

**”כולה ערב סטנדאפ שיצא עפאס קצת אלטרנטיבי”****השימוש בהומור בספר ”סוס אחד נכנס לבר” מאת דויד גרוסמן**

אסתי אדיבי שושן\*

**תקציר**

” – **ערב טוב**,<sup>1</sup> ערב טוב, ער- - ב טוב קיסר- - ה!!!” (עמ' 7) הוא משפט הפתיחה של הספר **סוס אחד נכנס לבר** (2014) מאת דויד גרוסמן וגם של מופע הסטנדאפ המתואר לכל אורכו. הספר כולו הוא ביצוע ותיאור, בו זמני, של הופעת סטנדאפ ייחודית של דובלה גרינשטיין, סטנדאפיסט בן 57, באוגוסט 2013. הבחירה במופע סטנדאפ כעיקרו של הספר היא ייחודית בספרות העברית החדשה, הממעטת להשתמש בהומור ובסטירה, וברצף יצירתו של דויד גרוסמן במיוחד. במאמר זה אבקש לתאר ולבדוק את הפונקציות השונות שממלאים מופעי ההצחקה השונים בספר. מופע ההצחקה המרכזי של הסטנדאפיסט דובלה גרינשטיין בן 57 באוגוסט 2013 במועדון בנתניה, תוך התמקדות בהיבטים הסאטיריים של המופע המבקרים את יחסו הכוחני של הצבא לאוכלוסייה הערבית. בנוסף, אתאר מופעי הצחקה נוספים המופיעים בספר עליהם מספר הסטנדאפיסט. כך אתאר את ניסיונותיו של דובלה, כילד קטן להצחיק את אמו ניצולת השואה העצובה ומכונסת בעולמה. אתאר את מופע ההצחקה שמבצע נהג הטנדר הצבאי המסיע את דובלה הנער הצעיר להלוויית אחד מהוריו, ואתאר את לעגם המתמשך של הילדים בני גילו של דובלה כלפיו. בהמשך אציג את האנאלוגיה בין מופעי הצחקה משניים אלה למופע ההצחקה המרכזי. כמו כן אצביע על הדמיון המעוצב בספר בין במת הסטנדאפ למרחבים מנוגדים לחלוטין - במת אגרוף ואולם בית משפט. המשותף לכל מופעי הצחקה אלה הוא התנהגות פעילה של הסובייקט ורצונו של מפעיל ההצחקה לגרום הנאה לשומע המתממשת בפרצי צחוק. התפקיד העיקרי של השימוש בהומור, כפי שהוא מוצג בספר, הוא כמענה וכחיץ מול קשיי החיים ואימתם.

**מילות מפתח:** דויד גרוסמן, **סוס אחד נכנס לבר**; הומור וסטירה, ספרות עברית, סטנד-אפ.

**מבוא**

” – **ערב טוב**, ערב טוב, ער- - ב טוב קיסר- - ה!!!”<sup>2</sup> (עמ' 7) הוא משפט הפתיחה של הספר **סוס אחד נכנס לבר** (2014) מאת דויד גרוסמן וגם של מופע הסטנדאפ המתואר לכל אורכו. הספר כולו הוא ביצוע ותיאור, בו זמני, של הופעת סטנדאפ ייחודית של דובלה גרינשטיין, סטנדאפיסט בן 57, באוגוסט 2013. ההופעה מבוצעת על ידי הסטנדאפיסט ומתאר אותה אבישי, חבר ילדות, שהוזמן על ידי דובלה לצפות במופע. אבישי הוא אחד מתוך הקהל הצופה במופע, ובמהלכו הוא מרגיש צורך נפשי עז לתעד את שרואות עיניו והוא כותב את המופע על מפיות הנמצאות על השולחן שלצדו. מופע זה הוא אחד בסדרה ארוכה של מופעים קודמים שעשה הסטנדאפיסט במשך כעשרים שנה, ובה-בעת הוא גם מופע יחיד ומיוחד במינו. ייחודו ניכר בציון התאריך המדויק בו הוא מתבצע, תאריך שהוא גם יום הולדת 57 של הסטנדאפיסט, ובכך שזה מופע השיא, ובה בעת

\* ד"ר אסתי אדיבי-שושן, מרצה לספרות במכללת סמינר הקיבוצים

<sup>1</sup> גודל האותיות והדגשתן מכאן ואילך מועתק במדויק מתוך הספר.

<sup>2</sup> מכאן ואילך יצוינו מספרי העמודים בהתייחס לציטוטים מתוך היצירה **סוס אחד נכנס לבר** (2014).

מופע הסיום, האחרון בהופעותיו של הסטנדאפיסט. תכני המופע שמסופרים מאמצע המופע ואילך הם חדשים ולא סופרו מעולם. דבר בהיפוכו – הוא המאפיין העיקרי של מופע הסטנדאפ, והוא מאפיין גם את חידושי של הסטנדאפיסט כמו גם את האפקט העתידי שלהם על השומעים: "זה סיפור שחי-אדוני עוד אף פעם לא סיפרתי בהופעות, בשום הופעה לא סיפרתי אותו בכלל, ולשום בנאדם בפרט, והלילה פתאום זה יקרה לי... [...]. אז הנה לכם חומר חדש-דנדש ישר מהניילונים. [...]. הסיפור הזה תיק לא פשוט, [...]. תיק רצח אפשר לומר, רק לא ברור של מי, מי רצח שם [...]. ומי נרצח שם לכל החיים. [...]. הסיפור המטורף והמצחיק עד דמעות על הלוויה הראשונה שלי ---" (עמ' 69-70).

הבחירה במופע סטנדאפ כעיקרו של הספר הוא ייחודית הן בספרות העברית החדשה בכללה וברצף יצירתו של דויד גרוסמן במיוחד. הספרות העברית החדשה ממעטת להשתמש בהומור ובסטיירה. יוצאי דופן בהקשר זה הם שלום עליכם וחנוך לוין. דויד גרוסמן במאמרו על מקורות ההשפעה ליצירתו מרבה להזכיר את השפעתה המכרעת של יצירת שלום עליכם על כתיבתו: "הייתי בן שמונה, ובתוך חודשים ספורים בלעתי את כל כתבי שלום עליכם שהיו אז בעברית, את סיפורי הילדים ואת כתביו למבוגרים, ואת המחזות. כשקראתי בהם שוב [...]. נדהמתי לתפוש עד כמה מעט יכולתי להבין אז, ובאיזו עוצמה פעלו עלי דברים שמעבר לטקסט הגלוי." (עמ' 35). גידי נבו בספרו **מושב לציים** (2010) שעוסק ברטוריקה של הסטירה העברית מתקשה למצוא דוגמאות לשימוש בהומור מהספרות העברית החדשה, ודוגמאותיו, בחלקן הגדול, לקוחות מחוץ למערכת הספרות העברית, או משוליה. כאלו הן יצירתו של המשכיל הגליצאי יוסף פרל **מגלה טמירין** (1819), הקורפוס הסטירי של אפרים של אפרים קישון ויצירתו העיתונאית של דורון רוזנבלום. על שייכותם הגבולית של טקסטים אלה למערכת הספרותית מעיד נבו עצמו: "התחנות בהן דן ספר זה הן כולן מרתקות [...] חושפות את הגניוס הסטירי בשיא. חלקן אינן נחשבות כחלק מהמפה הקנונית של הספרות (או התרבות) העברית" (שם, 15). נבו, בספרו, עוסק גם בכתיבה הסטירית של חנוך לוין תוך שהוא מציין: "חנוך לוין תופס מקום ייחודי, גבולי, ברצף של הסטירה העברית: ה'הארה' שלו את המצב האנושי [...] מרחיקה לקוטב כה קודר, כה אפל, שדומה כי היא בולעת אל תוכה, כחור שחור, גם את מערכת הערכים החיובית, את האוטופיה העומדת בשורש הסטירה ומכוונת את התקפותיה, עד כי לא נותר ממנה שריד ופליט." (עמ' 14). הקושי למצוא יצירות ספרות שבמרכזן הומור או סטירה ניכר גם בספרה של יעל מרכוס **אפקטים קומיים וסאטיריים בלשון הספרות** (2001). כך היא מדגימה ביצירות ספרות שונות תופעה אחת בלבד, מצומצמת יחסית, והיא שימוש של אחת הדמויות ביצירה בלשון שוליים כמעצבת אפקטים קומיים וסטיריים.

ייחודו וזרותו של השימוש הרב בהומור ובסטירה בספרו זה של גרוסמן בולט במיוחד תוך התבוננות ברצף יצירתו. הומור דק, עדין ומורכב משולב בספריו הקודמים של גרוסמן אך לא כתופעה מרכזית. שני ספריו האחרונים של גרוסמן **אישה בורחת מבשורה** (2008) ו**נופל מחוץ לזמן** (2011) נכתבו תחת הצל הכבד של נפילת בנו ואין בהם יסודות קומיים, סטיריים או שימוש בבדיחות. הסבר אפשרי אחד לשימוש המפתיע ויוצא הדופן ביסודות רבים וגלויים שלהומור וסטירה בספרו האחרון **סוס אחד נכנס לבר** ניתן למצוא בדבריו של גרוסמן: "המציאות הישראלית מכוונת לכך שלא נהיה במגע עם המציאות. מדכא לראות כמה מנגנונים מופעלים פה כדי שהישראלי יוכל להמשיך ולשכשך באותה שלולית של יחד' ושל 'צדקתנו הנצחית'. כשאתה במצב נואש מאד וקשה מאד [...] מגיע ההומור שעוזר לך לראות את החיים מזווית אחרת, אתה

פתאום אדם חופשי ולא קרבן יותר. ברגע אחד אתה לוקח את הסיטואציה עם הפוטנציאל לשוב ולרסק אותך, ומצליח להשתחרר מציפורניה. ואז, עם ההומור, אתה חופשי, לפעמים אפילו לשנייה אחת." (שם, 2015).

בשנת 1905 פרסם פרויד את ספרו **הבדיחה ויחסה ללא-מודע**. בספרו הוא עוסק בטכניקות שונות של בדיחות וביניהן משחקי שפות שונים כמו עיבוי, התקה, מודיפיקציה ועוד. בספרו מציין פרויד שהמאפיין המייחד את הבדיחה במסגרת הקומי היא ההפעלה, כלומר, ההתנהגות הפעילה של הסובייקט. הקיצור והצגת משהו סמוי או חבוי הם מאפיינים נוספים של הבדיחה. מטרתה מוצהרת של הבדיחה קשורה ליצירת הנאה. פרויד מציע הבחנה בין בדיחה מגמתית לבדיחה מופשטת, תוך התעכבות במיוחד על זו המגמתית על כל היבטיה התוקפניים והמיניים תלויי הדחקה. עוד מציין פרויד שהבדיחה המגמתית זקוקה לשלוש דמויות: זו של מספר הבדיחה, דמות שניה המשמשת כמושא לתוקפנות עוינת או מינית, ודמות שלישית שבה מתממשת כוונת הבדיחה להסב הנאה. עוד מציין פרויד בהקשר זה שלא יוצר הבדיחה הוא הצוחק ממנה, אלא המאזין הלא פעיל.

בשנת 1928 פרסם פרויד מאמר קצר על ההומור ובו הוא מציין שבהומור יש לא רק נתינת פורקן אלא גם מיסוד ההוד והאצילות. היסוד הנאצל והמרומם שבהומור טמון בהפגנת שלמותו המכרעת של האני. האני מסרב להיפגע מגורמי המציאות, מגורמים מטילי סבל ומבקש להראות, כי אין אירועי העולם החיצוני יכולים להזיזו ממקומו: "ההומור אין בו מן הוויתור והייאוש – הוא מחוצף ומשמעותו לא ניצחון האני בלבד אלא גם נצחונו של עקרון העונג המצליח להכריע כאן לטובת עצמו חרף רוע הנסיבות שבמציאות." (שם, 216).

מרכוס (2001) מציינת שביסוד המנגנונים הלשוניים המעצבים את הקומי והסטירי עומדת תיאוריית אי ההלימה. אי-ההלימה מתגלית בשל היפוך בסולם ההיררכי שאנו מורגלים אליו בכל נושא. היא היוצרת סתירה, ניגודיות, היפוך ומובנים דו-משמעיים או רב-משמעיים לשוניים. מדובר בחוסר התאמה שבבסיסו ניגוד לוגי, אבל נשמר קשר הגיוני כלשהוא עם הדבר שאין הוא מתאים לו. אי-ההלימה הוא התנאי לקומי, בעצם ההבחנה בהופעתו ובפתרונו של הבלתי הולם. במאמר אתאר את מופע ההצחקה המרכזי של הסטנדאפיסט דובלה גרינשטיין בן 57 באוגוסט 2013 במועדון בנתניה תוך הסתמכות על מחקריהם של פרויד ומרכוס. בנוסף אתאר מופעי הצחקה נוספים המופיעים בספר תוך יצירת אנאלוגיה בינם לבין מופע ההצחקה המרכזי. לאחר תיאור של מופעי ההצחקה אדון בפונקציות שהם ממלאים בספר זה ובכלל כתיבתו של גרוסמן.

#### א. "אני, איך להגיד [...] בעיקרון אני עושה סטנדאפ" – אמן מצחיק את קהלו

עיקרו של הספר הוא תיאור מופע ההצחקה של דובלה באוגוסט 2013. למופע זה שהוא האחרון ברצף מופעיו של הסטנדאפיסט הוא מזמין את חבר ילדותו, אבישי, ביניהם קיים נתק של ארבעים שנה. לפני מופע זה מתקשר דובלה לחבר ילדותו ומציג את עצמו בגיחוך מהוסס: "אני [...] איך להגיד, בעיקרון אני עושה סטנדאפ" (עמ' 30). נימוקיו של אבישי לסירוב להגעה למופע מציגים כבר בפתיחת הספר את העיקרון של "דבר בהיפוכו" שהוא המאפיין העיקרי של הקומי. כך מציין אבישי את התנגדותו לז'אנר הסטנדאפ, תחילה בנימה אישית, ואחר-כך, בנימה עקרונית: "זה לא בשבילי [...] כל המשחקים האלה של בדיחות והצחקות הם לא בראש שלי ולא לגיל שלי. [...] מכל דבר אפשר לעשות צחוק ופרודה וקריקטורה – ממחלות, ממוות, ממלחמות, הכל לְעִיג מה? (עמ' 31). תשובתו של דובלה

מציגה את ייחודו של ז'אנר הסטנדאפ, קשייו ויתרונו: "האמת שגם אני לא מתלהב מסטנדאפ כמו פעם. פעם כן, פעם זה היה בשבילי כמו ללכת על חבל. כל רגע אתה כמעט מתרסק מול כולם. [...] ומצד שלישי [...] בסטנדאפ אתה לפעמים בכל זאת מצחיק אנשים, וגם זה משהו." (עמ' 32). אבישי, שנעתר לבסוף להזמנה, עובר במהלך המופע תהליך נפשי ביחסו למופע ולחברו מילדות. מעמדה של התנגדות לז'אנר וניתוק רגשי גמור מחבר נעוריו הוא נקלע למעורבות רגשית תוך ניסיונות שונים לתקן את בגידתו, לפני כארבעים שנה, בחברו. כך במהלך המופע חוזר ונוצר קשר עין בין הסטנדאפיסט לבין אבישי, וכאשר צעקות המופע גוברות, מוצא עצמו אבישי עומד וצועק שוב ושוב: "תנו לו כבר לספר את הסיפור שלו." (עמ' 126). דרך נוספת של אבישי לתקן את בגידת העבר היא המרת החד-פעמיות של המופע שבעל-פה של דובלה, בטקסט כתוב בעל משך חיים ארוך. כך, במהלך המופע, מחליט אבישי באופן ספונטני לכתוב את המתרחש מול עיניו, ובסוף המופע, הוא נותן לדובלה את המופע הכתוב, שכתחבולה ספרותית הוא הספר **סוס אחד נכנס לבר**.

### 1. "דובלה ג'י, זה השם, זה הטייטל" – אי-הלימה כמאפיין קיומי.

בתחילת ההופעה, עם התבוננותו הראשונה של אבישי בדובלה הוא מכנה אותו "קומיקאי ליצן" (עמ' 19) ומתאר את אי-ההלימה המאפיינת את כל פרטי חייו: שמו, מצבו הגופני ומצבו הכלכלי והמקצועי. אי-ההלימה זו ניכרת בדרך בה הוא מציג עצמו לקהלו בשרשרת ניגודים ואי-התאמות: "תרשו לי סוף-סוף להציג את עצמי באופן רשמי [...] דובלה ג'י, זה השם, זה הטייטל. זה המותג המצליח בכל העולם הנאור שמדרום לחצר מוות, וגם קל לזכור, דובלה כמו רבע-עופלה, או כמו רואים כבר את הסופלה, וג'י, כמו הנקודה, בבת זיגנו, וכולי שלכן בנות, טרף לפנטזיות הכי פרועות שלכן." (עמ' 28).

אי-ההלימה קיומית ועקרונית זו מומחשת בגופו של הסטנדאפיסט, בפער בין האופן הפתייני בו הוא חושף את גופו לקהל לבין מצבו בפועל: "בטן שקועה עם צלקת לרוחבה, וחזה צר וצלעות בולטות להחריד, שהעור המתוח עליהן צפוד וזרוע כיבים." (עמ' 13). אי-ההלימה זו מתעצמת בפרטי לבושו הצבעוניים וצעקניים: ג'ינס עם סדקי קרעים בברכיים, כתפיות אדומות עם אבזמים מוזהבים ומגפי בוקרים עם כוכבי שריף כסופים. בניגוד גמור לאלה גופו הדועך אל מותו, כפי שמתבהר לאבישי המביט בו במהלך ההופעה: "הוא חולה [...] הוא אדם חולה, אולי אפילו חולה מאד. [...]. הפרוסטטה, הסרטן, [...] פני הגולגולת שלו, הרזון המחריד" (עמ' 74-75).

### 2. "אוהב אתכם אש, נתניה!" – פניה ישירה לקהל

קהל נמעניו של הסטנדאפיסט, נמצא יחד אתו באותו מקום וזמן, רובו ככולו ממוקם מול הסטנדאפיסט ונראה כקבוצה הומוגנית אחת, למעט יואב, בעל האולם, היושב בצד ליד שולחן בקרה ומפקח על התאורה. דובלה רואה ביואב את אחד הנמענים של מופעו ומדי פעם מזכיר את תלותו הכלכלית בשביעות הרצון של "בעלבת": "יואב לא ישלם לי אם תצאו מפה עם פרצוף כזה" (עמ' 157). לקהל, כקבוצה, מאפיינים הומוגניים קבוצתיים אך ניכרים בו גם יחידים: אבישי, חבר ילדות, ופיץ, שכנה מתקופת הילדות, שהזדמנה למקום במקרה.

הקהל כקולקטיב מאופיין ברעש החזק והבוטה שהוא מייצר לאורך כל המופע ובתביעתו הנחרצת והאלימה כלפי הסטנדאפיסט להיות מבודד ומוצחק. הרעש והקולניות משמשים את הקהל בכל תנועותיו ומבטאים את קשת תגובותיו לתיאור שביעות רצון וגם לביטוי מחאה. כך, לאחר תחילת

המופע: "חבורה של כמה זוגות נכנסת ברעש גדול – הגברים מוחאים כף תוך כדי הליכה" (עמ' 11). כאשר הקהל שבע רצון נשמעות: "שריקות, תרועות צחוק" (עמ' 9). חוסר שביעות הרצון ההולך וגובר של הקהל במהלך המופע מבוטא ב: "קולות של בווי ארוך וחבטות על שולחנות" (שם). התפלגות הקהל לשתי עמדות ביחס למופע המתקיים מול עיניהם מתממשת גם היא בקולות רועשים ורמים: "חלק צוהלים ומעודדים, חלק צועקים שיתחיל כבר לספר בדיחות ולהצחיק." (עמ' 18). דיבורו הקולקטיבי של הקהל הוא קלישאי ועילג ומוחלף לעיתים בנהימות ובקולות לא מילוליים. כקולקטיב הקהל הוא בלתי מתוחכם, וקולט רק את הרובד הגלוי של הבדיחה ולא את משמעותה הסמויה. עמדתו הפוליטית של הקהל כקולקטיב היא שנאת האויב הערבי ורצון להשפילו.

שתי דמויות, המאופיינות על ידי בריונות גופם, מביאות תכונות אלה של הקהל לקיצוניות. האחד "גבר גלוח ראש בז'קט צהוב"<sup>3</sup> (עמ' 114), והשני: "הגבר [...] בעל מוטת הכתפיים העצומה" (שם). כאשר דוֹבֵּלָה סוטה מרצף הבדיחות ה"בלתי מזיקות" לעבר סיפורו האישי על הוריו, הם צועקים: "רוצים לצחוק מבדיחות! [...] איפה הבדיחות, איפה? מה הולך פה? מה השטויות האלה?" (עמ' 113). בהמשך הם מנסים להשתלט על אופיו של המופע ותוך שהם פונים לדוֹבֵּלָה בכינוי הסחבקי-ישראלי "גינגי", הם דורשים ממנו, תוך שימוש מוזיל ב"שואה", להימנע מביטוי אישי ואזכור אמו ניצולת השואה ולספר בדיחות מצחיקות בלבד: "תגיד, גינגי, שורה אחרונה, יהיה פה סטנדאפ היום, או לא יהיה? [...] לא מה נהיה, באנו לצחוק יום השואה עושה לנו. ועוד צחק על השואה." (שם). בהמשך, הם מבטאים את התנגדותם למופע באופן גופני אלים ורועש: הגבר בז'קט הצהוב מבעבע, [...] מכה ביד פשוטת אצבעות על השולחן. מֶפָה, ועוד אחת [...] פניו ריקות מהבעה. [...] רק הזרוע הזאת. מֶפָה. הפוגה. מֶפָה. נצח חולף כך. [...] אבל הוא בשלו: מֶפָה. הפוגה. מֶפָה. הגבר הגוץ, רחב הכתפיים, מצטרף אליו באגרוף קמוץ, כמעט מפרק את השולחן במכות איטיות. [...] שניהם מעודדים זה את זה במבטים." (עמ' 124).

דוֹבֵּלָה מתחיל את מופעו בפניה ישירה תוך הכלאה בין שם העיר וקהלה, וכדרך הקומיקאי הסטיריקן משתמש בתחבולת האירוניה והסילוף: "– ערב טוב, ערב טוב, ערב טוב, ערב טוב – ב טוב קיסרין – ה!!!" (עמ' 7). האירוניה והסילוף ניכרות בהחלפה מיתממת של שם העיר "נתניה" בשם "קיסריה", כשכל אחת מהן משמשת בתודעה הישראלית כייצוג סטראוטיפי של הווייה מנוגדת. המשפט הקלישאי: "ערב טוב קיסריה" נהפך בתודעה הישראלית לייצוג של משפט פתיחה של אמן מצליח במיוחד בהתחלת אירוע רב משתתפים בתיאטרון קיסריה. "נתניה", בניגוד גמור לכך, קיימת בתודעה הקולקטיבית כעיר פשע. בפער המשתמע מניגוד אירוני זה עוסק הסטנדאפיסט בתחילת מופעו. כך הוא פונה, מפוחד לכאורה, תוך שימוש במשלבי שפה שונים, לאישה בקהל: "באמת אמרת נתניה [...] תני להבין, את אומרת לי פה בדעה צלולה ובמצח נחושה"<sup>4</sup> שאני אשפֶּרָה<sup>5</sup> עכשיו בנתניה ועוד בלי שכפ"ץ"<sup>6</sup> (עמ' 8). בהמשך, בדיאלוג, בן מילה אחת מפורקת, מפעיל הסטנדאפיסט את דו המשמעות הקיימת בביטוי "מת עלי". כך הוא פונה לקהלו כדי לתאר את כפל הפנים באהבתו, לכאורה, לנתניה עם ריבוי מתיה. משמעות נוספת לצירוף זה היא העובדה ההולכת ומתבררת במהלך המופע שדוֹבֵּלָה חולה אנוש לקראת מותו. כך הוא פונה ואומר לקהל:

<sup>3</sup> הצבע הצהוב מזכיר את הספר 'הזמן הצהוב' על תכניו.

<sup>4</sup> "מצח נחושה" הוא צירוף מקראי: "כי קשה אתה, נגיד ברזל עורפך ומצחך נחושה" (ישעיהו, מח, ד)

<sup>5</sup> "אשכרה" – מילה הלוקחה מהשפה הערבית, משמעותה

<sup>6</sup> "שכפ"ץ" – קיצור וסלנג צהלי שמשמעותו – שכבת פיצוץ.

"אני מת, מת על נתניה, אמת? אמת עונים לו כמה צעירים מהקהל [...] אמת? א-מת! מחזיר הקהל במלוא גרונותיו, לא אמת, קובע האיש [...] כי האמת אני אגיד לכם, לא סובל את העיר שלכם, מפחידה אותי מוות הנתניה הזאת, כל בנאדם שני ברחוב נראה לי משתתף בתכנית להגנת עדים, וכל בנאדם שלישי מחזיק בבגאז' את הבנאדם הראשון מגולגל בניילון שחור." (עמ' 10).

לאורך המופע כולו, חוזר הסטנדאפיסט, שוב ושוב, באופן כפייתי, בצעקה רמה על השם "נתניה" הן בהתייחסותו לעיר והן ככינוי מכליל ומאניש לקהלו: "אז יאללה, אחים שלי, מתוקים שלי, בואו נחגוג הערב, נעזף את הגג, כפיים לנתניה המלכה!" (עמ' 10). וכך גם: "רוצים לצחוק, נתניה?" (עמ' 6), ו"יופי, נתניה (עמ' 17, 81), "נתניה, אתם תאהבו את זה" (34), "נתניה, איי נתניה, עיר היהלומים, קהל מזליקו אתם" (עמ' 62), "אוהב אתכם אש, נתניה!"<sup>7</sup> (עמ' 69), "דרך-אגב, נתניה," (88), "היידה, נתניה!" (91), (116) "נתניה מאמי, תהיו אתי, צריך את היד שלכם" (108), "איפה היינו, נתניה, איפה היינו –" (עמ' 140), "צחקתם, יופי, נתניה," (עמ' 141), "תראו, נתניה –" (עמ' 146) "ותאמינו לי, נתניה," (עמ' 148), "מה דיברנו, נתניה?" (עמ' 164) ועוד. בהמשך, מתבלבל הסטנדאפיסט בתמימות, לכאורה, בין: "נת... לגיהנום" (עמ' 75). חזרה כפייתית זו, תוך שימוש חוזר ונשנה בקיצור: "נתניוש" (עמ' 33), מבליטה את הדמיון בצליל בין "נתניה" ל"נתניהו", שמו של ראש הממשלה בעשור בו מתקיים המופע. חזרה רבת איברים זו על הדמיון הצלילי שבה מעידה על קשר אפשרי של סיבה ותוצאה או קשר של בבואה בין המנהיג לבין קהלו. מלבד כינוי חוזר זה פונה הסטנדאפיסט לקהלו בכינויים נוספים ומגוונים המעידים על יחסו רב הפנים, מעמיד הפנים, והמשתנה דרך קבע לקהלו. היבט של התנשאות, ניכור וזלזול ניכר בכינויים: "אֶהָפְלוֹת", ו"קֶבְבוֹנִים שלי" (עמ' 148). יחס של החפצה ניכר בפנייתו לקהלו על פי מספר השולחן לידו הם יושבים: "את שולחן שבע" (עמ' 7) "שולחן ארבע (עמ' 11), "אהלו, שולחן שתיים-עשרה" (עמ' 143) ועוד. יחס של קרבה וחמימות, לכאורה, ניכר בכינויים: "נשמות" (עמ' 11, 75), "חברס", "חֶבְרָסִים" (עמ' 86, 156, 157), "אחים שלי" (98), "קהל מדהים אתם, בחיי, ניקח את כולכם הביתה" (103). יחס גס ועוין, לכאורה, ניכר בכינויים: "חֶאָרוֹת, אנשים בלי לב, קרים כמו אשכנזים בינואר." (עמ' 76). לקראת סוף המופע, לאחר שרבים עזבו את המופע, עוד קודם לכן, וזה עתה קמה ועזבה קבוצת נערים ונערות, ואחת מתוכן, כנראה בתו של הסטנדאפיסט, חוזרת ומתיישבת ליד השולחן שננטש, מוותר דוֹבְלָה לחלוטין על הפנייה הקולקטיבית המנוכרת לקהל, וממירה בפניה ישירה ואמפטיית: "חברות וחברים," (עמ' 184).

### 3. "איטלקי צרפתי ויהודי יושבים בפאב ומספרים" - בדיחות "בלתי מזיקות"

במהלך המופע מופיעות בדיחות מופשטות רבות. סובר (2009) מכנה את הבדיחה "גלולת הומור מרוכזת" (שם, 195) ומציין שהבדיחה הבנויה כסיפור מורכבת משלושה חלקים: החלק הראשון הוא מבוא, שממקם את המאזין במקום האירוע, או בזמן ההתרחשות ונכללות בו הדמויות המרכזיות המשתתפות בבדיחה. החלק השני הוא גוף הבדיחה, בו נפרשת ההתרחשות שהיא מין סיפור קצר. חלק זה יוצר ציפייה אצל המאזין בנוגע להמשך הסיפור. החלק השלישי הוא שורת המחץ (Punch line), הפתרון יוצא הדופן ששובר את צפיית המאזין ויוצר פער קומי. בדיחות מופשטות רבות בספר בנויות כסיפור קצר לפי מודל זה, כך למשל הבדיחה שמתחילה ב"שלושה גברים, איטלקי צרפתי ויהודי יושבים בפאב ומספרים איך הם עושים טוב לנשים שלהם" (עמ' 184).

<sup>7</sup> האותיות המודגשות מופיעות כך בספר.

26), המשכה של הבדיחה, בדרכים השונות שנוקטים הגברים כדי להביא את נשותיהם לצעקה ממושכת לאחר: "שהיא גומרת" (שם), וסיומה ב"שורת המחץ" של דברי היהודי: "אני מנגב את הידיים בוילון" (שם). כך גם פתיחת בדיחה נוספת הנפתחת ב: "זקן, [...] בן שמונים, מיובש כולו, צימוק, יושב על ספסל ברחוב ובוכה" (עמ' 116), גוף הבדיחה מספר על הנאתו הבלתי צפויה מסקס פרוע עם בחורה בת שלושים שגרה יחד אתו, ושורת המחץ של הזקן, המנמקת את בכיו היא: "אני לא זוכר איפה אני גר." (שם, 117).

#### 4. "בוטוקוס רב תפארת" – בדיחות מגמתיות

יעל מרכוס מבחינה בין האפקטים הקומיים לאפקטים הסטיריים על ידי אבחנה ערכית. לקומיים יש נורמות מסוימות, אבל הם לא עוסקים בעניינים מוסריים. רצונם להגיע אל הכרת האמת האנושית. הם עוסקים בצד הקיומי של הגיבור, מצביעים על חסרונותיו, אבל אלה לא מטרידים כי תפקידם הוא לשעשע, לבדר ולהצחיק. האפקטים הסטיריים מצחיקים גם הם אבל: "תפקידם שונה, הם מוטרדים מהעניינים המוסריים, מאי ההתאמה שבין המצוי לרצוי, והם ימחו, יתריעו, יבקרו ויחשפו ליקויים במטרה לשנות ותקן. קווים אלה הם פועל יוצא מעמדתו של היוצר ומשקפים את יחסו לעולם ולאדם." (שם, 27). מרכוס מדגישה שגישתו של היוצר הקומי היא אוהדת, סלחנית וסובלנית, לעומת זאת, הסטיריקן מוביל את הקורא להאמין במה שנראה לו מוסרי, במה שחשוב לו שמצריך תיקון ושינוי. הוא יוצר עם אידיאה ותחושה של שליחות.

אלכסנדר (1985) מסכם את המאפיינים של הסאטירה המייחדים אותה: הביקורתיות, הממד האלים, היסוד ההומוריסטי, תחבולות של עיוות והטון הקובע את האופי הסובייקטיבי המובהק של ההבעה שהוא מעניק לה משמעות רגשית. על כוחה של הסטירה כותב נבו: "הסטירה היא אכן בת השטן, סוכנת כוחות העקירה והשלילה. הכוחות הללו יכולים להיות מופעלים לקידום מטרות הנתפסות בעיני תומכיהן כחיוביות, נאצלות, נעלות אנושיות וכו' (ומסוכנות ובעייתיות בעיני שלוליהן) אבל הז'אנר הסטירי כשלעצמו יש בו משהו מן הדמוני. [...] באופן אינהרנטי היא קשורה לפרוצדורות של אירוניה, פרודיה, דו משמעות, סילוף, הגזמה, התחפשות, זהות כפולה. זוהי מהות חמקמקה ומסוכנת. סוכן חשאי החודר אל לב מחנה האויב ומחולל בו שמות." (9-11)

בספר זה היבטים סטיריים בולטים המתייחסים למאפיינים שונים של האקלים החברתי-תרבותי במדינת ישראל העכשווית. בתחילת המופע לועג הסטנדאפיסט לתעשיית היופי המלאכותית תוך פרודיה לטור השירי המוכר "ארמון רב תפארת"<sup>8</sup> והמרתו ב"בוטוקוס רב תפארת". עוד הוא לועג למחיר הגבוה שגובים עורכי דין עבור שירותיהם. בנוסף לועג דובלה בביקורתיות לשיטת גביית המיסים בישראל ומציעה להמירה במיסים לפי מדדים של משקל או של אושר אישי.

#### 5. "מי נשאר להרביץ לערבים? סתם, סתאם" - סאטירה פוליטית – היחס לערבים

נושא מרכזי בו דובלה מרבה לעסוק הוא ביקורת על ההתנהלות האזרחית והצבאית הכוחנית של מדינת ישראל בהווה המתואר כנגד הערבים. על "כיבוש" שפת הכוח בהתנהלות כנגד הערבים כתב גרוסמן, לפני כעשרים שנה, במאמר שכותרתו נהפכה למטבע לשון "מכבסת מילים" (גרוסמן, 1987, 44): "מדינה במבוכה משכזבת לעצמה אוצר-מילים חדש. [...] לאט לאט מתפתח פה זן חדש של מילים מגויסות, בוגדניות, מילים שאיבדו את משמעותן המקורית, מילים שאינן מתארות

<sup>8</sup> "על שפת ים כנרת/ ארמון רב תפארת" מתוך השיר אגדה שכתב יעקב פיכמן ב 1921.

מציאות אלא משתדלות להסתיר אותה. [...] ואם אין מילים המתארות בדיוק את המציאות, נוצרת בבלי משים מציאות שאין לתארה. מציאות פראית וכאוטית שאינה מוכנעת למילים, ועל כן לא להגיון, לא לדיווח, לא להבנה, לא למוסר, גם לא ליצירה." (שם).

הסטירה הפוליטית במופעו של דובלה, מתחילה לאחר ריכוך הקהל בבדיחות פשוטות ו"לא מזיקות", תוך פניה ידידותית ותמימה לקהל: "אהלו חֶבְרָס! [...] יופי שהגעתם, [...] מקצות הארץ<sup>9</sup> באתם, אני רואה פה חֶבְרָה מירושלים, מבאר-שבע מראש-העין... (עמ' 55). פנייה זו נקטעת בצעקות מירכתי האולם: "מאריאל<sup>10</sup> מאפרת<sup>11</sup>!" (שם). אזכורים קולניים של שמות התנחלויות אלה זו שולפות מדובלה מונולוג סטירי קצר, חד ומהיר המאפשר לו לבטא את עמדתו הפוליטית דרך טכניקות שונות, ופרועות של הומור. כך הוא שואל, לכאורה לתומו, שאלה רטורית, מתנצל עליה באופן מידי, וכך, לכאורה, שומט את הקרקע מתחת למשתמע מדבריו: "רגע, אז מי נשאר להרביץ לערבים? סתם, סתאאם, צוחקים אתכם," (עמ' 55). מיד אחר כך, הוא מבטיח לקהל המתנחלים פיצוי עצום, על עצם השאלה, תוך הבעת ביקורת על תובענותם חסרת הפרופורציות. בה-בעת מתאר הסטנדאפיסט את השיבוש הערכי של המתנחלים שהפכו את ברוך גולדשטיין<sup>12</sup> לקדוש<sup>13</sup> בעיניהם. כך, בדרך של משחק מילים מתעתע, תוך החלפת אות אחת בלבד והמרת המילה "דמו" ב"דמם", מבקש הסטנדאפיסט את נקמת אלוהים על מותם של ההרוגים הערבים, ולא כמקובל, בין המתנחלים, על מותו של הרוצח: "קבלו מיד פיצוי! קחו עשרים מיליון דולר [...] למתנ"ס על שם הקדוש ברוך גולדשטיין השם ינקום דמם." (שם). תוך כדי כך, הוא משחזר את הסיסמא המוכרת של תנועת העבודה ושל נשיא המדינה הראשון חיים וייצמן: "עוד דונם ועוד עז", שמקורה בתחילת המאה הקודמת, תוך פירוקה למילים בודדות. פירוק זה מתאר את השינוי האידיאולוגי שחל במדינת ישראל כאשר "דונם" ו"עז" מועתקים מנציגי הציונות של תחילת המאה הקודמת לנציגי הנוכחיים: "לא מספיק לכם? אין בעיה בכלל! קחו עוד דונם ועוד עז, קחו עדר עזים, קחו את כל ענף הדיר, קחו את המדינה קיבינימט, אה, כבר לקחתם." (עמ' 55). בהמשך מופע ההצחקה מרכז הסטנדאפיסט קטלוג של מילים עדכניות המתארות טכניקות שונות של שליטה והצרת צעדיה של האוכלוסייה הערבית בארץ תוך שימוש במה שכינה דויד גרוסמן בעבר "מילים מגויסות": עוצר, מחסומים, סתימת בארות, תג מחיר<sup>14</sup>, מעצר מנהלי<sup>15</sup>, נוהל שכן<sup>16</sup>, הפקעות<sup>17</sup>, מגן אנושי<sup>18</sup>, אלמנת קש<sup>19</sup>, וצירים סטריליים<sup>20</sup>. הסטנדאפיסט שותל מילים אלה

<sup>9</sup> "מקצות הארץ באתם" – ממהדה על דרך ההיפוך האירוני את שיר הילדים התמים **סלינו על כתפיו** שנכתב בתרפ"ט על ידי לוי קיפניס: "מקצות הארץ באנו, / הבאנו ביכורים. // מיהודה, מיהודה, משומרון / מן העמק, מן העמק והגליל."

<sup>10</sup> התנחלות בלב שומרון. הוקמה בשנת 1978 והוכרזה כעיר בשנת 1988.

<sup>11</sup> התנחלות ומועצה מקומית באזור יהודה, שוכנת בלב המועצה האזורית גוש עציון.

<sup>12</sup> ברוך גולדשטיין היה רופא תושב קריית ארבע שרצח 29 מתפללים מוסלמים ופצע רבים נוספים. המתפללים המוסלמים במערת המכפלה השתלטו עליו והרגו אותו.

<sup>13</sup> במקום הוקמה אחוזת קבר והוא הפך לאתר עלייה לרגל לאנשי ימין שעורכים במקום הילולה ביום השנה למותו.

<sup>14</sup> פעולות שהחלו במהלך 2008, במסגרתן מבוצעות פעולות אלימות נגד פלסטינים ורכושם כדוגמת יידוי אבנים, פגיעה במסגדים, שריפת שדות ומטעים והשחתת רכוש.

<sup>15</sup> השמת אדם בתנאי כלא ללא משפט, מעבר לצורך לנהל תשאול חקירתי עמו ושלא לצורך הגנה עליו. מעצר מנהלי נעשה לרוב מסיבות ביטחוניות.

<sup>16</sup> תרגולת בה צה"ל השתמש ללוחמה בטרור במסגרת האינתיפאדה השנייה. הנוהל מיועד למצב בו ישנו חשד שמחבל פלסטיני מבוקש וחמוש מתבצר בתוך בית.

<sup>17</sup> פעולה בה המדינה משתלטת על רכוש הפרטי של האזרח תוך מתן פיצוי כספי, אך ללא הסכמת הבעלים.

<sup>18</sup> טקטיקה של שימוש בבני אדם, לרוב אזרחים, כדי להגן על מטרות צבאיות. טקטיקה זו איננה חוקית והיא מנוגדת לאמנת ז'נבה.

<sup>19</sup> שמה הצה"לי של טכניקה קרבית, הכוללת השתלטות על מבנה אזרחי ושהייה בו בחתימה נמוכה, כלומר, שבמבט מבחוץ לא ניתן יהיה להבחין כי בבית ממוקם כוח צבאי.



במהלך דיבורו התזזיתי תוך שהוא "מרדדים" את תשומת לב הקהל ומקחה את עוקצם של דבריו בהתאמה, לכאורה, לעמדתו הפוליטית שונאת הערבים של הקהל, כפי שהדבר ניכר בבדיחה שהוא מספר שתחילתה: "ליד שני המתנחלים בקסבה הולך ערבי, נקרא לו עַרְבוּשׁ, שם גַּרְי" (עמ' 56), סופה בשל הבדיחה בהרג הערבי, לכאורה, לטובתו, כי לאחר שהוטל עוצר: "בחיים הוא לא היה מגיע הביתה בזמן." (שם). בהמשך לועג ל הסטנדאפיסט לעמדתה הליבראלית של השמאל כלפי הערבים תוך שהוא מייחל, לכאורה, להיעלמו: "חשבתם פעם איך היה נראה עולם בלי שמאלנים [...] אין חמישים שנה בוקר לילה לאכול לנו את הראש כיבוש שְׁמִיבוּשׁ," (עמ' 56-57).

שיאה של הסטירה הוא בהזמנת הקהל להשתתף בהתנהגות הכוחנית והאלימה של החיילים כנגד הערבים: "בא לכם לשים עוצר לשבוע על כפר קטן? טק ויש עוצר! יום ועוד יום ועוד יום, כמה שאתם רוצים... [...] בא לך לראות ערבים רוקדים במחסום? צ'אק! מילה אחת שלכם והם רוקדים," (עמ' 57). הסטירה נבנית גם על-ידי העלמת מילים המתארות ההתנהגות כוחנית של הצבא כלפי האוכלוסייה הערבית והמרתה בצלילים כמו "טק", "צ'אק" ועוד.

הדרך העיקרית לעיצוב הסטירה הוא על ידי צירופים אוקסימורוניים רבים ומגוונים של עולמות מנוגדים המבוססים על אי הלימה. כך למשל מצמיד דובלה נהלים צבאיים למשחקי ילדים בצירופים הבאים: "מונופול-הפקעות, טָאקִי-עוֹצֵר" (עמ' 58). צירוף אוקסימורוני נוסף יוצר דובלה על ידי הכלאה של תיאור יחס החיילים הישראליים לערבים למאפיינים סטראוטיפים של הערבים: "בא לך לקראות ערבים רוקדים במחסום? [...] מילה אחת שלך והם רוקדים, הם שרים, הם מתפשטים. איזה שמחת חיים יש לעם האקזוטי הזה!" (עמ' 57). את הסכנה שבמחסומים מתאר דובלה דרך הכלאת טקסטים מעולמות רחוקים ושונים: ההמנון היהודי, ההמנון המצרי, ודברי התגרות ושנאה, הנאמרים בהווה, או יאמרו בעתיד ליד המחסומים: "איך הם אוהבים לזמר שם בצוותא! פוהול עוד בל – בָּב פֶּהֶנִי־הִימָה!" [...] **סבאח אַל ח'יר, סבאח אַל פול, זֵיין אותי משמר הגבול!** [...] ואז זה אנחנו [...] שנשיר ליד המחסומים שלהם את גִּילָאֲדִי גִּילָאֲד ואת חִיִּיבֵר יָא יהוד, גִּיש מוחמד סָעֻעֻד<sup>21</sup>! בואו תשירו אתי." (עמ' 57-59). הכלאה אוקסימורונית נוספת ניכרת בצירוף של עולמות טקסטואליים מקוטבים בשפה העברית. כך, מצד אחד מונחי התנהלות צבאיים כנגד האוכלוסייה הערבית, ומצד שני, שירה עברית בהתגלותה החזונית. כך לאחר מניה של מושגים צבאיים הסטנדאפיסט, ברצף דיבורו, מצטט את שורת הפתיחה מתוך השיר **אני מאמין** מאת טשרניחובסקי<sup>22</sup> תוך שינוי גוף הנמען במילת הפתיחה: "שְׁחָקוּ, מתוקים שלי, שְׁחָקוּ על חלומות!" (עמ' 59).

#### 6. "תהפכו את כל זה בבת אחת ותעמידו על הידיים" – שפת הגוף כמעצבת הומור

דובלה מגיש את עצמו ואת בדיחותיו לקהלו על ידי שימוש רב במימיקה ובשפת הגוף המשתלבות בדיבורו, מעצימות את ההיבטים הקומיים וממלאות תפקידים רבים. כך למשל, ארשת פניו של הסטנדאפיסט החוזרת ומשתנה במהלך המופע, מן הקצה אל הקצה, ברגע אחד, מעידה על היסוד המשחקי, מעמיד הפנים, של המופע. ארשת פנים מתחלפת זו מגלה את ריבוי פניו של

<sup>20</sup> מאז שנות השבעים, עם ראשית תנופת מפעל ההתנחלות וחיזוקו, החלה מדינת ישראל ליצור בהדרגה מערכת כבישים חדשה בגדה המערבית. המטרה של חלק ניכר ממערכת הכבישים החדשה היא לעקוף ערים וכפרים פלסטיניים.

<sup>21</sup> קריאת תיגר המבטיחה ליהודים כי ימוגרו בידי האסלאם.

<sup>22</sup> **אני מאמין** שיר שכתב שאול טשרניחובסקי באודסה בשנת 1928. השיר מבטא תקווה אוטופית ורעיונות כהומניזם, סוציאליזם, אחוות עמים וציונות.

הסטנדאפיסט כמו גם את שליטתו במהלכו של המופע, בהבעת רגשותיו ובארשת פניו. כך למשל: "חיוך מתוק שמאיר פתאום את פניו ומשנה אותן לגמרי. נעלמת הארשת הסגופה, המרה הלעגנית, וכמו בהבזק מצלמה מופיעות פני אינטלקטואל נעים סבר ועדין, כמעט ענוג," (עמ' 11).

הריתמוס המהיר של המופע הניכר בדיבורו המהיר של הסטנדאפיסט, ובבדיחה רודפת בבדיחה, מועצם בהתרוצצותו המתמדת של דובלה על הבמה מקצה לקצה. תפקיד נוסף לשימוש בשפת הגוף במהלך מופע הסטנדאפ הוא המחשה תך הגזמה ועיוות של המצבים בהם הוא נמצא. כך למשל כאשר הוא מבקש לקום מהספה בה ישב: "בועט ברגליו ומפרפר בידיו כטובע, וצועק ונחנק" (עמ' 23). שפת הגוף מאפשרת לדובלה להמחיש, בדרך של עיוות והגזמה, את הביקורת על הצבא שכל מתקניו שבורים ותקועים, כמטונימיה אפשרית לתפיסת עולמו של הצבא. כך למשל חלון הטנדר הצבאי המסיע את הילד דובלה ממחנה הגדנ"ע לביתו בירושלים, מוצג בלשונו האירונית של הסטנדאפיסט: "זה חלון צה"לי תקני, שבתכלס זה אומר שאי אפשר לסגור אותו עד הסוף, ומצד שני גם אי אפשר לפתוח אותו עד הסוף, והזכוכית תקועה [...] והיא רועדת" (עמ' 127). שפת הגוף של הסטנדאפיסט ממחישה ומעצימה קלקול זה תוך הבאת הקהל לפורקן: "ראשו מתחיל לרטוט [...] הוא מפרכס כולו [...] תווי-פניו מתערבבים, [...] כל איברי גופו מרצדים ומפרפרים, [...] מושלך אל הרצפה כמו בובת בד, [...] הקהל צוחק," (עמ' 127).

תפקיד נוסף של שפת הגוף הוא היזכרות של דובלה תוך העלאה מאוב השכחה את הצלפותיו של אביו בו בהיותו ילד. כך הוא מחקה את קולה של החגורה המצליפה: "החגורה עבדה, פלאח, והוא משסף את האוויר באבחת יד." (עמ' 82). מימוש נוסף, מכאיב וקשה מאד לצפייה של חוויית הילד המוכה על ידי אביו מתרחשת על הבמה, כאשר דובלה, באופן בלתי צפוי, מכה את עצמו בעוצמה רבה. אבישי, המספר הראשי, המכיר את דובלה מילדותו, מציין שההכאה העצמית לא שייכת למהלכו השוטף של המופע ומקורה וסיבתה בעולם ילדותו של דובלה: "זו הייתה מכה איומה, החבטה במצח שלו. פֶּרֶץ של אלימות לא צפויה. דליפה של מידע עכור ששייך למקום אחר לגמרי." (עמ' 17). דובלה מכה עצמו בחוזקה רבה לאורך כל המופע. לקראת סוף המופע, מבין אבישי, שארשת פניו של דובלה המכה, היא כארשת פניו של אביו שהכה את דובלה בילדותו, בעודו מבין שדרך המכות שדובלה מכה את עצמו הוא: "מתלכד עם מִפְּהוּ. הוא מכה את עצמו בְּיָדָיִים לא לו." (עמ' 154).

תפקיד חשוב נוסף של שפת הגוף הוא בהמחשת העיקרון הפואטי של דבר בהיפוכו המכוון ומלכד את כל היבטיו של הספר. הביטוי הגופני המושלם לעיקרון תמאטי זה הוא הליכה על הידיים. על מנהג יוצא דופן שדובלה מאמץ לעצמו בילדותו, הוא מספר תוך כדי הדגמה, כושלת, לקהלו: "ועכשיו תהפכו את כל זה בבת אחת ותעמידו על הידיים [...] משליך את עצמו ארצה, הידיים שלוחות אל רצפת העץ [...] נופל ושוכב על צדו (עמ' 78). להליכה זו על הידיים סיבות שונות, כך, מגלה דובלה, במקרה, שהעמידה על הידיים גורמת לאמו הנאה: "ראיתי שאמא שלי מתלהבת היא צחקה (עמ' 79). עבור דובלה, ילד הורי שדואג לאמו ומבקש בכל לבו לגרום לה הנאה, הצחוק, כה נדיר אצל אמו, משמש עבורו סבה טובה להתמיד במנהג משונה זה למרות התנגדותו האלימה של אביו. סיבה נוספת להליכה על הידיים הקשורה לאמו היא הסטת המבט הפולשני של דרי השכונה הישראלית של שנות השישים של המאה שעברה, מהאם המשונה הצועדת סמוך לקרות הבתים, אליו עצמו. הנמקה נוספת מבחינת דובלה להליכה על הידיים היא ההתחמקות מפגיעתם הרעה של חבריו המכים: [כך במצבי מצוקה רגשית קשה, הפורקן היחיד שמוצא דובלה לעצמו הוא הליכה על הידיים. כך כאשר באה החיילת להוציא אותו מתוך קבוצת הילדים ולספר לו על

מות אחד מהוריו: "ופתאום אני קופץ והופך את הגוף והולך על הידיים. הולך, [...] מי ימצא אותי כשאני הפוך, מי יכול לתפוס אותי? (105) כך גם כאשר הוא מגיע להלוויה, רואה את אביו האבל ומבין שאמו, אהובתו, מתה. כך בעודו מתמלא רגשי אשמה על כך שהיא מתה בגלל בחירתו שכך יהיה הוא נמלט מהמקום בהולכו על ידיו.

### ב. "עוקץ כמו דבורה" – אנאלוגיה בין מופעי הצחקה

מופע הסטנדאפ של דובלה המבוגר, באוגוסט 2013, היא מרכז הספר, ריבוי פניו של מופע זה מעוצב דרך אנאלוגיות רבות למופעים אחרים, שונים לחלוטין באופיים, ולמופעי הצחקה אחרים. רשת מרובדת זו של אנאלוגיות מעצבת את מלוא משמעותו של מופע הסטנדאפ מרכזי בספר. כך למשל, מרבה דובלה במהלך מופעו להשתמש בתנועות אגרופ: "הוא מלווה את דיבורו בשיגור אגרופ מהיר לאוויר ואז, בתנועות הטעיה של מתאגרף, הוא חומק מיריבו." (עמ' 9). נמעני אגרופיו הם יריבים דמיוניים, הוא עצמו והריק. כל אלה כאנאלוגיים לנמעני בדיחותיו והלקאותיו. במהלך המופע הוא: "מתאגרף בידיו עם הריק, מכה, ומתחמק בהטיית גוף זריזה, ושוב מכה. מרחף כמו פרפר. [...] מזמר בניגון חזני את המוטו של קסיוס קליי<sup>23</sup>, עוקץ כמו דבורה<sup>24</sup>. (עמ' 70). תנועות האגרופ, ההשוואה למתאגרף הנודע וציטוט דבריו יוצרים אנאלוגיה בין במת הסטנדאפ לזירת אגרופ תוך הבלטת היסוד התוקפני במופעו של הסטנדאפיסט.

אנאלוגיה משמעותית במיוחד היא בין במת הסטנדאפ לבין בית משפט (פז, 2016). כבר בפתיחת המופע פונה דובלה לקהל ושואל: "יש שופט באולם? יש עורך דין? (15). בהמשך פונה דובלה שוב ושוב לקהלו על ידי שימוש במושגים הלקוחים מבית משפט: "גבירותי ורבותי המושבעים, מדובר בדיני נפשות", "לפני שנותנים פה איזה גזר-דין", "תרשום, כבודו, תכלול את זה בשלב הטיעונים לעונש." "כבר נתתי את הגזר-דין" ועוד. מושגים מעולם המשפט מוזכרים במיוחד בשיחה בינו לבין חבר ילדותו שנהפך לשופט: "'פסק דין פרטי אתה רוצה? שנעשה הפרטה של מערכת המשפט? שופט בביקור בית? (עמ' 65)

במהלך מופעו של דובלה, באוגוסט 2013, הוא מספר על מופעי הצחקה נוספים מעברו בהיותו נער כבן 13-14 בסוף שנות השישים. המשותף לכל המופעים האלה היא עצם ההפעלה, התנהגות פעילה של הסובייקט, כלומר רצון ומאמץ של אדם להצחיק את זולתו. נקודת דמיון נוספת היא שמופעי הצחקה אלה מעוררים פרצי צחוק, שעל פי פרויד, הם סימן ההיכר לבדיחה טובה. נקודת דמיון משמעותית נוספת היא דמותו של דובלה כשותף בכל המופעים בתפקידים שונים. כך מתפקד דובלה, בשניים ממופעי הצחקה, כמבצע פעולת הצחקה, במופע אחר הוא מתפקד כקהל ובמופע נוסף הוא הבדיחה, כלומר, המושא עליו צוחקים. האנאלוגיה בין מופעי הצחקה המשניים למופע הצחקה המרכזי מאפיינת אותו ומעידה על הפונקציות השונות של ההומור.

### ג. "כל החיים ניסיתי להצחיק אותה." – מופעי הצחקה של דובלה את אמו

אמו של דובלה היא ניצולת שואה, מכונסת בעצמה, מנותקת מסביבתה ובעלת רמת תפקוד נמוכה ביותר. דובלה, כבן יחיד, לוקח אחריות על אמו, כך אחד מתפקידיו, כילד צעיר, הוא להחזיר את אמו, מדי יום, ממקום עבודתה לביתם. דובלה קולט בכל מאודו את העצב העמוק של אמו ויש בו

<sup>23</sup> מתאגרף אמריקאי במשקל כבד החליף שמו למוחמד עלי.

<sup>24</sup> "מרחף כמו פרפר, עוקץ כמו דבורה" ציטוט מתוך דבריו של קסיוס קליי לפני הקרב מול ג'ורג' פורמן בשנת 1964.

תשוקה להצחיקה. הוא מגלה, כבדרך אגב, שניסיונותיו ללכת על הידיים מצחיקים אותה: "אמא מחאה כפיים, חשבה שאני עושה בשביל להצחיק אותה." (עמ' 79). בהתבוננות לאחור מבין דובלה שאמו אכן פירשה נכון את המניע העיקרי שלו להליכה על הידיים: "אולי באמת ככה היה, כל החיים ניסיתי להצחיק אותה." (שם). בנוסף, מדי ערב, לפני שאביו, אותו הוא מכנה בלעג "פיגרו", היה חוזר הביתה, דובלה עשה לאמו "הצגה יומית" (עמ' 158) אותה היה מתכנן כל היום. כאשר היה חוזר מבית הספר, היה 'סוחב' מחבלי כביסה של השכנים פרטי לבוש, ובערב, בחושך, בעוד הוא ואמו מוארים באור האדום של הבוילר הביתי, היה דובלה מציג לפניו: "סקצ'ים של הגשש [...] ואורי זוהר ושייקה אופיר, וחקיילים של רביעיית מועדון התיאטרון. [...] הייתי עושה לה את דוקטור טיכו והעין המקולקלת של ציונה ואת המכונית המגויסת ואת הוך יא דן, דן, ותיכנסי-בבית-בובע-שלא-יאכלו-אותך-הזבובים." (עמ' 159). בהתבוננות לאחור מציין דובלה שספק אם אמו הבינה את מרכיבי ההומור השפתיים: "העברית שלי וכל המבטאים והסלנג, בטח את הרוב היא לא הבינה." (עמ' 160). בה-בעת האם, כקהל של אדם אחד, מתרצה בכל מאודה, לבנה המבקש להצחיק אותה, ומחייכת חיוך נדיר ביותר כפי שמעיד על כך בנה יחידה: "אבל ערב ערב, שלוש-ארבע שנים, אולי חמש, היא הייתה יושבת רואה אותי, מחייכת, אף-אחד חוץ ממני לא ראה אותה מחייכת ככה, באחריות אני אומר לכם." (עמ' 160). דובלה, כילד צעיר בשנים, מודע לתהליך העובר על הקומיקאי ועל קהלו, וכך הוא מתאר את התחרות בין קוצר רוחה של אמו, הלוקה בנפשה, לבין הגעתו, כקומיקאי לפואנטה של הבדיחה: "עד שפתאום היה נמאס לה בבית-אחת, באמצע המלה, לא משנה איפה הייתי, בשפיץ של השפיץ של הפואנטה, הייתי רואה את זה בא, נהייתי מומחה לזה, העיניים היו מתחילות לברוח לה פנימה [...] אני הייתי מתחיל לרוץ לפואנטה, מנסה להגיע לפניו, הייתי מרביץ רייס, רואה את הפרצוף שלה נסגר לי מול העיניים, וזהו נגמר אין." (שם).

#### ד. "התפרצתי בכזה צחוק, [...] צחקתי שם עד שדמעות ירדו לי מהעיניים" – מופעי ההצחקה של נהג הטנדר את היושב לצדו

מופע הצחקה נוסף מתרחש כשדובלה בן ה-13 נמצא במחנה גדני"ע, בבאר-אורה, ומקבל הודעה שאחד מהוריו מת. נהג טנדר צבאי המקבל פקודה ממפקדו להסיע את דובלה, ההלום מההודעה, מבאר אורה לבאר שבע, לא יכול לשאת את מצוקתו של הילד הקטן, היושב לצדו ברכב הצה"לי, וממציא עבורו סיפור שקרי על: "תחרות בדיחות שנתית [...] של כל צה"ל." (עמ' 137). הנהג מציע לנהג להקשיב לבדיחותיו ולמצוא בהן הקלה: "תראה, ילד, [...] אין לך עכשיו ראש לצחוק, אבל אם בכל זאת בא לך קצת... זה יכול, לא יודע, לעשות לך טוב." (עמ' 139). הנהג שמבקש בכל מאודו לתלוש את הילד מאימתה של הבשורה העמומה שניחתה עליו, מנסה לשלבו בבדיחות שיספר ומבקש ממנו: "זרוק נושא [...] זרוק מה שאתה רוצה, יכול להיות כל דבר, חותנת, פוליטיקה, מרוקאים, עורך-דינים, קוקסינלים, חיות." (שם). דובלה בוחר נושא, אבל לא מסוגל להיענות לבדיחות המסופרות לו, ולא צוחק כלל. נהג הטנדר, מספר הבדיחה, בניגוד גמור לנמענה, פורץ בצחוק מתגלגל: "הנהג התחיל לצחוק מהבדיחה של עצמו. מה זה צחוק, קול של חמור נוער יצא לו." (עמ' 142). נהג הטנדר דבק באובססיה של הגשת בדיחות לנמענו: "לא מפסיק לתקוע בדיחות, עוד בדיחה ועוד בדיחה [...] הוא, סלע, פֶּרְפּוֹרְמֶר מהגיהינום, שום דבר לא שובר אותו, [...] עוד בדיחה ועוד בדיחה." (עמ' 147). בהמשך, כשנהג הטנדר ודובלה מבינים את המצב לאמתו, וברור לשניהם שאף אחד מהם, לא דובלה, היתום, ולא נהג הטנדר, המבוגר האחראי,

יודעים מי מהוריו של דובלה מת, מתחלפות היוצרות. הנהג מתמלא כאב על המצב בו מצוי דובלה ולא מסוגל להמשיך ולספר בדיחות. דובלה לעומת זאת חש תחושת שחרור מההבנה שגם הנהג לא יודע מי מהוריו מת ומפציר בנהג: "תספר בדיחה [...] תעשה טובה, [...] בדיחה אחת על בלונדינית, לא יקרה כלום, רק אנחנו באוטו, אף אחד לא ידע" (עמ' 165). הנהג מתרצה ומספר באריכות בדיחה על "בלונדינית" המאפשרת לדובלה פורקן ממושך של צחוק דומע משחרר: "אני פתאום התפרצתי בכזה צחוק, אני ממש צרחתי שם ברכב מרוב לא יודע מה, [...] צחקתי שם עד שדמעות ירדו לי מהעיניים [...] סוף-סוף יצאו לי, וקיוויתי שגם זה נחשב." (עמ' 168-169).

#### ה. "הנערים צחקו ודובלה צחק איתם" – מופעי הצחקה של הילדים כלפי דובלה

מופע הצחקה נוסף מתבצע על-ידי הילדים, הנערים הצעירים, בני גילו של דובלה כשהוא עצמו מושא הצחקה. ריבוי מבצעי הפעלת הצחוק, הזמן הממושך של המופע, המקומות השונים בהם הוא מתבצע והכוונה האחת והנחרצת של ביזוי והשפלה כלפי דובלה מבדילים בין מופע הצחקה זה למופעים הקודמים. במהלך הופעת הסטנדאפ מספר דובלה המבוגר על היותו, כילד, מושא קבוע ללעגם של ילדי השכונה וילדי הכתה. כך, בהיותו ילד קטן, במרחב השכונתי, היו הילדים מרביצים לדובלה: "הייתה כזאת מסורת יפה בשכונה, הפו בדוב, לא רציני, פה סטירה, שם בעיטה, אגרוף קטן בבטן, לא מרוע, סתם כזה, טכני, כמו שתחתימים כרטיס. האם כבר הִיָּיתָ את הדוב שלך היום? (עמ' 80). כאשר התלמידים נוסעים הרחק מהבית ונמצאים במחנה הגדני"ע, בבאר אורה, ללא הורים וללא מורים ההתעללות בדובלה, בן כיתתם, גוברת.

דובלה, באופן אינטואיטיבי, מסרב להפוך לקרבן, ושיטת ההתמודדות שלו עם לעגם של הילדים היא שיתוף פעולה עם הצוחקים עליו. כך גם כאשר הוא מתבונן באירועים אלה ממרחק של עשרות שנים הוא מציג עצמו כ"בדרן", כלומר כשותף בביצוע פעולת הצחקה, ולא כקורבנה: "ואני, [...] הבדרן של המחלקה נהייתי שם, צחקו אתי, התייחסו, היו זורקים אותי כמו כדור מאחד לשני" (עמ' 93). לדובלה, הילד בעבר, והמבוגר המספר בהווה, יש צורך נפשי עז לא להיות קרבן, היות וכך הוא מספר ומפרש את התעללות הילדים בו כפעילות משותפת של קבוצת הילדים ולא כפי שמשמע מתוך הסיפור, כקבוצת תוקפים מול קרבן חלש. תופעה זו ניכרת גם בשמחתו על הכינוי החדש שהוצמד לו "בִּמְבִּינֹ", שלא מכיל, כמו הכינויים שקדמו לו, את קורבנותם וזרותם של הוריו: "ובמחנה עשו אותי פתאום הקמע של המחלקה, [...] לפני כל תרגיל או מטווח היה בא כל אחד נותן לי צִ'פָּחָה קטנה בראש, אבל בטוב, בְּסִבָּה. בִּמְבִּינֹ, ככה קראו לי שם, פעם ראשונה היה לי אצלם שם נורמלי, לא מגפיים ולא אֶלְטֶע זְאָכֵן –" (עמ' 93).

שיתוף פעולה מרחיק לכת יותר של דובלה, מושא ההלעגה, עם הלועגים עליו, הוא בחדר האוכל במחנה הגדני"ע. כך הילדים שופכים ממלחה שלמה לתוך המרק שלו והוא: "גמע אותו בפנים עולצות ומצמץ בקולי-קולות בשפתיו וגרם להם להתגלגל מצחוק." (עמ' 95). הילדים חוטפים מראשו את כובע המצחייה, שמדי פעם נטבל במשהו, ובסוף, נוחת על ראשו ומטפטף על פניו, והוא מעצים את הקומיות שבמצב בתנועות גוף ופנים: "הוא שלח את הלשון שלו וליקק [...] תוך כדי צהלות והעוויות שעשה," (שם). מופע הצחקה של הילדים, בינם לבין עצמם, כשדובלה משתף פעולה במקום להיות קרבן, ממשיך באוהל השינה כאשר הילדים מחקים את הוריו של דובלה, והוא מצטרף לצחוקם: "הנערים צחקו ודובלה צחק איתם." (עמ' 95). בהמשך הם צוחקים על הזהות המינית הנשית שלו "גל צחוק גדול שטף את האוהל." (שם). מופע הצחקה של הילדים על דובלה ממשיך ביום המחרת. כך, כאשר מגיעה חיילת, כדי לקרוא לדובלה למשרד המפקד

והוא שואל בקול מבוהל וחרד: "אבל מה עשיתי המפקדת?" (עמק 98), דובלה מתאר את תגובתם: "החברים שלי צוחקים, מצחיק אותם," (שם), בהמשך הם צועקים לחיילת: "תתקעי לו תלונה על שפשופים, על פלוצים באוהל" (שם).

#### 1. "בדחייתו את הסבל [...] יש בהומור מיסוד הגדלות." – סיכום מופעי ההצחקה

המשותף לכל המופעים האלה היא עצם ההפעלה, התנהגות פעילה של הסובייקט, כלומר רצון ומאמץ של אדם להצחיק את זולתו. כך מתאמץ דובלה בבגרותו להצחיק את קהלו, ובנערותו המוקדמת, את אמו. נהג הטנדר מתאמץ להצחיק את הנער הצעיר שנוסע ברכבו, והילדים פועלים כדי להצחיק זה את זה תוך שהם שמים את חברם דובלה ללעג ולקלס. נקודת דמיון נוספת בין כל מופעי ההצחקה היא ברצון של מפעיל ההצחקה לגרום הנאה לזולת השומע. הנאה זו מתממשת בפרצי צחוק, שעל פי פרויד, הם סימן ההיכר לבדיחה טובה. בחלק ממופעי ההצחקה מטשטש קו הגבול בין מבצע פעולת ההצחקה לבין מושא ההצחקה, כך בזמן מופעו של דובלה אומרת אחת הנשים בקהל: "אתה לא רואה שהיום הוא בעצמו הבדיחה?" (עמ' 79). כך אומר דובלה לעצמו, במהלך מופעו: "הלו! זה ערב סטנדאפ [...] בשביל זה הם באו לפה! לצחוק עליך הם באו." (עמ' 17) דובלה, כנער צעיר, מסרב להיות מושא הלעג של חבריו, וכך מצטרף, בעל כורחו ומתוך בחירה, למפעילי ההצחקה.

נקודת דמיון חשובה ביותר המשותפת לכל מופעי ההצחקה היא בשימוש בהומור כמענה וכחיץ מול קשיי החיים ואימתם. במאמר שכתב גרוסמן על כתיבתו (2002) הוא מציין נושא או מצב אחד שמעסיק אותו בכל כתיבתו: "השרירות של כוח חיצוני הפולש באלימות לתוך חייו של אדם, של נפש אחת" (שם, עמ' 38). החידוש בספרו האחרון **סוס אחד נכנס לבר** הוא בהצגת ההומור כדרך התמודדות של הדמויות עם אותה שרירות הפולשת באלימות לחייהן. כך, הכוח החיצוני הפולש באלימות לחייו של דובלה הילד הוא עברה המסויט של אמו בשואה, מערכת היחסים המנוכרת בינה ובין בעלה, ומצבה הדחוי והמודר בחברה הישראלית. כל אלה יוצרים דמות אם עצובה, ומכונסת בעצמה שחוזרת ופוגעת בעצמה. דרך ההתמודדות של דובלה, הילד הצעיר, עם דמות אם זו ומשאלת לבו לגרום לה קורת רוח, ואפילו צחוק, מתממשים במופעי ההצחקה שהוא עורך לה. הכוח החיצוני הפולש לחייהם של דובלה ונהג הטנדר המסיע אותו להלוויה הוא ההבנה, שמזעזעת את אושיות קיומם, שלא נאמר לאף אחד מהם, לא ליתום ולא לחייל המסיע אותו, מי מהוריו של דובלה מת, ולהלוויה של מי מהוריו מסיע נהג הטנדר את הנער הצעיר. השימוש בהומור משמש כדרך התמודדות משותפת של שניהם להתמודד עם מצב זה. כוח חיצוני הפולש באלימות לחייו של דובלה, המבוגר, הוא רב פנים ואלים במיוחד. כאדם מבוגר הוא בודד וערירי, הוא גרוש מנשותיו ואין לו כל קשר עם ילדיו, בנוסף הוא חולה בסרטן לקראת מותו, מצבו הכלכלי רע וזו הופעתו האחרונה. דרך ההישרדות של דובלה היא לספר את סיפור חייו דווקא בדרך של סטנדאפ תוך שימוש בהומור אותו הוא מגיש לקהלו.

קיימות נקודות דמיון משמעותיות בין מופע ההצחקה של דובלה כאדם מבוגר באוגוסט 2013, לבין מופעו של נהג הטנדר הצבאי בשנות השבעים. את הדמיון המפתיע הקיים בין מופעים אלה, מציינת אישה, בקהלו של דובלה, דרך דברים שהוא עצמו אומר כדי לתאר את הזרות ואת המצב מלא הניגודים הנכפה עליו בטנדר הצבאי: "אני תקוע עכשו לכמה שעות עם נהג מטורף, שלוקח אותי ללוויה הולך לספר לי בדיחות." (עמ' 139). האשה שליד אבישי לוחשת: "אנחנו כבר שעה וחצי במצב הזה." (שם). ואכן נקודות דמיון רבות נוספות קיימות בין שני מופעים אלה: גם

דובלה, כמבוגר, וגם נהג הטנדר פונים לקהלם תוך כדי המופע כדי ליצר דיאלוג, בעודם מספרים בדיחה אחרי בדיחה בלי להרפות. שניהם, ללא כוונה מראש, מספרים על טראומה מעברם הקשורה למות בן משפחה. דובלה מספר על מות אמו, ונהג הטנדר מספר על מות אחיו טרם לידתו. הקהל של שניהם עובר תהליך נפשי תרפויטי במהלך המופע. כך אבישי, כחלק מקהלו של דובלה המבוגר, ודובלה, כילד, עוברים תהליך נפשי זהה. מתחושה של זרות, ניכור ומרחק בתחילת המופע, הם הולכים שבי אחר אפשרות הפורקן שבבדיחות, נכנסים למעורבות עמוקה ותובעים את המשך המופע.

ההבדל המשמעותי בין מופעי ההצחקה טמון באישיותו של מפעיל ההצחקה. פרויד בספרו המוקדם מציין שלא כל בני האדם ניחנו ביכולת ההצחקה ובחוש הומור: "אף על פי שהבדיחה היא דרך מצוינת להפיק הנאה [...] אנו רואים שלא כל בני האדם מסוגלים להשתמש באמצעי הזה באותה המידה. עבודת הבדיחה אינה עומדת לרשות הכל, ובמידה גדושה היא מצויה רק אצל אנשים מועטים (שם, 171). במאמרו המאוחר מציין פרויד: יש בו בהומור לא רק מן הנותן-פורקן [...] אלא גם מיסוד ההוד והאצילות. [...] היסוד הנאצל המרום, טמון [...] בהפגנת שלמותו המכרעת של האני. הוא, האני, נמצא מסרב להיפגע מגורמים שבמציאות, מטעמים מטילי סבל. [...] בדחייתו את הסבל [...] יש בהומור מיסוד הגדלות."

ניתן לראות בדובלה גרינשטיין, את בן דמותו של דויד גרוסמן, כפי שהדבר ניכר בראשי התיבות של השם הפרטי ושם המשפחה, בגיל של הדמות, במרחב הילדות בשכונת עין כרם בירושלים, ובעיקר, ברצון לספר סיפור לקהל. ייחודו של ספר זה ביחס לקודמיו הוא בשימוש בהומור כדי לספר את הסיפור וכדי לדחות את הסבל. פעולה זו משותפת לסטנדאפיסט וליוצרו, דויד גרוסמן, ויש בה מיסוד הגדלות.

## סיכום

במאמר זה ביקשתי לתאר את השימוש המפתיע שעושה דויד גרוסמן ביסודות של הומור וסטירה בספרו החדש **סוס אחד נכנס לבר** ולתהות על הפונקציות השונות שממלא ההומור בספר. בשימוש רב ומגוון בהיבטים שונים של הומור. עיקרו של הספר מופע הצחקה של הסטנדאפיסט, דובלה גרינשטיין בן 57, במועדון בנתניה באוגוסט 2013. במהלך המופע מספר הסטנדאפיסט בדיחות מופשטות ו"לא מזיקות", ובהמשך, משלב יסודות סאטיריים המתארים את התנהגות מדינת ישראל לאוכלוסייה הערבית. במהלך מופע הסטנדאפ המרכזי מספר דובלה על מופעי הצחקה נוספים, מנערותו המוקדמת, כשהיה כבן 13. השוואה בין מופעי הצחקה אלה מלמדת על התלות שבין הסטנדאפיסט לקהלו ועל רצונו של מפעיל הצחקה לגרום הנאה לקהלו. בחלק ניכר ממופעי הצחקה יש גם התמודדות מול השרירות של כוח חיצוני הפולש לחייו של אדם. דובלה הוא בעל חוש הומור, תכונה שניחנים בה מעטים. בחוש הומור זה יש גם מן האצילות והגדולה היות והוא דוחה את הסבל. אצילות וגדולה הניכרות באישיותו של הסטנדאפיסט ובמיוחד באישיותו של יוצרו – דויד גרוסמן.

## רשימת מקורות

- אלכסנדר, ד., (1985), **ליצן החצר והשליט – סאטירה פוליטית בישראל**, תל-אביב, ספרית פועלים.
- גרוסמן, ד. (1987). [מכבסת מילים]. **הזמן הצהוב**, תל-אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- גרוסמן, ד. (2002), "ספרים שקראו אותי" **מאין נחלתי את שירי: סופרים ומשוררים מדברים על מקורות השראה** (עורכת): רות קרטון-בלום. תל אביב. ידיעות אחרונות, עמ' 33-46.
- גרוסמן, ד. (2014). **סוס אחד נכנס לבר**. תל אביב, הקיבוץ המאוחד.
- גרוסמן, ד. (2015). "ההומור עוזר לנו להיות חופשיים, אפילו לשנייה אחת", **ידיעות אחרונות**, 27 בספטמבר.
- מרכוס, י. (2001). **אפקטים קומיים וסאטיריים בלשון הספרות – עיונים בסיפורת העברית החדשה**, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון (חסרה שנת הוצאה לאור).
- נבו, ג. (2010), **מושב לצים – הרטוריקה של הסאטירה העברית**. באר שבע, הוצאת אוניברסיטת בן גוריון.
- סובר, א. (2009). **הומור – בדרכו של האדם הצוחק**. ירושלים, כרמל.
- פרויד, ז. (1967). **ההומור. כתבי זיגמונד פרויד**. כרך ב, 215-219, תל-אביב, דביר.
- פרויד, ז. (2007). **הבדיחה ויחסה ללא מודע**. תל-אביב, רסלינג.