

נושא במוקד: רכישת שפה בהקשר של רב-תרבותיות ורב-לשוניות תאטרון, תרבות ומעבר להם

מרק קצנלסון וטליה שי

מאמר אנתרופולוגי זה מנסה לפענח את המתרחש מאחורי הקלעים של שני תאטרונים קהילתיים. שני התאטרונים נוסדו במטרה להטמיע את ערכי החברה והתרבות הישראלית השלטת בקרב אוכלוסיות שונות ולשפר כך את יכולותיהן להשתתף בקבלת החלטות הנוגעות לחייהן. אולם בשני המחקרים נמצא שהחוויה התאטרלית, גרמה דווקא למשתתפים ולמשתתפות לתהות על המוסכמות החברתיות-תרבותיות, למחות נגדן ולהציע להן פירוש שונה.

התאטרון הקהילתי באריאל

כשהתחלתי במחקרי על קבוצת הנוער בתאטרון הקהילתי באריאל הנחתי, כמקובל, שהתאטרון הקהילתי מכשיר אוכלוסיות חלשות להשתלב בחברה הישראלית. באמצעות המשחק האמנותי אמורים הנערים הללו להבין ולהפנים את המשחק החברתי המקומי ולהטמיע את ערכי החברה ההגמונית. שינוי זה אמור לשפר את יכולתם להתארגן ולהשתתף בקבלת החלטות הנוגעות לחייהם. במשך הזמן נוכחתי לדעת שלשחקנים ואולי גם לבמאי היו כוונות עצמאיות אחרות. בתאטרון הקהילתי באריאל לוקחות חלק קבוצות אחדות של בני נוער ובוגרים. הוא הוקם לפני כמה שנים על ידי במאי שהגיע מברית המועצות לשעבר ומשלים את פרנסתו בתאטרון בעבודות נוספות. מימון פעילות התאטרון - מחציתו בידי המועצה המקומית ומחציתו בידי השחקנים עצמם. הקבוצה שבה צפיתי מנתה שישה נערים כבני 16-18. הנערים עלו ארצה עם הוריהם בהיותם בני חצי שנה עד ארבע שנים במסגרת העלייה הגדולה מחבר המדינות בשנות ה-90. פרט למשחק בתאטרון הקהילתי הנערים הם גם חובבי מוזיקת רוק כבד ('מטליסטים'), האופיינית לבני גילם, דבר המתבטא לעתים בסגנון לבושם ושערם הארוך. כל הנערים דוברי עברית, חלקם עובדים וחלקם לומדים בתיכון. כולם, פרט לנער אחד שרוצה ללמוד משחק, עמדו להתגייס לצה"ל. הם עדיין זוכרים את המעבר ארצה ואת הגעגועים העזים, שהרגישו עם בואם ארצה, למשפחתם שנשארה מאחור. עם זאת, על אף שחלק מהנערים עדיין מקיימים קשרים משמעותיים עם המשפחה בחו"ל,

מילות מפתח: תאטרון קהילתי, מחאה חברתית, זהות של עולים, יחסי יהודים-ערבים, פמיניזם

מרק קצנלסון הוא עוזר מחקר ומתרגל במרכז האוניברסיטאי אריאל בשומרון
ד"ר טליה שי היא מרצה במרכז האוניברסיטאי אריאל בשומרון.

הפרק על תאטרון הנוער העולה באריאל חובר בידי מרק קצנלסון. הפרק על התאטרון הפמיניסטי היהודי-ערבי
בחיפה חובר בידי ד"ר טליה שי.

זהותם היא ישראלית לכל דבר.

מפגשי התאטרון של הקבוצה התקיימו פעמיים בשבוע, בשעות הערב, למשך שעתיים. הנערים, בהדרכת הבמאי, עבדו על נושאים שונים, כולל הצגה המבוססת על אגדה רוסית עתיקה. החשיבות שבחזרות הייתה בעיקר במתן הזדמנות לנערים לתרגל דמויות שונות ומגוונות. היחסים בין הנערים, על אף הבדלי האופי ביניהם, נראו לי פתוחים ושוויוניים, כולל היחס בינם לבין הבמאי; עם זאת, ההחלטות המקצועיות היו בידו. לבוש כולם, כולל שלי כצופה ושל הבמאי, היה פשוט וזהה: מכנסי ג'ינס וחולצת טריקו. נראה לי שהנערים לא היו מעוניינים בשיתוף בנות בקבוצה, אולי מחשש שיפריעו ליחסים החברתיים והשוויוניים ביניהם.

למרות שהנערים דוברי עברית, החזרות התנהלו, על-פי בקשתם המפורשת, ברוסית, ורק במקרה שלא הבינו דבר-מה, עבר הבמאי להסביר בעברית ואחר כך חזר לדבר רוסית. בשיחות החולין ביניהם, שנסבו בעיקר על אומנות ומשחק, הם שילבו הרבה מילים בעברית ובאנגלית, כנראה בהשפעת הטלוויזיה והמוזיקה שהם שומעים. הפגישות התנהלו בסדר קבוע שהתחיל והסתיים במעין 'טקס' לחיצת ידיים בחוזקה, כמנהג הרוסים. אחרי שכולם היו מגיעים, המפגש היה נפתח בשלב ה'חימום', שכלל תרגילי הפעלת שרירים, תרגול דיבור ודיקציה. אחר כך הייתה מתחילה החזרה עצמה שהייתה נקטעת אחרי כשעה, לצורך הפסקת עישון קצרה, ואז היו ממשיכים עד גמר הפגישה. לאחר גמר החזרה הנערים והבמאי לא נטו להיפרד מיד אלא היו נשארים עוד כחצי שעה או יותר ומדברים על כל מיני נושאים, לרוב כאלה הקשורים לאמנות התאטרון, כמו מוזיקת הרוק שהם מנגנים. משחק התאטרון סיפק להם, בין היתר, אווירה מיוחדת השונה מחיי היום-יום, הרגשת שייכות לקבוצה, התנסות במשחק של דמויות שונות ושחרור נפשי משגרת היום-יום.

התאטרון הקהילתי באריאל נוסד ברוח ההשקפה הממסדית שהובאה ארצה בשנות השישים. השקפה זו גרסה שעולים חדשים, ובמיוחד בני-נוער, הם בדרך כלל אוכלוסיה בעייתית שהתאטרון עשוי לאפשר לה להתמודד עם בעיות הקליטה ולהתרגל לחיים החדשים. ההשקפה הזאת, המונחת ביסוד התאטרון הקהילתי, תרמה להנחתי הראשונית שמטרת השתתפות הצעירים בחוויה המגוונת של התאטרון, כמהגרים החיים בפריפריה, היא לתרום להערכתם העצמית המחודשת. אך במשך התצפית שערכתי התעוררו אצלי מספר תהיות - מדוע מתעקשים הנערים לדבר רוסית בפגישות, למרות שחלקם התקשו לדבר בשפה זו? וכן: מדוע הם זקוקים לחוויה המיוחדת שמספק התאטרון, אם ממילא הם מופיעים על הבמה כקבוצת נגני רוק כבד וחווים שם את אותה החוויה הבימתית? תהיות אלו עזרו לי להגיע למסקנה שהנחתי הראשונית איננה מדויקת ושיש להרחיב את הפירוש שניתן להצטרפותם לתאטרון.

השינוי בהשקפתי המקורית לגבי סיבת השתתפותם של הנערים בתאטרון הקהילתי קשור במחקרים של השנים האחרונות, המטילים ספק ביכולתו של התאטרון הקהילתי לסייע בהטמעת ערכי החברה ההגמונית באוכלוסיות שונות. מחקרים אלה מראים שהשחקנים של תאטרונים אלה מנצלים את הבמה, בניגוד להשקפתם המקורית של מקימי התאטרון הקהילתי, כדי לשנות את המרחב הציבורי שלהם ולהרחיבו. באופן דומה, בני הנוער שבהם מדובר כאן מנצלים את התאטרון הקהילתי של אריאל על מנת לשנות מוסכמות מסוימות ולהרחיב על ידי כך את המרחב הציבורי שלהם. מצד אחד, נערים אלו מעורים בתרבות המקומית ודוחים בכל תוקף את ההגדרה שהם עולים חדשים. מצד שני, הפעילות בתאטרון מאפשרת להם לחזור לשפתם המקורית, לשורשיהם התרבותיים המפוארים, הכוללים תאטרון נפלא וספרות מרשימה, ולתרבות הוריהם וקרוביהם

שנשארו מאחור ומציעה להם דברים שחסרים להם, על-פי הרגשתם, בתרבות הישראלית. הפעילות האמנותית בתאטרון מאפשרת להם אפוא יצירת הרמוניה פנימית בין היותם ישראלים לבין היותם בנים להורים בעלי תרבות שונה, וכך מאפשרת להגדיל את המרחב התרבותי-חברתי שלהם.

‘תופיעי’ - תאטרון פמיניסטי יהודי ערבי

על מנת לאשש את המסקנות העולות מן המחקר על התאטרון הקהילתי באריאל, ניתן להשוות למחקר נוסף על תאטרון הנשים הפמיניסטי ‘תופיעי’ (תאטרון פמיניסטי ערבי-יהודי). הנחת המוצא של המחקר הזה הייתה שהייצוג-העצמי של הנשים בקבוצת התאטרון, והעיבוד האומנותי של החוויות האישיות שלהן, נועדו, בראש ובראשונה, לשפר את הערכתן העצמית, אותה הערכה שהחברה מנעה מהן. הנחה זו הופרכה בחלקה לאחר צפייה והשתתפות בקבוצת התאטרון במשך כשנה על ידי החוקרת כותבת פרק זה.

קבוצת הנשים בתאטרון ‘תופיעי’ מנתה תריסר נשים בגילים 23-75, שנפגשו פעם בשבוע לשעות אחדות במרכז קהילתי-שכונתי בחיפה. השכונה, שפעם התגוררה בה אוכלוסייה ותיקה, כולל הוריה של החוקרת, מאכלסת היום בעיקר אנשים בעלי הכנסה נמוכה שהגיעו ארצה בשנות ה-90 מברית המועצות לשעבר. לעומת החזות החיצונית הדלה של השכונה, המרכז עצמו מטופח ומצויד היטב הן על ידי העירייה והן על ידי גופים פרטיים, ופנימיותו של הבית שופעת אור וחום. אין פלא ששנות הקבוצה כינו את המרכז שבו התקיימו חזרות התאטרון ‘הבית’.

בניגוד לתושבי השכונה, הנשים בקבוצה הן ברובן ילידות הארץ, שייכות למעמד הבינוני, משכילות, עירוניות, עובדות או עבדו בעבר לפרנסתן, ורובן רווקות או גרושות. נשים בעלות מאפיינים שונים מאלו, למשל עולות חדשות, לא החזיקו מעמד בקבוצה ונאלצו לעזוב. מאפיינים אלו של הקבוצה תאמו את הנחת המחקר הראשונית שהצטרפות הנשים לקבוצת התאטרון שימשה לחיזוק תדמיתן האישית.

במשך הזמן שמתי לב שהפגישות השבועיות התנהלו בסדר קבוע. עם הגעתן למרכז היו הנשים מרבות להתחבק ולנשק זו את זו. חלקן התיישבו במטבח הקטן ושוחחו, תוך כדי שהן טועמות משהו שהביאו עמן. במיוחד נהגו כך אלו שבאו ישר מהעבודה. חלק אחר של הנשים עבדו על ההופעות שלהן עד לרגע שבו קראה להן הבמאית להתחלת המפגש.

המפגש החל לרוב באימונים פיזיים או בשחרור שרירים. התרגילים והמגע הפיזי בין הנשים תרמו לאינטימיות של הפגישות, למרות עיסוקיהן השונים בשאר ימי השבוע. בגמר השלב הזה היו הנשים יוצאות להפסקה, שבה נחו, שילמו את התשלומים החודשיים המזעריים עבור ההשתתפות בקבוצה ושתו תה בקבוצת קטנות תוך עיסוק בשיחות פרטיות. לעתים, במיוחד בימי הולדת של אחת הנשים, הייתה מובאת עוגה ומחולקת לכולן בהפסקה. השלב השני של המפגש, אשר זומן אף הוא על ידי הבמאית, כלל את התרשמותה מהתקדמות הקבוצה והתווית תוכנית לעתידה. הקבוצה הייתה דנה, לעתים באריכות, בהצעותיה ומאשרת או דוחה אותן בהצבעה. אחרי גמר הדיון היה מגיע שלב החזרות על ההצגות הפרטיות של השחקניות. אלה נערכו בזוגות, בשלישיות או על ידי שחקנית יחידה, בעוד הנשים משמשות גם כקהל מאזינות וגם כמבקריות. לאחר סיום שלב זה, היה מגיע שלב הפרידה שתמיד התארך, היות שהנשים לא נטו להיפרד זו מזו לאחר האינטימיות וההתרגשות של המפגש. חלק מהנשים המשיכו להיפגש, לשוחח או להתכתב גם במשך השבוע.

פרט ל'טקסים' השבועיים הללו, החוזרים על עצמם, ההשתתפות בקבוצה חייבה התנהגות מיוחדת. אחת הדוגמאות לכך הוא עניין הלבוש. הנשים התבקשו על ידי הבמאית לבוא לפגישות בלבוש פשוט ונוח לאימונים. היות שחלקן היו מגיעות ישר מהעבודה, הן היו מביאות עמן בגדים מיוחדים או שנשארן בבגדיהן. אחת הנשים אפילו רכשה בגדים פשוטים וזולים לצורך ההופעות כפי שחייבה ההתנהגות בקבוצה, אולם לא דאגה להסיר את נעליה המעוצבות ואת תכשיטי הזהב שלה. רוב הקבוצה, לעומת זאת, ממילא לא יכלה, מטעמים כלכליים, לקנות בגדי מעצבים, כך שנורמת הלבוש הפשוט תרמה אף היא להרגשת ההרמוניה והשוויון בקבוצה. עניין הלבוש הפך, במידה מסוימת, לסמל הקבוצה; שיחות רבות, של בדיחות דעת ברובן, עסקו בצבען ובצורתן של הגרביים שגרבו הנשים, לפי הוראת הבמאית, לצורך ההופעה על גבי רצפת הפרקט של התאטרון. התנהגויות מיוחדות נוספות היו צורת הוויכוח וקבלת ההחלטות על ידי הקבוצה כולה וכן העידוד הרב שהנשים נתנו זו לזו על הופעותיהן. לעתים רחוקות עידוד זה היה מלווה גם בביקורת, השכיחה כל כך בחברה ההיררכית הגברית שבה אנו חיים.

השתתפות בקבוצה מעין זו דורשת כמובן קשר ישיר ובלתי פורמלי בין השחקניות לבין עצמן ובין לבין הבמאית. קשרים אישיים אלו נוצרו, למרות ההבדלים באופיין של השחקניות, בשיחות פרטיות ובעיקר מתוך שיתוף הקבוצה בפרטים הביוגרפיים האינטימיים של השחקניות שעובדו לצורך ההופעות. קשרים אישיים אלו חיזקו כמובן את הרגשת השייכות לקבוצה, ולפחות בתקופת המחקר היה גרעין של נשים שלא החסיר פגישה במשך חודשים.

הנושאים שהציגו חברות הקבוצה הם שסייעו לי להסיק מסקנות השונות מהנחותיי הראשוניות על מטרותן של הנשים בהצטרפות לקבוצה. נושאים אלה היו ברובם פמיניסטיים, כמו אמהות, הורות, אלימות דיכוי נשים, וכו'. נושאים אלו מופיעים בתאטרונים פמיניסטיים ברחבי העולם והם בעלי מסר דידקטי לצופות האמורות ליישם אותו בחייהן הפרטיים. ייצוג הקטעים השונים בתאטרון 'תופיעי' נעשה ללא רצף סיפורי, בניגוד לתאטרון רגיל. הצגת קטעים ללא רצף סיפורי אופיינית גם לתאטרונים פמיניסטיים המתמקדים בעיבוד אמנותי של החוויות האישיות של השחקניות.

קחו לדוגמה את העובדה שיחסי מין כמעט לא הוזכרו על ידי הקבוצה. מה עשויה להיות הסיבה לכך? ראשית, העיסוק בנושא יחסי מין עלול להוות תחרות לקשרים בין חברות הקבוצה ולפגוע בדרגת החשיבות שהן מייחסות להשתתפותן בקבוצה. יתר על כן, העיסוק במין נוגד אולי נורמות חברתיות של נשים ישראליות מבוגרות, ולכן רק קטע אחד שהציגו עסק ישירות בנושא מין. בהצגה זו השחקנית, הנקראת ימימה (שם בדוי), משתחררת מכבלי המסורת המזרחית והופכת לרקדנית בבאר המאוכלס בגברים חמדנים, שתנינים ומעשנים. כאשר הדמות מגלה שגם כאן היא מנוצלת על ידי הגברים, היא מחליטה ליזום בעצמה את יחסיה עמם. לפיכך, היא מזמינה גברים, על-פי בחירתה, לחולל עמה ברחבת הריקודים (נשות הקבוצה ייצגו את הגברים) ואולי אחר-כך לקיים אתם יחסי מין. למרות שההצגה מתארת את ההתפתחות האישית שעוברת השחקנית, גם שחקנית זו התקשתה מאוד בביצוע השלב שבו היא רוקדת חשופה בבאר הגברי, הואיל וריקוד כזה אינו תואם את המוסכמות החברתיות לגבי נשים בגילה ובסביבתה.

הופעה אחרת נערכה לפי מוזיקה של זמרת פמיניסטית ישראלית, אתי אנקרי. בהופעה זו השחקנית ניסתה לשווא לפרוץ את 'כלוב הזהב' שלה. ה'כלוב' הוצג על ידי הקבוצה, תחילה כמעגל נשים שהחזיקו זו את ידי זו ולא אפשרו לשחקנית לפרוץ אותו מאחר ולא הפעילה שום רצון לצאת מהמעגל, ואחר כך כמעין חומת אדם ההופכת לגל גדול המטביע את השחקנית

מתחתיו. שלא כמו בהופעה הקודמת של חשפנית הבארים, השחקנית הזאת לא אפשרה לעצמה לשבור את כלאה שלה, אולי בשל יתרונותיו הכלכליים או בגלל נורמות חברתיות מסוימות, למרות שהאפשרות הזאת הוצעה לה על ידי הבמאית ושחקניות האחרות.

הצגה אחרת של שתי שחקניות, יותר מקצועיות, הייתה לפי טקסט כתוב (ולא על-פי סיפור חיים) הדן ביחסי אם ובתה הלסבית. הטקסט נבחר על ידי השחקניות שלא נטו לשחק את חוויותיהן האישיות בציבור. קטע אחר, מצמרר, לפי כתבה מעיתון, הציג אישה המטביעה את ילדיה באמבטיה ונגע באלימות ובדיכוי. הייתה גם הצגה של דמות טרנסג'נדרית המשחקת את חייה הכואבים. הצגה זו ריגשה מאוד את חברות הקבוצה ותרמה לא מעט לקירבה הנפשית ביניהן.

קטע אחר, הנקרא 'פליטות', הראה לי שהנחתי הראשונה שהשחקניות באו לממש את עצמן מבחינה מגדרית לא הייתה מדויקת. ההצגה הראתה שתי 'בנות', המנהלות דו-שיח דמיוני עם אמהותיהן, האחת ניצולת שואה, והשנייה מעקורי בירעם ואיקרית. ה'בת' הראשונה האשימה את אמה המתה בכך ששללה ממנה את העבר על ידי הסתרת קורותיה במחנה הריכוז הנאצי; ה'בת' השנייה, לעומת זאת, האשימה את אמה שאינה חדלה מלעסוק בחוויית העבר שלה - גירוש מכפרה על ידי החיילים הישראליים ב-1948; העיסוק הכפיייתי של האם איננו מאפשר לבת לחיות בהווה. למרות שנושא יחסי אם-בת שכיח מאוד בשיח הפמיניסטי, הצגה זו אינה דנה בו כלל. מימושן העצמי של השחקניות, כפי שמראה הצגה זו, איננו קשור בעמדתן הנחותה כנשים בחברה גברית או ביחסי ההיררכיה המשפחתית, אלא בהתנגדותן לסדר חברתי הקשור בזיכרון קולקטיבי ובשאיפות לאומיות.

לאחר הבנת נקודה זו - שמימושן העצמי של השחקניות איננו קשור למגדרן בלבד - התבהרה לי גם נקודה נוספת, שלא הובנה על ידי בתחילה, לגבי ההצגה של רקדנית הבאר. לאורך כל ההצגה, למרות שהייצוג כלל שלושה שלבים בהתפתחותה של השחקנית, המוזיקה הטיפוסית-לאומית המלווה את ההצגה בשלב הראשון לא השתנתה כלל ונמשכה לכל אורכה. הסיבה לכך היא שלמרות השינויים המגדריים שעוברת השחקנית, היא נשארת נאמנה לזהותה הלאומית המיוצגת על ידי המוזיקה המסורתית הזאת.

הצפייה בתאטרון הנשים 'תופיעי' אפשרה לי לפענח 'טקסט' תרבותי המורכב מרבדים שונים. הנשים הצטרפו לקבוצה בשל ההתנסות המגוונת שהיא הציעה להן. התנסות זו כללה 'טקסים' שבועיים החוזרים על עצמם, הרגשה של שוויוניות בין בנות הקבוצה וההתרגשות הנובעת מהקשרים הישירים המלאים בין השחקניות והאינטימיות שנוצרה ביניהן. הקבוצה הציעה לנשים גם התנסות בנושאים פמיניסטיים כמו זה של עקרת הבית המדוכאת, יחסי אמהות-בנות ודיכוי מיני גברי. ניסיונות אלו חיברו את הנשים יחדיו, למרות הרקע התרבותי, הדתי או הלאומי השונה שלהן, ושיפרו את ההערכה העצמית שמנעה מהן בחברה.

ההשתתפות והצפייה בקבוצת התאטרון 'תופיעי' במשך כשנה אפשרה לי להבחין גם ברובד נוסף, מעבר לעניין המגדרי, הקשור בהשתתפות הנשים בתאטרון הזה. נשות הקבוצה לא עסקו רק בעיבוד חוויותיהן האישיות המגדריות לשם שיפור התדמית העצמית שלהן בחברה. נשים אלו חקרו ועיבדו גם חוויות השייכות לתחומים אחרים, הקשורים לשואה, לקונפליקט הישראלי-פלשתינאי ולענייני לאומיות וזהות בחברה כיום. עיסוקים אלו מצביעים על כך שלמרות זהותן האתנית המקומית של נשות הקבוצה, הבחנות את מעמדן החברתי בחברה הישראלית ודואגות לשיפור הערכתן העצמית, האישיות החברתית שלהן מורכבת יותר ודומה לזו של נשים אחרות ברחבי

העולם. תופעה זו של שינויים מגדריים גלובליים הוכרה כבר בשנות השמונים על ידי דוברת פמיניסטית ידועה, בטי פרידן, שאמרה שהנושאים העיקריים המעסיקים נשים עברו שינוי והם חופפים כיום לנושאים שבהם עוסקים גם גברים, כמו מלחמה, שלום והישרדות כלכלית. כלומר, הפעילות האמנותית בתאטרון אפשרה לנשים לשלב בין ה'אישיות' המגדרית המקומית שלהן לבין שינויים מגדריים גלובליים, וכך אפשרה להן להרחיב את החלל התרבותי-חברתי שלהן.

סיכום

מחקר אנתרופולוגי זה מנסה לפענח מה מתרחש 'מאחורי הקלעים' של שני תאטרונים קהילתיים - האחד תאטרון של נוער עולה באריאל והשני 'תופיעי' - תאטרון פמיניסטי יהודי-ערבי בחיפה. שני התאטרונים נוסדו במטרה להטמיע את ערכי החברה והתרבות הישראלית השלטת בקרב אוכלוסיות שונות ולשפר בכך את יכולותיהן להתארגן ולהשתתף בקבלת החלטות הנוגעות לחייהן. הפנמת ערכי החברה נעשית, בין היתר, על ידי משחק של דמויות שונות, יצירת יחסי שיוויון ואינטימיות בין המשתתפים (והמשתתפות), טיפוח התנהגות מסוימת מחייבת ויצירת אווירה מיוחדת בתאטרון השונה מחיי היום-יום. בשני המחקרים נמצא שבניגוד למטרות הרגילות של התאטרון הקהילתי, החוויה התאטרלית גרמה דווקא למשתתפים ולמשתתפות לתהות על המוסכמות החברתיות-תרבותיות, למחות נגדן ולהציע להן פירוש שונה. הנערים בתאטרון הנוער 'מבקשים' מהחברה להכיר בערכיהם המשולבים מערכים 'מקומיים' (ישראליים) ו'רוסיים'. השחקניות מצדן מבקשות הכרה בערכיהן המשולבים מערכים מקומיים וגלובליים כאחד.

מקורות

- אלפי, י' (1986) **תאטרון וקהילה**. ירושלים: הסוכנות היהודית לארץ ישראל.
- טרנר, ו' (1967) **התהליך הטקסי**. תל אביב: רסלינג.
- לב-אלג'ם, ש' (2005) נשים מוכות בתאטרון קהילתי. **תיאוריה וביקורת**, 27: 145-161.
- Friedan, B. (1983) Twenty years after the feminine mystique. *The New York Times Magazine*, 27, 51.