכזית בסרט נמצאת בצומת דרכים אידאולוגית, כשהיא מיטלטלת בין אינדיווידואליזם לקולקטיביזם. זוהי צומת טעונה ומרובת התייחסויות בשיח הסוציולוגי הן בחברה הישראלית. הסרט מתחבר לשיח המקובל ומאיר אותו באור חדש. הדיכטומיה האידאולוגית המקובלת, אינדיווידואל-קולקטיב, מתבררת כמורכבת יותר מתוך התבוננות בהתפתחות המהלך הדרמטי של הסרט. מתוך בחינה של טקסים שמייצגים את שתי הגישות - קהילתיים ואישיים, שהסרט שוזר בעלילתו, מתברר שהדמות המרכזית שרויה בדילמה מדומה, מכיוון שהשייכות הקולקטיבית היא חלק מהווייתה האינדיווידואלית ואילו הכניעה לתכתיבים הקהילתיים היא לעיתים היבט חשוב במימוש האינדיווידואלי שלה. הסרט חותר גם תחת הדיכטומיה העדתית הרווחת בין מזרחי לאשכנזי באמצעות הנרטיב המיוחד שלו, כמו גם באמצעות ליהוק שחקניו. חתרנותו של הסרט תחת השיח הסוציולוגי המקובל ממוססת את ההכללה העדתית ומהווה אבן בסיס לכינונה של חברה רב תרבותית מרובת מרכזים, אך הדרך אליה רווית קונפליקטים ואלימה.

מילות מפתח: קונפליקט אידאולוגי, אינדיווידואליזם, קולקטיביזם, קהילתיות, עימות עדתי, אתניות, רב תרבותיות, טקסים, קולנוע ישראלי.

החברה הישראלית היא חברה מרובדת ושסועה. היא מורכבת ממהגרים שהגיעו למדינת ישראל בתקופות שונות ממדינות רבות ומגוונות עם מטענים תרבותיים שונים, כדי למצוא בה בית. אך בית זה אינו שלו, אינו שוויוני ואינו הרמוני. זהו בית שמצוי בתהליך תמידי של בנייה ועיצוב, שמחפש שלום, פיוס ושלווה. במצב זה הקולנוע הישראלי לא נותר אדיש לבעיות, למתחים ולקונפליקטים שקיימים בחברה, אלא הם מהווים עבורו אבני בסיס לדרמה שהוא בונה ובעזרתן הוא מבטא ואף מבקר, לעיתים במודע ולעיתים פחות, את המצב החברתי, התרבותי והפוליטי של ישראל, כפי שמציגים זאת במקרה הישראלי, מבחינת הייצוג האתני, אלה שוחט (1991), יוספה לויצקי (2003) וג'אד נאמן (1979, 1998); כפי שמירי טלמון (1998, 2000) מציגה זאת בהקשר החברתי-ציוני וכפי שקראקוואר (Kracauer, 1947) טוען לגבי מהותו של הקולנוע.

במאמר זה נבחן את הסרט *חתונה מאוחרת* (דובר קוסאשווילי, 2001) המתמקד בקונפליקט בין שתי תפישות אידאולוגיות מנוגדות¹ – בין אינדיווידואליזם לבין קולקטיביזם קהילתי. הקונפליקט האידאולוגי

¹הכוונה בשימוש במונח "אידאולוגיה" היא לאוסף של רעיונות, האופייני לקבוצה או לשכבה חברתית מסוימת, שמכוונות לפעולה ומעניקות פשר לעולמן (איגלטון, 2006).

חושף גם קונפליקט בין-תרבותי הקיים בין קהילות אתניות, שדורשות הבדלה וייחודיות תרבותית. מתוך הסרט, שמבטא את הלך הרוח החברתי², ניתן להסיק כי הקונפליקט האידאולוגי מתגלה כקונפליקט מדומה, כיוון שהפן האינדיווידואלי, שנתפש כמרדני, מהווה חלק ממסורות הקהילה, חלק מטקסי הקולקטיב התרבותי, ששולטים באינדיווידואליות ומנתיבים אותה לטובתה. לכן, הפתרון המשתמע לקונפליקט הוא מתן מקום לקולקטיביות תרבותית מתבדלת, השונה מהקולקטיביות הציונית שמגדירה את הקונצנזוס החברתי. הקונפליקט הבין-תרבותי חושף כי הקהילות התרבותיות השונות, שאוחדו במסגרת אידאולוגיית "כור ההיתוך" של המדינה לתרבות ישראלית אחת, מבקשות כעת, למרות דומותן, ייחודיות ובידול תרבותי, דרישה המהדהדת את הגישה הרב-תרבותית הפוליציטרית (Shohat & Stam, 1994: 48).

אינדיווידואליזם מול קולקטיביזם קהילתי

החברה הישראלית מהווה חלק ממערכת גלובלית, אשר גורמת לה להיות מושפעת מתרבויות ומחברות אחרות, אליהן היא נחשפת, אותן היא מאמצת בחלקן, ומהן היא שואבת רעיונות והלכי רוח. אך לחברה הישראלית גם מאפיינים ייחודיים לה, שנוצרו משילוב שבין התרבות המקומית המזרח תיכונית, תרבויות שמיובאות ממדינות המהגרים השונות, ומתרבויות של חברות העולם השונות. שילובים אלה הביאו למצב, שבו החברה הישראלית נמצאת במשא ומתן מתמיד על עיצוב זהותה והלך רוחה החברתי, בהתאם לתפישות אידאולוגיות שונות.

מתוך המגוון הרחב, נתמקד בדיכוטומיה מרכזית שמתסיסה את חברה הישראלית: בין אינדיווידואליזם (ליברליזם גלובלי) לקולקטיביזם (לאומי, קהילתי, אתני), כפי שזו עולה ממחקרים סוציולוגיים וקולנועיים ישראלים, המתמקדים בבחינת היחסים שבין הפרט לחברה הישראלית, שנתפשת כקהילה אחת, אחידה וכוללנית. אולם, במהלך ניתוח הסרט יוצג פיתוח של הדיון לכדי בחינת מקומו של הפרט, הניזון מגישות אלה, מול קהילתו האתנית, שגם היא מקבלת את הלגיטימציה שלה בזכות הרוחות האידאולוגיות הבינאריות שמנשבות בחברה הישראלית הציונית.

² בהמשך לטיעוניו של קראקוור, שמהווה בסיס להתייחסותנו אל הסרט כאל טקסט תרבותי, חברתי ופוליטי, אשר מבטא ואף מבקר את המצב החברתי, אנו לא נתייחס בנייתוח הסרט *חתונה מאוחרת* להיבט האוטוביוגרפי שלו ולרמת האותנטיות שלו, מכיוון שסרט זה, כמו סרטים ישראלים "אתניים" נוספים מז'אנר "סיפורי מהגרים", כפי שמכנה אותם לויצקי (2003: 406), (כמו הסרט *שחור*), ניתן לייחס לז'אנר הקולנוע הגלוי העצמאי, ההיברידי (Naficy, 1994, 2001). בהיותו כן, הוא הופך "לצומת אינטרטקסטואלי, רב תרבותי וחוצה לאום, שבו מתרחש מאבק על משמעות ועל זהות" (3, 1994). לכן, כפי שטוענת מין-הא (Minh-ha, 1994) "מה שסופרים לא לבנים וגולים מן העולם השלישי בוחרים לספר אינו שייך להם עוד כבני אדם פרטיים" (ibid. 10). מכאן אנו יוצאים ובוחנים כיצד הטקסט מייצג ומבקר את המצב החברתי אליו הוא מתייחס. במקרה הנדון, מדובר בקונפליקט האידאולוגי, וברב תרבויות בישראל, כפי שאלו עולים מתוך נקודת מבטה של קהילת מיעוט אתנית.

במהלך ההיסטוריה של התנועה הציונית והמדינה העברית, הגיבור המרכזי שעוצב לכדי מיתוס, היה החלוץ - הצבר הצעיר, שבונה כמו ידיו את המדינה ומקריב עצמו למען האומה, שנתפשה כקהילה הומוגנית ואחידה. דמותו מייצגת את הקולקטיב הציוני, שהואדר כבר בימי היישוב המוקדמים, והיא, תוצר של "כור ההיתוך" היהודי-ציוני. דמות זו, כמו גם הערכים שעיצבו אותה והיא מייצגת ממשיכים להתקיים גם היום. אולם, למרות כוחה של האידאולוגיה הציונית הקולקטיבית, היו בקרב היישוב תהליכי אינדיווידואליזציה כבר בשנותיו המוקדמות, במיוחד בקרב חברת הוותיקים (התושבים שחיו בישראל ערב הקמת המדינה), כפי שמציגה זאת רוזין (2002) במחקרה. מחקרים נוספים מגלים כי החברה היהודית בארץ ישראל מעולם לא הייתה חברה חלוצית טהורה. אלרואי (2004) טוען כי מי שבאמת בנו את הארץ לא היו קומץ החלוצים מהעלייה השנייה, אלא המוני מהגרים (רוכלים ובעלי מלאכה) יהודים שבאו מסיבות כלכליות ולא עקב אמונה ודבקות באידאולוגיה הציונית. בנוסף, נמצא כי למרות מיעוט המחקרים והעדויות המתועדות, בחברה הישראלית התקיימו סקטורים עירוניים קפיטליסטיים-בורגניים בעלי תפישות חיים אינדיווידואליות (ר' שמיר, 2000).

אלמוג (1997) מתאר, במחקרו על "הצבר", את התהליך של שחיקת הקולקטיביזם ואת עלייתו ההדרגתית של האינדיווידואליזם (בתיאור המעבר מזולתנות [אלטרואיזם] לאנוכיות [אגואיזם]), בשנות החמישים של המאה הקודמת. במחקר נוסף (2004), אלמוג מתמקד בשכבה חברתית רחבה ומקיפה, שלטענתו נוצרה בעשורים האחרונים בחברה הישראלית - באליטה היאפית, שהפכה למייצגת האינדיווידואליזם. גם שפירא (1977, 160) מציג חברה שבמסגרתה התקיימו שתי מערכות מקבילות: קולקטיביסטית ואינדיווידואליסטית-הישגית, שהתקיימו מאז קום המדינה ויוחסו למפלגות ותנועות פוליטיות שונות שהתחרו על ההגמוניה.

לעומתם, רוניגר (1999, 111) טוען כי יכולת ההטמעה של הפרט במחויבות ובמשימות לאומיות נפגמה החל משנות השישים המאוחרות ושנות השבעים המוקדמות. לדידו, כמה תהליכים שעברה החברה הישראלית גרמו לתהליכים של אוטונומיזציה של הפרט, שהאיצו את ניתוקו מהקולקטיב, כגון ההתבססות הכלכלית של חלקים רחבים בציבור, שהביאו להתמקדות באיכות חיים ונהנתנות; שחיקת האמון במנהיגות בעקבות מלחמת יום הכיפורים שבעקבותיה הונצח מושג ה"אנטי פראיר" (רוניגר ופיגה, 1993); התחלה של הפרדה בין החברה האזרחית למדינה (בעיקר בזכות התפקידים שנטל על עצמו בית המשפט העליון);

תפיסות תרבותיות מערביות אינדיווידואליות, שחדרו דרך תקשורת ההמונים, תוך הדגשת הניאו-ליברליזם, ההפרטה ומתוך אהדה להטרונגניות תרבותית על פני ציפייה לקונצנוס.

גם בסוף המאה ה-20 ובתחילת המאה ה-21, הוסיפו מחקרים סוציולוגים ישראלים ועסקו בדיכטומיות אלה, שהוסיפו ובחנו את היחסים בין הפרט לקהילה הלאומית, אשר הפכו אף יותר מוחשיות וקוטביות. המחקרים מציגים את המצב החברתי שנוצר בזהות הישראלית כדו-קוטבי: מדובר על קיומן של שתי תפיסות אידאולוגיות, שהתגבשו והפכו מרכזיות בחברה הישראלית העכשווית: בין קבוצות בעלות ערכים ואמונות קולקטיביים ולאומיים מתבדלים לבין קבוצות פוסט-לאומיות בעלות ערכים ואמונות גלובליים ואינדיווידואליים. דיכטומיה זו מקבלת ביטוי במחקרו של רם (2005), הטוען כי משנות התשעים, החברה הישראלית מצויה במשבר עמוק והיא עוברת שינוי מהפכני. היא הופכת מחברה מדינתית-ריכוזית לחברת שוק מעמדית, ומחברה לאומית מתגבשת למצבור של קהילות עוינות, והיא מיטלטלת בין קצוות מנוגדים, מעמדיים וזהותיים³. לדידו, בקרב קבוצת הרוב האתני השליט בישראל, המזדהה כיהודית, המערכה נטושה בין שתי מגמות עיקריות, ובכל אחת מהן מגמות משנה שונות: מגמה לוקליסטית "ניאו-ציונית" ומגמה גלובליסטית "פוסט-ציונית" (שם, 27). ה"ניאו-ציונים" מייצגים את הפן המתנגד למהלך גלובלי (שעיקרו תהליך כלכלי וטכנולוגי). הם מייצגים את הפן הקולקטיבי והלוקלי מבחינה תרבותית וזהותית, את הפרטיקולריזם המקומי, השבטי המתחפר. אלו הן קהילות מסתגרות ופרטים בעלי אוריינטציה קולקטיביסטית לוחמנית, שמתרפקים על עברם הרחוק ומתבוננים אל עבר העתיד הרחוק (שם, 171-173).

לעומתם, הצד שכנגד, האינדיווידואלי, הוא ה"פוסט-ציונים". אלה מייצגים את השתלבות ישראל בתרבות הגלובלית, האוניברסאלית. הם בורגנים ניאו-ליברלים, אנשי האליטה הישנה ואנשי האליטה הקפיטליסטית החדשה, בעלי אוריינטציה אינדיווידואלית, גלובלית ופוסט-לאומית. הם חיים את ההווה והעתיד הקרוב מתוך אוריינטציה של ליברליזם ואוניברסליזם (שם, 159, 173-177). גישה דיכטומית דומה משתמעת בסרט *חתונה מאוחרת*, בו ניתן למצוא את שני הצדדים במשוואה באותה משפחה, כשנדמה כי הדמות

³ מחקרו של רם יוצא מתוך הפרדיגמה הגלובלית, כפי שמייצגה בארבר (2005). בארבר מציג את המערכת הגלובלית החדשה שנוצרה כמערכת מנוגדת שבין שתי גישות ותפישות עולם שונות, שמקיימות ביניהן יחסים דיאלקטיים: תפיסת ה"ג'יהאד" מול תפיסת ה"מק-עולם" (מק'וורלד). על פי בארבר, המק-עולם מיוצג על ידי הכלכלה העולמית הקפיטליסטית, שמתעלמת מקיומן של מדינות לאום. היא מתקיימת על ידי שיתוף פעולה גלובלי חוצה גבולות. לעומתו, הג'יהאד הוא ההתכנסות פנימה לקהילה הייחודית. אך הג'יהאד, על פי בארבר, אינו ניגוד מוחלט למק-עולם, אלא משמש תשובה דיאלקטית לו, והוא גם התוצר הנולד שלו. הג'יהאד משמש את בארבר כמטפורה למאבק אנטי-מערבי ואנטי-אוניברסאלי. הג'יהאד מאופיין בקהילתיות לאומנית חסרת סובלנות והדדיות. זוהי התנגדות פונדמנטליסטית למודרניות, הנאבקת בהווה בשם העבר. לדידו, גם הג'יהאד וגם מק-עולם אינם מבטיחים עתיד דמוקרטי, אלא להיפך: תוצאות האינטראקציה הדיאלקטית ביניהם מצביעות על צורות חדשות ומחרידות של עריצות לא מכוונת, הנעה על הציר שבין תרבות הצריכה לבין הברבריות המוחשית לחלוטין.

המרכזית בסרט⁴ אימצה את הגישה האינדיווידואלית לעומת משפחתו, הקהילה האתנית, שמייצגת את הגישה הקולקטיבית השבטית, שדומה ל"ניאו-ציונים". אך הסרט מפתח אותה ומעניק לה פרספקטיבה חדשה – הוא זונח את הפן הלאומי-ציוני, שמקשר בין שתי הגישות, לטובת עמדה שלישית של קולקטיב תרבותי-אתני מסורתי מתבדל, שדורש לקיים קהילה אתנית רק בזכות הגישה האינדיווידואלית שהשתרשה בחברה הישראלית, כפי שזו הוצגה כאן.

גם מחקר הקולנוע הישראלי, שמתמקד בדיכטומיה אידאולוגית זו, ממקם עצמו במתח שבין הפרט לחברה הציונית, אשר נתפשת כקהילה אחידה. כך טלמון (2000) מצביעה על מיקומו של הפרט בתוך החבורה (הלאומית) בקולנוע הישראלי אך מציגה את מהלך היחלשותה של החבורה ואת היעלמותו של הצבר הזולתני [האלטרואיסטי] מאז שנות השבעים, לטובת הפרט. זה מסתובב לבדו ומחפש את דרכו, אותה ימצא בחיק המשפחה. ניתוח מהלך זה מאושש ומיוצג ב*חתונה מאוחרת*.

בהקשר דומה, ניתן לאתר במחקריו של יוסף (2001, 2007) דיכטומיה זו שבין הפרט (הלוחם) לבין החברה הציונית-לאומית הלוחמנית. יוסף מראה כיצד מתרחשים בקולנוע הישראלי מהלכים אמביוולנטיים שנעים על הציר שבין מימוש וסיפוק אינדיווידואלי החותר תחת תכלית קולקטיבית ופועל כנגד השיח הלאומי, לבין הצבעה על פעולות ייצור של סובייקט לאומי נורמטיבי, שמבטל או מאחסן בארון (המכחיז והמדכא ההומוסקסואלי) את זהותו המינית ואת רצונו האישי והאינטימי. הדבר מתבטא היטב בסרט יוסי וג'אגר (יוסף, 2007).

בבחינת המתח שקיים ומוצג בסרט *חתונה מאוחרת*, בין הפרט לקולקטיב הקהילתי (שבו נעדר הפן הציוני-הלאומי), נראה כי קשה להפריד בין שני המשתנים. באומן (2007) מציג טיעון זה. לדידו, בחברה המערבית העכשווית - אותה הוא מכנה חברה "מודרנית נזילה", שחוסר הביטחון הוא אפיונה העיקרי - היחיד זקוק לקהילה בשל שבירות היחסים וחוסר היציבות השוררים בה. לדבריו, הדחף לסגת ממורכבות עמוסה בסיכונים (שמאפיינים את המצב החברתי האינדיווידואלי) למקלט של אחידות הוא דחף אוניברסאלי (שם, 159). הדרכים לשם כך יכולות להשתנות, אך עיקרם הוא הפנייה לביטחון שמקנה הקהילה. חזון הקהילה מדבר על אי של שלווה ביתית וחמימה בים של סערות וניכור (שם, 159-162). אך לשיטתו, אם בעבר

⁴מונח עברי זה מחליף את מה שמכונה בלעז במחקר הקולנועי "פרוטגוניסט". השימוש הרווח "גיבור" אינו מתאים מאחר ו*חתונה מאוחרת* שייך למגמה המודרניסטית בה המונח "גיבור" אינו תקף.

הקהילה שאליה נסוגים הפרטים הייתה האומה, שאותה יצרה המדינה מתוך תחושה של דומות, במצב החברתי הנוכחי המדינה איננה הגשר הבטוח, והרומן בן מאות השנים בין האומה למדינה קרב אל קיצו (שם, 164). במצב זה, טוען באומן, ישנה גלישה חזרה ל"גמיינשפט" (Gemeinschaft), לארגון החברתי הבנוי על קשרים אישיים וקרובים ועל נורמות וערכים מסורתיים (שם, 164), כגון הקהילה האתנית המסורתית שבונה את העולם של הסרט *חתונה מאוחרת*. אולם, לדידו של באומן, גם הקהילה הזו אינה מוצקה ואיתנה, אלא נזילה וזמנית. כדי למנוע זאת, הקהילה האתנית ב*חתונה מאוחרת* מנסה לשמר את "מוצקותה" בכל מחיר בעזרת טקסים חברתיים שונים שמציגים לראווה את כוחה ויציבותה.

טקסי הקהילה והפרט שבה

הסרט *חתונה מאוחרת* (דובר קוסאשווילי, 2001) מספר את סיפורו של זאזא, דובי בשמו העברי, רווק בן 31, דוקטורנט לפילוסופיה שמחפש הוכחות לקיומו של אלוהים. זאזא הוא בן למשפחה השומרת על זיקה חזקה לעדה הגרוזינית⁵ ולמסורתה. זאזא רוצה להקים משפחה עם חברתו, בת העדה המרוקאית, גרושה, אם לילדה קטנה ואף מבוגרת ממנו בשלוש שנים. בני משפחתו אינם מוכנים לקבלה בגלל חוקי העדה, אשר להם הם כנועים ומצייתים: עליו להתחתן בשידוך עם בחורה מתוך הקהילה, כדי להמשיך את מסורת העדה ולשמור על ההומוגניות שלה.⁶ לפיכך, זאזא צריך לבחור בין כניעה ללחץ הקולקטיב – הקהילה התרבותית, שמוצגת על ידי המשפחה, - לבין אהובתו, בחירה שמתחשבת בצרכיו האישיים בלבד, מהווה מרידה בקהילה, ומייצגת את הגישה האינדיווידואלית.

לשמות בסרט חשיבות רבה: לדמות המרכזית יש שני שמות, אשר מייצגים את משבר הזהות שלה, את מורכבות השסע ואת מצבו הקיומי הלימינלי (סיפי-) בין כניעה לקולקטיב לבין הגשמה עצמית והיענות לקולו האישי. השם זאזא ניתן לו בלידתו. זהו שם גרוזיני טיפוסי שמייצג את המשפחה ואת הקהילה המסורתית, כלומר את הקולקטיב ואת שורשיו הביולוגיים והתרבותיים. לעומת זאת, יש לו גם שם עברי - דובי. מצד אחד, שם זה מייצג את הצד האינדיווידואלי שבו: הוא אינו בהכרח תוצר קהילתי האתנית

⁵ המינוח גרוזיני (על פני השמות גיאורגי, גרוזי, כרתולי) שנבחר ללוות את העדה במהלך העבודה נובע מהמינוח שמופיע בתסריט הסרט וכן בשל ההקשר, למשפחת המהגרים שמוצגת בסרט, שעלתה בתקופת שליטתה של ברה"מ בגאורגיה. מהגרים אלה הציגו את ארץ מוצאם בשם זה.

⁶ לכידות וסגירות עדתית דומה לזו, שמוצגת בסרט מתועדת באופן דומה במחקרים אנתרופולוגים על הקהילה הגרוזינית בישראל, שנערכו על ידי יצחק עילם במהלך שנות השבעים (1980). אולם, לטענתן של ארבל ומגל (1992), המנהגים ואורחות החיים המסורתיים שנשמרו עם גל העלייה הגדול של יהודי גאורגיה בשנות השבעים, אשר שימשו להם להבטחת הלכידות ושימור הזהות, נמחקים עם הזמן.

ורצונה, אלא, זו בחירתו להתחבר לישראליות שבתוכה הוא שואף להיטמע. בחירה זו מהווה אקט של מחאה כנגד משפחתו, שאינה מכנה אותו בשם זה. הוא נקרא כך בפי אהובתו (עד להתפוררות היחסים ביניהם), שהיא גם מייצגת הצד האינדיווידואלי בחייו, את בחירתו הפרטית, בניגוד לקהילתו. מצד שני, שם זה מבטא חולשה: לא דב, אלא דובי, יצור מבוית, שכוחו ניטל ממנו. זהו רמז מטרים למצבו: בובת דובי ש"בויתה", "תורבתה", והפכה מחיה מסוכנת שמסתובבת בטבע לחיית שעשועים, לבובת מחמד מחויכת, נתונה לחסדי המשתמשים בה. בנוסף, השם העברי מייצג גם את הצד הקולקטיבי של המשואה: זהו עברות שמייצג את אתוס ההשתלבות בארץ. גם אם השם העברי לא נכפה במקרה שלפנינו על ידי המדינה, כפי שנעשה בעליות הוותיקות במסגרת מדיניות "כור ההיתוך", "שלילת הגלות" ומחיקת הזהות התרבותית של העולים החדשים לטובת "העברי החדש"⁷. לפיכך, השם העברי שמבטא לכאורה את המרד של הדמות המרכזית במשפחה אינו ביטוי אותנטי לבחירה עצמאית שלה, אלא נובע מכפייה של קולקטיב אחר, חיצוני לקהילה. כלומר, לדמות המרכזית אין שם פרטי משלה, שמבטא את עצמאותה ואת זהותה האותנטית, אלא היא נתונה ללחצים ולהחלטות של שני קולקטיבים מנוגדים, היא חיה במתח שבין החברה הכללית לבין הקהילה, נתונה במצב לימינלי, שמטעין את הדרמה של הסרט. ומהיבט נוסף, הבחירה של בני משפחתו לקרוא לו זאזא בישראל היא בחירה אינדיווידואלית ומתריסה של הקהילה, שנהנית מאפשרות זו רק במצב שבו קיימת אופציה אינדיווידואלית של חופש בחירה. בדומה, גם לשאר בני משפחתו של זאזא יש שמות גרוזינים שמייצגים את הקהילה התרבותית שלהם.

אם כן, כפל השמות זאזא/דובי מחייב לבדוק את הטענה, שהקונפליקט לכאורה בין אינדיווידואליזם לקולקטיביזם, אינו אלא מאבק אינדיווידואלי בין שני קולקטיבים: בין הישראלי החדש לבין היהודי הגלותי-אתני.

בסרט *חתונה מאוחרת* מתקיימים אירועים ועשיות (פרקטיקות) בעלות מרכיבים ומשמעויות סמליות, המכילים מימדים ומאפיינים טקסיים שונים. פרקטיקות⁸ אלה אנו מכנים בשם טקסים, על פי המשמעות הרחבה והכוללנית של המושג. הטקסים מחולקים לשיטתנו לשני סוגים עיקריים - "קולקטיביים"

⁷ על פי טורי (1988, 156) כבר לפני קום המדינה "האידיאולוגיה השלטת עודדה את עברות השמות... עם פעילות הסברה נמרצת שהוצגה כחובה לאומית ממש... גם דרכי ההמרה התמסדו והלכו, עד שחוברו אפילו מדריכים להמרה "תקינה" ביוזמה פרטית כמו גם ביוזמת מוסדות רשמיים". אך במהלך שנות קיומה של המדינה, תהליך העברות דעך והלך. ההגירה ההמונית מגרוזיה, שאליה מתייחס הטקסט, התקיימה בשנות השבעים. בתקופה זו עברות השמות לא נכפה בכוח אך היה חלק מביטויי ההגמוניה הציונית.

⁸ פרקטיקה מוגדרת כפעולה בעלת משמעות חברתית הנעשית באופן שנתפש כנכון או כשגוי, כטוב או כרע (Barnes, 2001:19).

ו"אישיים" - שמייצגים את השסע האידאולוגי ואת הקונפליקט שקורע את הגיבור בין קהילתו לבין עצמותו. בטקסים אלו מודגשים הניגודים האידאולוגיים, בנרטיב של הסרט, כמו גם בשימוש שלו במבע קולנועי.

הסצנות הנדונות מקבלות את המימד הטקסי שלהן הודות לסגנון המיוחד של הסרט שמדגיש ומעצים את הפעולות והאביזרים, המאפיינים את הסמליות המיוחדת שקיימת בטקסים: לטקסים יש קשר הדוק למערכת הערכים של החברה ושל התרבות שבהן הם מתקיימים ואותן הם מבטאים. הטקסים מעצבים נורמות התנהגות, מבטאים השקפת עולם ומשמרים אותן. הם מושתתים על יחסים כוחניים בלתי שווים, שבהם הקהילה מציגה לרוב את כוחה הרב על הפרטים שבה, כפי שנעשה ומוצג גם בסרט זה.

טקס הוא אוסף של פעולות חברתיות בהן נעשה שימוש ומניפולציה בסמלים שמתייחסים למערכת הערכים של הקהילה (Lienhardt, 2002). זהו מערך סמלים הכורך מיתוס במציאות (חזן, 1993). בו מתרחש ביצוע, התנהגות בעלת כללים שאפשר לצפות בה, שאותה מבצעים בני אדם המתייחסים לסמלים במסגרת הפעילות הטקסית שלהם. הוא תחום בזמן ובמקום ספציפי ומתייחס לבעיות קיום מרכזיות. הטקס מכיל ממד מובהק של מנגנון הסתגלות ומהווה מנגנון תגובה על קונפליקטים קיימים ואפשריים המווסת ומתעל מצבים משבריים ובלתי צפויים (שם, 91-96). הטקסים נלקחים ממגזרים שונים של מצבים קיומיים: טקסי מרד, טקסי כישוף וחשיפתו, וטקסים שעוסקים בזהויות האדם, המיועדים ליצור זהות חברתית לאדם, (שם, 92 - 95), כפי שנעשה ב"טקס המעבר". טקס זה, הגדוש סמלים, ממיר את זהות החניך בתהליך בן שלושה שלבים - שלב ההתנתקות מהמעמד הקודם באופן פיזי ונפשי; שלב ביניים לימינלי שהוא שלב הגבוליות, הכולל ממדים שונים של השפלה; שלב סופי של כניסה וקבלה של זהות חדשה, של השתלבות והצטרפות מחדש למסגרות חברתיות (טרנר, 2004).

לעומת "טקסי מאקרו" חברתיים אלה, ישנם חוקרים שמייחסים לטקסים מהות יותר "ארצית" ו"יומיומית", אותם הם מכנים "מיקרו-טקסים". גופמן (1989) רואה בהצגת העצמי בחזית הבמה (כמו למשל הדיבור היומיומי) טקס לכל דבר. בהמשכו, קולינס (Collins, 2004) מנסה לבנות תיאוריה סוציולוגית כללית על סמך אינטראקציות מיקרו טקסיות של יחידים. לטענתו, כל סיטואציה חברתית היא טקס, יאה זה "טקס טבעי" (כל התנהגות חברתית שאינה מוכתבת מראש) או טקס ממוסד ובעל כללים ידועים. לדידו, כל טקס פועל ליצירת סולידאריות. ההבדלים ביניהם הם בסמלים: בין שנוצרים במהלך הטקס ובין סמלים שמוטענים מראש במשמעות רגשית.

בסרט ישנם טקסים (רובם טקסי מאקרו) שמבטאים את התפישה הקולקטיבית, שאותם אנו מכנים "קולקטיביים", וטקסי מיקרו שמבטאים את הפן האינדיווידואלי, המכונים "אישיים". הטקסים הקולקטיביים מבקשים להציג לראווה את כוחה של הקהילה, ולהעביר את הפרט חוויה "מביינת" של כניסה לזהות קולקטיבית חדשה- אתנית ומסורתית - בעשייה סמלית ופומבית. באמצעות הטקסים הקהילה שולטת בזאזא, לוחצת עליו ודורשת ממנו לבטל את עצמאותו ואישיותו האינדיווידואלית. לעומתם, ישנם בסרט שני אירועים טקסיים "אישיים", שמבטאים ערכים ותפישות עולם, שמייצגים את האני האינדיווידואלי של זאזא, את רצונו לקשר אינטימי עם זוגתו ואת בחירתו הסופית שהוא מקיים בעצמו⁹.

הסרט נפתח בטקס קולקטיבי – "טקס הרחצה". הוא מתרחש בחדר האמבטיה ומציג בצורה מובהקת את הקונפליקט בין האינדיווידואל לבין הקולקטיב המסורתי והוא מבליט את כוחה של הקהילה, של המסורת ושל העדה לבטל את העצמי האוטונומי.

לשהייה בחדרי השירותים ובאמבטיה יש חשיבות סמלית רבה בסרט, והיא חוזרת מספר פעמים. היא אמורה להיות שהייה פרטית בתוך ספרה שונה, אינטימית, שאליה ניתן לברוח ממציאות החיים, כיוון שהשירותים מהווים חדר אינטימי לאדם. שם, לרוב, גיבורי הסרטים מתבודדים, מתכנסים בתוכם, מתבוננים בבבואתם במראה, ולעיתים רבות מבצעים טקס "טיהור", שבו הם רוחצים ידיים ושוטפים את פניהם.

אקט זה נעשה בזמן שמהווה אתגחתא, פסק זמן, מכל עשייה חברתית אחרת. זהו "אנטי זמן", כפי שמכנה זאת וייגרט (1985). לדידו, מדובר בזמן שמופרד מזרימת הזמן הרגיל של מציאות חיי היומיום, המאפשר לאדם לחוות זרימת זמן פרטית, חלופית (שם, 247). על פי ירון (2005), השהייה בבית השימוש היא "ללא ספק בחזקת מצב מהותי, שבו האדם הוא באמת הוא עצמו - מצב שבו הוא מתחבר אל ה'ממשי', אל ה'אותנטי', אל ה'ארכיטיפי'" (שם, 140). לדידו, השירותים מהווים חלק מטקסי מעבר, טקסים הכוללים מעבר ממצב זהות אחד לאחר, או מעולם חברתי אחד לאחר (טרנר, 2004: 85), כשהם מהווים אזורים לימינליים (סיפיים), "מקום מחוץ למקום", שבו הזהויות החברתיות הישנות מתבטלות (ירון, 135-145).

⁹קיים קושי במונח הפרדוקסלי "טקס אישי", אך הכוונה היא, לטקס מיקרו חברתי (בעל מאפיינים סמליים), שמתייחס, מייצג ומבטא את התפישה הפרטית- האינדיווידואלית, אותו מעוניין זאזא לעבור כדי לזכות בהכרה חברתית להיותו פרט אוטונומי, חבר באליטה היאפית, כפי שאלמוג (2004) מכנה אותה.

גופמן (1989: 107) מתייחס לשירותים כ"טריטוריה מצבית", שבה האדם פושט את בגדיו ו"יוצא מהמשחק". כלומר, משיל מעליו את החזות החיצונית שבנה להופעה בקדמת הבמה, את המסכה החברתית, לטובת הימצאותו ב"אחורי הקלעים". ואם נשתמש בגישתו של פוקו, נסיק כי מדובר במרחב הטרוטופי: "מדובר בסוג מקומות שהם מחוץ לכל מקום, אף שלמעשה קביעת המקום שלהם אפשרית" (פוקו, 2003: 11).

לעומת סמליות זו שמיוחסת לשירותים, לספרה הפרטית, לזמן החורג מהיומיום, לשלב לימינלי, שבו הזהויות הישנות מתבטלות, ב"טקס הרחצה", שבו נפתח הסרט, מתבטל החופש האינדיווידואלי של הפרט למפלט, והאירוע שמתרחש הוא טקס שמפגין את כוחה של הקהילה, על חוקיה ומסורותיה, המונעים מהפרטים, גם בספרה זו, להימלט מהמציאות המשפחתית: באמבטיה נמצאים דודו של זאזא ואשתו, שרוחצת אותו. הרחיצה אינה מוצגת כאקט של הנאה וארוטיקה, כמתבקש במצב שבו זוג נמצא במצב אינטימי בחדר, אלא ההיפך: זו מחויבות כפויה, שגורמת סבל לשני הצדדים שלוקחים בה חלק אך הם מנוכרים לכל אפשרות של אינטימיות. לגבר נכנס סבון לעיניים, והוא טוען כלפי אשתו שהיא מתעללת בו. גם אשתו נמצאת במצוקה: היא סובלת מההוראות השתלטניות של בעלה, וטוענת כי הגב שלה כואב. כלומר, שניהם סגורים בחדר המיוחד, שאמור להיות אישי ואינטימי, החורג ממצאות החיים היומיומית, אך גם שם מסורות וחוקי הקהילה מתקיימים, והם מבצעים זאת ללא סייגים: על האישה לרחוץ את הגבר המוגבל.

הניגוד המוחלט בין סצנה זו לבין סצנה ארוטית וחושנית המתבקשת, מודגש גם בדו-שיח ביניהם, שנערך בשפה הגרוזינית¹⁰: "במקום לקפוץ פנימה את בוכה כמו זקנה" טוען הגבר, ואשתו עונה לו: "על מי אתה עושה רוח, ראינו אותך טרזן" (קוסאשווילי, 2002: 9) הסצנה מסתיימת כשהוא מתלונן: "אין לך מה לעשות חוץ מלהתעלל בי" (שם, 11). המבע הקולנועי של הסצנה מעצב חלל סגור וקלסטרופובי, באמצעות אתר הצילום, הקומפוזיציה והשימוש במצלמה. כך, חדר אמבטיה פשוט, שבו נוכחים זוג מבוגרים, שבדרך כלל בסצנה כזו הקולנוע נוטה לתת לו אופי נינוח, נעים ואפילו ארוטי, יוצר במקרה זה תחושה של מרחב דחוס כולא ומסרס.¹¹ סצנה זו, שהיא אקספוזיציה לסרט, יוצרת ייצוג קולנועי מובהק לקונפליקט בין הפרט

¹⁰ כפי שזו התעצבה על ידי הקהילה היהודית. ר' בן אורן ומוסקוביץ, 1987. הציטוטים מובאים מתסריט הסרט, הכתוב בשפה העברית. באם יש אי התאמות, גרסת הסרט היא זו המצוטטת.
¹¹ יש כמובן מקרים יוצאים דופן כמו למשל הפרדיגמה שקיבע הסרט "פסיכו" של היצ'קוק (1960) של אמבטיה במרחב מאיים ומעורר חרדה. אבל בהקשר שלנו כשהאמבטיה היא חלל יום-יומי של ביצוע ריטואל בין זוג מבוגרים, ההדהוד ההיצ'קוויאני אינו רלוונטי.

וצרכיו האישיים לבין המסורת הקהילתית: במקום בו קיים הכרח לאינטימיות ולפרטיות, האינדיווידואליות נמחקת ונרמסת בעוצמה רבה.

הטקס הקולקטיבי העוקב הוא "פגישת השידוך". טקס זה מטרים את סופו הסגור והמעגלי של הסרט. זאזא והוריו מתכוננים לפגישה עם בחורה, שקרובי המשפחה ביקשו לשדך לו. הם נמצאים מחוץ לדירתם של קרובי משפחתם. זו הפעם הראשונה שזאזא מופיע בסרט, אך כבר בסיקוונס זה הוא נאבק נואשות בלחץ הקהילה, בשם רצונו הפרטי. הוא שואל: "למה אתם סוחבים אותי. אמרתי לכם תעזבו אותי. אני אסתדר בעצמי" (שם, 15). גם מבחינת המבע הקולנועי, הלחץ של המשפחה מודגש: שני הוריו סוגרים אותו בפריים, כשהוא סגור בין הדלת להוריו, חסר מרחב נשימה ובריחה מפניהם.

הטקס ממשיך במגרש החניה, מתחת לבית משפחתה של המשודכת לו. רגע לפני הכניסה לדירה, הוריו שוב נראים כסוגרים עליו גם בחלל גדול יותר, כך שאין לו מרחב פתוח לבריחה. הוא כלוא בין הוריו, שעומדים מולו, לבין מכוניתו. הם אף מוסיפים ומגמדים אותו בכעסם על לבושו. לבוש זה, בפתיחת הסרט, מקבל משמעות סמלית בסופו, כשהוא מרמז על מעגליותו: הוא לבוש בז'קט שחור וחולצה צהובה, בדומה לחליפת החתונה הכפויה, שתהיה שלב הסיום במסכת טקסי המעבר שהוא עובר, ז'קט שחור ופפיון צהוב.

הוריו משאירים אותו לבדו לחכות במגרש החנייה רחב הידיים, אך הוא, בכניעותו, בוחר "להיכלא" במכונית שרכשו לו הוריו. כלומר, גם ברגע שיש לו חופש פעולה לעשות כרצונו, במרחבים הפתוחים - הוא בוחר במוכר לו - להיסגר בחלל קטן, באביזר שמייצג את שליטת משפחתו בחופש התנועה שלו. זאת הוא עושה לאחר שהוא אומר להוריו, שלא בפניהם, "תצליחו זונות". באמירה זו קיים כפל משמעות: האמירה היא מצד אחד כנועה (מברכם "תצליחו") אך גם מרדנית (מקללם "זונות"). כלומר, היא מייצגת את מצבו הלימינלי וגם מטרימה לסימומו של הסרט, לאחר החתונה הכפויה, כאשר זאזא מסכם כשמבטו למצלמה: "הצליחו זונות".

בשיאו של הטקס, בבית המשודכת לו, זאזא חוזר להיות תחום בין חברי הקהילה, סגור במעגל הישיבה בסלון ביתם, כלוא ביניהם, מאזין להטפותיהם (הנאמרות בגרוזינית): המשפחות מדברות בבוז ובכיסול על האינדיווידואלים, על השאיפה לסיפוק מיידית ולהגשמה עצמית, שאותה מייצגת האהבה חסרת הפשרות: "נשואים או לא נשואים, כאן יש להם משהו אחר. הם קוראים לזה אהבה. איפה הבית של האהבה?... כאן הם נתנו כל כך חשיבות ללב, לאהבה, עד שהלב השמין וירד למטה" (שם, 35).

במשפט זה מבטא האב, מייצג הקהילה, היפוך אירוני ביחסו למיקומה של הקהילה (בדומה למשמעות הדואלית של כפל השמות): הקהילה הקולקטיבית מוגדרת כגולה בטריטוריה לא לה ("כאן"), במקום שבו האינדיווידואליזציה שלטת, לעומת מקום אחר ("שם"), שאותו הם מייצגים ורוצים להנחיל לדורות הבאים (אך להנחיל אותה כאן). לכן, הם ה"אחרים", השונים והזרים בטריטוריה זו, לעומת דובי, הפרט המרדן שמתאים למקום, אך מנקודת ראותו של האב דווקא הצד האינדיווידואלי הוא ה"אחר", מיעוט זר, שאותו יש "לביית" בעזרת טקסים קולקטיביים.

כשזאזא מסתגר עם אילנה, המשודכת לו, בחדרה כדי לזכות במעט פרטיות, מתברר לו כי גם שם אינם לבדם ולכן אינם יכולים לעשות כרצונם, אלא הם נשמרים תחת עינה הפקוחה של אחותה הקטנה, שמתחבאת מתחת למיטה ולא מאפשרת להם להתנשק ולהתגפף כרצונם.

טקס קולקטיבי מרכזי (מאקרו) שעובר זאזא הוא "טקס ההשפלה וההקרבה", שבנוי כטקס מעבר. במהלכו אמור החניך להשיל את זהותו הישנה לטובת חדשה. משפחתו המורחבת של זאזא מבקשת להפחיד ולהשפיל אותו בחיק אהובתו, בעזרת שימוש באלימות¹², כחלק מכללי הטקס, כדי להמחיש ולממש את כוחה של הקהילה, אשר "מבייטת" אותו ומוחקת את זהותו האינדיווידואלית. טקס זה הוא חלק ממסורת שחווים הגברים חברי הקהילה, אשר אהבו נשים אחרות מחוץ לגבולות הקהילה והמשפחה. השפלה אלימה דומה עברו אביו של זאזא, דודו, ובעלה של דודת אימו. כעת הגיע גם תורו של זאזא. זאזא מקבל את הטקס בהבנה, כשהוא משלים עם כך שהגיע הזמן לצאת מאותו מצב סיפי בו הוא נתון, ושעליו להיכנע סופית לקולקטיב.

בעזרת כלבו הוא מגלה כי משפחתו מחכה מחוץ לבית אהובתו, כדי להוציא לפועל את גזר דינו. הוא משאיר את דלת הכניסה פתוחה, ומודיע לאהובתו כי משפחתו מגיעה לבקר. כלומר, ברגע זה, ללא מאבק וללא כל מלה שנאמרה לו, מגיע זאזא לתובנה, ואיתו גם הצופה, כי חופש הבחירה שלו הוא מדומה, ואין לצורך האינדיווידואלי שלו יכולת קיום ממשית. הוא מבין כי מדובר בתקופה קצרה ומוגבלת שהסתיימה, בדיוק כמו אצל הגברים האחרים בקהילה, שחוו סיטואציה דומה ועברו טקס חניכה זהה, שהוא מהלך דטרמיניסטי ידוע ומקובל בקהילה.

¹² עילם (1980, 67 - 70, 80 - 87) מוצא במחקרו (האנתרופולוגי) כי שימוש בכוח ואלימות קולקטיביים של הקהילה הגרוזינית בישראל הוא נורמטיבי ומהווה כלי לטיפולו הגיבוש והלכידות הקהילתית.

זאזא מושב בכוח במקומו בספה לצד אהובתו. משפחתו המורחבת עומדת סביבם וסוגרת עליהם. הם לבושים בצורה אחידה (בגדים שחורים) ומסתובבים ברחבי דירתה. הגברים מאיימים על זאזא ומרביצים לו ולזוגתו והנשים קורעות תמונות אישיות ומשותפות שלהם וזורקות מזון וחפצים על הרצפה, כדי לבלגן את הדירה, ליצור כאוס. פעילות אלימה זו ממחישה ומממשת את כוחה של הקהילה וגורמת לזאזא לחוות את חוסר האונים שלו כדי לכפות את השלת זהותו הישנה. אחד משיאי הטקס מתרחש כשכרטיס האשראי של זאזא נלקח ממנו. זוהי פעולה סמלית, משפילה ושוללת חרות, שמייצגת את תלותו של זאזא בקהילה כמו גם את התנגדות הקהילה לכל מה שמייצג הכרטיס: תרבות הצריכה האינדיווידואלית (ר' אילוז, 2004). בדומה ל"טקס הרחצה" שבפתיחת הסרט, גם כאן הקהילה מקיימת את טקסיה בחלל שאמור לאפשר אינטימיות ולשמור על האינדיווידואליות, שנרמסות באלימות על ידי הקולקטיב.

שיאו של הטקס מהדהד את סיפור עקידת יצחק. אביו של זאזא מאיים בחרב לכרות את ראש בנו, אך בניגוד לסיפור העקידה, האלוהים של זאזא, אלוהי האהבה (אותו הוא מציג לאילנה ב"טקס השידוך"), לא מופיע פה להצילו, אלא אביו, מייצג הקולקטיב התרבותי, מחליט להשמיט את החרב מיידו, ובכך מבטא את כוחה של הקהילה, המחליטה עבור הפרטים שבה - לחיים או למוות. למעשה, דובי הפרט הוא האייל שהוקרב כדי לתת חיים לזאזא, הבן הנאמן של הקולקטיב.

השיח שמתנהל בין הבן לאביו, הוא שיח סמלי בין חיים למוות - בין הפרט, שדורש למות ולא להיות כפוף לקהילה, לבין הקהילה, שטוענת כי המרדנות שלו ממיתה אותה. זאזא דורש מאביו: "קח תוריד לי את הראש, נו תוריד לי את הראש, תציל אותי. אתה לא רוצה להציל את הבן שלך?" (שם, 118) ולעומתו עונה לו משפחתו "אתה יודע שהיא לא בשבילך. למה אתה הורג את ההורים שלך?" (שם, שם).

האלימות שמודגשת בטקס פולחני זה מהדהדת את התיאוריה שפיתח רנה ז'יראר (Girard). אצל באומן, (2007: 172) הטוענת כי תפקידה של האלימות היא בהולדת הקהילה ושימורה (ראו גם הערה 14). לדידו, יש לתעל את האלימות, שנמצאת בדחף תת-קרקעי תמידי, אל מעבר לגבולותיה של הקהילה. כדי לעשות כן, יש להציגה שוב ושוב בצורת טקס הקרבת קורבן, שמטרתו היא לשמר את זיכרון האחדות הקהילתית ואת אי יציבותה. את תחליף הקורבן בוחרת הקהילה באובייקט שחייב להיות מאוד דומה ל"ראויים להקרבה" (החברים מן הקהילה), אך עם שמירה על דרגת שוני שמונעת בלבול. אינדיווידואלים הממוקמים מחוץ למחנה הם דוגמא שנותן ז'יראר, המתאימה למקרה הנוכחי. דובי, הפרט "המורד", ואהובתו, שנתפשת כדומה לקהילה בשל היותה "מזרחית", מהווים קורבן ראוי שמקיים ומחזק את הקהילה.

השלב האחרון בטקס מעבר זה הוא שלב היציאה. בשלב זה זאזא צריך ללבוש את זהותו החדשה, לאחר שהשיל סופית את זהותו הקודמת. משפחתו הגרעינית מוודאת שהטקס הושלם בהצלחה. לשם כך הם מחכים לו בדירתו, לקבע את התוצאה. גם בסצנה זו המבע הקולנועי מחזק את כניעותו של זאזא מול כוחה של הקהילה: הוא נראה כלוא בין קירות המטבח, ללא מרחב בריחה ונשימה. לעומתו, הוריו נראים בסלון ביתו חולשים על המרחב של הבית, כשהמצלמה מציגה את נקודת מבטו של זאזא, הכלוא בין הקירות לבין הוריו, שסוגרים עליו ממרחק.

בניסיון כמעט אחרון של מרידה, זאזא פוגע בכבוד אימו. אביו, בתגובה, יורק עליו, מקללו ומאיים על חייהם אהובתו. כלומר, הוא חוזר לשלב ההשפלה, אך אימו מרגיעה את בעלה, שלבסוף יוצא מהדירה. באקט סמלי, שמייצג את האמביוולנטיות של האם, הנאבקות גם היא בשולי הנרטיב במתח בין הקהילה לפרט, היא מחזירה לבנה את כרטיס האשראי שלו, אך זה בא יחד עם פתק ובו מספר טלפון של שידוך חדש. כלומר, חירותו של זאזא נקנית בכרטיס אשראי.

זאזא המושפל זורק את הפתק, אך הפעם גם כלבו אינו עוזר לו, אלא מחזיר לו את הפתק, שמדגיש כי גם אחרון נאמניו לא יניח לו לנהל חיים פרטיים ולעשות כרצונו.

אימו מבטאת "חולשה קולקטיבית" רגעית ברגע זה, ומייצגת דווקא את הפן האינדיווידואלי הגווע שמהדהד בקונפליקט: במקום לצאת מדירתו של בנה, היא נכנסת לשירותים, שמהווים מקום מפלט אחרון עבור הפרט מלחצי הקהילה. בכניסה אליהם היא בורחת לרגע מהייצוג הציבורי שלה לטובת התכנסות עצמית פנימה.

אמביוולנטיות נוספת שלה מקבלת ביטוי נוסף לאחר פגישה עם אהובתו של זאזא (כדי לוודא כי הוא לא חזר אליה). בסיום הפגישה היא נזכרת במקרה הפרטי שלה, שאירע בעבר עם בעלה ופילגשו. זאת היא עושה בפריים סגור ודחוס המאפיין את הפן הקולקטיבי - כשהיא ובעלה "כלואים" ברכב המשפחתי. היא שואלת את בעלה למה חזר אליה מאהובתו ולא מימש את רצונו הפרטי, מרגו: "פחדת שאבא שלי יהרוג אותך?" ומוסיפה שהיא עצמה לא רצתה להיות גרושה. היא מסיימת באמירה כי זו תהיה החלטה פרטית של זאזא אם לחזור לאהובתו או להקשיב לתכתיבי הקהילה. כלומר, תובנתה המאוחרת שופכת אור אירוני על גורלו של זאזא: התהליך שבנה עבר גורם לה להבין טוב יותר את חייה הבלתי ניתנים לשינוי, בעוד שזאזא, שהיה יכול לחיות אחרת, הוכנע והובס על ידי הקהילה.

אישור לקבלה המלאה של זהות הקולקטיב על-ידי זאזא מתרחש מיד לאחר התחבטות האם, לילי. זו נעשית בטקס (מאקרו) קולקטיבי סופי, ב"טקס החתונה".

תחילה, זאזא נראה בשירותים של אולם האירועים עם טבעת באצבעו, ועם אביו לצידו. הימצאותו של אביו עימו מרמזת על ביטול העצמי-הפרטי שלו, כשגם בשירותים הוא אינו יכול לברוח מלחצי הקהילה. בחתונה עצמה, זאזא מפרפר פרפורי מרד אחרון, בניסיונו להכריז בפני כל הנוכחים כי יש לו אהבה אחרת מלבד אשתו, אהבה מחוץ לנישואים, שמבטאת את הבחירה הפרטית שלו. אך גם הודעתו זו מתמוססת ומבוטלת בכוח הקהילה, כאשר דודו מצהיר כי התכוון לאימו, מייצגת הקולקטיב, זו שניב (2002) רואה בה את המפלצת הרעה שמסמלת את המסורת הישנה.

לאחר מחיקתו הסופית של האני האינדיווידואלי, לא נותר לזאזא אלא לסיים את הטקס (בסופו של הסרט) בריקוד המעגלי "השיכורים מבגדד", שעליו מכריז אביו. ריקוד זה מייצג את המסע המעגלי שעבר זאזא - מניסיונות שידוך של הקהילה, ניסיונות מרידה אינדיווידואלית, ועד לחתונת-שידוך כפויה. גם שם הריקוד מרמז כי תקופת המרד של זאזא הייתה מצב של שיכרות רגעית. האב מתחיל לרקוד לבדו, נע בסיבובים, שמייצגים את המעגליות של הסרט. אליו מצטרפים החוגגים, המשפחה המורחבת, שמקיפה אותו וסוגרת אותו ויזואלית, בדיוק כפי שעשו עם זאזא במהלך הטקסים. לבסוף מצטרפים לריקוד המעגלי המשותף זאזא ואשתו, ששודכה לו בניגוד לרצונו.

לעומת הטקסים הקולקטיביים שבחנו, קיימות בסרט שתי סצנות רוויות בעשייה טקסית שמבטאות את החיים שמנגד, ומדגישים את ההווה והמחשבה האינדיווידואלית. הן מהוות מיקרו טקסים אינדיווידואלים. הטקס הראשון והמרכזי הוא "טקס תינוני האהבים". טקס זה, שנערך על ידי דובי ואהובתו, מייצג את האהבה חסרת הגבולות, המגבלות והמסכות, האהבה שמוצגת בסרט כאסורה. טקס זה הוא מיוחד במינו, בשל אופיו רווי הסמלים וסגנונו הקולנועי החריג: זוהי סצנת מין שנמשכת עשר דקות (!) במהלכה הדמויות ערומות לחלוטין. חריגות זו מייצגת את הזמן שנעצר או נמתח באירוע זה, ומוענק לו ממד סמלי וייחודי כאילו הזמן נעצר מלכת.¹³ השניים שוכבים במיטה, מתנים אהבים, מסתובבים ומדברים (בעברית) על נושאים שונים, שנתפשים בשיח המודרני כמנוגדים, בכפיפה אחת, כמו הרצון לתת הסבר רציונאלי-מדעי לתופעה לא רציונאלית-מאגית (הכישוף). עשייה זו מהווה חלק ממהות הטקס, שנועד לפתור בעיות של אי-

¹³ עשייה (פרקטיקה) זו של תינוני אהבים כפי שמוצגת בסרט מהווה במונחיו של ששה ויטמן (Weitman, 1998) "חוויה סוציו-ארוטית", המהווה טקס עמוס במאפיינים סמליים מיוחדים החורגים מהמרחב והזמן של היומיום.

ודאות. העירום והארוטיקה מוצגים בסצנה לראווה, בניגוד ל"טקס הרחצה" הקולקטיבי שבו הם נעדרים. העירום מקנה לסצנה ממד טקסי מאחר והוא מתקיים הרבה מעבר לצורך הפונקציונאלי שלו – קיום סקס - תפקידו לשמש מכשיר שמסיר מגבלות חברתיות, סמלי סטאטוס ושייכות לטובת עשייה שוויונית, שמפרידה זמן ומרחב זה מהיומיום. במונחיו של גופמן (1989) מדובר בטקס (מיקרו) שמתרחש מאחורי הקלעים, שם מסירים את המסכות ומנהלים את החיים הפרטיים, בניגוד לחזית הבמה, ששם מציגים מופע בהתאם לציפיות ממך של "האחר".

אך מסתבר כי גם לטקס זה מגבלות שונות: הוא יכול להתקיים רק בלילות, אסור שיימשך עד לבוקר ואסור שייוודע להוריו של זאזא ואף לבתה של אהובתו. כלומר, הוא משולל לגיטימציה חברתית ועל כן הוא נדון מראש לכישלון.

המרחב המעוצב פתוח ורחב, בניגוד למרחב הקולקטיבי הקלסטרופובי. החלל הפתוח מייצג את הפן האינדיווידואלי שבו יש מרחב פעולה, בניגוד לפן הקולקטיבי שבו זאזא תמיד כלוא, חסר יכולת תמרון ובריחה. אותו מרחב פתוח (חדר השינה של אהובתו) מצולם בסצנה אחרת בצורה מנוגדת: כשיהודית, אהובתו, קמה בבוקר עם בתה לצידה, חדר השינה נתפס כדחוק, סגור וקטן מימדים. ולעומתו, בסצנת תינוי האהבים, הזוג יוצא מגבולות המיטה והפריים, בניגוד לסצנות מין קולנועיות סטנדרטיות אחרות שתחומות מתחת לשמיכות. בחלק מה"שוט"ים, הצילום נעשה מפינת החדר, כדי להגדילו. בנוסף, זאזא גם נראה יוצא מהפריים (לחדר השירותים) וחוזר אליו, כשמיקום המצלמה נשאר קבוע בצד, בקצה החדר, כדי להדגיש את המרחבים הפתוחים ואת סטטיות המצלמה, שמייצגת את מבט הצופה מהצד. הזוג אינו חנוק, סגור ומוגבל, אלא הוא חופשי לעשות כרצונו, במסגרת גבולות המרחב והזמן הטקסיים ההכרחיים.

הטקס האינדיווידואלי השני מסמל את הכניעה הסופית של זאזא לתכתיבי הקהילה. זהו "טקס הסטירה העצמית". כדי שהוא לא ייתפש כמעשה פרטי בלבד, גם הוא רווי בסמליות ומתקיים בנוכחות הצופים, שאותם זאזא משתף בהשפלתו בזכות הקריצה הרפלקסיבית מול המצלמה. הטקס מתקיים בשירותים של אולם האירועים של חתונתו, לאחר שאביו יוצא מהם. זאזא נשאר לבדו, עומד כשגבו למראה. זהו הרגע שבו הוא עושה חשבון נפש אחרון עם עצמו. בסצנה זו הוא יכול לבטא בצורה סמלית את עצמאותו וחירותו, המיוחסת לתפישה האינדיווידואלית, עם התבוננותו בבבואתו ושטיפת פניו וידיו, כחלק מטקס היטהרות קולנועי מקובל. אולם הוא אינו מסוגל לעשות זאת, כיוון שעצמאותו נלקחה ממנו, והוא הפך חלק

מהקולקטיב חסר הפנים האינדיווידואליים והייחודיים לו. לכן, הוא עומד עם גבו למראה, ובבואתו נראית במראה מוכפלת עשרות פעמים. "שוט" סמלי זה מייצג את היטמעותו בקולקטיב, את מחיקתו כדמות בודדה בעלת בבואה פרטית משלה. דמותו מאבדת את תווי ההיכר שלה בגלל ההכפלות הרבות, שבולעות את האדם הפרטי בשם הקולקטיב. הוא מתבונן בטבעת הנישואין, וסוטר לעצמו שוב ושוב על שנכנע לתכתיבי הקהילה במקום להגשים את עצמו. ריטואל זה, יחד עם בבואתו המשוכפלת, מייצגים את השפלתו הסופית, שאחריה יצא בזהותו החדשה והכנועה.

הוא מסכם טקס זה במשפט אחד שמתמצת את תבוסתו, תוך התבוננות ישירה למצלמה באקט רפלקסיבי, שמבטל את אשליית הריאליזם של הסרט וגורם לתחושת מבוכה אצל הצופים, שמהווים את העד החברתי הנחוץ בטקסים. אליהם הוא פונה באופן ישיר, קורץ ואומר: "הצליחו זונות". פניה ישירה זו לצופים, בנוסף לקריצה, חשובה: היא מסגירה את האמת שהסוף היה ידוע מראש, מכיוון שקטע זה מהדהד את סצנת השידוך בפתיחת הסרט, שבו "בירך" את משפחתו "תצליחו זונות", ואכן נראה כי הם הצליחו במשימתם לביית אותו ולהפכו לחבר מלא בקהילה. שלל הטקסים השזורים בד בבד עם התפתחות עלילת הסרט מצטברים לטקס רב-שלבי, שמתחיל בשלב הלימינלי בו נמצא זאזא, עובר לתהליך חניכה הכרוך בהשפלה, גורם לזאזא להשיל את זהותו, לחוות את בדידותו ואת חוסר האונים שלו ומגיע לסיום, שבו החניך נולד עם זהות חדשה, הכפופה לקולקטיב המסורתי, התרבותי, האתני המתבדל.

הפניה ישירות למצלמה יכולה להיקרא כקריאה של הקורבן להיזהר וללמוד מהנעשה, כדמות "מספר יודע-כל" שדורש הבנה של הסיפור, הפנמה ויישום של האינדיווידואליזציה ש"נגזלה". אך, על פי הקריצה, כפי שמציגה גירץ (1990), מובן דבר אחר. על פי גירץ, אין זה מספיק לזהות אותה כתנועה בפנים, אלא צריך להבין את הקונטקסט שלה, את הכוונה ואת הפרשנות שעומדות מאחוריה, של המוען ושל הנמען. לכן, בהקשר של הדילמה האידאולוגית ומתוך המהלך הכולל של הסרט, מובן כי הקריצה מאששת את המסקנה שהקונפליקט של זאזא הוא דילמה מדומה, המהווה תקופה קצובה וסמלית של מסורות הקולקטיב, שאחריה מובן כי כוחה של הקהילה גדול מן הפרטים שמבקשים למרוד בה, וכי המהלך היה ידוע, צפוי ומקובל, כיוון שזהו שלב מעבר שמתרחש בקרב הגברים בתוך הקהילה.

בניגוד לרעיון "כור ההיתוך" שהאידאולוגיה הציונית הגתה וקידמה מאז ראשית המדינה, אשר יצר מרכז תרבותי אחד משותף, שקהילות המהגרים נדרשו לאמץ, משתמעת מהסרט *חתונה מאוחרת* דרישה שונה ומאתגרת של רעיון זה - הקהילה הגרוזינית מבקשת להיכנס לקורפוס התרבותי כמרכז תרבותי אחד, שווה ונבדל, מיני רבים, המשמר את זהות התרבותית הייחודית. כדי לעשות כן, מוצגת ומודגשת בסרט הלכידות והבדלנות של הקהילה בדחייתה האלימה את האופציה של נישואים בין-קהילתיים. בדרישה זו קיים גם הרצון לחתור תחת ההכללה העדתית שמתקיימת בחברה הישראלית, שבה הקהילה הגרוזינית נתפשת כחלק מהעדה המזרחית (ברם, 2005: 173; מלצר-גבע, 2002: 15, 25, 125; לוי, 1999)¹⁴. יתר על כן, הסרט חושף עד כמה ההכללה המקופלת במושג "מזרחים" היא שרירותית, והינה תולדה של קטלוג שנכפה על יהודים שהיגרו מארצות ערב ומארצות שאינן נתפשות כחלק מאירופה המערבית (ראו' שנהב, 2004: 2572-230-234; Goldberg & Bram, 2007). דרישות אלה, כפי שמיושמות על ידי הקהילה בסרט, מייצגות את הגישה הרב-תרבותית מרובת המרכזים (הפוליצנטרית), אותה פיתחו שוחט וסטאם (Shohat & Stam, 1994)¹⁵. פרשנותם לרב-תרבותיות מתריסה כנגד פרויקט המודרנה וחותרת תחת הנחות היסוד שלו.¹⁶

לטענת שוחט וסטאם, רב תרבותיות מרובת מרכזים זו מבקשת לארגן מחדש יחסים בין קהילתיים בתוך מדינת הלאום ומחוצה לה על ידי ביזור הכוח, העצמת חסרי העצמה, שינוי ממסדים ואופני שיח. היא נוקטת עמדה ברורה לטובת מי שנקודת מבטו אינה מיוצגת, המודחים לשוליים והנתונים לדיכוי. היא הדדית ודיאלוגית, אולם היא גם משמרת את הגישה הבינארית שנוכחת בין הקהילות התרבותיות השונות, כפי

¹⁴ ברם ומלצר גבע מציגים את תפישת הקהילה הגרוזינית כמזרחית, אולם שניהם מוסיפים ומציגים את מורכבות הנושא, כפי שעולה בנייתוחנו זה.

¹⁵ שוחט וסטאם מייצגים את התיאוריה הרב תרבותית (multiculturalism) המבוססת על חלוקה בינארית בין קהילות תרבות שונות. גישותיה השונות נעות על הציר שבין תרבות מרכזית, אליה מצטרפות קהילות אתניות שונות (פלורליזם ליברלי) לבין ריבוי של מרכזים תרבותיים-אתניים נפרדים ושונים (הגישה מרובת מרכזים). לעומתה, התפתחה תיאוריה "רב תרבותית פוליצנטרית" (Polyculturalism), אשר מבקשת לערער על הבינאריות לטובת הטענה כי יש לחשוף, להציג ולהדגיש את האחדות והדומות התרבותית שקיימת בין תרבויות שונות. (ראו Prashad, 2001). לטענתנו, בשל הדומות התרבותית שקיימת (ואף מוצגת) בין הקהילה הגרוזינית לקהילות נוספות, הקהילה הגרוזינית בסרט מייצרת בינאריות, כדי לשמר את מסורתה הייחודיות ואף במחיר של קונפליקט עם קהילות דומות אחרות, כמו הקהילה המרוקאית, שמוצבת כמנוגדת לה.

¹⁶ פרשנות זו עוסקת ביחסי הגומלין החברתיים המושתתים על עשיות (פרקטיקות) שדפוסינה יונקים מהיסטוריה ארוכה של דיכוי וניצול המאפיינים את היחסים בין העולם הראשון לעולם השלישי. פרשנות זו מתמקדת במפגש שנוצר בין אוכלוסיות שמקורן באירופה לבין אוכלוסיות שמקורן בעולם השלישי, תוך שימוש במנגנוני דיכוי המופנים כלפי אלה שמובנים כלא אירופאים ולא מערביים. על פי גישה זו, כדי לתת מענה לעשיות (פרקטיקות) תיוג אלה, יש לפעול להנכחה מחודשת של נפקדי תרבות המערב, ולמציאת שפה שבה ה"מוכפפים" יוכלו להשמיע את דברם. לכן, הדרישה היא לשנות מן היסוד את יחסי הכוחות בין הקבוצות השליטות לבין הקבוצות הלא-שליטות. זו שואפת לבטל את המשואה המבחינה בין מרכז לפרiferיה על ידי הפיכת החברה לרבת מרכזים שבה הקבוצות השונות יקבלו הכרה מלאה, ולהן יוקצו משאבים. כלומר, גישה זו אינה מדגישה את הבטחת הזכויות של קבוצות מיעוט בדמוקרטיה הליברלית, אלא את הצורך לשנות מן היסוד את יחסי הכוחות בין הקבוצות השליטות לבין הקבוצות הלא-שליטות (יונה, 2005; יונה ושנהב, 2005; שוחט, 2001).

שבא לידי ביטוי בדרישתה של הקהילה הגרוזינית בסרט להיבדל מקהילות שנתפשות כדומות לה ולהציגה כבעלת זהות מהותנית (אסנציאלית) וסגורה. זוהי אסטרטגיה שמאפיינת קבוצות מוכפפים, כפי ש ספיבק (Spivak, 1985) טוענת. לדידה, מיעוטים מאמצים את התפישה המהותנית (האסנציאליסטית) כטקטיקה להבניית האותנטיות של הווייתם, כשהם נתונים בסכנה של מחיקה סמלית ושל ניתוק מן ההקשר ההיסטורי והלאומי שלהם (ראו גם גנאם, 2008: 78).

במהלך השנים ובנסיבות חברתיות שונות חלקים שונים בחברה הישראלית תיגו ותפסו את הקהילה הגרוזינית בצורות שונות¹⁷. מסתבר אם כן, שקהילה זו מאתגרת את הדיכוטומיה העדתית המכלילה המקובלת בחברה הישראלית. בשיח האתני הפופולארי בישראל היא מוצגת ונתפשת כחלק מהעדה המזרחית (ברם, 173. מלצר-גבע, 125, 15, 25), אך הסרט חושף תיג זה כשרירותי ומלאכותי ומעמיד מולו דרישה להתייחס לקבוצות אתניות שונות על פי ארץ מוצאן.

חתונה מאוחרת מציג, לכאורה, צד אחד במשוואה העדתית הכוללנית והבינארית המרכזית בחברה הישראלית – קהילה מסורתית הנתפשת כמהווה חלק מקרב עדות המזרח¹⁸. אולם, קהילה זו אינה מוצגת במתכונתה המזרחית ה"קלאסית" – ייצוגים של משפחות מהגרים מארצות ערב בעלות מאפיינים ותרבות ערבית ברורה¹⁹ – אלא זוהי קהילה בעלת רקע תרבותי "אחר" שנוספה לקורפוס התרבותי-קולנועי – התרבות הגרוזינית, שמעולם לא יוצגה בקולנוע הישראלי, ולא תפסה מקום חשוב בשיח התרבותי בארץ. קהילה זו ייחודית, היא מערערת על הדיכוטומיה המקובלת שהשתרשה בשיח האקדמי, החברתי והתרבותי, מזרח-אשכנזי²⁰. היא מגיעה מהמרחב האירופאי (הסובייטי), שלו מיוחס הצד האשכנזי על פי הגישה המודרנית (מבית מדרשו של אייזנשטדט, אשר ממשיכה להיות נוכחת גם בימנו בסקרי ה"למ"ס. ראו

¹⁷ ברם מציג שלוש תפישות שונות שקיימות בחברה הישראלית לגבי הקהילה הגרוזינית. בנוסף לתפישה ההומוגנית, שרואה בכל עולי ברה"מ לשעבר "רוסים", קיימת הגישה הדיכוטומית שטוענת להפרדה בין אירופאים "מודרניים" – "רוסים לבנים" מול אסיאתים מסורתיים – "מזרחים", כשהקהילה הגרוזינית משויכת לזו האחרונה (2005, 174-171). בניגוד לתפישות הללו, קיימת גם התפישה הפלורליסטית הרב-תרבותית, המאפיינת בעיקר את השיח האקדמי. זו מבקשת לחלק את העולים לארבע קבוצות/קהילות/תרבויות שונות ונפרדות הדורשות הכרה וזהות משלהן: יהודים ממוצא אשכנזי נושאי תרבות רוסית (יוצאי רוסיה), יהודי מרכז אסיה (בוכרים), יהודי גרוזיה (גורגים, גרוזינים) ויהודי ההר מקווקז (קווקזים) (שם, 180).

מלצר-גבע (2002: 125) מוצאת כי בהקשר לחלוקה העדתית מדובר על מזרחים "מיוחדים".
¹⁸ יש לציין כי המושגים "מזרחי" ו-"אשכנזי" והקונוטציות שנלוות אליהם הם תוצרים של תהליכים היסטוריים, תרבותיים, חברתיים וממסדיים. להצגת תהליכי הקטגוריאליזציה ראו Goldberg & Bram 2007, 230-242, ולוי, 1999.

¹⁹ ימה שמכונה על ידי יהודה שנהב (2004) "יהודים-ערבים" כדי לאתגר את המושג מזרחים. אולם על פי Goldberg & Bram גם מושג זה מתעלם ממורכבות המושג ואינו תואם לקהילות נוספות שלא היגרו ממדינות ערב.

²⁰ למורכבות הקטגוריות ולביקורת על הספרות הסוציולוגית בנושא ר' (Goldberg & Bram 2007)

Goldberg & Bram, 227-228; ברם, 2005: 174), שהופנמה והתקבעה בקרב הציבור הרחב, אך גם האסייתי, בשל היות גאורגיה מדינה טרנס יבשתית, המערערת על עצם הדיכוטומיה אירופה-אסיה. יש לה מאפיינים תרבותיים מסורתיים, המיוחסים לעדות המזרח (על פי הגישה המודרנית), השונים מהמאפיינים הליברלים שמהגרים מאירופה - עדות אשכנז - ייחסו לעצמם, אך היא מגדירה עצמה כקהילה "מזרחית מיוחדת" (מלצר גבע, 125). היא מציגה בסרט מיצג של הסתגרות פנים-קהילתית, הנובעת מהרצון והצורך בשימור תרבות ארץ המוצא (עילם, 1980), ומעידה על חוסר הרצון להיטמע בשאר הקהילות שנתפשות כמזרחיות. אך מלצר-גבע (2002) מוצאת במחקרה כי למרות זאת, היא מבקשת להשתלב בתרבות הישראלית בצורה שונה וייחודית, במהלך שניתן לתארו כסגירות תרבותית ופתיחות חברתית.

לפיכך, בהצגתה במרכז הבמה, ישנה חתירה תחת ההנחות הרווחות והמכלילות, מתוך דרישה ליצור דיון חלופי שבו תהיה התייחסות לקהילות נוספות, שלא זכו לייצוגים קולנועיים, ושיופיעו במרכז הבמה בזכות עצמן, ובניגוד לסרטים ישראלים קודמים, כמו ז'אנר סרטי הבורקס, שעסקו בהיבט העדתי מתוך קריאה לאיחוד עדתי אשכנזי-מזרחי²¹.

חתונה מאוחרת מאתגר את מוסכמות הדיכוטומיה העדתית (מזרחי-אשכנזי) בנרטיב שלו וגם בליהוק השחקנים המיוחד לו. השחקנים שמגלמים את בני הקהילה הגרוזינית המסורתית מייצגים את הלימינליות העדתית המאתגרת שקיימת לגבי העדה הגרוזינית: ליאור אשכנזי, (זאזא) הוא ממוצא טורקי, מדינה גבולית שמהווה חלק מאירופה (מהגריה נתפסים לרוב כחלק מהעדה האשכנזית) אך גם מאסיה (שמהגריה נתפשים כמזרחים). יוצאי קהילה זו מאתגרים את המונח מזרחים בהתעקשותם על היותם "ספרדים" ולא "מזרחים" (Goldberg & Bram, 232). את אביו הפטריארכאלי של זאזא, בעל תפישת העולם השמרנית, מגלם מוני מושונוב, שחקן בהיר עור, שנתפש כחלק חשוב ומרכזי מהמיינסטרים הטלוויזיוני וכבשר מבשרה של ההגמוניה והאליטה התרבותית האשכנזית, שמיוצגת לרוב בטלוויזיה ובתיאטרון הישראלי. בפועל מושונוב

21. סרטי הבורקס, כמאפה הבצק הפופולרי, היו עממיים בעלילותיהם ובתמטיקה שלהם, כמו גם בהגדרת קהל היעד שלהם. הסרטים עסקו לרוב במבנה המשפחתי ובמקומם של הפרט והמשפחה בחברה, ועשו זאת בהשראת מורשת המלודרמה ההוליוודית, בתיבול של מאפייני פארסה פולקלוריסטית, ותוך התמקדות בסוגיות ובקונפליקטים אתניים. סרטים אלו שרטטו בקווים סטריאוטיפיים וקומיים את המאפיינים העדתיים השונים, בדרך כלל אשכנזים מול מזרחיים, והצליחו להביא את הצופים לגחך על מאפיינים אלה וגם לחוש את פגיעותם שלהם כאובייקטים להלעגה של הצד האחר, המתנשא (פרמינגר, 2008: 74-75). במתח הזה, בין מה שמכנה בורשטיין (1990) "התמה של מיליונר/מזכירה" לבין "התמה פולניה/מרקאי", הסיום הנרטיבי המשותף הוא חתונה בין-עדית ובין-מעמדית, חתונה בין המזרחי לזוגתו האשכנזייה. חתונה זו הוצגה כפתרון לכל הבעיות החברתיות (של המזרחים) - פתרון שיאחה את השברים, יצמצם את הפער המעמדיים והחברתיים ויבטל את ההבדלים התרבותיים לטובת דגם אחד של משפחה, שתיווצר מהאיחוד העדתי והמעמדי זה - משפחה ישראלית גרעינית בין-עדית (שוטט, 1991: 119-141). בגלל פתרון תמאטי זה, סרטים אלה הואשמו ב"סימום" הצופים המזרחים (נאמן, 1979).

ממוצא בולגרי, שגם הוא אמביוולנטי ומאתגר את הייחוס הפשטני שנתפש טבעי, וחושף את מורכבות הייחוס העדתי - הבולגרי מבקש להיות מוכר כספרדי לעומת הימצאותו הגאוגרפית בצד האירופאי של המפה (Haskell, 1994: 140-141). לעומתם, השחקנית רונית אלקבץ, שמוצאה מרוקאי ומייצגת בסרט את עדתה ואת ה"אחר" המזרחי, היא הגרושה שמגדלת לבדה את בנה, והיא זו שמייצגת תפישת עולם ליבראלית ומתירנית. תפישת שמיוחסת בדרך כלל לעדות אשכנז, לעומת עדות המזרח, שנתפשות בחברה כמסורתיות ועל כן, דבק בהן הסטריאוטיפ של חוסר סובלנות לרוחות של ליברליזם ומתירנות, העלולות לפגוע ואף להכחיד את מסורות הקהילה.

הסרט *חתונה מאוחרת* מעניק ביטוי בולט לגישה הרב-תרבותית מרובת המרכזים, שדורשת הכרה וייחודיות תרבותית על ידי הצבת התרבות הגרוזינית במרכזו. הסרט אף משתמש בשפה הגרוזינית, במנהגי העדה, באמונותיה, ובתפישותיה החברתיות, כחלק מחומרי הגלם הקולנועיים שלו. צפייה בסרט מבהירה כי קהילה זו היא קהילה מתגוננת ומתכנסת, ששומרת על גבולותיה מכל משמר. היא אינה מאפשרת ל"זרים", בני עדות אחרות (גם אם הן דומות), להצטרף לשורותיה, ואינה מאפשרת לבניה "לרעות בשדות זרים". בדלנות זו גורמת, אם כן, לקונפליקט עם עדות אחרות, כמו המאבק שעומד במרכז הסרט בין מייצגי העדה הגרוזינית למייצגת של עדה מזרחית אחרת - העדה המרוקאית בישראל. מנקודת ראותה של הקהילה הגרוזינית, בת העדה המרוקאית מערערת על הסדר והאחווה הפנים-קהילתיים.²² זוהי אהובתו של זאזא, ונגדה הקהילה יוצאת למתקפה למען השארתו של זאזא בקהילה, כדי שימשיך את דרכה על-ידי הקמת משפחה גרוזינית "טהורה". אנו רואים, אם כן, שהסולידאריות המצופה מבני העדה המזרחית הכוללת מתפוררת לטובת התכנסות תוך קהילתית מתבדלת. עמדה מתכנסת ושמרנית זו מוצגת גם בדבריו של זאזא לבת זוגו: "הם שונאים מרוקאיות גרושות עם ילדות" (קוסאשווילי, 78). המאבק חסר הפשרות בין העדות, שמתנהל ברובו של הסרט בין הצדדים המקוטבים, בא לידי ביטוי גם בשיחה בין אביו של זאזא לדודו, רגע לפני "טקס ההשפלה" המרכזי: "אין ברירה. צריך להוריד עליה נבוט. זה או היא או אנחנו... אם הוא לא יסכים לוותר עליה נפסיד והוא יישאר איתה" (שם, 102).

²² האנטגוניזם שקיים בקרב הקהילה הגרוזינית הוותיקה כלפי העדה המרוקאית אינו מקרי וחדש. במחקר של פלגי ופרידלנד (פלגי, 1980: 76) עולה, כי בראשית העלייה של עולי גרוזיה בשנות השבעים, אלה חשו כי בניגוד לארץ מוצאם, בישראל הם הרגישו חלשים במקום חזקים, טיפשים במקום חכמים ונחותים ובלתי רצויים לעומת היהודים הגאים והיפים שהיו בגלות. הם הרגישו כי הם ממלאים את תפקיד "הפרימיטיבי", במקום המרוקאי, ועלבון אחרון זה היווה איום על זהותם היהודית הבסיסית, כפי שפיתחו אותה במשך שנים בחו"ל.

כלומר, על פי המשפחה הגרוזינית, בת העדה המרוקאית, שאינה עונה גם על שאר הקריטריונים השמרניים של הקהילה – היא מבוגרת, גרושה ואם לילדה מנישואים קודמים – לא תיכנס לקהילתם, כיוון שחנתונה בין-עדית תגרום למשפחה לאבד את בנה, שאותו לא יקבלו חזרה.

לפיכך, דורש האב מאהובתו של זאזא: "יש הרבה גברים בחוץ, תני לו את הדרך שלו. אני רוצה זאזא מתחתן עם אישה בשבילו" (שם, 114)²³.

הסרט מדגיש שזהו מאבק בין שתי עדות, שנתפשות כחלק מהעדה המזרחית, והן מקיימות ביניהן קווי דמיון תרבותיים רבים, שמיוצגים בסרט זה באמונה ובעיסוק בכשפים. הדגשת ההיבדלות והדומות גם יחד, מגדירה דרישה להכרה נפרדת בתרבויות שונות שנתפשות דומות.

העיסוק והאמונה בכשפים מיוחסים לעדה המרוקאית ביתר הדגשה בסרט *שחור* (שמואל הספרי, 1994), אשר מציב במרכזו את נושא האמונות והכשפים של עדה זו.²⁴ הזיקה בין חנתונה מאוחרת לשחור מתחזקת גם בשל העובדה שרונית אלקבץ, היא "אשת הכישופים" בשני הסרטים. היא מבצעת טקס כישוף כדי להבטיח שזאזא ימשיך לאהוב אותה, ולא ינטוש: היא שורפת מטפחת עם זרעו, בתוך כלי אלומיניום, תוך חזרה על התפילה: "שהלב שלך יישרף אליי כמו המטפחת אמן" (קוסאשווילי, 99).

הסרט מראה שבמקביל לעדה המרוקאית, גם לעדה הגרוזינית יש מסורות של כשפים ואמונות בכוחות מאגיים שונים, שאותם מפעילה המשפחה כדי לגרום לזאזא להישאר בקהילה, להמשיך את עתידה ולשמור על סגירותה: משפחתו של זאזא מבקשת את הצלחת השידוך בעזרת הנחת קמע, שבורך על ידי "רב מצרי גדול" (עורלה של נימול בן 8 ימים הנמצאת בתוך חתיכת בד), מתחת למיטתה של הכלה המשודכת. מנהג מסורתי נוסף שהסרט עושה בו שימוש הוא האיסור לפתוח בקבוק יין ולשתות ממנו לפני הסכמת הצדדים לשידוך. הדבר יגרום, על פי האמונה, לכישוף בני המשפחה ולביטול השידוך. כשהגברים מעוניינים לפתוח בקבוק יין, אימה של המשודכת מסרבת בטענה: "סליחה אדון יאשה, אתה מכיר את המנהגים שלנו", אך בנה מבטל זאת בתשובתו: "אנחנו כבר חברים. מותר לנו לשתות" (שם, 47). הם פותחים בקבוק ומדברים: "תמזוג, תמזוג, לי כבר יש אישה; שלא תכושף ותלחץ על הבן; אשתה או לא אשתה, אכושף או לא אכושף, היא כבר מוצאת חן בעיני" (שם, 48). אך הסוף כבר ידוע והשידוך הנוכחי לא צלח.

²³ ייתכן וניתן לאתר בסצנות אלה גרוטסקה והגזמה, אך הניגוד בין המרכיב הגרוטסקי שקיים בדיאלוג מעין זה לבין אופיו הריאליסטי של הסרט והאפיון התלת-מימדי והלא גרוטסקי של הדמויות מחזק את הקריאה שלנו את הטקסט לפיה הצופה לוקח חלק בטקס שמציג את כוחה של הקהילה.

²⁴ בסרט *שחור*, הכישוף מוצג לראווה כחלק מאמונות העדה המרוקאית, שמוצבת במרכז הסרט. שחור הוא סוג של כישוף שנועד למטרות גירוש עין הרע, לפגיעה באחר, או למטרות אחרות שהמבצע של הטקס מבקש להשיג.

לפנינו, אם כן, מאבק בין עדות, שמיוצג באמצעות מאבק מאגי בין כישופים, המרמזים על דומות תרבותית²⁵, אך למרות הדומות, מודגשת הדרישה לבידול קהילתי ותרבותי, שאינו מתמצה רק באמונה זו.

²⁵ על דומות העדה הגרוזינית לעדות אחרות ראו מלצר גבע, 134.

תובנה מאוחרת - אינדיווידואליזציה קהילתית

הדילמה שבה נמצאת הדמות המרכזית בסרט *חתונה מאוחרת* יכולה להיתפש כחלק מתמה אוניברסאלית – תמת "האהבה האסורה", שהפופולאריות שלה הלכה וגדלה מאז רומיאו ויוליה של שקספיר. בהתאם לגישתנו - הרואה בסרטים טקסט תרבותי, חברתי ופוליטי - השימוש בתמה זו, הנסובה בין שתי עדות, איננו רק דרמה פופולארית, אלא ראי החברה, התקופה והעדויות שבהקשר שלהן ממוקמת "האהבה האסורה". בתקופה הנוכחית, בחברה השסועה שלנו (תחילת שנות האלפיים), סרט זה משקף צומת דרכים אידאולוגי שבו נמצאת החברה הישראלית: בין אינדיווידואליזם לקולקטיביזם²⁶. אך בניגוד לתפישה הליבראלית המקובלת, ובניגוד לדיכטומיה של הגישה הגלובלית, כפי ש רם (2005) מציגה, דיכטומיה זו מתגלה בסרט כשונה ומורכבת ממה שהיא נראית תחילה. אין מדובר באינדיווידואליזם טהור מול קולקטיביזם טהור, ולא בשתי פנים לאידאולוגיה הציונית (ניאו-ציונות לעומת פוסט-ציונות), אלא מדובר בדיכטומיה שבין הגשמה עצמית, כתפישה ליברלית, לבין קהילתיות-אתנית תרבותית מתכנסת (שאינה בהכרח ציונית). אולם, גם דיכטומיה זו אינה בינארית ופשוטה, מכיוון שמתוך הסרט משתמע כי גם ליחיד יש רצון ואף צורך לממש את הווייתו הקולקטיבית והקהילתית. שילוב זה בין אינדיווידואליזם לקהילתיות מחזק את טענותיו של באומן (2007) כי במודרניות הנזילה, הקהילות זקוקות להגנה כדי לשרוד. זאת הן מבטיחות בזכות הבחירה האינדיווידואלית של הפרטים, שמבטיחים את הישרדותה (שם, 150). בחירה אינדיווידואלית זו בקהילתיות מכנה באומן "השלכה של אהבת העצמי, שמתממשת בחלום הקהילה על בסיס הדמיון" (שם, 160). בחירה זו נובעת מהחשש לשרד תחושת שוני, שמוסיפה ומחזקת את חוסר היציבות שמאפיינת את החברה הנוכחית (שם, שם). כלומר, ניתן לטעון כי ביטוי הפן האינדיווידואלי של הפרט, בגבולות מסוימים, אינו מהווה מרידה בקולקטיב, אלא מדובר בפרק זמן קצוב, מיוחד, לימינלי, הנשזר בכללי הטקס הקהילתיים. מעין זמן קרנבלי שבו ניתנת לפרט האפשרות למרוד בקהילה, אך רק עד לסיומו של טקס המעבר הקולקטיבי, שבסופו הוא הופך לחבר קהילה מן המניין ומקבל את תכתיביה ומסורותיה. ההשתייכות לקולקטיב מדכאת אמנם את חירותו של הפרט לעשות כרצונו, אך מצד שני הייתה זו בחירתו הפרטית לקיים טקסיות קהילתית זו וצרכיו האינדיווידואליים להשתייך לקהילה ולהיטמע במסורות שלה. באופן דומה, גם הקולקטיב דורש לממש את הווייתו האינדיווידואלית כקהילה תרבותית נפרדת, שונה אך

²⁶ את תמת "האהבה האסורה" בקולנוע הישראלי מציגה לשיצקי (2001) כאהבה המתקיימת בין שני לאומים שונים, ישראלים ופלשתינים, לה היא מייחסת היבט חברתי ופוליטי גם כן. לעומתה, אנו למדים כי בסרט *חתונה מאוחרת* מדהדים גם היבטים חברתיים נוספים כמו היבט הרב-תרבותי והקונפליקט האידאולוגי.

שווה, בזכות היכולת שלה לבחור כרצונה, דבר שניתן להשגה רק בחברה ליברלית שמכילה ומקבלת את שתי הגישות המנוגדות. לפיכך, אם נחזור לצומת הדרכים האידאולוגית בה פתחנו, הדרך המועדפת כפי שמשמע מהסרט היא להבין ולקבל שהקהילתיות התרבותית (האתנית) הייחודית והמתכנסת הינה עובדה קיומית וראויה לכיבוד ולהכלה כחלק מאתוס ההגשמה העצמית. גישה זו מאתגרת וחותרת תחת ההכללה וההדרה שנעשתה בתרבות הישראלית כלפי קבוצות תרבותיות שונות. כך יוצר הסרט *חתונה מאוחרת* שית, שבו העדה הכוללנית, העדה המזרחית, שבעצמה מהווה הבנייה תרבותית, מתפוררת לקהילות תרבותיות, שאכן דומות מבחינות מסוימות, אך הן נאבקות על זכותן לבידול ולייחודיות תרבותית שווה. המושג "מזרחי" מאבד את משמעותו המקורית בסרט ובהשלכה על כלל העדות והשבטים המרכיבים את החברה הישראלית, במקום "כור היתוך" כלל-לאומי נוצרה אינדיווידואליזציה של הקהילה. אולם, משמע מהסרט שאינדיווידואליזציה זו אינה נרכשת בקלות, אלא היא נכפית בכוח. על פי הסרט, הקהילה מתנהגת בקנאות אלימה לשימור תרבותה אף במחיר של פגיעה ב"אחר" ובפרטים בתוכה. חוקרים ותיאורטיקנים שמצדדים ברב תרבותיות ליברלית יטענו כנגד הקהילה כפי שהיא מיוצגת בסרט, כי היא יוצרת חברה בין-תרבותית ולא רב-תרבותית, שבה קיים מתח מתמיד במקום אחווה, הבנה והכלה בין התרבויות השונות (ר' קלדרון, 2000). דרישתה של גישה זו היא להכרה בין קהילתית, כפי שטוען טיילור (2005), אותה מפתח ברם (2000) לשני מונחים: הכרה ממשית ולא סטריאוטיפית והוקרה, שנוצרת במפגש הדדי, אשר מוביל לעמדה שמכבדת ומוקירה את התרבויות ומכירה בערך שיש לה עבור בני הקבוצה. בנוסף, אינדיווידואליזציה זו מוצגת כמהלך דטרמיניסטי שאינו ניתן לשינוי ועצירה – מתוך הסרט משתמע כי אין לחברי הקהילה היכולת לבחור את דרכם, אלא הם למעשה כלואים בקהילתם. זו אינה מאפשרת להם לקיים את זכותם לחירות ולחופש הבחירה, מהלך שעילם (1980, 67 - 70) טוען כי הוא מהווה בחירה של הפרטים בה, המבקשים לשמור על לכידותה ושימורה של הקהילה. ריבוי תרבותי זה שמשמע מהסרט *חתונה מאוחרת*, מתגלה כקונפליקט תרבותי. ייתכן ואלה הם חבלי לידה לקראת כינונה של חברה רב-תרבותית ליברלית וסובלנית, המכבדת ומבחינה במורכבות ולא רק בריבוי של קבוצות ותרבויות. אך ייתכן וזהו ביטוי של חברה שסועה, שאינה מצליחה לאחות את הקרעים הפנימיים שמפוררים אותה.

- איגלטון, ט' (2006). *אידאולוגיה. מבוא. תל אביב: רסלינג.*
- אייזנשטדט, ש"נ (2004). *תמורות בחברה הישראלית. תל-אביב: משרד הביטחון, האוניברסיטה המשודרת.*
- אילוז, א'. (2004). *תרבות הקפיטליזם. תל אביב: הוצ' האוניברסיטה המשודרת.*
- אלמוג, ע' (1997). *הצבר-דיוקן. תל אביב: עם עובד.*
- _____ (2004). *הפרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית. תל אביב: זמורה-ביתן.*
- אלרואי, ג' (2004). *אימיגרנטים: ההגירה היהודית לארץ-ישראל בראשית המאה העשרים. ירושלים: יד יצחק בן צבי.*
- ארבל, ר' ומגל, ל' (1992). "מסורות, מנהגים ואורח חיים" בתוך: רחל ארבל ולילי מגל (עורכות) בארץ גיזת הזהב. *תולדות יהודי גרוזיה ותרבותם. תל אביב: הוצ' משרד הביטחון.*
- באומן, ז' (2007). *מודרניות נזילה. ירושלים: מאגנס.*
- בארבר, ב' (2005). *ג' יהאד נגד מק-עולם: הטרור מציב אתגר לדמוקרטיה. תל אביב: בבל*
- בורשטיין, י' (1990). *פנים כשדה קרב. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.*
- בן אורן, ג' ומסקוביץ, ו' (1987). "מאפייני לשון-הדיבור של יהודי גרוזיה", *פעמים, 31, עמ' 95-119.*
- ברם, ח' (2000). "כבוד האדם כהכרה בזהות תרבותית" בתוך: אלוף הראבן וחן ברם (עורכים) *כבוד האדם או השפלתו? מתח כבוד האדם בישראל. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, מכון ון ליר בירושלים. עמ' 58-75.*
- _____ (2005). "הכרה, היעדר הכרה והכרה שגויה בקבוצות מקרב עולי חבר המדינות" בתוך: נחתוני א' (עורך) *רב-תרבותיות במבחן הישראליות. ירושלים: מאגנס. עמ' 163-192.*
- גופמן, א' (1989). *הצגת האני בחיי היומיום. תל אביב: רשפים.*
- גיימסון, פ' (2004 [1981]). *הלא מודע הפוליטי. על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי. תל אביב: רסלינג.*
- גירץ, ק' (1990). *פרשנות של תרבויות. ירושלים: כתר.*
- גנאם, ה' (2008). "מהו צבעו של הערבי? מבט ביקורתי על משחקי צבע" בתוך: שנהב י' ו יונה י' (עורכים) *גזענות בישראל. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, מכון ון ליר בירושלים. עמ' 76-92.*
- וייגרט, א', ג' (1985). *סוציולוגיה של חיי היומיום. ישראל: אור-עם.*
- חזן, ח' (1992). *השיח האנתרופולוגי. תל אביב: האוניברסיטה המשודרת.*
- טורי, ג' (1988). "עברות שמות משפחה בארץ ישראל כ"תרגום תרבותי". בתוך: גרץ. נ' (עורכת) *נקודת תצפית - תרבות וחברה בארץ-ישראל. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה. עמ' 152172.*
- טיילור, צ' (2005). "הפוליטיקה של ההכרה". בתוך: נחתומי א' (עורך) *רב-תרבותיות במבחן הישראליות. ירושלים: הוצ' מאגנס. עמ' 21-52.*

- טלמון, מ' (1998). "מיתוס הצבר וטקסים של גברים במציצים ובלאן נעלם דניאל וקס". מתוך: גרץ, לובין, נאמן (עורכים). *מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי*. ת"א: אונ' פתוחה. עמ' 299-315.
- _____. (2000). *בלוז לצבר האבוד. חברות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי*. תל אביב: אוניברסיטה פתוחה.
- טרנר, ו'. (2004). *התהליך הטקסי. מבנה ואנטי מבנה*. תל אביב: רסלינג. חזות, 2000.
- יונה, י' (2005). *בזכות ההבדל: הפרויקט הרב-תרבותי בישראל*. ירושלים: מכון ון ליר; הקיבוץ המאוחד.
- יונה י' ושנהב, י' (2005). *רב-תרבותיות מהי? על פוליטיקה של השונות בישראל*. תל אביב: הוצאת בבל.
- יוסף, ר' (2001). "הגוף הצבאי: מזוכיזם גברי ויחסים הומואירוטיים בקולנוע הישראלי", *תיאוריה וביקורת*, 18, אביב 2001, 46-11.
- _____. (2007). "הפוליטיקה של הנורמלי: מין ואומה בקולנוע הומוסקסואלי ישראלי", *תיאוריה וביקורת*, 30, קיץ 2007, 187-159.
- ירון, ע' (2005). *בית השימוש במרחב הסמלי*. תל אביב: רסלינג.
- לוי, א' (1999). "לקראת פוליטיקה של זהויות", *פנים*, 10, 31-40.
- לושיצקי, י' (2003). *אותנטיות במשבר: "שחור" והאתניות החדשה*. בתוך: ליבס, ת' וטלמון, מ' (עורכות) *תקשורת כתרבות. יצירת משמעות ומפגש ביו טקסט לבין קוראים*. מקראה. כרך ב'. עמ' 402-417.
- מלצר-גבע, מ' (2002). *עיצוב הזהות הגרוזינית בהקשר החברתי כתהליך למידה בין-תרבותית*. חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה". אוניברסיטת חיפה.
- נאמן, ג' (1979). "דרגה אפס בקולנוע", *קולנוע*, 5, 20-23.
- ניב, ק' (2002). "מתעקרת, נמלטת ומתאבן", *פנים*, 19, פברואר 2002.
- עילם, י' (1980). *הגרוזינים בישראל. היבטים אנתרופולוגיים*. ירושלים: מחקרים בסוציולוגיה, האוניברסיטה העברית.
- פוקו, מ' (2003). *הטרטופיות*. תל אביב: רסלינג.
- פלגי, פ' (1980). "דו קיום בין-עדתי – על פני השטח". בתוך: אור, ש' (עורכת) *על אלימות ואל-אלימות*. תל אביב: ועדת ההשתלמות של איגוד העובדים הסוציאליים בישראל.
- פרמינגר, ע' (2008). *תיעוד, מיתוס ובדיון בשישים שנות קולנוע ישראלי*, אוצרות דרום, הוצאת המכללה האקדמית ספיר.
- קוסאשווילי, ד' (2002). *תסריט חתונה מאוחרת*. ירושלים: כתר.
- קלדרון, נ' (2000). *פלורליסטים בעל כורחם*. על ריבוי התרבויות של הישראלים. חיפה: הוצ' הספרים של אונ' חיפה/ זמורה ביתן.
- רוזין, א' (2002). *מגוף ראשון רבים לגוף ראשון יחיד*. תהליכי אינדיווידואליזציה בחברה הישראלית בראשית העשור הראשון למדינה. חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה". אוניברסיטת תל אביב, פברואר 2002.

רוניגר, ל' (1999). "האינדיווידואליזם בקרב הציבור היהודי בישראל של שנות התשעים" בתוך: בשארה עזמי (עורך) *בין האני לאנחנו. הבניית זהויות וזהות ישראלית*. ירושלים: מכון ון ליר, הוצאת הקיבוץ המאוחד. עמ' 109-127.

רוניגר, ל' ופייגה, מ' (1993). "תרבות הפראייר והזהות הישראלית", אלפיים 7, 118-136.

רם, א' (2005). *הגלובליזציה של ישראל. מק'ורלד בתל-אביב, ג'יהאד בירושלים*. תל אביב: רסלינג.

שוהט, א' (1991). *הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה*. תל אביב: ברירות.

_____, (2001). *זיכרונות אסורים. לקראת מחשבה רב-תרבותית*. תל אביב: סדרת קשת המזרח 2, הוצ' בימת קדם לספרות 13.

שמיר, ר' (2000). "בורגנות יהודית בפלסטינה הקולוניאלית: קווי מתאר לסדר יום מחקר", *סוציולוגיה ישראלית*, ג' 1, תשס"א, 2000, 133 - 148.

שנהב, י' (2004). *היהודים-הערבים. לאומיות, דת ואתניות*. תל אביב: עם עובד, ספריית אופקים.

שפירא, י' (1977). *הדמוקרטיה בישראל*. רמת גן: מסדה.

Barnes, B. (2001). Practice as collective action. In: T.R. Schtzki, K. Knorr-Cetina & E. Von Savigny. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Pp. 17-28. London: N.Y: Routledge.

Collins, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. New Jersey: Princeton University Press.

Durkheim, E. (1965 [1915]). *The elementary forms of religious life*. New York : Free Press

Goldberg, H. E. and Bram, C. (2007). "Sephardic/Mizrahi/Arab-Jews: Reflections on Critical Sociology and the Study of Middle Eastern Jewries within the Context of Israeli Society, *Studies in Contemporary Jewry*, xxii, 227-258.

Haskell, G. H. (1994). *From Sofia to Jaffa: the Jews of Bulgaria and Israel*. Detroit, Mich.: Wayne State University Press.

Kracauer, S.. (1947). *From Caligari to Hitler: a Psychological History of The German Film*. London: D. Boston.

Lienhardt, G. (2002 [1961]). "The Control of Experience: Symbolic Action. In: M. Lambeck (ed.) *A Reader in the Anthropology of Religion*. Pp. 330-340. Oxford, UK: Blackwell Publishers.

Minh-ha, T., T. (1994). "Other than Myself/my other Self" in: G. Robertson et al. (eds.) *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*. London: Routledge. Pp. 9-26.

Naficy, H. (1994). "Phobic Spaces and Liminal Panics in Independent Transnational Film Genre", *East-West Film Journal* 18(2), 1-30.

_____. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*.
Princeton: Princeton University Press.

Prashad, V. (2001). *Everybody Was Kung Fu Fighting: Afro-Asian Connections and the Myth of Cultural Purity*. Boston: Beacon Press.

Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. London : Routledge

Spivak, G.C. (1985). "Can the Subaltern speak? Speculations on Widow Sacrifice"
Wedge 7(8), 120-130.

Weitman, S. (1998). "On the Elementary forms of Socioerotic Life", *Theory, Culture & Society*, 15 (3), 71-110.

פילמוגרפיה

יוסי וג'אגר, איתן פוקס, ישראל, 2002.

חתונה מאוחרת, דובר קוסאשווילי, ישראל, 2001.

פסיכו, אלפרד היצ'קוק, ארה"ב, 1960.

שחור, שמואל הספרי, ישראל, 1994.