

## מצחיק רצח - ההומור כמסייע להתמודדות עם מציאות מאיימת במפגש שבין

### אחרים מקוטבים

פיטר הריס\*

#### תקציר

המאמר בודק את התאטרון בשימושו החברתיים והתרפיים וכיצד הוא מניע את ה'שחקן' על הרצף שבין מציאות ובדיון ומשתמש, בין היתר, בהומור כמנגנון להרחקה וליצירת מרחב בין הדרמה האמיתית לבין המתבוננים: השחקן היוצר עצמו, חבריו לתהליך והצופה החיצוני. בכוחו של תהליך זה לראות ב'רוצח' "דמות קומית" בעלת צד אנושי.

ניתוח התהליכים של יצירת טקסטים דרמטיים מתוך מפגש סדנאי בין סטודנטים לאמנות התאטרון ואסירי עולם – רוצחים, ובחינת המרכיבים הדרמטורגיים בהם, מצביעים על כוחו של התהליך לחולל שינוי עמדות מצד שני הצדדים המשתתפים בו, ובכך לסלול את הדרך לשיקום על ידי הסרת ההכחשה, להתמודדות חיובית ולקבלת אחריות על ביצוע העבירה.

**מילות מפתח:** דיאלוג בין אחרים, מרחב דרמטי/אסתטי, שינוי עמדות, שיקום עבריינים, תאטרון קהילתי, הרחקה אסתטית.

Laughter must answer to certain requirements of life in common. It must have a SOCIAL signification. (Bergson)

האבחנות שיוצגו במאמר, הן פרי ותוצר של מעורבותי כמנחה, יוצר וחוקר בתהליכי ה"מגע בין קבוצתי" באמצעים תאטרוניים, ב"מרחב האסתטי", המתוארים להלן.

כשסטודנטיות וסטודנטים לאמנות התאטרון נפגשים עם 'אחרים מקוטבים', כלומר קבוצת שותפים לתהליך בעלי עולם תרבותי השטנה באופן מהותי משלהם; אסירים, עוורים, מכורים או קשישים, לעשייה משותפת של תאטרון קהילתי, היכולת של כל צד להתגבר על המבוכה הנובעת מהשונויות, מתווכת במקרים רבים על ידי הומור.

מאמר זה שואף להתחקות אחרי האופן שבו ההומור, בצורה של סצנות ודמויות קומיות, משמש מרחב להתמודדות עם ה"פיל" שבחלל העבודה, בסגולתו לתווך את החרדה שבמפגש המקוטב, וביכולתו לשבור מחיצות הבנויות סביב כותרות וסטריאוטיפים, ובכך לסלול דרך למפגש יוצר הומאני אינטימי וחשוף.

סמסון וגרוס מבחינים בין הומור חיובי להומור שלילי ותוצאות מחקרם מאששות את הרעיון ש"הומור חיובי מוביל לראינטרפרטציה של אירוע שלילי" (Samson & Gross, 2011: 381). נילסון במאמרה על הומור בבית הסוהר, מתייחסת לאופן שבו שיח משתמש בהומור מאפשר לשני הצדדים במחקרה, אסירים וסוהרים, לסגת מתפקידיהם הרשמיים ולהיפגש במרחב חברתי שבו הם אינדיבידואלים ייחודיים ולרגע קצר להפגש

\* ד"ר פיטר הריס, ראש המסלול לתאטרון חינוכי-קהילתי בחוג ללימודי תאטרון במכללה האקדמית גליל מערבי; מרצה בחוג לאמנות התאטרון, אוניברסיטת תל-אביב; יוצר וחוקר תאטרון ותהליכים חברתיים; כתב את עבודת הדוקטורט שלו בנושא מגע בין-קבוצתי במרחב האסתטי: מפגש בזירת התאטרון בין שתי קבוצות מקוטבות-חברתית כתהליך ייחודי לשינוי עמדות, וכתב ספר בנושא. מחקרו מתמקד בתיאטרון כזירה לדיאלוג ושינוי עמדות בקרב קבוצות מקוטבות חברתית וערכית: יהודים וערבים, אוכלוסיות חזקות ומוחלשות, והתאטרון ככלי לשיקום והעצמת אוכלוסיות שוליים: נגמלים, אסירים, עבריינים ונשות רחוב.

כשווים. עוד היא מציינת כי השימוש בהומור מאפשר לעקוף קונפליקטים ותורם לאינטראקציה יומיומית חלקה בין סוהרים לאסירים (Nielsen, 2011: 511). התאטרון בסוגתו ההומוריסטית במיוחד, מממש את ממצאיהם של סמסון וגרוס, ונילסן במפגש, במרחב האסתטי, שבין סטודנטיות וסטודנטים לאמנות התאטרון ובין אסירים ואסירות, ומעצים את האינטראקציה ותהליכי שינוי עמדות ותפיסות חברתיות מכוח הפעולה הפרפורמטיבית והחשיפה מול עינם הבוחנת של 'צופים'.

רוזיק בסיכום לספרו Comedy (Rozik, 2011), מתעקב במיוחד על כוחה של הקומדיה ביצירת זירה שבה נפגש ה'צופה' עם תודעתו:

“A fictional world, a comedy in particular, thus constitutes the arena for confrontation between the spectators and their own psyches” (Ibid.226).

המפגש של ה'צופה' עם תודעתו, מקבל משנה תוקף בזירה שבה ה"קומדיה" היא פרי עבודה בתהליך יצירה תאטרוני-דינמי, שבו המשתתפים משמשים לסרוגין כמחזאים, שחקנים וצופים האחד של השני. ובסיכומו של תהליך התוצרים הדרמטיים מוצגים במעמד פומבי בפני קהל צופים חיצוני לתהליך.

המפגש עם רוצחים אסירי עולם הנו מורכב במיוחד, בשל גודל האיום שבעבירה והפער הערכי לכאורה שבין שתי הקבוצות המשתתפות במפגש. אדגים בהמשך, באמצעות שני טקסטים דרמטיים - מונולוג "הצלקת" שהוצג במסגרת הסדנה בלבד, והסצנה "זוגלובק" שנוצרה במסגרת הסדנה והוצגה בפני קהל חיצוני - שנוצרו בתהליך המפגש בין סטודנטיות וסטודנטים לתאטרון ובין אסירי עולם, את האופן שבו המנגנונים החברתיים-פסיכולוגיים ומנגנוני ההומור הטמונים בנרטיבים שנוצרו, מקדמים שיח שבתחילה ניתן היה להגדיר ככמעט 'בלתי אפשרי'.

המילה "רצח" לכשעצמה וכמטאפורה שאולה, דוגמת "בשר זה רצח", מרחפת בחלל העבודה ויוצרת בו בזמן חיץ בשיח בין הישויות המקוטבות. זאת לצד ציפייה לפרוקה מהאיום הטמון בה, על מנת לאפשר תהליך של התקרבות ועשייה תאטרונית משותפת.

רוזיק מתאר מצב תודעתי שבו הצופה בקומדיה חווה "חילוף" שמביא אותו למצב של חשיבה פרה-ורבלית: “Furthermore, the metaphoric nature of the fictional experience switches the spectators' minds into the (suppressed) imagistic/ metaphoric/ symbolic pre-verbal modes of thinking, which offers them the opportunity to face even shameful and suppressed contents of their psyches under the safe conditions of a communal experience; i.e., of social approval” (Rozik, 2009, In Rozik, 2011: 225)

במרחב האונרי (Oneric – of or belonging to dreams) - מונח שבו אוגוסטו בואל (Boal, 1995) מתאר את המרחב הדרמטי, מרחב שבו מתרחש תהליך תיראפואיטי עקיף, ושלנדי מתאר בפרפרזה: "להיות וגם לא להיות" (Landy, 1993) (to be **and** not to be) - מתקיים מצב תודעתי, שבו מתאפשר למשתתף-צופה לעשות את ה"חילוף", שרוזיק מתאר (switches), למצב הפרה-ורבלי ולזמן לעצמו התמודדות עם תוכן תודעתי מודחק בתנאים בטוחים (במרחב הקבוצתי הבטוח), ואף להתמודד עם מצבים אמיתיים של בושה.

תפיסות עכשוויות של שיקום עבריינים מבכרות את גישת הביוש הרה-אינטגרטיבי החיובי (Shame management through Reintegration) (Ahmed, Harris, Braithwaite & Braithwaite: 2001) כמהלך בונה, בדרך להחזרת האסיר לחברה (לעומת גישת הביוש השלילית המדגישה את הבושה שבעבירה). תפיסה זו

מתכתבת עם השימוש בתהליכי יצירה ותאטרון מעצימים, בהם העברייני מאמץ 'תוית חדשה' של יוצר ושחקן, ובמיוחד בעידוד התמודדות כנה של האסיר עם העבירה, הבושה והחרטה, העיסוק בתאטרון ממלא תפקיד ראוי-חיובי בתהליך השיקום.

התהליך היכמו טיפולי המתאפשר בדרמה תירפיה לפי תפיסתו של לנדי, שווה במונחים של גופמן (Goffman, 1967), ל"saving face". מרטין (Martin, 2007) בעקבות גופמן מסביר את יתרונות העמימות שבשימוש בהומור בהגנה על ה"face":

"Because of its ambiguity and potential for retraction, humour, like politeness, can be a useful tactic for protecting the face of oneself and others, thus playing an important role in facilitating social interaction."

מונולוג הצלקת של אלון (גולדה) שיובא להלן, נוצר במהלך עבודה על "דמות סטריאוטיפית" והוצג ב-30 בינואר 2002. המונולוג מיטיב להדגים את התפיסות התיאורטיות של הדרמה תירפיה ואת מנגנון הנסיגה (retraction) המובלע בכל התרחשות דרמתית במרחב הבדיוני, המבוסס במהותו על תפיסת "as if" שבו אני יכול להיות וגם "לא" להיות.

#### מונולוג הצלקת (גולדה)

שלוש... תודה רבה שבאתם לבקר אותי, כל כך הרבה זמן לא היו באים לבקר אותי... אפילו רומק, הבן שלי, לא היה מבקר אותי כל כך הרבה זמן...

אני הייתי כל כך יפה פעם... כל כך צעירה וכל כך מוכשרת... הייתי ראש ממשלה ראשונה במדינה... אני זוכרת, רק לפני יומיים אחות הראשית הייתה אומרת לי: יפה, את הייתי כל כך יפה... לא קוראים לי יפה... חמש פעמים ביום אני אומרת לך... קוראים לי גולדה...

אוש, אני זוכרת, רק לפני יומיים הייתי בבנק, אמרתי לכספר: אני רוצה כל השטרות שלי אני רוצה... אני גולדה... הוא אמר: את אפילו לא דומה לה... אמרתי: נכון, אני הייתי כל כך צעירה ויפה...

בן שלי רומק כל כך היה אוהב אותי... הוא היה אוהב להסתובב איתי... היה אומר לי: את לא תיקחי אוטו שלי אף פעם... את לא אחראית את בכלל, לא יודעת לנהוג...

אני הייתי קצת שובבה והייתי מדי פעם לוקחת אוטו שלו, פעם אני עשיתי תאונה... אני נפצעתי... יש לי צלקת חזקה, חזקה, פה. בן שלי רומק כעס עלי, הוא אמר: את תישארי כאן, את פרזיט... כל החיים שלך את פרזיט! הוא כבר לא בא לבקר אותי... כל כך טוב שאתם פה, אבל לפעמים אני מרגישה שאתם מסתכלים לי רק על הצלקת... גולדה לא טובה? גולדה לא מוכשרת? מה, אני לא טובה? אני לא חכמה? לא באתם לבקר אותי?

מונולוג הצלקת של אלון, הוא ניסיון גדוש רבדים, גלויים וסמויים, לשתף את הקבוצה במצבו הקיומי דרך סיפור בדיוני תמציתי, בעל תת-טקסט החושף את המציאות של הדובר. המונולוג רווי מטפורות שבאמצעותן אלון יכול למסור אמירה בלי להיות גלוי וחשוף לחלוטין. הוא עושה שימוש ברובדי שפה של דמות מיתולוגית קומית-גרוטסקית שנחווית בזיכרון הקולקטיבי, חיובית, במערכת יחסים בין אם לבנה, ובדימויים מעולם שמרחיק את הצופה מהתיגו של אלון ומפשעו. למרות ההרחקה, אין ספק לגבי האמירה במציאות המתייחסת לאות הקין של הרוצח.

בראיון שערכתני עמו, אלון מנתח את אופן השימוש באמצעים התיאטרוניים והקומיים לטובת העברת "מסר" לעמיתיו הסטודנטים (צופים-משתתפים).

[פיטר : הפולנייה עם הצלקת...]

אלון : גולדה ...

פיטר : הזכורה לטוב... אתה יכול לספר לי קצת על התהליך של ה...

אלון : זה בדיוק...

פיטר : אתה יכול לספר לי קצת על תהליך ההתהוות שלה?

אלון : זה בדיוק, זה הכול, זה בדיוק זה, הכול זה אתם, השורה התחתונה היא הראשונה ... מישהי שלא ברור עם היא משוגעת או לא, לא ברור אם היא דפוקה מהתחת או לא, או שהיא הכי נורמלית בעולם, שכל מה שהיא רוצה זה תראו **לא רק את הצלקת**, תראו גם דברים אחרים... על פניו יכול להיות שהיא נראית דפוקה, אבל יכול להיות שיש דברים גם מתחת, זה הכול, **ת'ודע מה? זה הדרך של התאטרון הייתה...** אני לא חושב שהיה אפשר להכניס את זה במילים או בנאום או משהו שהוא לא משחק, אה... להעביר ת'מסר כל כך טוב, זה משהו שבאמת כאילו, **לא שיחקתי אותו בתור משחק, באמת הרגשתי ככה באמת רציתי להגיד את זה**, כאילו ידעתי מה אני רוצה להגיד ואמרתי: **בוא נחליט איך אני מוציא את זה בתאטרון, איך אני מעביר ת'מסר הזה...**

פיטר : ואז גולדה בעצם שירתה את ה... הבחירה בגולדה שירתה את ה...

אלון : הבחירה בגולדה, למה זה היה? **גולדה זה היה בגלל איזו בדיחה עם העשר שקלים משהו, כאילו להכניס בזה קצת הומור**, אבל, אה... כאילו מראש ידעתי מה אני רוצה להגיד [...] היו שם כאלה שהתהליך באמת נגע בהם יותר משטחי. אני באמת מראש באתי להיכנס עם כל ההתחבטויות, עם כל הרגש, ממש באתי לעשות פה משהו שהוא חופר, שהוא כואב – לא משהו שטחי, אני חושב שראו את זה. אני חושב שזה גם השפיע מסביב .

פיטר : נכון.

אלון : אם כבר עושים את זה [משווה להצגה אחרת בכלא איילון, "כמו סוף שנה של בית ספר"] ואני אומר: נתנו לכם כלי – נצלו אותו, לא סתם לעשות, פאן זה סבבה אבל יש פה כלי לעשות משהו הרבה יותר משמעותי, הרבה יתר עמוק, חבל לזרוק אותו סתם, חבל לבזבז אותו... אני חושב שאצלנו המטרה mission accomplished, היא הצליחה, אנשים עשו תהליך, אנשים נגעו, אנשים כאבו, לא סתם באו להעביר את הזמן . הדמות גולדה, שעל מצחה מתנוססת צלקת, מטפורה לתיג העברייני, היא אמצעי תאטרלי-קומי שאלון מגייס בשלב מוקדם בתהליך, בניסיון לזכות בהבנה מצד הסטודנטים. במרחב הבדיוני הוא יכול לגלם דמות קומית: אישה, מבוגרת, גרוטסקית עם מבטא פולני כבד, בחירות תאטרליות שמטשטשות ומרככות את תווית הרצח, ולבצע מונולוג הומוריסטי שמבצעו מבצבצת האמת: "ת'ודע מה? זה הדרך של התאטרון הייתה...", הוא מבין את הכוח הטמון במרווח הלימינלי שבין משחק למציאות: "לא שיחקתי אותה בתור משחק, באמת הרגשתי ככה באמת רציתי להגיד את זה [...]". המסר של אלון הוא בקשה לשנות את דימויו בעיני הסטודנטים-חברה, הדמות התאטרלית מאפשרת מידת ריחוק של אלון מעצמו ושל ה'צופים' ממנו, שמחייבת אותם לחשוב מחדש. כמו כן העוצמה החזותית-האייקונית והאנרגיה הרגשית המוקרנת מהדמות

הופכים את הרגע התאטרוני לבלתי נשכח, וכך גם את פנייתו של אלון במסעו לזכות בהכרה על ידי ארגון מחדש של קטגוריות השיפוט של הסטודנטים כלפיו.

התאטרון מקנה לאלון הדובר כיסוי של אשליה, מסכה החושפת את האמת המוצנעת של העוטה אותה. הרגשות המרכזיים – עצב וייאוש – מעוררים אמפתיה ומעמידים את אלון ואת האחרים (צופים-משתתפים) על מישור שיש בו מן המשותף. התאטרון מאפשר ליצור דמות שאינה מאיימת, שכל פשעה הוא שובבות של אישה סנילית.

הבאת הדמות למרחב הקבוצתי היא שלב בתהליך חשיפה הדרגתי המאפשר לאלון להתקדם במהלך בטוח לקראת התמודדות קשות וחושפניות שבהמשך יעמידו אותו ואת פשעו במוקד הקונפליקט שבמרחב הקבוצתי. המונולוג מאפשר לו להתרפק על זיכרון העבר: (גולדה) "אני הייתי כל כך יפה פעם" – עבר שבו הוא היה "כמו כולם" – ומאפשר לו לבטא ייאוש גדול באשר להווה. בתהליך התרפי שהוא מזמן לעצמו אלון אינו מאפשר לעצמו להתקדם ולנצל את תכונת הדמיון (imagining) של המרחב האסתטי ולדמיון עתיד אחר – אופטימי. הוא אינו מנסה ליפות או להדחיק את המציאות, כפי שהיה נוח. ההישארות בקדרות היא בחירה תרפית באקט של חשיפה עצמית מודעת, תוך הלקאה עצמית באמצעות הטקסט האירוני המתייחס ל"ראשת הממשלה": "את פרויט... כל החיים שלך את פרויט". הוא יוצר נרטיב במישור המציאותי והבדיוני, שבו שני מסרים מקבילים שבאמצעותם הוא מבקש ליצור הבנה למצבו: הצבת "המעשה" המזעזע במרחב והניסיון להשגת אמפתיה באמצעות הדמות התאטרונית, הקומית הבדיונית.

אלון מציג את העדר הגורם המפקח במציאות חייו כשביצע את פשעו בגיל 14 כחסר קיומי. במקרה הזה הבן של גולדה, רומק, משמיע באופן אירוני מבודח את קול הפיקוח ההורי, שאולי משמעו קריאה בדיעבד לגורם מציב גבולות: "את לא תיקחי אוטו... את לא אחראית את בכלל, לא יודעת לנהוג..." ומושך קווים מקבילים בין הדמות הסנילית הבדיונית לקטין שהיה בעת שנאסר.

השאלות של "גולדה" בסיום המונולוג מופנות לכאורה לנמענים – "מה אני לא טובה?", אך למעשה בעיקר כלפי עצמו, בתור התמודדות בתהליך תרפויטי שהוא מעצב לעצמו. האירוניה הדרמטית הנוצרת עקב השימוש באסטרטגיה של הצבת הייאוש וחוסר האונים במרחב ונקיטת עמדה מוחלשת, המאפיינת דמויות קומיות, מחייבת את הצופה להתמודד עם הדיסוננס בדואליות, שבין שיפוט חברתי נורמטיבי לבין אמפתיה כלפי אלון-גולדה. הצופה, שחוזה את הסצנה ממקום של הומור וחמלה כלפי האישה שעשתה "תאונה", חש אמפתיה לדמות, ובהשלכה גם לאלון המגלם אותה.

### "זוגלובק" כמטפורה

הסצנה "זוגלובק" הנה סיטואציה בדיונית, שבה סטודנטית הופכת על פיה את המציאות שמייצגים חבריה לקבוצה- 'אסירי עולם', בכך שהיא מצילה קרבן בדיוני 'הכבשה זוגלובק' מ"רצח". הסצנה נוצרה מאימפרוביזציה, בפרויקט תאטרון קהילתי לאסירים ולסטודנטים לאמנות התאטרון, בכלא איילון 2007/8. הסצנה הקומית בוחנת את יחסי קבוצת הרוב - הסטודנטים, וקבוצת המיעוט - אסירי עולם, לאור שאלות מוסר.

הדמויות בקומדיה "זוגלובק" מעוצבות על פי הפרמטר "חוסר מודעות עצמית", שמציב ברגסון לעיצוב הדמות הקומית:

“To realise this more fully, it need only be noted that a comic character is generally comic in proportion to his ignorance of himself” (Bergson (1956) 2002:16)

ההגדרה של ברגסון נכונה לגבי דמות שעוצבה על ידי מחזאי ומוצגת בפני קהל צופים נייטראלי. במקרה להלן השחקנים המבצעים (אסירי עולם וסטודנטים) הסכימו לגחך את עצמם בפומבי, ובחרו, מתוך הבנה אינטואיטיבית את תפקידה של הדמות הקומית, לעצב ולשחק דמויות שכביכול “אינן מודעות” (ignorant) לעצמן. הבחירה המודעת, והידיעה שהסצנה תבוצע בנוכחות חבריהם בשלב ראשון, ובהמשך קהל צופים שעשוי לכלול את הקרובים להם, מצביעה על התכוונות לתהליך של שינוי תפיסתי וחיפיתו בפומבי. הפרוטוגוניסט, דמות הווטרנירית הצמחונית, מתייחסת לאכילת בשר כרצח. בדיאלוג קומי עם שותפיה לסצנה, החבר שלה ואביו המארחים אותה לארוחת צהריים של כבש “על האש”, היא מותחת למעשה ביקורת על מעשה הרצח האמיתי שעליו הם מרצים את עונשם. הביקורת הישירה, שמותחת הדמות המייצגת את הסטודנטים ואת עולמם של הקורבנות, טומנת בחובה “face threat”, או במונח מתחום הפסיכולוגיה החברתית “איום סטריאוטיפי” (תחושת איום הנובעת מפגיעות כתוצאה מזיהוי עצמי שלילי של האדם המתויג. תחושת האיום עשויה לגרום תגובה מתגוננת או תוקפנית), ועשויה להתפרש באופן פוגעני ופולשני שיגרום לאי נוחות ומבוכה לשואל ולנשאל. ה”ביקורת” מתאפשרת מכוח השימוש בהומור, כפי שמתאר זאת מרטין:

“By making a humorous remark about certain attitudes, feelings or opinions, we can reveal something about ourselves in a way that allows us to deny it if it is not well received.” (Martin, 2007:117)

אופציית ההכחשה (deny it), גם אם אינה מיושמת, מספקת תחושת הגנה בתהליך החשיפה של שני הצדדים המשתתפים בסצנה מרצונם, זה מפני זה, ומקלה עליהם את חשיפת האמת בפני קהל. עוד טוען מרטין, כי הצחוק של הקהל מהווה אישור או קבלה של האופן שבו הדרמה מוגשת, האישור שבהנאת הקהל מהמומנט הקומי, משרה אורה מקלה עבור המבצעים והצופים במהלך הצגת נושא טעון. הסצנה “זוגלובק” נוצרה מתרגיל “קלפי זהות” שבו כל משתתף משתף את חבריו בחמישה מאפיינים מזהותו. התרגיל הניב אימפרוביזציות משמעותיות ששימשו לבירור פערי הזהות שבין אסירי עולם (רוצחים) ובין סטודנטים. הסצנה “זוגלובק”, כינויה של דמות הכבשה בסצנה, פרפראזה על שם מפעל הבשר המוכר, שפותחה מתרגיל “קלפי זהות”, היא פרי דמיונם של שני אסירים, סטודנט וסטודנטית. הסצנה עוצבה סביב דמויות בדיוניות על בסיס נתוני זהות אמיתיים של השחקנים המגלמים אותן. האימפרוביזציה עובדה לסצנה כתובה, וזו הוצגה באירוע התאטרוני בסיום הפרויקט, בביצוע סטודנטית ושלושה אסירים. הכבשה, “זוגלובק”, מספקת לא מעט רגעים מצחיקים בסצנה מכוח היותה מואנשת. ביכולתה לספק “שורות מחץ” על ידי הדגשת הנרטיב בתגובות פיזיות ופעיות במקומות הנכונים. האסיר שגילם את “זוגלובק” עיצב לה תלבושת סמלית מסדין לבן; עיצוב הדמות וגילומה ממחישים את ההסבר של ברגסון על השימוש לצרכי צחוק בבעלי חיים ותכונותיהן כמשל לאדם. נכונותו של אסיר לעורר גיחוך בקרב חבריו והצופים לטובת האמירה הדרמתית (ההתבעה – stamp – על פי ברגסון) שבסצנה, מאששת את ההבנה האינטואיטיבית שלו למנגנון הקומי ולפוטנציאל השימוש בו “the use he puts it to” שברגסון מתאר:

“Several have defined man as "an animal which laughs." They might equally well have defined him as an animal which is laughed at; for if any other animal, or some lifeless object, produces the same effect, it is always because of some resemblance to man, of the stamp he gives it or the use he puts it to.” (2002:11)

הבמה בסצנה מסמלת חצר של בית. אבי המשפחה מכין גחלים במנגל לארוחת הצהריים שבה ינכחו בנו וחברתו החדשה של הבן :

(אבא נכנס עם זוגלובק הכבשה ומכין את הגחלים למנגל)

זוגלובק : (מסתובבת על הבמה ופועה) מההה, מההה, מהההה...

גלעד (משוחק ע"י אסיר בדואי) : (נכנס עם חברה) מה קורה אבא?

אבא : עלאכייפק, הכל בסדר.

גלעד : הבאתי את ירדן, חברה שלי...

ירדן : נעים מאוד... יש לכם בית ממש יפה.

גלעד : זאת ירדן, וטרינרית...

זוגלובק : (לירדן) מההה, מההה, מהההה...

ירדן : מה זה? איזה חמודה? יש לך חיה, קוקי איך לא סיפרת לי?... איך קוראים לה?

גלעד : זוגלובק.

ירדן : זוגלובק? (פניה נופלות)

אבא : (מושך את בנו הצידה) בוא תעזור לי עם ארוחת הערב (מצביע על הכבשה)

ירדן : (לאבא) שמעתי שאתה טבח ממש טוב... אז מה אוכלים היום ?

זוגלובק : מההה, מההה, מהההה...

גלעד : אבא היא צמחוניית...

אבא : מה צמחוניית, מי צמחוניית? (לירדן) כבש (לגלעד) נו בוא כבר נלך לשחוט אותו...

גלעד : אבא אמרתי לך, היא צמחוניית .

ירדן : הוא צוחק, נכון, תגיד לי שהוא צוחק עליי ...

אבא : בוא כבר לשחוט את הכבש...

ירדן : תגיד לי שזה הומור, זה חוש הומור מאוד מיוחד, זה לא חוש הומור שלי אבל... שאלתי כאילו מה

אוכלים? חשבתי גבינות ופסטות ...

אבא : אני אכין לך אוכל טעים, אנחנו נשחט אותו ואני אעשה לך על האש... מעדן!

ירדן : אתם מתכוונים לאכול את זוגלובק. אתם באמת... בובי הוא לא רציני נכון?

גלעד : הוא רציני...

ירדן : מה שאתה עושה פה זה רצח, רצח זה מה שזה, בובי תגיד לו..

אבא : איזה בחורה הבאת הביתה? נפלת על הראש? צמחוניית... רופאת חיות... (מאיץ בו) בוא... בוא ...

גלעד : (לעצמו) חברה... כבש... חברה... כבש... כבש... אני רעב ... אז כבש (גלעד ואבא יוצאים)



ירדן: (קוראת אחריו) מה זה בוא, בוא... אבא... מה זה בוא, בוא? הוא רוצה לרצוח את הכבשה החמודה הזאת... ואתה אין לך עמוד שדרה, אני פה ואתה הולך לשחוט כבשה עם אבא שלך? ... אני לא מאמינה שאתה עושה לי את זה... (ירדן קוראת לזוגלובק ומבריחה אותה החוצה) בואי חמודה... בואי מהר ... (אבא וגלעד חוזרים ומגלים שהכבשה נעלמה)

גלעד: אז מה נעשה עכשיו אבא? אין חברה ואין אוכל... אני רעב, מה נאכל?  
אבא: פיצה.

אבא וגלעד (יחד): פיצה.

האסירים המשתתפים בסצנה מוכנים להעמיד את עצמם באור מגוחך ולהגיע למסקנה שיאכלו "פיצה". האם יש כאן תיקון? האם עצם ההסכמה לרפלקציה דרך הפריזמה של הומור ואירוניה עצמית וההתפשרות על פיצה - מאכל המייצג את המרחב התרבותי של הפרוטגוניסטית הנורמטיבית כביכול ואנטיתזה לכל מה שהם מייצגים - מעידים על רצון לשינוי מהותי?, או כפי שברגסון מגדיר זאת:

"Indeed, it is in this sense only that laughter "corrects men's manners." It makes us at once endeavour to appear what we ought to be, what some day we shall perhaps end in being."

(2002:17)

הסצנה מגייסת הומור בהתמודדות עם גישור פערים בין קבוצת רוב נורמטיבית הטרוגנית של סטודנטים וסטודנטיות לתאטרון (נשים, גברים, יהודים, ערבים, מזרחיים ואשכנזיים) ובין קבוצת מיעוט, שנתוני קטגוריה של כל משתתפיה הומוגניים: גברים, אסירי עולם, רוצחים.

המשתתפים התבקשו לאפיין פרוטגוניסט ואנטגוניסט מתוך הקלפים המייצגים מאפיינים בזהותם, שאותם הפיקו בתרגיל "קלפי זהות", ולהעמיד את הדמויות בסיטואציה של עימות שבה לכל אחת מהן עמדה עקרונית-אידאולוגית מנוגדת לאחרת. ההתנגשות בין שתי העמדות תיצור את הקונפליקט הדרמטי.

השוני בין הקבוצות מאופיין על ידי מטפורה, צמחונים לעומת אוכלי בשר ומטבע לשון. השימוש במילה המפורשת "רצח", מטבע לשון נרטיבי באג'נדה הפוליטית של המתנגדים להרג בעלי חיים לצורכי מזון, מקבל משנה משמעות במרחב הקבוצתי והפומבי (בזמן הצגה בפני קהל) בתור מייצגת בו-זמנית של מטפורה ושל מציאות. הסוגה הקומית מאפשרת סובלימציה המקלה על הבאת מושג הרצח לזירת התאטרון לבחינת עמדות הצדדים כלפיו.

הקומיות של הסצנה נובעת כאמור במידה רבה מדמות הכבשה שמשחק אסיר, שהשקיע זמן רב ומחשבה בעיצוב תחפושת שיצר במו ידיו מסדין לבן, ושימשה אותו כבר בחזרות. מומנטים קומיים טמונים בשמה של הכבשה "זוגלובק", שם מסחרי למוצרי בשר שמגדיר את הייעוד המידי של הכבשה, ובהשתתפותה בדיאלוג שבו היא מגיבה בפעיות במקומות הנכונים: "ירדן: (לאבא) שמעתי שאתה טבח ממש טוב... אז מה אוכלים היום? זוגלובק: מההה, מההה, מההה..."

סגנון המשחק המוגזם נולד כבר באימפרוביזציה מאינטואיציה קומית של השחקנים ונשמר בבימוי של התוצר הסופי. ירדן, דמות נאיבית המייצגת את האופן בו האסירים תפסו את הסטודנטיות מהחוג לתאטרון, עומדת בניגוד לדמויות הגבריות המסוקסות. האבא, הדמות המייצגת רוצח, נופף במהלך הסצנה בסכין מאיימת שהשחקן עיצב מחומרים המותרים לשימוש בכלא, כהמשך תנועות ידיו. הבן המאוהב מייצג לויאליות בין-



קבוצתית כפולה: "חברה... כבש... חברה... כבש... כבש... אני רעב...". רוצה לפרוץ את גבולות הקטגוריה ולהשתייך לקבוצת הרוב הנורמטיבית, הוא נע במיזנסצנה מקצה אחד של הבמה למשנהו בין הקטבים – חברתו ירדן ואבא שלו.

הדמות ירדן מבוססת על יסוד בזהות של דורה הסטודנטית, צמחונית שלתפיסתם הגברית של יושבי בית הסוהר אופיינית ליפי נפש, עדינים, לא אגרסיביים. ירדן ה"נאיבית", גם לאחר שהתוודעה לשמה של הכבשה "זוגלובק", בהיותה נטולת מסגרת התייחסות המקשרת בין הכבשה ל"ארוחה", מתייחסת אליה כאל חיית מחמד. האירוניה הדרמטית הכפולה, זו של הסצנה וזו של המציאות, מפעילה אצל הצופה תגובה קומית ואמורה לעורר בו מחשבה על מקומו ועמדותיו כלפי הצדדים במשוואה המוצגת.

יחסי הקרבה-מרחק בהוראות הבמה – אבא מושך את בנו הצדה ומרחיק אותו מירדן ("בוא תעזור לי עם ארוחת הערב") – נגזרו מהמיזנסצנה הטבעית שהתרחשה באימפרוביזציה; כאן הפעולה הספונטנית של הרחקת הבן הדגישה את האיום שהאסירים חשים מיצירת קשר אינטימי עם נציגת קבוצת הרוב, אינטלקטואלית, מעודנת ויפת נפש, שאינה מתאימה לקבוצת השייכות שלהם. האיום מוכפל כתוצאה מהאיסורים שמכתיב בית הסוהר: קיום מגע פיזי, איסור על מסירת מידע אישי, נתינה וקבלה של חפץ, מכתב, סיגריה, או מספר טלפון, שהפרתם מהווה עבירת משמעת המסכנת את הפריבילגיות שניתנות לאסיר, הכוללות השתתפות בפרויקט התאטרון הקהילתי.

הסצנה מדגישה את האיום שחשים שני הצדדים בתהליך. יסוד החרדה מתבטא בחששם של הסטודנטים לעורר את זעמם של האסירים המתווגים אלימים; ירדן מגיבה לתחושת האיום הממשית מהאב הגס והקולני, נושא הסכין, בניסיון למצוא חן: "שמעתי שאתה ממש טבח טוב". האסירים מגיבים מתוך האיום, והחרדה בתוקפנות, כך כשגלעד מדגיש בפני אביו את היותה של ירדן צמחונית ומצביע למעשה על יסוד סטראוטיפי המסמן את קבוצת הסטודנטים; האבא המאויים מגיב בזלזול ובאיום כשהוא פונה לירדן ומדגיש: "כבש"! בהתנהלותה של ירדן בסצנת התאטרון היא מחקה את החרדה, שאפיינה את הסטודנטים כשנדרשו לשתף פעולה עם קבוצה של אסירי עולם. היא מצדה מסתתרת מאחורי בעל הברית שלה, החבר, ומתכחשת למציאות: "הוא צוחק, נכון, תגיד לי שהוא צוחק עליי... תגיד לי שזה הומור, זה חוש הומור מאוד מיוחד, זה לא חוש ההומור שלי, אבל..."; והאבא, בדרך שאפיינה את התנהלות האסירים בתהליך, שמקורה בכך שהם קוטלגו מלכתחילה אסירי עולם, עתה בוטה ומפורש: "בוא כבר לשחוט את הכבש...". הציפייה לגבינות ולפסטה מדגישה את ההכחשה שהסטודנטים היו שרויים בה בתחילת הפרויקט, שבויים באשליה שייפגשו עם בני אדם שסטו באקראי מדרך הישר. האבא, אסיר, מדגיש את שליטתו בטריטוריה שבה האורחת אמורה לקבל על עצמה את כללי המשחק החדשים: "אני אכין לך אוכל טעים, אנחנו נשחט אותו ואני אעשה לך על האש... מעדן!".

הסצנה הקומית בנויה כמחזה עשוי היטב: אקספוזיציה, שיא, מהפך ומוסר השכל. הדרמה מארגנת את התהליך הבין-אישי והבין-קבוצתי המורכב, ומאפשרת, במרחב הבדיוני, פתרון אידאלי של הצלת הקרבן. הבמה משחררת את הטאבו ושמה במרכז הבמה ולעיני כול את הסוגיה הקרדינלית, כשהדמות ירדן הוגה על הבמה את המילה "רצח", שהוא המכנה המשותף לכל המשתתפים בקבוצה הנגדית. הבחירה לסיים את הסצנה ברוח הקומדיה בניצחון הטוב על הרע – היפוך המציאות – משמעותית לשתי הקבוצות: לסטודנטים, שפיתחו יחסי קרבה עם האסירים זו הזדמנות לדמיין שחבריהם לא ימעדו שוב

ושאולי הם עצמם שותפים לשיקום ולתיקון. ברגסון גורס שבצחוק קיימת כוונה לגחך על מנת "לתקן" את ה"שכן", "correct our neighbor". תווית המטפל, המשקם המושיע, שהם אימצו כחלק מזהותם במפגש עם שולי החברה, ואולי גם הבחירה להיות סוכני שינוי דעת קהל לטובתם, מקבל אישור בהפי אנד.

In laughter we always find an unavowed intention to humiliate and consequently to correct our neighbour. (2002:65)

האסירים, השותפים בעיצוב השתלשלות הנרטיב ופתרונו, בויתורם על ארוחת הבשר והשלמה עם האלטרנטיבה "פיצה" זוכים במעין ישועה סמלית, במעבר מהסוטה לנורמטיבי ובתיקון סמלי של העוון שבעברם.

רמי, האבא בסצנה, רצח את בת זוגו, שבגדה בו. בתחילת התהליך הוא הפגין בבוטות את סלידתו וחוסר האמון שלו בנשים, אנרגיה שמוצאת ביטוי בגילום דמות האבא. ההשתתפות בסצנה, שביצירתה השתתף, המחלישה את תפיסת עולמו הערכית של ה"אבא", מוצאת ביטוי גם בדברים שאמר בריאיון שלו איתי כמה חודשים אחרי סיום הפרויקט: "אני אמנם התחנתתי איתה, אבל היא לא שלי, רוצה לבגוד עם הגוף שלה? זה שלה, לא שלי, אני יכול לקחת את עצמי... ללכת, לא צריך לקחת לה את החיים... זה המחשבה של היום... פעם אתה לא חושב ככה... שלי! הכבוד שלי! האישה שלי! היא בגדה בי!".

הבחירה בפנטזיה (רומן רומנטי) כמטא-סגנון מרככת את המגע ומאפשרת לשבור את מחסום האיסורים ביחסים שבין קבוצת הסטודנטים לקבוצת האסירים. השטח המפורז נותן לגיטימציה להקפוא את השיפוטיות ולתרגל קרבה ואמפתיה כשלב לקראת קבלת האחר במושגים הומניים. הפנטזיה הקומית מאפשרת לבחון את היחסים תוך נטרול האיום הממשי שבמפגש בין שתי הקבוצות המקוטבות. להלן, מספר תובנות של רמי מתוך הראיון שקיימתי עמו לאחר הפרויקט הממחישות את הפוטנציאל שבשימוש בעולם הבדיוני התאטרוני כמרחב לשינוי:

### רמי והתאטרון

רמי: אני פעם חשבתי שאני אשתתף בהצגה? אעלה את הרגשות שלי לפני אנשים? ... תשמע, זה עד היום מלווה אותי, אני רואה את הקלטת כל פעם, את הקטע שלי ספציפית. אני נהנה מהקטע שלי ספציפית, אני חושב שהקטע הזה ייחרת לי תמיד ...

רמי מייחד את התאטרון, או בלשונו, את ההצגה, כמטא-מסגרת לתהליך המגע הבין-קבוצתי שחווה. השתתפות בהצגה על כל המשתמע ממנה היא שיאה של חוויה, שהשאירה בו רושם עמוק ושינוי המוכלל על חייו שמחוץ למסגרת האירוע. בצפייה חוזרת בקלטת המופע הוא ממשיך לחשוף את עצמו שוב ושוב לתהליך התרפויטי, שהעביר את עצמו ולתחושת ההעצמה והשחרור שבאו בעקבותיו. עומק החוויה והרצון לשחזר אותה מעידים על זיכרון חיובי שנלווה לתהליך טיפולי מורכב וכואב. הבעת רגשות "לפני אנשים", מהווה שיא בחשיפה העצמית והצהרה גלויה על הרצון להשתנות. עבורו השתתפותו בהצגה היא תהליך טרנספורמטיבי-טיפולי. מבחינה זו לפנינו דוגמה נוספת לדרך שבה התאטרון הקהילתי במודל הדו-קבוצתי מטיב להגשים את עקרונות היסוד השיקומיים של הרה-אינטגרציה, שיסודה בהתמודדות עם הבושה בסביבה תומכת.

### סביבה תומכת

פיטר: אתה חושב שהנוכחות של הסטודנטים הוסיפה לך משהו ?

רמי : ... זה הוסיף כן, זה נותן תמיכה, זה נותן גב ... הן יודעות על מה אתה יושב, רצחת את האישה, תשמע, אתה יודע מה זה נשים, הוא הרביץ לאישה, הוא רצח אותה, זה קורע אותה, פתאום אתה רואה שהיא פתאום... היא באה... והן יודעות לחבק אותך, הן יודעות לאהוב אותך, כאדם ולא כאיזה רוצח, ולא כמו שבכלל רואים אותך פה במערכת, אז זה נותן הרבה חיזוק, הרבה כוח. אז ת'אומר : באינה אני בכל זאת שווה משהו. כי אם הייתי מרגיש שהם עוינים, לא הייתי יכול לעשות שום דבר. למשל הם [הסטודנטים] כל כך תמכו בחוס ואהבה בקטע שלי שעשיתי...

כמשתמע מדבריו של רמי, תהליך השינוי במפגש בין אסירים לסטודנטים הוא דו-סטרי. יכולתם להכיל אותו למרות הידיעה שרצח את אשתו מצריכה סביבה בטוחה שניתן לשבור בה סטראוטיפים ועמדות מוצא המבוססות על חרדה ועל חשדנות ולראות דרך הפריזמה של היצירה את הצד החיובי שבכל יחיד : "אני בכל זאת שווה משהו... כי אם הייתי מרגיש שהם עוינים, לא הייתי יכול לעשות שום דבר."

פיטר : אני כותב דוקטורט, הנושא שלו הוא המפגש בין הקבוצות במרחב של התאטרון...

רמי : זה אחלה מפגש... תדע לך, אני חושב שהמפגש הזה תרם להם, זה תרם לנו גם... כי אם אני הייתי נוסע ברחוב... הייתי אומר : "הנה כל החלאות האלה בתוך בית הסוהר", ופתאום אתה אומר : "תראה מה זה גם אני פה"...

פיטר : אם היינו עושים מפגשים כאלה בלי הסטודנטים?

רמי : זה היה פחות טוב, הרבה פחות, כי אני אגיד לך למה, תראה, אוטומטית, בא לחשוב כמו רובוטים, אוטומטית... אם היית מביא רק סטודנטים, זכר, זה היה שונה, אם היית מביא רק נקבות זה היה שונה, הבאת את הנקבות וזכרים ביחד... זה שונה... מה קורה? אוטומטית, בכל מקום שיש אישה דברים קורים, אין מה לעשות, תשמע... זה נתן אינטימיות מסוימת באוויר, שכולם רוצים להראות בסדר, כולם רוצים לדבר בסדר, כולם רוצים לעשות את זה בסדר, אתה תגיב אחרת. אפילו שזה ילדות ואין לך שום דבר מיני או משהו, עדיין, יש ת'אינטימיות של אישה במקום. זה שונה לגמרי. אם אתה עושה את זה בעתיד אתה חייב לצרף גם גברים וגם נשים.

פיטר : ואם היינו עושים את זה בלי התאטרון ?

רמי : יש תישלב בתאטרון הסופי, אתה (השחקן) יצרת בסוף משהו, זו תוצאה הרבה יותר טובה מאשר רק לדבר, אם זה רק בדיבורים אז בסדר זה יפה, אבל אם אין לך תיסוף, תיפיניש, חסר משהו.

לרמי חשוב לאמץ דימוי עצמי משופר מול החברה, הסטודנטיות והסטודנטים. עליו להיות "בסדר", והוא מציין זאת בנחרצות : "כולם רוצים להראות בסדר, כולם רוצים לדבר בסדר, כולם רוצים לעשות את זה בסדר". במושגים של גיבוש "חוסן אנטי-תיוגי" (שוהם, אדד, ורהב 2004 : 504-508) (מושג של הקרימינולוג פרופ' משה אדד המתייחס ל'חוסן' שמאפשר לא להתפרץ באופן תוקפני לאיום מתייג : הערה פוגענית או ליגלוג) רמי מתאמן באיפוק, תכונה שלאורך התהליך ניכר כי אינה טבעית לו. לאורך התהליך רמי התפרץ פעמים לא מעטות כשחש איום וביקורת מצד הסטודנטים (איום סטראוטיפי), לפני היווצרות האינטימיות. הוא מודע לכוח הממתן שהיה לסטודנטיות/ם עליו, לאחר שבתחילת הפרויקט כינה נשים בכינויים לא מתמימים והיה תוקפני ובוטה לגבי אחרים בקבוצה.

שיא תהליך ההעצמה מתרחש בעמידה על הבמה עם התחושה ש"יצרת בסוף משהו". שלב ה"אמונה" בתאוריה של הירשי (Hirschi, 1972) על שיקום עבריינים, מושאל בתהליך הנוכחי כדי לתאר את מה שרמי

מכנה: "ת'סוף, ת'פיניש". האירוע המשותף לו ולשותפיו, שבו ה"תאטרון" מציע קנה מידה חדש שעל פיו הוא מודד את עצמו אל מול עצמו, משפחתו, הקהל והעולם. המעמד התאטרוני מזמן לו אישוש ואישור לערכו כאדם, מעבר לעבירה שביצע, באמצעות הקשרים שיצר, המחויבות לקבוצה, לתהליך, לעצמו ולקרוביו, ומעורבותו בתהליך של יצירה עם שותפים המשקפים עבורו את העולם הנורמטיבי, שממנו הוא נותק ואליו הוא כמה. האמונה החדשה מתוארת במשפט הסוגר את שיחתנו, שהגה אדם המעיד כי לאחר שביצע את רצח אשתו הוא לא הביע חרטה בבית משפט, הגם שהדבר היה יכול להקל על עונשו, והוא מעיד על עשייתו בתחום ובתהליך שלא חלם עליו מעודו: "איכפת לך מה חושבים אם אתה עושה משהו."

## סיכום

התאטרון בשימושי החברתיים והתיראפיים מניע את ה"שחקן" על הרצף שבין מציאות ובדיון ומשתמש, בין היתר, בהומור כמנגנון להרחקה וליצירת מרחב בין הדרמה האמיתית לבין המתבונן שהוא; השחקן היוצר עצמו, חבר לתהליך, צופה חיצוני. ראינו כיצד ההומור מרפד את ההתבוננות ומקל על יצירת יחסי קרבה בין יחידים וקבוצות מנוגדות על מנת לאפשר תהליכים של יצירה ודיאלוג אינטימיים. האינטימיות סוללת דרך לחשיפה עצמית שכוללת נגיעה בנושאי טאבו, ובמקרה הזה רצח, ולראות ב"רוצח" כ"דמות קומית" גם את הצד האנושי שבו.

עבור עברייני 'מתויג', התייחסות אירונית לעצמו ולעונו בנוכחות השותפים ה'נורמטיביים' – סטודנטים ובמעמד פומבי – הצגה בפני קהל, מפתחת חוסן פנימי, שמאפשר לו לזוז מעמדת הביוש השלילי לקראת תהליך בריא של חזרה לחברה – רה-אינטגרציה.

רוזיק בוחר במונח חוויה הוליסטית (Holistic experience) (2011: 222) לתאר את החוויה הפיקטיבית שהצופה המובלע בקומדיה אמור לחוות, בתהליך של הגדרה, קריאה, פיענוח, השוואה אסוציאטיבית והזדהות תודעתית או ניתוק, ומשתמש בדוגמא: אישור מחודש של ערכים (reaffirmation of held values) - כאשר המחבר הנו פרפורמר-מבצע והצופה המובלע הוא האובייקט שלו. בתהליך המתואר כאן פועלת החוויה ההוליסטית באופן דומה אך הפוך; המחבר הנו המבצע האמיתי, והצופה אינו מובלע, והשימוש בהומור מאפשר את אותם התהליכים, אבל במטרה לחולל שינוי מרצון בערכים המוחזקים, ראשית על הבמה ולאחר מכן כדרך חיים. רוזיק, בהשראת בנטלי (Bentley), הגורס כי אחד המקורות לקומדיה הוא הכאב, מציע לראות בסבל ובמצוקה את הבסיס לקומדיה ואת העליונות כהתעלות מעל אלה. באופן הזה רואה רוזיק את הקומדיה, כמו גם את הטרגדיה, כדרך להתמודד עם "ייאוש, סבל נפשי, אשמה וחרדה" (2011: 195). רמי, בהמשך להשתתפותו בפרויקט התאטרון, מתאר במילותיו את יסודות הטרגדיה-קומדיה כשהוא מניח את העבר הטראגי אל מול ההווה המודע: "לא צריך לקחת לה את החיים... זה המחשבה של היום... פעם אתה לא חושב ככה... שלי! הכבוד שלי! האישה שלי! היא בגדה בי!"

## מקורות

גינינגס, ס' (1996). **דרמה תרפיה**, קריית ביאליק: הוצאת אח.

שוהם, ש"ג, אדד, מ', ורהב, ג' (2004). **קרימינולוגיה**. ירושלים ותל אביב: שוקן.

- Ahmed, E., Harris, N., Braithwaite, J., Braithwaite, V. (2001) *Shame Management through Reintegration*. Cambridge UP.
- Bentley, E. (1967) *The life of Drama*. New York. Athenium.
- Bergson, H. (1956) *Laughter, An Essay on the Meaning of the Comic*, Etext: Project Gutenberg Literary Archive Foundation (2002) Oxford.
- Boal, A. (1995) *The Rainbow of Desire*. New York: Routledge.
- Goffman, E. (1975) *Frame Analysis*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Hirschi, T. (1972) *Causes of Delinquency*. California UP.
- Landy, R. J. (1993) *Persona and Performance*. New York: The Guilford press.
- Martin, R. A. (2007) *The Psychology of Humour*. Elsevier, Croydon.
- Nielsen, M. M. (2011) On humour in prison. *European Journal of Criminology* 8(6) 500-514.
- Samson, A. C. (2012) Humour as emotion regulation: The differential consequences of negative versus positive humour. *Cognition and Emotion*, 26 (2) 375-384. Psychology Press, Taylor and Francis.
- Rozik, E. (2011) *Comedy: A Critical Introduction*. Sussex: Brighton, Portland, Tronto.