

משחק-תפקידים

Role-Playing

דפנה בן-שאול

”שמי הוא שום-איש, זה שמי וזה זכרי בפי כל-האדם”¹.

כהגדרה ראשונית, אציע כי משחק-תפקידים הוא ביצוע תפקיד חברתי שמוזהה עם העצמיות של המופיע, משייך אותו לקבוצה ומעצב באמצעותו גם את הגדרת הקבוצה. אם אני ישראלית, משחק-תפקידים יתבטא בביצוע תפקיד המצדיק תואר כזה, יגדיר אותי באמצעותו ויגדיר באמצעותי את קבוצת השיוך.

המובן הראשוני של המושג “Role Playing” (כך, ללא מקף) במילון אוקספורד מתאים להגדרה זו: role playing הוא מילוי תפקיד חברתי הכרוך במופע (performance) – בשינוי התנהגותי, במשחק מודע או לא מודע של תפקיד – בהתאם להקשר מסוים ולציפיות חברתיות.² מהגדרה צרה זו משתמעת הנחת יסוד: זהו מופע השואף להתאמה בין הפרט המשחק תפקיד לבין כוונות מוכללות. משחק-תפקידים מייצר הלימה בין הגדרתה של עצמיות לציפיותיה של קבוצה חברתית, כגון מדינה או קהילה מקצועית. הגדרה זו של המושג באנגלית היא צרה וממוקדת, אבל משוקעת בה הפוליטיות היסודית של המושג, שיש לראות בה חלק מרכזי וברור בהגדרתו: לומר “לשחק תפקיד” פירושו לתת ביטוי פרדיגמטי ליחס בין היחיד לחברה ולאופנים שבהם זהותו של פרט מעוצבת דרך ריבוי והכללה חברתית. כפי שיחזור ויעלה, דינמיקה בין-אישית מורכבת זו, על הקושי שהיא מעוררת להפריד בין התפקיד “שלי” לתפקיד “שלנו”, בין התכוונות פרטית לכוחות השולטים בתפקיד, היא מערכת יחסים פוליטית.

בגרסתו העברית, המוכרת (גם כמשחקי תפקידים) מן השיח הסוציולוגי, הפסיכו-דרמטי והתיאטרוני, ושגורה יותר במשחקים חיים ווירטואליים ובתיאוריות רשת, המושג עובר שינוי: “משחק-תפקידים” (כפי שאני מציעה לכתוב אותו, עם מקף) ולא “משחק תפקיד” או “משחקי תפקיד”. השינוי הסמנטי מדגיש את הפוליטיות היסודית של המושג, כיוון שצורת הריבוי “תפקידים” מעידה שהמשחק הוא של הכללה חברתית. יתר על כן, צורת הריבוי שוללת את ההיטמעות בתפקיד אחד, שוללת באופן ראשוני את הקיבעון של זהות המוגדרת על ידי תפקיד אחד ומנתבת את המושג לתנועה בין תפקידים. גם המקף תורם להגדרת המושג ומוטב להשאירו, שכן ניתן לראות בו סימן של השאיפה לכוון שוויון ערך בין פעולת המשחק לבין התפקידים: התפקידים שאבצע – להיות אמא, להיות בת זוג, להיות בעלת תואר, בעלת מקצוע – הם מה שאני ואולי גם מה שמצופה שאהיה. מצד אחר, הוא מרמז על תנועת הבחירה האפשרית בין משחק ובין תפקידים לעומתיים או אחרים מן המצופה. המקף הוא אם כך תנועת נדנדה פוליטית

(שעוד תפורט) המציינת הן התאמה בין משחץ לתפקידים והן את שלילתה של ההתאמה. על בסיס סמנטי זה אעשה כאן ניסיון לבעיית את ההמשגה של משחץ-תפקידים ולמקמו בשיח המורכב הקשור במושג. כאסטרטגיה מתודית כוללת, הדיון המוצע כאן יישא צורה בינתחומית תיאורטית ויישומית: ישייך ויזכיר את זיקותיו של המושג להגדרות פילוסופיות, פסיכו-סוציולוגיות ומגדריות, תוך זיהוי משחץ כוחות פוליטי הקשור בהן, יביא דוגמאות מתחומים שונים ויעבור בין אופני התייחסות אלה תוך ויתור על הצגה כרונולוגית. בנוסף, המושג ייקשר לשיח אסתטי היוצר את הקישור בין משחץ-תפקידים בהקשרו הבין-אישי היומיומי לבין שייכותו למופע האמנותי – לגילום תפקיד תיאטרוני ולמטאפורת התיאטרון. בחירה זו, שהאקלקטיות שלה אינה מובנת מאליה כמהלך אקדמי, מתחייבת לדעתי מטיבו של המושג. כפי שנכון לגבי כל מושג אינטר-דיסציפלינרי, ומוכר מן העודפות והריבוי של תחומים הארוגים זה בזה בשיח העכשווי, ההמשגה מוכרחה לשקף משהו מן הצבירה התרבותית הקשורה בו. למעשה, צבירה זו של רעיונות ופרקטיקות, המערבת בין זמנים והקשרי שיח, יאה במיוחד למושג שכן היא מחברת בין "ה-multi-tasking" הסימולטני הכרוך במשחץ-תפקידים של כל אחד מאיתנו לבין הסבתו לשיח בינתחומי. אסטרטגיה זו גם מאפשרת, דווקא דרך הריבוי, להפנות מבט מבוסס יותר לתכונות המשותפות למבנה הפוליטי היסודי של משחץ-תפקידים.

המהלך שאציג כאן יכלול תחילה פיתוח של ההגדרה הבסיסית, הכולל דגש על התנועה הפוליטית הנוצרת בין פרט לתפקידים, ודגש משלים על הפער המתמיד המתקיים בין הפרט ובין התפקידים. לאחר מכן, כתשתית מבנית סכמטית של המושג, אתייחס לכוחות הסותרים הממלאים תפקיד מרכזי בכינון הזהות דרך משחץ-תפקידים, ואערוך התייחסות זאת בשני הסעיפים המרכזיים של המאמר: האחד הוא פרקטיקת המופע ההולם, הכרוכה במשחץ סימולטיבי וקונפורמי (מודע יותר או פחות) של מאפייני קבוצה מוסכמים; השני הוא מופע הסירוב וההשתמטות מהלימה. עריכה דו-קוטבית זו מאפשרת לשייך לכל אחד מן הקטבים הדגשים רעיוניים ולהמשיג את משחץ-התפקידים כהתנסות הנתונה לדינמיקה של כוחות מנוגדים.

בתחומי הדיון במופע ההולם אפתח בקישור המתבקש בין משחץ-תפקידים למושג הנפוץ "אינטראקציה סימבולית". בהקשר הנוכחי, המטרה אינה רק להנכיח עוד מושג המקיים קשר הדוק למשחץ-תפקידים, אלא להראות כי בהסבר הפסיכו-סוציולוגי הנייטרלי של האינטראקציה הסימבולית ניכרת השאיפה להלימה חברתית. כפי שיוזכר, פרספקטיבה מגדרית כמו זו של באטלר היא אחת האפשרויות לחידוד הקשר בין הלימה זו לבין הבניה חברתית של הפרט "מבחוץ". לאחר מכן אתייחס למקור קדום יותר שמובלעת בו הנחת ההלימה – מטאפורת התיאטרון. ניתוח תרבותי עדכני יותר, כמו זה של בארת, יאפשר לחדד את חשיבותה הפוליטית-חברתית של מטאפורת זו, שאינה רק דימוי מופשט, אלא הופכת לפרקטיקה של חיי היומיום דרך פעילות משחקית. אחתום את ההקשר הזה בדוגמה למופע הולם מורכב – זה של איש הזיקית המתבצע בסרט "זליג" של וודי אלן.

בתחומי הדיון במופע הסירוב אפתח בביסוס הרעיון שכדי לסרב לשחץ תפקידים צריך בראש ובראשונה להכניס לפעולה ספק ביקורתי כלפיהם ולבטא את ההימצאות המהותית בפער –

לבטא את חוסר היכולת להשיג זהות בין פרט לתפקיד ובין פרט להיעדר תפקיד. אבל גם ללא סירוב אקטיביסטי מפורש למלא תפקיד כזה או אחר, הסירוב מצוי בעצם דחיית האפשרות להלימה. כהמחשה לביטוייו של ספק עמוק זה אביא וריאציות תרבותיות שונות הקשורות במטאפורת התיאטרון, הפעם מזווית הסירוב, ובהסתעפויות מרכזיות שלה – הגדרת הפרט המשחק תפקידים כבעל קליפות וכעוטה מסכות. לאחר מכן אעסוק בתיאוריה סוציולוגית מרכזית בתחום משחק-התפקידים, זו של גופמן, ואקרא בה היבטים הקשורים במופע הסירוב: ראיית כל משחק-תפקידים כמופע אקטיבי, תפיסת הביצוע של תפקיד פיקטיבי כשווה ערך לביצועו של תפקיד ממשי המגדיר זהות, והתייחסות הנרחבת לכשל המובנה בכל אופרציה של משחק-תפקידים, שמסב את המופע ההולם לשאיפה בלתי מושגת. לאחר מכן אקשור את שאלת ההבדל בין הלימה לסירוב לתופעה שאף היא חלק אינטגרלי מהמושג: הכפלתו למשחק-תפקידים בתוך תפקיד, האופיינית לדרמה ולייצוגים אמנותיים רבים. לבסוף אתמקד בדוגמה הלקוחה מן הרומן הנפלא פליכס קרול של תומס מאן, בקטע שבו קרול משתמש מגיוס. אסיים באפילוג החוזר ועוסק בפער בין פרט לתפקידים ומעלה את השאלה אם ההימצאות במקף – המבטא את אפשרות החיבור דרך סימונו המתמיד של הפער – פירושה חוסר יכולת לזהות בין פרט לתפקידים; או שמא להיות "שום-איש", ההימצאות בפער ובחוסר זהות, מגדירים זהות פוליטית.

פיתוח קווים להגדרה: תנועה ופער

כוח הפעולה הרתום למשחק-תפקידים יכול לשאת צורה פוליטית מובהקת, במיוחד כאשר הוא מופעל בזירות מוסכמות של מאבקי כוח הרתומים למטרות חברתיות והשגת עמדה, כמו זו הפרלמנטרית או זו של מאבק אזרחי מאורגן. אולם כל הדרכים הרותמות את כוח הפעולה של הפרט לתפקוד החברתי המגדיר את זהותו מהוות דינמיקה פוליטית.

לאור זאת ניתן לראות במשחק-תפקידים משא ומתן בין-סובייקטיבי ופנים-סובייקטיבי על תיחום היחס בין פרט לתפקידים: תנועה בלתי פוסקת של משא ומתן על תיחום, אפיון או שיבוש של היחס בין הפרט לבין הנסיבות והצרכים של מופעיו כתפקיד חברתי מוכלל. זהו משא ומתן דינמי ומתמיד הנערך בין סוכני התפקידים לבין עצמם, בין הפרט לדימוי, וכך גם בין הפרט לבין עצמו – על קו הגבול החמקמק בין פרסונה כעצמיות לפרסונה כמסכה. כמשא ומתן על תיחום הזהות, משחק-תפקידים הוא אם כך דינמיקה פוליטית המהווה חלק מתמונת מצב פסיכו-סוציולוגית, המושפעת ממאפייניה ושותפה מרכזית בכינונה.

במובן זה, ההפרדה המוצעת בין מופע הולם למופע סירוב היא הבחנה בין דרכי ארגון פוליטיות של מושג הזהות, שבאמצעותן או בתחומיהן מתרחש המשא ומתן על תיחום היחס בין פרט לתפקידים. אלו הם אופני התמודדות דו-קוטביים עם השאלה כיצד אשחק את התפקיד. ומכאן גם נובע שהמבנה הפוליטי של משחק-התפקידים מתבטא בתנועה הנפרשת בין הקטבים הללו: המופע ההולם ומופע הסירוב הם רק קוטבי המנעד שבו מתבצע החיבור בין פרט לקבוצה, דרך

תנודה בין בחירה במעשה של שיתוף פעולה והיטמעות לבין מעשה של ספק, ביקורת, שחרור ומאבק. אם כך, קיומה של תנועת משא ומתן בין שעתוק קונפורמי של זהויות לבין קריאת תיגר על אימוצן אינה דיכוטומיה סכמטית.

היעדר הבחנה דו-קוטבית מקובעת וסכמטית בין מופע הולם למופע סירוב מתבטא גם בכך שעל ביצועיהם חלים אופני פעולה דומים. הבחירה הפוליטית בין אופני פעולה מנוגדים יכולה להסתמך על פרקטיקות פרפורמטיביות זהות או מקבילות – ג'סטה, תלבושת או חלל מעוצב המתאים לתפקיד. יתר על כן, כל יישום כזה יכול להיות מצג כוזב, אשלייתי, או אימוץ מודע של הדימוי האחר ממני (כמו משחק של דמות על ידי שחקן מקצועי); הוא יכול להיות תפקיד המזוהה עם הפרט, כמו מקצועו, ועדיין יירתמו לשם כך אותן פרקטיקות. בשני ההקשרים הביצוע יכול להתבטא גם במנעדים אופרטיביים מקבילים: המופע ההולם יכול להתפרש מהיטמעות פרפורמטיבית פסיבית וחסרת שליטה בתפקיד עד ביצוע אקטיבי המעוגן בשאיפה מודעת להתאים ולציית. משחק הסירוב יכול להתפרש מהיטמעות לא מודעת ועד למופע סרבנות אקטיבי, דרך הטלת ספק מינורית. בנוסף, שני הקשרי הביצוע נתונים למנעד ההצלחה והכישלון, ובשני המקרים אפשר לנקוט מניפולציה והטעיה (היוצרת רושם מוצלח של אמינות או נכשלת בכך). אלו הן אמות מידה משותפות המונעות זיהוי חד-משמעי עם בחירה קוטבית זו או אחרת, ומעמדות את סוגי המופעים עם פוטנציאל בלתי נדלה של שיבושים. אמות מידה ביצועיות אלו הן בגדר איזוכים ספציפיים של תנועות המשא ומתן המתקיימות בין הנשאים או הסוכנים של דימויים חברתיים מוכללים; איזוכים המעידים כי ההבחנה בין מופע הולם למופע סירוב היא למעשה בסיס לאי-הבחנה, לחפיפה ולזליגה ביניהם.

המבנה הפוליטי המשותף לביצוע המופע ההולם ומופע הסירוב – המתבטא בתנועת המשא ומתן בשני ההקשרים מתפעלים, בתנודה ביניהם ובאמות המידה הדינמיות המשותפות לביצועיהם – קשור במאפיין מהותי נוסף: קיומו של פער מתמיד ובלתי ניתן לצמצום בין תפקידים חברתיים ובין הפרט המשחק אותם.

בהנחה שהתפקידים הקונפורמיים או הסרבניים גם יחד מזוהים עם המוכלל החברתי, המשחק המגשר בין פרט לתפקידים הוא למעשה פעולת שלילה ומימוש של חוסר-זהות. אורי רפ מסביר, בדיונו המקיף והמורכב בגלגול (שתורגם ל-role) ובמה שהוא מכנה "משחק הגלגולים"³, שגלגול לא ניתן לרדוקציה להגדרה אחת, כי ה-person, בעל האישיות (personality), "הוא מי שמשחק את התפקידים בלי שיהא זהה עמו".⁴ בהקשר זה הוא מזכיר כי המסכה שאינה זהה לאישיות היא המובן הראשוני של המילה הלטינית "פרסונה" (persona), המתורגמת מן המלה היוונית "פרוסופון", מסכת השחקן. ה"פרסונה" חדרה לעברית בתקופת התלמוד בהוראת "פנים", ועל רקע הוויכוח התיאולוגי שהביא להגדרת השילוש הקדוש כשלוש הפרסונות היא שינתה את ייעודה והיא משמשת להגדרת המשחק עצמו – כמו ישו המשחק את תפקיד האלוהים כבא כוחו על הבמה הארצית.⁵ התקתו של המרכיב המשחקי המוכר מן התיאטרון – אימוץ פרסונה של האחר ממך – אל פעילות הגומלין החברתית משמשת לניסוח הפער בין המשחק לבין תפקידיו. לדברי רפ, "המונח מסיכה הוא דו-משמעי, פירושו גם היעלמות מוחלטת של האינדיבידואל

בתוך הגלגול, הפקרה עצמית, וגם חירותו של האינדיבידואל "מאחורי" המסכה, שאפשר לענדה ולהסירה בכל עת.⁶ ברוח אותה רטוריקה, ניתן לראות משחק-תפקידים גם כהבנייה עצמית וכתבנות מתוכנן של פעולות לידי עלילה.

התפקיד המשחק מעניק את פני הפרט להכללה החברתית (הלאומית, המקצועית, המגדרית, וכד'), ואילו ההכללה משאילה את פניה לפרט. הליך דו-סטרי זה עובד נגד עצמו – הוא נועד להקנות זהות באמצעות תפקידים, אך נמצא שולל בנייה זו באמצעות מימושה. פעולת השיום של אודיסיאוס (שמצוטטת בתחילת הטקסט) היא ביטוי מעניין במיוחד לדואליות זו, ואפשר לאמצה כמטאפורה למאפיין הפער שמתגלה במושג משחק-תפקידים. ב"אודיסיאה" של הומרוס, אודיסיאוס רב-המזימות, הנע בין המקומות והזמנים נוכרי ומוסווה וחוזר ונגלה, מספר לאלקינאוס איך ניצל מן הקיקלופ אוכל האדם כשנקב בשם "שום-איש" במערתו. השם משחק כאן תפקיד כפול: הוא התחפושת המסתירה את זהותו ומעטה עליו מסכה, והוא גם הפעולה האירונית השוללת אותה. האם אודיסיאוס הוא פרט שאינו זהה לתיוג "שום-איש", אשר שב ונגלה מאחורי פרסונה אירונית זו וניכר בסוף בצלקתו הקבועה? ולחלופין, האם הפרסונה "שום-איש" זהה לו, וכך גם מגדירה או מקבעת את דמותו דווקא באמצעות מתן שם לתנועה המתמדת ושוללת הזהות של גלגוליו? ואיזה "שום-איש" הוא עוטה או מכחיש? האם הוא דוחה מעליו כל זהות המתחייבת מהתנהגות חברתית או מחיל על עצמו מסווה מוכלל ושווה ערך ל"כל-איש"? פעולת השיום האירונית – שעל פיה אנו כולנו "שום-איש" – ממחישה את הפער בין פרט לתפקידים, הנוכח במבנה הפוליטי של תנועת המשא ומתן ומעוגן באופני הביצוע המחוללים יחס דינמי ונוזיל בין הפרט לתפקידים. בניסוח אחר, משחק-תפקידים מבוסס על מתח בין שני דחפים, בנייה (או תיחום) של זהות ושליטת אפשרותה: זוהי אופרציה קיומית, פוליטית ויומיומיות המכוונת לכינון זהות, וכך היא גם מסכה את המשחק לשום-איש; מנכיחה את היעדר הזהות או את אי-היותו משהו.

המופע ההולם: שום-איש זיקית

משחק-התפקידים, בהיותו מודוס התנהגותי בסיסי, מצוי בזיקה הדוקה להבנה הסוציולוגית של חברות ותקשורת כיחסים הנבנים בין סוכנים חברתיים. יחסים אלה, שהרברט בלומר (1937) הציג אותם כאינטראקציה סימבולית (symbolic interaction) – משא ומתן בין סוכנים חברתיים על המצבים החברתיים שבהם הם נתונים⁷ – הם הבסיס המושגי להנחת היסוד שמשחק-תפקידים מכוון להלימה בין פרט לתפקיד. לתפיסה זו יש קשר מתבקש לפער הבלתי ניתן לצמצום בין הפרט לתפקידיו, שכן על-פי בלומר, האינטראקציה מתבצעת כפעולת גומלין עם סוכנים אחרים, דרך התמרתן של מערכות חברתיות כלליות וחסרות פנים אל הפרט כסוכן-מופיע. הישראליות, לדוגמה, מקבלת פנים דרך סוכנים המשווים לה דימוי קולקטיבי, בין היתר דרך מיתוגה בקודקס השואף לאחידות על סמליו המוכרים (כגון הנפת הדגל, התגייסות לצבא, עמידה בצפירה) ומערכותיו המרובדות, מחינוך עד להתמרכוזות מפלגתית.

גישה ותיקה זו מושפעת מקודמתה – זו של הרברט מיד (1934), המציג את משחק-התפקידים

כתשתית של התקשורת הבין-אישית הקשורה בצורך האנושי היסודי לעצב את העצמיות בדמות אני חברתי. גם מבעד למיד נוכל לזהות את המופע ההולם כפרקטיקת ביצוע מובילה. משחק-התפקידים משמש כפעולה רפלקסיבית, כיוון שהוא מאפשר לאדם למקם את עצמו כמושא של היראות על ידי האחר – ולמעשה לתפוס את עצמו מבעד לדימויו של האחר המוכלל (The Generalized Other). הליך זה, המקשר בין ראייה עצמית פנימית לחיצונית, דורש הסתגלות חברתית והפעלת דמיון, שמיד קושר אותן לשלבי התפתחות משחיקים – השלב הקדם-משחיקי הספונטני והבלתי סוציאלי, השלב של משחיקי הכאילו, המאפשר הזדהות עם אחרים ומנעד של התנסויות חברתיות, ושלב המשחיקים המאורגנים (שהם בפירוש games) בעלי כללים, צוות, ומנגנון המסדיר את המשחק, המאפשר תפקוד וחברות בקבוצה והזדהות עם קולקטיב וסדריו המשותפים.⁸ זו אמנם סכמה התפתחותית, אבל ניכר בה מבנה מתמיד – התנודה בין מה שמיד מכנה ה-I לבין ה-Me; הדיאלוג הפנימי בין הספונטני, שממילא מתבטא בשלב הקדם-משחיקי, לבין המחוות הסמליות המטמיעות בתפקיד זולת כלשהו. מבטו נוכח בי ומשפיע על פעולותיי, שבוודאי מועצמות בטריטוריות אסתטיות ורגולטיביות של משחק. התוויה זו של תפקיד חברתי היא למעשה הפנמה של מחוות הנושאות צורה קיבוצית, שקיומה ניכר במופעי התפקידים של משחיקי הכאילו ומתחדד לידי מודל של כללים במשחיקים המאורגנים.

תפיסות סוציולוגיות אלו אמנם משויכות לשיח מחקרי ניטרלי, אך משתמע מהן המבנה הפוליטי היסודי של משחק-תפקידים. באינטראקציה הסימבולית מודגש אקט הבחירה – הצורך הדינמי לפעול ולכונן את התפקידים ביחס לתפקודו המקביל של שחקן תפקידים אחר. יתר על כן, ניכר בהצגתה כי המופע ההולם, המתבטא בקבלת האמונות ודפוסי הפעולה הקיבוציים המגדירים תפקיד, הוא השאיפה היסודית של בחירה זו. שאיפה זו, הבולטת במיוחד במושג האחר המוכלל של מיד ובשלבי המשחיקים, נותרת מגמה כללית שאינה נתונה לשיפוט ביקורתי ישיר.

לימים נמצא, למשל, את ניסוח הבעייתיות הקשורה בתפיסת המופע ההולם – ובעיקר היותו תכתיב מופנם ולא בחירה חופשית – בשיח המגדרי הצלול של ג'ודית באטלר. בין היתר, בהתייחסות הנכללת ב-Gender Trouble (1990) וב-Bodies that Matter (1993)⁹ להסדרה החוקית, הג'סטואלית, הטכנולוגית, השיווקית וכד' המופעלת על הגוף, וכך גם ממגדרת את משחק-התפקידים החברתי. בניסוחה של מירי רוזמרין, "הזהות המינית, הלכאורה טבעית, מכוננת דרך פרקטיקות תרבותיות הפועלות על הגוף האנושי ומעצבות אותו בתור בעל משמעות, צורה ותשוקה מסוימים."¹⁰ כך נוצרת "אשליה לפיה יש בנו גרעין של זהות מינית נתונה," בעוד "למעשה, אותו גרעין פנימי של אמת הוא מתחם של כוח חברתי המסתתר תחת אותה המצאה של רוברט קדם-חברתי."¹¹ ארגון מגדרי זה מכוון לייצוג (representation) של עצמיות המוטמע בייצוגו של אחר מוכלל המזוהה לכאורה עם זהות טבעית. אולם ייצוג זה נתון לפער ולחוסר הלימה בין תפקיד מגדרי מוכלל לבין הפרט, ומסב פרט זה לשום-איש. דוגמה חדה להצגה ביקורתית של המופע ההולם ולכפיפותו של הפרט לפרדיגמות דיסקורסיביות נמצא ב"קוויר באופן ביקורתי" (1993), שבו הפנתה באטלר מבט ביקורתי כלפי ההטרנסקסואליוציה הסמכותנית של המבע הביצועי (speech act) "הרי את מקודשת לי", שהובא כדוגמה על ידי

ג"ל אוסטין.¹² בהיותו דוגמה גנרית להוצאה לפועל של תפקיד בנסיבות המתאימות, מבע זה מעיד על האופן שבו הכוח הפטרנליסטי או השלטוני פועל בדמות שיח. השאיפה למופע הולם מעוצבת אם כך מראש – היא מתווה משא ומתן שתוצאותיו מוסכמות ומוטמעות אפריורית במשחק-התפקידים.

תפיסה סוציולוגית מודרנית של משחק-תפקידים אמנם נוסחה באופן ישיר ומוכר בשנות השלושים, אבל יש לה תקדימים משמעותיים. ניתן לסגת לאחור ולזהות את תפיסת התפקיד כמופע הולם, שנתון להסדרה על ידי כוחות המעצבים אותו כאחר מוכלל, בגילויים פילוסופיים ראשונים למטאפורת העולם כתיאטרון (theatrum mundi). לעומת הנייטרליות המאפיינת את השיח הסוציולוגי שהניח תשתית למשחק-תפקידים, פרגמנטים המעידים על השימוש במטאפורה אינם מחויבים לכך ומבטאים עמדה המצדיקה בבירור מופע הולם. למשל הטרופוס המיוחס לאפיקטטוס במאה הראשונה:

זכור כי אתה שחקן במחזה / כפי שרצה אותו המחבר. / אם קצר – קצר, אם ארוך – ארוך. / אם רצה שתשחק קבצן, שחק אותו בטבעיות; / וכך אם חיגר, אם שר או הדיוט. / כי חלקך הוא זה: לשחק כהלכה את התפקיד שניתן לך. / לבחור אותו הוא חלקו של האחר.¹³

משחק-התפקידים הדטרמיניסטי המתואר בדברים אלה הוא קודם כול מבנה תיאולוגי, שבתחומיו זוכה התפקיד בלוגוס (logos) מידי "המחבר" (ה-Author, ה-Autor, מלהק-העל שמן העת המודרנית הוא גם הבמאי). האצלה זו קוצבת את ה-part, ה-portion או פרטיטורת החיים, ומצדיקה השלמה סטואית עם תפקידים המתווים עלילת חיים ועם קיבעונם ההיררכי. גם לפני שפותחה החשיבה הקשורה ישירות בתיאולוגיה פוליטית היתה טבועה במודל זה תפיסה פוליטית שהקנתה למשחק-התפקידים את הממד הזה. ההשלמה הנאחזת בלוגוס העליון מצדיקה קיבעון היררכי שביטוייו ממילא יהיו ארציים וחברתיים; וכן, המשגה ותיקה זו של משחק-תפקידים מדגישה את הצורך בבחירה ובמשחק אקטיבי מיטבי. בווריאציה סטואית נוספת מדגיש סנקה את טיב המשחק, את האקטיביות הנתונה לתבנית עלילתית בעלת זמן קצוב, שגם על מערכתה האחרונה (ה-extremus actus) אפשר להחיל מעין בימוי עצמי:

בחיים, כמו במשחק, לא אורכה של העלילה חשוב אלא טיב המשחק. אין חשיבות לרגע שבו מפסיקים לפעול. עצור כשתבחר; רק ודא שהחלק האחרון יסתיים כהלכה.¹⁴

על פי גישה זו, שותפותו של אדם בעיצוב המשחק נובעת מיכולתו הרוחנית לממש את הלוגוס האלוהי המצוי בו דרך ההכרה בקיומו – דרך התבוננות המאפשרת את נטילת החלק ב-provision של ה-Providence – ההשגחה העליונה שבעמדתה גלומה הראייה המפקחת על המשחק האנושי "מלמעלה". יחד עם הארגון התיאולוגי של הרעיון, הוא גם מביע את הפעלתה של בחירה, ומודגש בו הצורך במשא ומתן אקטיבי בין פרט לדימוי מוכלל.

כדומה לאפשרות לחשוף באופן ביקורתי את העובדה שהמופע הולם נתון לסימנים מוסכמים, כפי שעושה באטלר, ניתן גם ליצור מיזוג ביקורתי בין המודל התיאולוגי לבין מערכת האמונות

המארגנת מופעים הולמים בחברה. למשל, בגרסת רולאן בארת ב"מיתולוגיות" (1957), הלוגוס "האלוהי" מוסב לאשרור נרטיב-על חברתי, המקדש את ההיטמעות בסדרים הכלכליים-חברתיים הקפיטליסטיים המתעצמים בחברה הצרפתית של אחרי המלחמה. משחץ-תפקידים ייעודי מסוג זה מתבצע בין היתר מבעד למשחץ בצעצועים המתנים התברגנות מיקרוקוסמית בעולם המבוגרים. לעומת מטאפורת התיאטרון, הצעצועים הם בעלי קיום מוחשי והופכים לפעולת יומיום, אך זוהי גם וריאציה מוגשמת של הרעיון המטאפורי. הצעצועים הם ערוצים למימוש משחץ-תפקידים על במת העולם, משחץ שמוכתב "מלמעלה" על ידי מערכת חברתית. הצעצועים מסבים הנאה ועונים על צרכים חיוניים, ובתוך כך הם גם מכינים את הילדים, עוד בטרם יתלבטו, לראות במלחמה ובביורוקרטיה חלק מעולמם, מגדירים את הסיבתיות הביתית וחלוקותיה המגדריות ומעצבים את בעלי הרכוש העתידיים כמשתמשים ולא כיוצרים.¹⁵ הדטרמיניזם הקפיטליסטי של משחץ-תפקידים בדוגמה של בארת הוא תיעולה של המטאפיזיקה המאפיינת את מטאפורת התיאטרון אל התוקף הלא-מעורער של שיטה שלטת ושל הגדרת ההתמסרות הקונצנזואלית לסדריה.

הצעצוע הוא ערוץ תרבותי המכוון למופע (בורגני) הולם ומזוהה ישירות עם משחץ. אך ערוץ זה מדגיש, דרך הבנה ביקורתית כמו זו של בארת, את כפיית הזהות וכך גם את היותה אי-זהות או פער. החלוקה הפוליטית של הצעצועים היא משחץ כוח שלא נועד להכיל ריבוי או לגבש תודעת שוויון. המשחץ אינו כולל, למשל, צעצועים המכוונים למשחץ-תפקידים של מהגר או נתין קולוניה ממרטיניק – "בולע ריי"שים" שמגיע לצרפת ומנסה להשתחרר ללא הצלחה מהשפה הקריאולית, כמו בתיאור של פרנץ פאנון.¹⁶ ומובן שאין מדובר רק בממצא הנכון לשנות החמישים בצרפת. האם פינות המשחקים שמוצבות בגן עירוני ישראלי-יהודי עכשווי מכשירות אותנו, את ילדינו, להיות פלסטינית, פליט, מזרחית, עוזר בית, קווירית מכל סוג? לרוב לא – רוב הבובות לבנות ולא קשורות במאפיינים רב-תרבותיים, ואילו ערכות משחץ או פינות "מקצועיות" (פינת רופא, מוסך, מספרה) ממוקדות בביצוע הפרקטיקה הקשורה בהן. בגן אפשר למצוא חריגות מועטות (כמו ספרים העוסקים באחר) מן הנורמה "הלבנה". זו יכולה להשתנות אם ילד או מבוגר יבחרו להסב את המצאי הקיים למשחקי דימויים בלתי נורמטיביים. בביתנים מוזיאליים ופרפורמטיביים כמו "דיאלוג בחשיכה" ו"הזמנה לשקט" במוזיאון הילדים בחולון נוכל להתנסות בחוויית העיוורון והחירשות, להתנסות בסימולציה משחקית מבוקרת ומהנה של חוויית האחרים מאיתנו.¹⁷ האם האחרות המשוחקת בהתנסויות מאורגנות מסוג זה, המזמינות להשליך ולשחץ בכאילו, ניתנת לתרגול משחקי? האם היא אינה משעתקת את המוכלל ההגמוני או הקונצנזואלי גם בהגדרת "האחר" ממנו? אם אחבק בובה שחורה או אשחץ בחפץ מוקטן המזוהה עם האחר, האם האחרות תהיה זהה למשחקת והמשחקת תהיה זהה לאחרות?

צעצועים ומשחקים הם ייצוגים מערכתיים של משא ומתן על הזהות – על אפשרות תיחומה במערך של אמונות וציפיות קולקטיבי. זהו למעשה סוג של שיום (אלו אביזרי התפקוד של מי שיוגדר כהורה, כבעל מקצוע מסוים), שאמנם מפעיל את הדמיון ואת הדחפים האישיים, אך גם מרוקן את הסינגולריות של המשחץ ומעורר את התנועה – הפוטנציאלית או הממומשת – בין מופע הולם למופע סירוב.

אחרי אחת מצעדות הסירוב של מבקשי המקלט מסודאן ואריתריאה בדצמבר 2013 מהנגב לירושלים וערעורם על כליאתם בכלא סהרונים, נדון ערעורם ברשות ההגירה, משרד הפנים ומערכת בתי המשפט. 153 העותרים, שלא הוזמנו בעצמם לדיון, נרשמו במספרי האסיר שלהם ולא בשמותיהם.¹⁸ הרדוקציה הבלתי נסבלת של אדם למספר, הלקוחה משדה ההסדרה הביורוקרטית של מספר זיהוי אזרחי או צבאי, היא משחק זהויות דואלי – היא מוחקת ומבטלת זהותו של אדם כ-person ובה בעת משיימת אותו מחדש כפרסונה ומלבישה עליו מסכה מערכתית, אך באמצעות צירוף ספרות פרטיקולרי בתכלית. אמביוולנטיות אירונית זו היא רק תסמין של העמדה האמביוולנטית העקרונית כלפי הגדרתו של מבקש המקלט כפליט – זהו מספר סידורי מטעם רשות כליאה מוסדית, שבפעולה זו מטמיעה את מבקשי המקלט בגוף ובסדר שבו הם מבקשים להיכלל ואף מכירה בזכותם לייצוג משפטי, אך בכך היא גם פולטת אותם מהגדרת הפליט הזכאי לשם ולזכויות אזרחיות, ומרוקנת אותו מאנושיות באופן המקל על כליאתו. במצב משברי זה, מבקשי המקלט (המכונים בכינוי הניטרלי 'שוהים זרים') נותרים במצב שבו אינם מגורשים אך גם אינם זוכים לשום הגנה או מעמד מצד המדינה הריבונית.¹⁹

האמביוולנטיות המאפיינת את הפעולה של שלילת המעמד על ידי הרשות ומערכת תנועות נגדיות בין תפיסתו כפרט שיכול לעתור לבין הכחשתו כאדם, מקרינה על ריבוי התנועות והתפקידים שהפליט נדרש להן כדי לתחום את זהותו. הפיכתו המקוממת למספר תומכת למעשה בהגדרתו המוכללת ואף הסולידרית כמי שמשויך לקבוצה נטולת פנים סינגולריים, וכך יכולה לשרת את האינטרס להצליח בעתירה נגד כליאת הקבוצה. מבחינה זו, אולי מוטב לפליט לשחק ולהשמיע קול משותף כשהוא עטוי במסכת המספר? בנוסף, ההאחדה עשויה לתת הזדמנות – הן מצד הפליטים והן מצד הרשויות שאינן מכירות בהם – לאתר על רקע השלילה הגורפת את בעלי הסיפור האחר, הראוי להתחשבות. מקרים בודדים אלו אכן צצים ומדווחים, מעניקים קולות ופנים מסוג אחר למי שזוכים לגיטימציה, ואף מאפשרים למי ששללו קודם את שייכותם למלא תפקיד הומני.

באופן אמביוולנטי הרבה פחות, שלילת זהותו של הפליט הביאה את מבקשי המקלט לביצוע של מופעי סירוב ומחאה: הפגנות המוניות, שהחלו בצעידה מפרכת אל הכנסת – הסמל המוכלל והייצוגי ביותר של הכוח הריבוני – כביטוי לצורך הקריטי להכיר בהם כפליטים בעלי זכויות שהייה ועבודה, ובראש וראשונה הזכות הבסיסית להיות חופשיים. במקום למלא את משבצת הקורבן ההומניטרי בסבילות המוכתבת על ידי אחרים, מבקשי המקלט ביצעו משחק נגדי. פרפורמנס ההליכה כורך את הסביל בפעיל – מפגין את תיוג הקורבן ואת חוסר האונים תוך ביצוע פעולה המחייבת את תנועת הגוף והגירתו. פעולה זו משחזרת (מבצעת reenactment) את נטילת האחריות ההישרדותית שיושמה במסע לישראל דרך מצרים, ובעיקר מכוונת לנראות ולתביעת מעמד פעילה. איזה תפקיד נתנה בתגובה הרשות השלטונית למי שאינם אזרחים, ולעומת זאת אינם פליטים? כחלק מאותה דינמיקה פוליטית, זהותם נתחמה כלא-לגיטימית והם נתפסו והושמו במתקן כליאה ארוכת טווח. הלכה למעשה, אין זו תנועת חזרה דיכוטומית ממופע סירוב לשמירה הולמת על חוק וסדר. מי שצעדו אל הגבול והסתננו דרכו נותרים במצב לא

מוכרע, והם מחויבים להישאר על הגבול ולהיות נתונים להגבלות. בתחומי התנועות הכפויים של זהותם, הם זכו בעיקר במיקוף כסימנם של הפער ושל חוסר המחויבות או האפשרות להגדירם. לריבוי התנועות והתפקידים המופעלים במצב חברתי זה יש השלכה ישירה על חיי אדם. בלי להמעט במצב האנושי הקריטי, חשיבותה של דוגמה זו נעוצה ביכולתו של המצב הזה לעורר את מורכבות המשא ומתן על זהות, המתקיים באמצעות תנועת הכוחות הקשורים בתיחומה.

אסיים חלק זה בהתייחסות ל"זליג" (1983), סרטו המוכר של וודי אלן. סרט זה הוא דוגמה המודעת למבנה הפוליטי של תנועת הכוחות, ויש בו שיח קולנועי מחוכם על משחק-תפקידים והבעייתיות הקשורה בו. לנארד זליג, גיבור הסרט, נולד במשפחה יהודית שבה האב הוא שחקן בתיאטרון יידיש. זליג מפתח בצעירותו תסמין לא מוסבר – הוא הופך, פיזית ומנטלית, לזולת שאיתו הוא נמצא בקשר, או פשוט נמצא בקרבתו. ההתחקות אחר חידתו מוצגת בסרט מוקומנטרי בשחור-לבן הממוקם בשנות העשרים, הכולל קטעי תיעוד וראיונות עם עדים ומומחים, כמו למשל סקוט פיצג'רלד, המבחין בסימפטומים רפובליקניים שזליג מפגין במסיבה. הוא הופך לרופא, כמו אלה החוקרים אותו, הוא עובר טרנספורמציות לסממני לאום ושפה (צרפתית, מנדרנית), שינויים פיזיים ואתניים (כמו עור שחור או עיניים מלוכסנות) או לבוש (כמו חצאית סקוטית), ומגיע עד לשיוך פוליטי ואידיאולוגי, כשזליג מוסב לנאצי ומציף מאחורי הגב של היטלר. התופעה המתפרסמת בתקשורת בכינוי "הזיקית האנושית" נחקרת על-ידי הפסיכיאטרית יודורה פלטשר (מיה פארו), שבקרבתה מפתח זליג חזות מוכרת של פסיכואנליטיקאי הבקיא בשיח. גם היא – כמו הרופאים שכל אחד מהם מציע תזה מופרכת אחרת – מנסה לרדת לשורשי הבעיה. מסקנתה היא שזליג משתוקק להשתייך ולרצות; בהשפעת היפנוזה הוא מסביר כי שאיפתו היא "to fit". ברוננו בטלהיים, המעיד בתפקיד עצמו, מכנה אותו "קונפורמיסט אולטימטיבי". לעומת הפגנת הצורך בבחירת תפקידים ובמשחק אקטיבי, מיקומו של זליג במנעד הוא שונה בתכלית – התפקידים מוטבעים בגופו ללא שליטה. ובאופן המתיישב היטב עם המופע ההולם, כל אחד מהם הוא סימון מטונימי של תפקיד חברתי שבו המסומן הוא תג זהות בעל מאפיינים קולקטיביים. בשביל הסביבה זליג הוא תופעה אידיויסינקרטית, אבל מובלעת בה האנלוגיה להתנהגות הכלל-חברתית, וכך גם המבנה הפוליטי היסודי של משחק-תפקידים: כולם אנשי-זיקית. עורך העיתון המפרסם את סיפורו מרוצה, שכן עד בואו נאלצו לפרק בו כותרות, והנה סוף-סוף נקרתה בדרכם פיקטיביות תקפה; הוא מכונה "משיח", ואנשים חוגגים באמצעותו את רוח התקופה ורוקדים את ריקוד הזיקית.

כמודל מושגי למופע ההולם, איש הזיקית הוא שום-איש מורכב. במונחים של היינץ קוהוט (Kohut) ופסיכולוגיית האגו שהוא מפתח ב-The Analysis of the Self (1971), תפיסת האדם את עצמו זקוקה לליבוי הדדי המחייב זולת והשתקעות באובייקטים מגיבים ומזינים מסוגים שונים (כמו מושאי הידמות, מושאי העצמה ומושאי התנגדות). התנסויות אלו הופכות לתפקודים המופנמים בעצמי, לזולתעצמיים (selfobjects) שהאינדיבידואל נזקק להם כמו לחמצן, אך במצב זה יכול להיווצר רעב נרקסיסטי ובלתי ניתן לסיפוק לאובייקט המשמש כזולתעצמי.²⁰ מושאי ההידמות אצל זליג – שאפשר לראות בהם גרסה של המשא ומתן בין פרט לתפקיד

או דימוי מוכלל – אינם מזינים את הסובייקט, אלא מחילים עליו שוב ושוב את מוסכמות התפקידים, גם אם בתוך כך הם נתונים לאינטגרציה יצירתית ונבנים מחדש. בנקודה זו אחזור לבאטלר, שאינה עוצרת בעיצוב מראש של השאיפה למופע הולם, אלא רואה בכך יעד לפרקטיקות ביצוע מנוגדות הקוראות תיגר על התיחום המקובל. אחת האפשרויות לתשובה תרבותית המהווה צד משלים של זליג הסביל היא הזהות שאינה נעה בין מוסכמות מגודרות, אלא מזוהה מלכתחילה עם הקוויריות; כמו הדראג-קווין שבאטלר מייחסת לה או לוי²¹ זהות חברתית פארודית, המציגה נשיות כקוד תרבותי וחושפת את מעשה החקיינות כקריאת תיגר קולקטיבית, את תיוג הזהות כ"כזב הכרחי" – חזרה מחייבת על הסדרה מנרמלת ומכחישה של הבדלים.²² לעומת ההתגדרות כקוויר, בדמותו של זליג ניכר היעדר הבחירה להציג וחוסר היכולת לשלב בין זהויות. לבעיה שלו אין שורש ודאי, והסימון המכונן כל פעם מחדש את זהותו, הבונה אותה כפער או כאי-זהות, משעתק את הסדרת ההבדלים שקדמה לגוף שבו הם מוטבעים. כפי שמבאר שלמה מנדלוביץ, העוסק בסדר החברתי של מה שהוא מכנה "עצמי-ים מרובים", גישות רווחות של הפסיכולוגיה ההתייחסותית הממשיכות את מחשבת קוהוט, כמו אלו של סטיבן מיטשל, תומס ה. אוגדן ופיליפ ברומברג מכוונות לכך שהעצמי המושתת על היבטי זולת אינו ישות גרעינית אלא חוויה סובייקטיבית ללא המשכיות הכרחית, המורכבת מצירוף דינמי של גרסות וייצוגים. מופע ההצננות הגופניות פורט את אופציית המרכז הגבישי לריבוי תפקידים, וכך הוא מותיר את זליג כשום-איש גם מבחינה זו (ולא רק בהיותו של כל תפקיד הכללה חברתית).²³ לעומת מה שרפ מגדיר כנוקשות והיספנות מוחלטת בתוך הגלגול, זליג מתאים לדפוס הנגדי שאותו הוא מסביר כ"היפטרות עצמית גמורה מכל מעורבות גלגולית", מעבר מרובה בין גלגולים, "תמוךניות מוחלטת".²⁴ כיום נוכל לזהות "תמוךניות" זו ביתר תוקף בתחומי העודפות העכשוויות של ייצוגים ושלוחות, פורמטים ופלטפורמות, שבה בולט מקומם של משחקי תפקידים דרך אוואטרים וייצוגי עצמיות ברשתות חברתיות ובאינטרנט בכלל. הדמויות שזליג נהפך להן נקשרות בעקביות לקטגוריות סטריאוטיפיות (אתניות, לאומיות, מקצועיות, ועוד) שישומן מתבטא במאפיינים חוזרים, אבל בעצם דמותו נקבע משחק הבדלים מתמיד, דיפראנס מסחרר.²⁵ באופן זה מוחדרת אל המופע ההולם האפשרות הפוליטית של ניגודו, שכן התופעה – סינדרום האיש-זיקית – חוגגת שחרור אפשרי הן מקיבעון בתפקיד אחד והן מייצוגי עצמיות הכפופים להכללה אידיאית מחייבת. בפריקות האינסטינקטיבית של הקונפורמיסט האולטימטיבי מצוי למעשה פוטנציאל שחרור מהחלק (ה-part) הקצוב, גלומה החירות הדינמית של פעולת המשחק ושל מופע הסירוב.

מופע הסירוב: שום-איש משתמט

מתוקף תנועת המשא ומתן בין פרט לחברה, כל משחק-תפקידים הוא, בפוטנציה רדיקלית, פרויקט שחרור, מרחב פעולה למימוש כלשהו של סרבנות ושל תפקידים חלופיים המועד גם לשיבוש ולכישלון. אופן הביצוע הסרבני אמנם נתון לתנודה על ציר שהוגדר כרצף, אבל פוטנציאל קיומו פוגע באפשרות לראות במיקוף קו-שוויון, כוח מאזן ומשווה (equilibrant),

ומזהה אותו עם הכוח המחזיר לביצוע את הניידות המשחקית, את היעדר היציבות, את ההשתמטות מ"להיות תפקיד". פוטנציאל הסירוב חל על כל ביצוע שיכול להיתחם כהולם – לשבור את כללי המשחקים המאורגנים, לחרוג ממערך ציפיות מגדרי, לחשוך בצעצועים שונים מאלה המתרגלים את התפקוד הבוגר הקונפורמי, לבוא חשבון עם שיום אדם כמספר ועם אי-הגדרתו כפליט, לא להיות זליג ולשחרר את הספק והריבוי הטמונים באיש-הזיקית.

כמצב שאינו קוטבי סטטי, מופע הסירוב כרוך ברצף או בפרישה של אפשרויות. אמנם אין לו התחלה ברורה, אך את עמדת המוצא להגדרת אופן ביצוע זה אוכל לזהות כעמדה רפלקסיבית הבוחנת את משחק-התפקידים מחדש. הטלת ספק וביטוי של עמדה ביקורתית הם סירוב ראשוני לבצע תפקיד. יסודו הרטורי של המופע ההולם עוגן קודם בגרסה התיאולוגית של מטאפורת התיאטרון. למעשה, הנוסחים רבי-הפנים של מטאפורת התיאטרון אינם מתמצים בהבעת תמיכה מונוליתית בעמדה הגמונית, אלא נפרשים בין הצדקת התפקיד לבין העמדה השוללת ממחבר-העל או מכוחות דומיננטיים במערכת חברתית את היכולת לספק תוקף. הנוסח הוותיק של רפלקסיה מסוג זה נע מן ההתוויה הדרמטורגית המוסדרת מראש של תפקידי החיים אל תכונות האשליה, הבדיה והחלופיות של התיאטרון; וכן אל היעדר התכלית הנגזר מקדימותה או מבלעדיותה של פונקציה אסתטית, המנוגדת לכאורה למעשה תכליתי ומחולל שינוי.

הגרסה המוכרת ביותר למופע סירוב ספקני מסוג זה מתבצע על ידי מיזנתרופ מלנכולי, מין שוטה – ז'ק ב"כטוב בעיניכם" של שייקספיר: "כל העולם במה, כל איש וכל אישה רק שחקנים הם. / כולם כניסות ויציאות להם, / וכל אדם על פי תורו מופיע / בתפקידים שונים, במחזה / ששבע עלילות לו" (ב', 2).²⁶ כל אחד משבעת הגילים במונולוג מזוהה עם תפקיד שאינו מוצדק על ידי צופה ומשגיח עליון, אלא נתון לתחימה חברתית, המשלבת בין השלב הגילי לשיוך המשפחתי, המימוש הרגשי והמיני והתפקוד המוסדי המובהק – תלמיד, חייל, שופט. דרך מבנים אלה משורטטת תמונה פארודית, שכרוכה בארטיקולציות של חוסר נחת וגילום מסואב למדי של התפקיד. התינוק מקיא, הילד זוחל בלי חמדה לבית הספר, העלם האוהב גונח ככבשן, החייל מגדף ורודף כבוד, השופט מתפטם ומכוון כולו להפקת טובות הנאה כשהוא "מלא אמרי חכמה מלומדים / אשר מזמן אבד עליהם הכלח". ובסוף: "ילדות שנייה ושכחה גמורה, / לא שן, לא עין ולא-כלום." "חיינו צל עובר, שחקן עלוב / המקפץ שעה על הבימה ומתנדף" (ה', 5).²⁷ אומר גם מקבת בסוף המחזה, ואחד ההדים לכך הוא הקבלותיו של קאמי בין משחק לעלילת חיים כחויית אבסורד,²⁸ כמו למשל: "בשלוש שעות אלה הוא [השחקן] עובר עד תומה את הדרך ללא מוצא, אשר היושב באולם מקדיש את כל חייו לעשותה."²⁹ וכן:

לשחקן ניתנו שלוש שעות כדי להיות יאגו או אלכסס, פדרה או גלוסטר. בפרק-זמן קצר זה הוא מביא אותם לעולם ומניח להם למות על-גבי חמישים מטרים מרובעים של לוחות עץ. מעולם לא הוחש האבסורד טוב כל כך לזמן כה רב.³⁰

המלנכוליה החדה הזאת, הנסמכת על מטאפורת התיאטרון, מכוונת לתפיסת המשא ומתן בין פרט לבין דימוי חברתי מוכלל כחויית קיום של פער ואי-זהות. זהו ביטוי של מודעות ביקורתית

כלפי שרירותו של משחק-תפקידים וכלפי זמניותה החטופה של הנראות הבימתית. תודעה זו של הבל והספק הביקורתי המשולב בה אינם בהכרח שינוי מצב אקטיבי, ולעתים הם אף מצב של שיתוק מלנכולי והסתגרות מפני החברה (ז'ק נותר במערה ביער ארדן כחלק מן ההתרה הקומית). אף על פי כן, אפשר לראות בכך תפעול של המבנה הפוליטי של משחק התפקידים: זוהי גם שלילה ספקנית בסיסית של האפשרות לבסס את הגדרת הזהות על הלימה בין פרט לתפקידים, ובזאת גם ביטוי לתנועת המשא ומתן ולפער המשוקע בניסיונות ההגדרה. כך מופעל הפוטנציאל של פעולת הסירוב, גם אם אינו מתממש.

למטאפורת התיאטרון קשורה מטאפורה ותיקה נוספת – זו של הקליפות, המהווה גם היא ניסוח תרבותי של משחק-תפקידים ושל עמדת הספק שביסוד מופע הסירוב. במילותיו של יעקב גולומב ב"אביר האמונה או גיבור הכפירה":

כפי שקבע ניטשה ב"שופנהאור כמחנך", "האדם הוא דבר אפל וחסוי היטב ואם לארנבת שבעה עורות, האדם מסוגל להשיל מעליו שבע פעמים שבעים עורות, בלא שיוכל לומר: 'עתה הנני כפי שאני, איני עוד קליפות בלבד'." הבעיה שניטשה מתייחס אליה בדבריו אלה היא אחת השאלות המרכזיות ביותר שהוגי האותנטיות ניצבו לפנייה: כיצד אפשר ליצור את האישיות האותנטית מבעד לקליפותיה הרבות של ההתניה החברתית, שבעצם קיומן מונעות את היווצרותה של אישיות כזאת? כיצד נוכל להבחין מבעד לקליפות האלה במשהו מקורי, שיוכל לשמש לנו חומר גלם לעיצובה של עצמותנו האותנטית? שהרי ברור כי מן הנמנע שהקליפות הללו יתקלפו מאליהן כדי לאפשר את גילוי של תוכן אותנטי או את היווצרותו.³¹

היעדר הגישה לעצמיות אותנטית מוכרת גם מ"פר גינט" רב-התפקידים של איבסן, שמילותיו הן: "לא קיסר אתה, פר, אתה הבצל! / עוד מעט נקלף קליפותיך, פר, / אל תבכה. נראה-נא מה יישאר!"³² ובנקודה זו מתחילה פעולה בימתית – השחקן/פר נוטל בצל, שיוכל לחולל בכי תיאטרוני ממשי, ומקלף את כולו עד סוף המונולוג הפורש את משחק-התפקידים של חייו. המונולוג מזמן מפגש חושי ישיר עם תודעת הפער השוללת מפורשות את אופציית תחימת הזהות באמצעות התפקידים ההולמים אותה. מה שנותר ביד הוא "האפס – או – איזה דבר אחר..."³³

גרסה מעניינת נוספת, המרחיבה את מטאפורת התיאטרון ואת משל הקליפות אל המודעות המופנית כלפי ריבוי המסכות, נמצא בטקסט הגותי שכתב פיננל'ו, שאותו כינה L'Humorismo (1920). מלבד תרומה לריבוד המטאפורות התרבותיות הקשורות בספק כלפי תיחום הזהות באמצעות משחק-תפקידים, נקודת המבט של פיננל'ו מבססת בהירות את קישורו של הספק הפילוסופי לתודעה חריפה של משבר. משבר זה נובע מן ההיודעות למתח שניסח גם בפרוזה ובדרמה הפילוסופית הכוללת מחזות מטא-תיאטרוניים: הזרימה הספונטנית הבלתי נשלטת של החיים מקובעת על ידינו במסכה (maschera) ומגודרת בבנייה עצמית (costruirsi). במילים אחרות, אנחנו חסומים בפני עצמנו. תובנה זו ניכרת למשל בשאלה הנכללת בחיבור: "האם איננו מאמינים, מתוך כוונה טובה, כי אנו משהו אחר? אנו חושבים, עובדים וחיים לפי פרשנויות בדויות, אך כנות, של עצמנו."³⁴ ההומוריסט, הכללה של אמן המנקז את תודעת התפקיד הכוזב

לצחוק נוקב, יודע כי התשובה על שאלה זו חיובית ומחולל בנו את המבט המשברי במראה (spècchio) – את העימות הרגעי הנוקב עם תודעת הקליפות. הוא יודע איך לעצב ולקבע את המבנה האסתטי כדי ללבות באמצעותו משבר הכרתי מבוקר, שהוא גם פרפורמטיבי ונלהב, מכוחה היצירתי המשחרר של הקניית הצורה המחודשת למשחק ולכלליו. בדברים אלה יש לאמן תפקיד המחבר בין ההכרתי לפוליטי. הוא יכול לחולל את עמדת הפתיחה הרפלקסיבית, הספקנית והמשברית של מופע הסירוב; וזו יכולה לשאת צורה סמלית אלטרנטיבית ופרדוקסלית: בקביעונה הנתון כתבנית אסתטית מצוי פוטנציאל השינוי וערעור הקיבעון.

ב"הקאפיטאל", "מסכות האופי" הן האנשה כפויה של סחורות ויחסים כלכליים.³⁵ בנימה מרקסיסטית המדגישה את ערכו הפוליטי של הספק ומשמרת את זכרון של אותן "מסכות אופי", תודעת הקליפות כשלעצמה אינה שחרור מתפקיד חברתי, אלא הכרה בטיבו המחפצן והרדוקטיבי של משחק-התפקידים – הכרה פוליטית בכבילות לכוחות משעבדים ולמערכים של ציפיות, נורמות ויחסי אינטרס המיוצגים ומואנשים בתפקיד מקובע. הטלת הספק בתחמת הזהות באמצעות תפקידים מביאה איתה מלכוד אפיסטמי המתחייב מהסרת "מסכת האופי". לכאורה, הסרת המסכה מביאה לחוויית עצמיות אותנטית. למעשה, היא מקנה צורה ושם להתנהגות או לשלב חברתי שמבעדם מסתמן "האפס". הספק הביקורתי המהווה יסוד למשחק חתרני הוא גם זה המותיר את הגדרת הסובייקט פרומה. ספק זה עצמו הוא מעשה של פרימה.

מפתה לחפש הקבלות או חפיפות בין המופע ההולם ומופע הסירוב לבין תפיסתו העצמית של הפרט: הקבלה בין הדגש על הצדקת התפקיד דרך מבנה תיאולוגי, אפיסטמי וחברתי, שמיחוס לו תוקף מוחלט, לבין אישוש גרעין אותנטי של עצמיות או אישיות החבויה בליבת הקליפות והמסכות-הפרסונות; וכך גם בין הדגש הנגדי על תפעול חוויית האשליה הכרוכה במשחקי תפקידים לבין פריטתה המסחררת של העצמיות לתפקידים באופן השולל אפשרות של לוגוס או של עצמיות גרעינית כלשהי. ושמה להפך: האם הפקדת התפקיד בידי מסכות אלוהית או מערכתית שוללת ממני את היסוד האותנטי שאולי חבוי בי, בעוד דווקא ההכרה באשליית התפקידים ובפרימת הזהות מקדמת את המפגש שלי עם עצמי? כך או אחרת, משחק-תפקידים מותנה של תפקיד חברתי מוכלל, שאינו מתקלף מאליו, חל הן על התפקיד המובן כסטרוקטורה חברתית מוצדקת ויציבה והן על הפרכתה ותודעת נזילותה של סטרוקטורה זו. משאבים עצמיים רבים מופנים לכלכלת ההצדקה של המופע ההולם, למשחק המיטבי: אני מרצה, אני החברה הטובה, אני ראשת המטה לביטחון לאומי. אני חלק ממבנה מחייב, נבחרתי, הרווחתי בדין את היכולת לומר "אני היא...". ולחלופין או לסירוגין, משאבים עצמיים רבים מופנים למשבר הקליפות, המפנה את פנינו כלפי שיקופיהם המקובעים והמוכללים – או נגדם.

בספרו רב-ההשפעה "הצגת האני בחיי היומיום" (1959) מפתח ארווינג גופמן את הקשר בין אינטראקציה סימבולית למשחק-תפקידים, ומציג את המושג לא כמצב סביל ואף לא כהכרה ספקנית, כי אם כפעולה פרפורמטיבית אקטיבית, המתבצעת כפעילות גומלין: "ביצוע ניתן להגדיר כפעילותו של משתתף נתון בהזדמנות נתונה, המשפיעה בכל דרך שהיא על כל אחד משאר המשתתפים."³⁶ פעולת המשחק היא ביצוע שהוא גם הצגה, כפילות של ייצוג ותפעול

חזרתי או ממציא-מחדש של תבניות. על פניו, חזית התפקיד "היא ציוד המשמש לצורכי ביטוי [...] ציוד סטנדרטי, אשר בו נעזר הפרט – במתכוון או שלא במתכוון – תוך כדי ביצוע תפקידו." ³⁷ חלקיה של החזית כוללים תפאורה קבועה או ניידת, סממני חזות אישית – סגנון דיבור, מימיקה, שפת גוף, אביזרים ותלבושת הולמת. ³⁸ ההלימה בין מרכיבי החזית, שלא אחת מחייבת אינטראקציה עם צוות, מאפשרת להפוך את החזית "לייצוג קולקטיבי, לעובדה בפני עצמה." ³⁹ מכאן עולה כי גופמן מקבל את הנחת היסוד שעל פיה משחק-תפקידים נועד להלום את ציפיות הקבוצה.

התיאוריה הסוציולוגית של גופמן אינה פרויקט שחרור אופוזיציוני, החותר תחת תפקיד כדי לערער אותו ולעצב את דמותו השונה. אף על פי כן, ארצה להראות כי עיסוקו העקבי במשחק-תפקידים וניסוחו הניטרלי (ברוח הנימה המדעית של מיד ובלומר שניסחו את האינטראקציה הסימבולית), שהתכוונותו הגלויה היא אשרור מוצלח של הכללה חברתית, הוא גם שיח שעניינו ערעור על תוקפו של התפקיד ועל הלוגוס המוחלט שלו. לכך קשור בעיקר הרעיון הנכלל בהמשגה הפותחת, כי ההבחנה בין מופע הולם למופע סירוב נתונה למעשה לאי-הבחנה: הקשרי הביצוע שגופמן מתייחס אליהם נתונים לאמות מידה ביצועיות דומות ומאוימים בכישלון. הנוכחות הגורפת של השיבוש לא רק מטשטשת את ההבחנה בין המופעים, אלא גם מציגה את תחמת הזהות באמצעות הלימה בין משחק לבין תפקידים כמבצע בלתי אפשרי.

גופמן מדגיש את ההבדל בין התחזות לבין תפקיד המזוהה עם אדם, אולם אופציות אלו – גם תפקיד כוזב וגם תפקיד המגדיר זהות – כפופות בניתוחיו לאותם עקרונות פרפורמטיביים. הוא מצטט מסארטר את תיאור משחקו של המלצר ב"ההוויה והאין". המלצרות מגדירה את זהותו, הוא עוסק במקצועו הממשי ומספק לכך הבלטה (ostentation) המעידה על רצונו להתאים לתפקיד ולהשביע רצון, אף כי מוטיבציה זו מציירת אותו כמין רובוט נטול אנושיות: "כל התנהגותו נראית לנו כמשחק. תנועותיו הן מכלול של מנגנונים, שכל אחד מהם מווסת את משנהו. [...] המלצר בבית הקפה משחק בתפקידו כדי להמחישו." ⁴⁰ פצפונת מ"פצפונת ואנטון" של אריך קסטנר (בדוגמה שאינה של גופמן) יכולה לשמש תזכורת זכורה לטוב למופע כוזב: היא בתו של תעשיין עשיר מברלין הנדרשת למשחק התחזות לילי של קיבוץ נדבות ומתמסרת לקודים בכישרון. "אמי עיוורת בשתי עיניה והרי היא עדיין צעירה," ⁴¹ היא ממלמלת ברגשה כובשת, לבושה בלויי סחבות. גם המלצר וגם פצפונת הם פרפורמרים המבצעים תפקיד, תצוגה (display) של פעולות בפני מבט נוכח או מופנם. שניהם מפעילים את הג'סטות ופעולות הדיבור המיועדות להצלחה ומאוימות בכישלון. האחת, הכפופה ממילא לנרטיב הבדיוני של קסטנר, נכבשת במשחק של העמדת פנים והתחפשות ובסוף נחשפת. אולם בשל תפעולו של המופע הכפוף לאותן אמות מידה, ההבדיה וההעללה העצמית חלה גם על האחר.

לקראת הפריימריז של הליכוד ביתנו בשנת 2012 פרסם "ידיעות אחרונות" כתבה נרחבת על יוזמה עיתונאית להריץ מועמד בעל פרופיל אטרקטיבי. המועמד, שכונה דני סומך, לא קיים. הוא פוברק על ידי העיתונאים, שעטו על עצמם את פרסונת הלוביסטים המריצים והתנסו במסע סהרורי בין קבלני קולות במגזרים שונים. ⁴² אירוע זה מדגיש כמה דק ההבדל בין הסמכת תפקיד על מצב

עניינים ממשי – בחירות, נושאי תפקידים כמו לוביסטים ועיתונאים – לבין התנהגות המייצרת את רושם התפקיד. המלצר ופצפונת מייצרים את רושם התפקיד והפבריקציה, פעולת הייצור המלאכותי מתקיימת אצל שניהם. כאשר מדובר בהתחזות, הדומות בין אופני הביצוע מתבלטת לא פחות מאשר ההבדל ביניהם. לאור דומות זו, אילו חצו העיתונאים שהמציאו מועמד את הסף האתי של משחק-התפקידים והיו מוצאים את הדרך להמשיך את המשחק, הוא עוד היה עשוי להיבחר.

לפרפורמנס שעליו כותב גופמן יש אמנם חזית המכוונת לתפקוד ולבניית רושם משכנע, אבל עוד יותר מכך הוא מתאפיין בתנועה דינמית של משא ומתן שאיום הכישלון תמיד מרחף מעליו. תיאוריו של גופמן מכוונים למיקום של משחק-התפקידים במנעדים הדינמיים המתקיימים בין אמן או שכנוע עצמי וזולתי לזיוף, בין אי-אמון לקריסה, בסצנוגרפיות משתנות שאחורי הקלעים שלהן יכולים להסתגל לקדמת הבמה. הוא מתבצע בין אידיאליזציה להפרכתה, בין איפוק לדרמטיזציה, בין תכנון לאיבוד שליטה. גופמן מתייחס, למשל, לצורך להסתיר פעולות שאינן עולות בקנה אחד עם אמות מידה אידיאליות, ולנחיצותה של ורסטייליות המתבטאת בהתאמת פעולות מסוימות לקהל מסוים. ניידות זו חושפת את הביצוע לתקלות, למקרים שבהם יש סטיות ופערים בין הגדרות רשמיות למציאות, כולל תקלות של היעדר שליטה פיזי או מנטלי במרכיבי החזית ובאינטראקציה עם הקהל, שגופמן מחלק אותן לסוגים:

ראשית, מבצע עלול לעורר לרגע רושם של אדם חסר כושר, חסר נימוסים או חסר כבוד, כיוון שלאותו רגע אבדה לו השליטה בשרירי גופו. הוא עלול למעוד, להחליק או ליפול; הוא עלול לשהק, לגהק, לפהק, לפלוט משהו, לגמגם או להתגרד; או שהוא עלול להתנגש בגופו של אדם אחר, המשתתף איתו בביצוע. שנית, עלול המבצע לפעול בדרך שתניח רושם כי הוא מעוניין יותר מדי – או פחות מדי – בפעולת-הגומלין שלו עם קהלו. הוא עלול לגמגם, לשכוח מה שהיה ברצונו לומר, להיראות עצבני, או חש אשמה, או מתבייש; הוא עלול לפרוץ בצחוק, ללא יכולת שליטה, או להתפרץ בזעם, או להיות נתון להשפעה אחרת, הנוטלת ממנו לרגע את כושרו כפועל פעולת-גומלין. שלישית, אפשר שהופעתו של המבצע בציבור תסבול מחוסר הכוונה דרמטורגית מתאימה. אולי לא תתאים התפאורה, או שתפאורה זו לא תוכן מראש לביצוע הדרוש, או שתאבד לה צורתה תוך כדי הביצוע; תקלות שלא נחזו מראש עלולות לשבש את עיתוי כניסתו או יציאתו של המבצע, או לגרום הפסקות מביכות תוך-כדי פעולת הגומלין שלו עם קהלו.⁴³

פירוט מלבב זה, המשיק לאיבוד שליטה קומי, מזכיר את טיפולוגיית התקלות שמציע אוסטין למבעים ביצועיים – בין השאר החטאות הכוללות וריאציות על הפרת ההתאמה בין אנשים לנסיבות, אך גם ניצול לרעה (הם אינם המוקד של גופמן בציטוט האחרון, אך גם הוא מתייחס להטעיות מכוונות).⁴⁴ מקריאה זו אפשר להסיק כי לצד ארגז כלים מתפקד בעל אמות מידה מוגבלות ומגבילות, הולכת ונבנה קונטיינר של צללים; מאגר של אי-הלימות, הפרת ציפיות, שיבושים וכישלונות, המצטייר כפוטנציאל בעל נפח בלתי מוגבל שעלול להסב את הפרפורמנס למה שניתן לכנות misperformance.⁴⁵ משחק-תפקידים הוא באופן משמעותי אם לא דומיננטי

"מיס-חק"; מצב שבו התפקיד המצופה צפוי להישמט ולהוות את ניגודו המקרי או המכוון של המופע ההולם. אין המדובר בתופעה זניחה, אלא בדרכו של גופמן לתאר את הדינמיקה של הכוחות המנוגדים המופעלים כדי להיות בעל תפקיד. תוך כדי הצטברותו של מטען השיבושים, משחק-התפקידים הולך ומצטייר כפער ולא כישות, כקווי מתאר מצדדים או התגדרות בשום-איש. פוטנציאל השיבוש שגופמן מתייחס אליו לא מכוון למופעי סירוב מגמתיים הנשענים על שלילה ממוקדת ומשבשים את המשחק, אלא לרשת של אופציות ומרכיבים נסיבתיים שיכולים להזדמן במצב מסוים ולטרוף בו את הגדרת התפקיד. ניקח לדוגמה אירוע שהתרחש במהלך דיון משפטי בבג"ץ במאי 2012 בעניינו של העציר המנהלי בלאל דיאב ביום ה-63 לשביתת הרעב שלו. במהלך הדיון איבד דיאב את הכרתו. השופט אליקים רובינשטיין העיר כי יש רופא באולם, ח"כ אחמד טיבי, וביקש ממנו לבדוק את דיאב. טיבי התכוון לבדוק את העציר, אבל אנשי שירות בתי הסוהר לא הניחו לו לגשת אליו, בטענה שאינם מקבלים הוראות משופטים. רק בפעם השלישית, לאחר שקיבל מן השופטים הוראה בכתב, הונח לטיבי לגשת לבדוק את העציר.⁴⁶ חבר כנסת פלסטיני, בהכרח נציג של קבוצת מיעוט, נקרא בפתאומיות לחבוש עוד כובע ולהיכנס לתפקיד בעל איוך הומני אוניברסלי שהוא אכן מזוהה איתו, אך דרכו נחסמה בפניו. לדיסוננס הזה מצטרף ונקשר ביטול ההכרה בהרשאה המוסדית-משפטית עצמה, המביא למהלך סיבתי רופף במקצת. כיוון שנדרשה תחילה סמכות אחרת מזו המשפטית לביצוע תפקידו של איש שב"ס, התחייבה בסופו של דבר הוראה משפטית לבדיקה רפואית שהתבקשה ממילא. רשת הסמכויות והתפקידים המוסכמים נפתחה באירוע נסיבתי זה למשא ומתן בין סוכני התפקידים ולשיבוש ציפיות.

גופמן מציע מטאפוריזציה סוציולוגית של מונחי תיאטרון כדי לתאר תמונת מצב חברתית גלובלית ואינו עוסק בתיאטרון עצמו, אולם מדובר ביחסי גומלין. בסיוע מסגור סוציו-תרבותי וכלים אמנותיים, בכל תיאטרון מתבצע משחק-תפקידים אסתטי סלקטיבי, הדוחס את המופע החברתי לתבניות ופעולות דרמטיות ומעצים אותו דרך פעולה ונוכחות חיה בפני קהל. על בסיס זה ניתן להכפיל את התפקיד וליצור את גרסתו הרפלקסיבית – אלו שאינן רק מייצגות את משחק-התפקידים היומיומי, אלא עושות זאת מבעד להפניה למשחק התיאטרוני עצמו. ריצ'רד הורנבי מכנה וריאציה מבנית זו "Role Playing within the Role".⁴⁷ שחקן משחק דמות שמשחקת תפקיד או דמות השונה ממנה – לא רק בתחומי השיבוך המתמסד כתיאטרון בתוך תיאטרון, כמו זה המוכר מהעלאת "רצח גונזגו" ב"המלט" (שגם הוא סטרוקטורה רלבנטית, אך לא תידון כאן) – אלא כהכפלה מסוגגנת ותמיד גם משברית של משחק-התפקידים היומיומי. תופעה זו, בזיקה להגדרות שניתנו ולמופע הסירוב, היא העצמה תרבותית רבת-שלוחות של משחק-תפקידים. היא מכפילה ומייצגת את הפער בין פרט לתפקידיו, וכך גם מהווה מעבדה למשא ומתן בין סוכני התפקידים (הדמויות הבימתיות) ובין דמות לדימויה הנוספים. גם כאשר תופעה זו מתבטאת במופעים הולמים של דמויות, כל-כולה ספוגה במודעות מטא-יצירתית (שאינה נחלתן ההכרחית של הדמויות עצמן): לכלי העיצוב המבוקרים, למעמד הפיקטיבי של התפקידים הכפופים כולם לחווייה אסתטית, לאופציה המשחקית להרבות תפקידים ולכך שכל בנייה היא גם שלילה של "להיות מישהו".

העצמה זו של משחק-תפקידים בתוך תפקיד מצויה בהקשרים תרבותיים שונים שבולטת בהם פרקטיקת ההבדיה העצמית. למשל, בתחומיהם של משחקים (games) המהווים תחומים אסתטיים מאורגנים של משחק-תפקידים (משחקי מחשב, מבוכים ודרקונים כמשחק לוח או משחק חי – כלומר, D&D ו-RD&D). ניתן למעשה ליצור תופעה זו ולאטרה בכל מדיום אמנותי – באינספור משחקי-תפקידים קולנועיים בתוך תפקיד, כגון משחקי הזווית, במיוחד המגדריות, בסרטיו של אלמודובר. בין שפע האופציות כדאי לשים לב לסרטים המציעים עיסוק ישיר במשחק-תפקידים, ולעתים גם נקודת מבט חדשה, כמו Holy Motors (2013), סרטו של לאו קאראקס שהציר המרכזי בו הוא נסיעה ברחובות פריז בלימוזינה, המהווה מעין חדר הלבשה להתחפשות ולהחלפה של יותר מעשר זהויות ביממה אחת. ההכפלה נפוצה גם בצילום, כמו הדוגמה המוכרת של סינדי שרמן, המביימת את עצמה בסדרות הצילומים שלה ולובשת פרסונות שונות.⁴⁸ בהקשר זה חשוב לפחות להצביע על העמימות הפוסט-מודרנית המתקיימת בין תחילה אסתטית או תחילה בגבולות המדיום ובין משחקי זהויות, כמו פרסונות הגלאם של דיוויד בואי (ושלוחותיו הזיקיות, כמו לידי גאגא), שמופעיהן הציבוריים לא מוגבלים למעשה אמנות תחום; וכמובן, על האפשרויות הבלתי נדלות באינטרנט (המחייבות דיון נפרד), שפלטפורמת פייסבוק היא בשלב זה האיקונית ביניהן. במות וירטואליות של ייצוגי "אני" והיווצרות קהילות של משתתפים-צופים, המהוות אף הן תחומים אסתטיים, כגון פתיחת אירועים (Events) המשתבצים בייצוגי היומיום, מערערות מטבען את הגבול בין מצגי עצמיות למצבים פרפורמטיביים. כל אלה מרחיבים לאין שיעור את שיוכו של משחק-תפקידים בתוך תפקיד לתיאטרון, כמו גם את האפשרויות היצירתיות והחתרניות למופעי סירוב, את הדינמיקה בין הכוחות ואת מטעני השיבוש של התגדרות הולמת בתפקיד חברתי.

ועדיין, בתחומים המוסדיים המוגדרים יחסית של התיאטרון, מצוי מרחב פעולה פורה למשחק-תפקידים רפלקסיבי. בהתאם לטיפולוגיה שמציע הורנבי, משחק-תפקידים בתוך תפקיד מתבצע בצורתו הישירה ביותר באופן רצוני ומודע, כמו טרטוף המתחזה לדתי מוסרני ב"טרטוף" של מולייר, אמן ההונאה יאגו ב"אותלו" ורוזלינד ב"כטוב בעיניכם" של שייקספיר, המחופשת לגבר המעמיד בנסיכות מסוימות פני אישה, ושן טה ב"הנפש הטובה מסצ'ואן" של ברכט, המופיעה כגבר בשם שוי טה (שתי האחרונות מבצעות בכירור מופע סירוב, שכן הן ממלאות תפקיד החורג ממערך הציפיות המגדרי המופנה אליהן). הוא גם יכול להתבצע באופן לא רצוני או לא מודע – שהורנבי, בסיוע ר"ד לאינג, מסביר אותו כהתחמקות (elusion), כלומר התכחשות נירוטית לאני, מתוך שיגעון, דלוזיה, קסם, סמים וכל תופעה המעטה דמות על דמות; כמו בוטום האורג המתעורר כחמור ב"חלום ליל קיץ" של שייקספיר ולאה'לה המדובקת ב"הדיבוק" של אנ-סקי. אלו קטגוריות מובהקות, שהורנבי מצרף להן את אפשרויות הטשטוש בין רצון להיעדר בחירה ואת משחק-התפקידים האלגורי, כמו להיעשות קרנף ב"קרנפים" של יונסקו.

משחק-התפקידים התיאטרוני המוכפל הוא, לפי ההגדרה של הורנבי, "מעבדת זהות" שגם הצופים שותפים לה.⁴⁹ לאסטרטגיה תרבותית מבוקרת ולא יומיומית זו יש ערך דואלי יסודי. מצד אחד, משחק-תפקידים בתוך תפקיד יכול להצטייר כניגודו של פרויקט השחרור מתפקיד חברתי

מוכלל, שכן נטייתו היא לייצג ולזקק סטריאוטיפים, וכן להציב כנגד ההתחזות אופציה של זהות אותנטית או יציבה; מצד אחר, הכפלת תפקיד השחקן, שאפשר להכפילה בלי סוף, היא מודל לגבול הדק בין תצוגת התכונות התוחמות זהות – עיסוק, גיל, מגדר, שיוך דתי ולאומי, וכד' – לבין לבישת פרסונה שאינה אני, לזליגה ולא־יחוי ביניהן. על פי הורנבי, השחקן המשחק דמות שמשחקת דמות המשחקת תפקיד משמש כעין שאמאן המזכיר לנו את יחסיות התפקיד, את פוטנציאל הגילום הלא מוגבל של זהויות המצויות בתוכנו, ומחבר אותנו למצב של "נרקסיזם אינסופי" (limitless narcissism).⁵⁰ למעשה, במשחק-התפקידים המוכפל בתיאטרון ניתן לראות העצמה של היעדר יציבות והתוויית הברלה משחקית ללא הכרעה. משחק-התפקידים בתוך תפקיד משחק את מצב המעבר בין תפקידים, כמו בפרפורמנס של חיי היומיום ומתוך תודעה משחקית המובלטת ביתר שאת; הוא מחייב מיקוף מתמיד, וכך גם מהווה מודל לזהות הקווירית. דרך תופעה תרבותית זו נמצאנו משחקים במצב המעבר עצמו, ומבצעים מופעי סירוב דרך השתמטות מהגדרה.

אם כך, מופע הסירוב אינו מתמצה בפעולת דיבור ישירה: אני מסרבת לבצע תפקיד זה. הוא מצוי בביטוייה של עמדה ספקנית המתבטאת במטאפורת התיאטרון, במטאפורת הקליפות או בקיבעון הבלתי מקובע של מסכות, באי-הבחנה מוחלטת בין מופע הולם למופע סירוב (תוך הדגשת מטען השיבושים שמלווה משחק-תפקידים), ובהעצמת היחסיות של התפקידים ופוטנציאל הסירוב בתופעת משחק-התפקידים בתוך תפקיד (המוכרת מן התיאטרון ומתקיימת בהכפלות מדיאליות רבות נוספות). אסיים את העיסוק בהקשר זה של ההמשגה במיקוד בדוגמה שבה מופע הסירוב הוא אכן כפשוטו: סרבנות הגיוס, וליתר דיוק ההשתמטות של גיבור הרומן של תומאס מאן ב"וידויי ההרפתקן פליכס קרול" (הנובלה הבלתי גמורה שפורסמה לבסוף ב-1954). המעבר לתפקיד החייל הוא ביטוי חברתי אולטימטיבי של מופע הולם – של התגדרות פרפורמטיבית בסממני הקבוצה, המספקים הוכחה להסכמה לתנאיה ולאישושם. המיקום במצב קוטבי זה שולל מן הפרט את תנועת המשא ומתן ומגביל – שוב, מילולית ממש – את חופש התנועה. מיקום קוטבי זה מחדד את הצורך באופוזיציה של סירוב, שיכול להציב כנגד צו התפקיד את הצורך בתפקיד נגדי (כמו להיות תלמיד ישיבה בחברה חרדית ולא להתגייס), ויכול גם לעמת אותו עם היעדר הוויתור על החופש לפעול במרחב ולשאת ולתת בו על תפקידים. לעומת סרבנות משתמטת, שאינה מכילה בהכרח שיקול מוסרי ברור, סרבנות המצפון שוללת את ההרשאה הערכית של גוף חברתי להגדיר את הפרט באמצעות תפקידו המוכלל של החייל. זהו סמן פוליטי ברור של אופציות ערכיות רבות נוספות – כמו לסרב למלא תפקיד של משתפי פעולה ("משת"פים", פועלים "מטעם") בארגון ובכל הקשר מקצועי או לסרב לשמש עלה תאנה לשחיתות ככל תחום. עם זאת, החיבור המפורש בין סירוב לבין דבקות בערכים עלול להסיט את תשומת הלב מן האפשרות להחיל סירוב (בהצלחה או באי-הצלחה) על כל תחימה והצרת תנועה קונפורמית של תפקיד.

פליקס קרול נדרש להתמודד עם צו גיוס.⁵¹ מעמדת המספר הוא מבטיח שמבטו נשאר מכוון "אל נקודה גורלית זו",⁵² לרגע ההתייצבות בפני הוועדה. הסיפור הרטרופקטיבי נפתח בהכנות

למופע סירוב חתרני, שאותן ביצע בדקדוק רב "ואפילו בחומרה מדעית", בסיוע ספרון "בעל אופי קליני"⁵³ ובאימונים מעשיים מול המראה. בדרך מפרנקפורט לויסבאדן אזור את כוחות הגוף והנפש מחשש שלא יצליח ללבות בעצמו את מידת הריגוש וההתלהבות הנדרשים להצלחת המשימה. התפאורה היא "האולם העגום, שנמצא בקומתו הראשונה של בית קסרקטין עזוב ומט לנפול."⁵⁴ מעשה ההתייצבות של המוני הנערים (ביניהם אפילו אחד מחוג לתיאטרון) התנהל כהלכה, על פי סדר הא"ב. הוא ניסה להגניב מבטים פנימה כדי לקלוט את דיוקנו של רופא המטה, אבל הבין: "רק בידי שלי בלבד נתון גורלי."⁵⁵ קוד הלבוש המשמח היה עירום, המאפשר הופעה מוחקת הבדלים "בדמות מקורית ובת-חורין."⁵⁶ כשנדרש להתייצב, השמיע תחילה את ההצהרה "הנני כשר לשירות לחלוטין."⁵⁷ בנקודה זו התחיל להפעיל אסטרטגיה משולבת: הסגרות מילוליות וגופניות של תסמינים והפגנות חוזרות ונשנות של מוטיבציה נלהבת להתגייס. שיעולים תכופים, דיווח על מחושי ראש ורשרושים באוזניים, עד למופע אימים של עיוותים, פרכוסים אפילפטיים, ובתוך כך נכונות להפעיל את כל סוגי הנשק. ולבסוף, הבעת פליאה ואכזבה עמוקה מן הבשורה "פטור מן השירות."⁵⁸

ההשתמטות מתפקיד החייל היא במקרה זה הסירוב לצו התפקיד. קרול אינו סרבן מצפון אלא בלתי כשיר לשירות מטעם עצמו, והדוניסט בעל רוח נוודית המבקש להבטיח את קיומו המתמיד של חופש התנועה במרחב ומתפקיד לתפקיד. משחק-התפקידים האפקטיבי בונה חזית המבקעת ומרחיבה בפני קהל הוועדה את הפער בין רצון ליכולת – שניהם היבטים של אותה הבדיה עצמית. הקוראים מתוודעים למנגנון שמאחורי הקלעים; לכך שחוסר הרצון להתגייס מוסב להפגנת רצון, ואילו היכולת הפיזית מוסבת לחוסר-יכולת. מופע הסירוב האקטיבי נסמך על פברוק של מופע הולם תוך כדי שיבושו. הסרבן הוא זה שבוחר בקילוף המניפולטיבי, המסכל את העור החברתי המיועד לו – המדים. החירות, כחויית הקיום היסודית ביותר ברצף הבחירות וההתחזויות של קרול, היא המילה המסיימת את האפיוזודה. מה שמלווה את האקט כולו מופיע גם כמסקנה: מרכז הכובד ניתן להסטה מן התפקיד אל המשחק. המקף המפריד בין משחק לתפקידים חיוני לסימון היותם אחוזים זה בזה כנדנדה שאפשר לשנות ולהפר את איזוניה. החירות מצויה באפשרות לפעול "כאורח החיילים, אבל לא בחזקת חייל; כלומר, כאורח-משל, אבל לא כפשוטו; דהיינו, האפשרות לחיות בקרב המשל, משמעה הוא בעצם הדבר – חירות."⁵⁹ במילים אחרות, שחרור מן התפקיד טמון בכניסה האישית והאזרחית הפרפורמטיבית המודעת לדימוי האחר המוכלל כדי לצאת ממנו. החירות נעוצה בגילומו של דימוי זה לשם בחירת שלילתו.

שום-איש הוא אישה פוליטית

משחק-תפקידים הוצג כאן כמושג שהגדרתו הראשונית היא הלימה בין פרט לקבוצה באמצעות ביצוע תפקיד חברתי מוכלל. על בסיס זה הצעתי להגדירו כפרקטיקה המכוונת לתיחום זהות דרך דינמיקה של כוחות מנוגדים, הנפרשת בין מופע הולם למופע סירוב ומהווה את איכו הפוליטי היסודי של המושג. בשני הקשרי הדיון חזר ועלה כי היחס בין הפרט המשחק לתפקידים הוא פער בלתי ניתן לצמצום, המגיע עד לאפשרות להתגדר כשום-איש. לסיום, אפנה מבט נוסף לפער זה

ולדואליות שנקשרה בשום-איש של אודיסאוס – לכך שמשחק-תפקידים בונה זהות ושולל אותה כחלק אימננטי מהמשחק. מהו תיוג לא מתויג זה? האם הוא שלילתו של הפוליטי?

"תום המסכן קופא", אומר לנפשו אדגר העירום של ליר, "נלאיתי להוסיף ולהתחפש" (ד', 1).⁶⁰ ופר גינט אומר למיניסטר חוסיין בבית המשוגעים בקהיר: "ואני, אדוני הקולמוס, נייר: / גיליון שעליו לא נכתב דבר" (ד', 13).⁶¹ הלא-מסומן, המצע והאחרית של כל התפקידים הוא אזור נחשק ומבהיל. שחקן ובמה כמצע פוטנציאלי לכל דימוי הם אתרים תרבותיים גנריים למיקום חסר מאפיינים של שיוך וזהות. מיקום זה מפתה בא-פוליטיות שלו – מעין נקודת מוצא (או אפס) של ההיות אדם או אפילו בן-אדם. מעשים ואירועים אמנותיים רבים נותנים ביטוי ישיר למיקומים אלה ומכוונים להיבטים שונים של מורכבותם. בין היתר, נוכל ללכת לשום מקום עם המפה הריקה הנלווית לפואמה "ציד הסנרק" של לואיס קרול; לעטות מסכה לבנה ניטרלית; לזקק רגש טהור נטול צורה מול הריבוע השחור או הלבן-על-לבן של מאלביץ; לגלות את החלל חסר השימוש בדירה של ג'ורג' פרק (ב"חלל וכו").⁶² ניוותר שום-איש שלא משתתף בשום משחק מסוים.

אלא שפרימת הסובייקט לתפקידים מוכללים והיותו שום-דבר לעצמו נותרת הליך דינמי של כינון ופירוק פוליטי. גופינו החד-פעמיים הם קיום שבו פועלים ומתנגשים כוחות ממשיים של שליטה וסירוב, ורק מעמדה זו נוכל לייצג את המיקום הריק – בין אם כמתן ביטוי לאיווי, כהבעת רצון מהותי בהימנעות מקיום קונקרטי זה, או כהצרנה של כן השילוח לריבוי תפקידים, כלומר כבמה לפעולות גומלין הנוצרות בין כוחות לביצועים. במונחים של דלו וגוואטרי, אנחנו חלק מן המחזוריות הנוצרת והמתכלה של ה-becoming, בשר מבשרה; חלק מהיעשות משהו ומישהו המתחוללת, נניח, בגוף ללא איברים, זה המכונה על ידי דלו וגוואטרי Body without Organs (BwO),⁶³ שבתחומיו "everything is played out".⁶⁴ חומר התופס מקום עד לרמה מסוימת, כל מה שאורגני תפור בו זה לזה, מטריקס של דחיסות, ביצה שלמה ומלאה לפני התפשטות האיברים. דימוי זה נראה כמחיקתו של הפוליטי, אך ניתן לראותו כעמדת המוצא הדחוסה של היווצרות והתפרשות, עד לריבוי מקסימלי של אופני תפקוד או פעולה. דימוי זה, המפגיש את הגוף הפיזי עם ממד קיום וירטואלי, אינו ביטולה של פעולה ותנועה ומחיקתם של כל סימני ההיכר, הצורות ודפוסי ההתנהגות והסגתם אל "הכלום", אלא הבנתם המחודשת כמאגר או מכל של פוטנציאלים – מאגר המציב אלטרנטיבה לראיית כל סממני הפעולה כנתונים מוגבלים ומוכתבים. גם משחק-תפקידים הוא דימוי כזה (לפחות לפני המשגותיו): תבנית שהיא מצע (substratum) לכל פעולה ותפקיד, שיש בה הנחה בדבר אפשרות החריגה והשחרור מכניסתו של האוטומטי המוסכם לפעולה. כתבנית, משחק-תפקידים הוא עדיין שלילתם הריקה והמוחלטת של כל המופעים. וכפרקטיקה המתממשת בדרך כלשהי, משחק-תפקידים מחבר כל מה שיכול להתפרש כעצמיות אל התנועה הוורסטילית בין פעולות המכוונות תפקידים, וכך יוצר שום-איש פוליטי, כלומר במימושו הוא מחולל פער וריקות של עצמיות, או סובייקטיביות המובנת ומוגדרת לעצמה בשל כפיפותה לתנועה פוליטית בין כוחות.

ממד משלים להוויה של שום-איש פוליטי הוא האפשרות להבינו דווקא כדימוי חברתי גנרי של חסר הזהות, המתחולל בזירות קונקרטיות כתוצאה מאי-מתן זכויות, נישול, הדרה – כל סוג

של ביטול ומחיקה. "הנחנו מין מושכל שתמיד עומד בעינו – גוף ללא איברים", אומר טימאוס של אפלטון. בהמשך לכך הוא מתייחס ליסודותיו – "מה שהולך ומתהווה, זה שבתוכו מתהווה המתהווה, וזה שבדמותו הוא נעשה."⁶⁴ מרחב ההטבעה שאינו חודר בעצמו לדבר ומקבל את צורת האחר הוא ה-chora או ה-hypodochē (בית-הקיבול), שאינו יכול אלא להכיל. על אף היותו מין מטריקס חסר אורך, שאינו גוף, ב"טימאוס" הוא מומשל לאם, המקבלת את צורת האב היוצרת צאצא. באטלר, שדנה בפרדוקס הזה ב"גופים נחשבים",⁶⁵ מנהלת דיאלוג עם לוס איריגארי, זא'ק דרידה וג'וליה קריסטבה ומבליטה את הפוליטיות של המיקום הזה, ובמיוחד את הכוח המופעל עליו. הקולטן שאין לו שם וצורה, שאינו זהה לדבר, הוא בכל זאת הנשי שהפרפורמטיביות נמחקת ממנו. הוא אינו גוף מבצע, אינו יכול להיות בעצמו כללי או פרטי, ולכן הכלתו נושאת ומייצגת את ההדרה (של נשים, נטולי זכויות אזרח והגדרה לאומית, פליטים, עבדים, ילדים, חיות, כל אחר "מוגזע"). שיומו של מה שאין לו שם כ"מרחב הטבעה" הוא בעצמו מחיקה, ההופכת אתר זה לבלתי אפשרי אך גם הכרחי לכל ההטבעות הבאות. "שמא מרחב הטבעה לא-מסומן זה," כותבת באטלר, "הוא כזה שסימנו נמחק, והוא נאלץ להישאר במצב של מחיקה קבועה?"⁶⁶ המצע הריק, נטול הצורה והניטרלי לכאורה הוא פוליטי בהיותו מיקומה הפרדיגמטי של גריעת הזהות.

"מצאי את הגוף ללא איברים שלך," קוראים דלו וגוואטרי; "אף פעם לא תגיעי לגוף ללא איברים, ולכן את שואפת אליו."⁶⁷ על פיהם יש לו טיפולוגיה (שהדוגמאות המוצמדות כאן לחלקה אינן שלהם). הוא יכול להיות מצע ריק שהכול יעבור ויזרום דרכו, חסר כל כיוון ולא פרודוקטיבי. אפשר לדמות סוג זה לדמות האישה ב"כל אדם והאמת שלו" של פירנדלו, שלאורך כל המחזה נקשרים בה תפקידים וספקולציות, ורק בסוף היא מופיעה, פניה מכוסים בצעיף, ואומרת "בשבילי אני בדיוק זו, שהם מאמינים שהנני."⁶⁸ הוא יכול להיות גם סרטני, לממש פעולה מכוונת, אבל לייצג ולשעתק שוב ושוב אותה תבנית. כמו פעולתן של המשרתות קלר וסולאנו' ב"המשרתות" של ז'אן ז'נה – רצוי כאלה שהוא ממליץ כי ישוחקו על ידי גברים – שחוזרות על הטקס, האחת משחקת את האחרת והאחרת את המדאם, עד מוות. לסוגים אלה הם מוסיפים את הגוף ללא איברים שיכול להתמלא ולנוע באופן פרודוקטיבי. במה הוא יכול להתמלא, מהי תנועתו? בהקשר זה עדיפה בעיני תשובה המכילה בתוכה את הבעייתיות של המושג "משחק-תפקידים", אבל היא הפשוטה ביותר: המילוי ההיפותטי של הגוף ללא איברים הוא בסובייקט הפוליטי, באישה פרודוקטיבית עם איברים. המשחק מצוי בהישג יד (לא תפורה, לא דחוסה כביצה). ההכלה הפוליטית של כוחות מנוגדים, של האחרות זו לזו, של החסר שתובע הכרה ומילוי, היא פעולה של שחקניות ושחקנים שגופיהם ותכונותיהם נוטלים חלק במשחק-תפקידים. ההתכוונות לכונן בכל פעם מחדש את הפעולות הנתונות למבטים מכלילים נחוצה להנעת הפוטנציאל המצוי בשום-איש – זה שאני מסתוּן בו, בעוד הפעולה הגלומה בו שוללת אותי ממני.

הערות

1. הומרוס, אודיסֵיה, תרגום שאול טשרניחובסקי (תל אביב: עם עובד, 1987), 168, שיר תשיעי, שורה 366.
2. <http://oxforddictionaries.com/definition/english/role%2Bplaying>
3. רפ מסביר כי מקור המילה גלגול, role, הוא במילה הלטינית rota, גלגל. מגילת הקלף המגולגלת שבה השתמש שחקן כדי ללמוד את תפקידיו נקראה בצרפתית של ימי הביניים role ורק אחר כך שימשה לציון ה-part, התפקיד עצמו. אצל אורי רפ, עולמו של המשחק: פרקים במדעי ההתנהגות (תל אביב: אוניברסיטה משודרת, 1980), 52.
4. שם.
5. שם, 53.
6. אורי רפ, סוציולוגיה ותיאטרון (תל אביב: ספרית פועלים, אוניברסיטת תל אביב, 1973), 124 (להלן רפ, סוציולוגיה ותיאטרון).
7. Herbert Blumer, *Symbolic Interactionism: Perspective and Method* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969). ראו גם "אינטראקציה סימבולית", בתוך לקסיקון לתיאוריה של התרבות: מושגי יסוד, עורכים אנדרו אדגר ופיטר סדג'וויק (תל אביב: רסלינג, 2007), 44-42.
8. See George Herbert Mead, *Mind, Self and Society* (Chicago University Press, 1934).
9. הנכלל בג'ודית באטלר, "גופים נחשבים", תרגמה דפנה הירש, בתוך ללמוד פמיניזם: מקראה, מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, עורכות דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי, סילביה פוגל-ביז'ואוי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, הוצאת מגדרים, 2006), 476-443 (להלן באטלר, "גופים נחשבים").
10. מירי רוזמרין, "הקדמה – בין חזרה לשכתוב: ג'ודית באטלר והפרפורמטיביות של הזהות", בתוך קוויר באופן ביקורתי, מאת ג'ודית באטלר, תרגמה דפנה רו (תל אביב: רסלינג, 2001), 10.
11. שם, 11.
12. ג'ודית באטלר, קוויר באופן ביקורתי, תרגמה דפנה רו (תל אביב: רסלינג, 2001), 23-24 (להלן באטלר, קוויר באופן ביקורתי).
13. תרגום זה נכלל במאמרה של חנה שקולניקוב, "כל הבמה עולם: תיאטרון ומציאות אצל שקספיר", במה 113-114 (1988): 113-107.
14. הציטוט (בתרגום שלי) נכלל בספר הסוקר ומנתח את מטאפורת התיאטרון בתחום ההיסטוריה של הרעיונות: Linda Christian, *Theatrum Mundi: The History of an Idea* (New York, London: Gerald Publishing, 1987), 18.
15. ראו רולאן בארת, מיתולוגיות, תרגם עידו בסוק (תל אביב: בבל, 1998), 75-77.
16. "השחור שמגיע לצרפת יגיב נגד המיתוס של הזולל-ריי"שים ממרטיניק. הוא יזהה בו את עצמו ויצא נגדו למלחמה של ממש. הוא יתאמץ לא רק לגלגל את הריי"שים בגרונו – הוא ימלול אותם [הכוונה בתרגום זה מ-router היא לגלגל על הלשון ביתר שאת, לחזק]. הוא אורב בדריכות לקטנה שבתגובות,

מקשיב לעצמו מדבר, חושד בלשונו – איבר עצלן ומצער ביותר, הוא [כך בתרגום] יסתגר בחדרו ויקרא בקול במשך שעות במאמץ נואש ללמוד דיקציה" (פרנץ פאנון, עור שחור, מסכות לבנות, תרגמה תמר קפלנסקי (תל אביב: ספרית מעריב, 2004), 17).

17. באירוע הפרפורמטיבי "דיאלוג בחשכה", המוגדר כתערוכה, מובלות קבוצות של מבקרים-משתתפים מצוידים במקלות נחיייה במשך כשעה ורבע, ומונחים על ידי מדריכים עיוורים או כבדי ראייה במסלול סימולטיבי הבנוי כמערכת חדרים חשוכים לחלוטין המעוצבים כמרחבי יומיום. הפרויקט, המבנה את המשחק בתפקיד העיוור, נוצר לראשונה ב-1988 על ידי היוזם החברתי-עסקי ד"ר אנדריאס היינקה, ומ-2004 פועל במוזיאון לילדים בחולון. יחד איתו מופעל במוזיאון גם האירוע "הזמנה לשקט", שנוצר לראשונה ב-2004 ביוזמת היינקה יחד עם ארנה כהן, ובו מדריכים חירשים או כבדי שמיעה מובלים המשתתפים בין חדרי פעילות כשהם ממוסכי אוזניים. לאלה הצטרף לאחרונה גם האירוע "דיאלוג עם הזמן" בהנחיית מדריכים בני יותר משבעים. על ההיבטים הפרפורמטיביים, הפנומנולוגיים והחברתיים של האירוע ראו דפנה בן-שאול, "בליינד דייט עם אני-אחר: מבטים על איון הראייה בדיאלוג בחשכה", היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים 23 (2012), באתר בצלאל / www.bezalel.ac.il/res/historytheory/proto23list.pdf.

18. ראו למשל: יובל גורן, "מבחינת המדינה המסתננים הם מספרים". NRG מעריב, 26.12.2013. www.nrg.co.il/online/1/ART2/534/309.html.

19. ראו הגדרתה של אריאלה אזולאי לטיפוס השלישי של המונח "אזרח", המתאר את היחס בין אזרח לכוח ריבוני – למדינה שאליה הוא נאמן וזכאי להגנתה; וכן את העיון הנוסף הנגזר מן המכנה המשותף לאזרח ולא-אזרח, בהיותם קודם כול נשלטים: אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006), 45-64.

20. Heinz Kohut, *The Analysis of the Self* (New York: International Universities Press, 1971).

21. באטלר, קוויר באופן ביקורתי.

22. למשל, על ההתגדרות ההכרחית כקוויר: "הדראג נוטה להיות האלגוריציה של ההטרסקסואליות והמלנכוליה המכוננת שלה. כאלגוריה שעובדת באמצעים של הקצנה, הדראג מבליט את מה שאחרי הכל מוגדר רק ביחס למוקצן: את האיכות המוצנעת והמובנת-מאליה של הביצועיות ההטרסקסואלית. בתוך כך, אותן נורמות עצמן – שאינן נתפסות כנורמות שיש לציית להן, אלא כציוויים שיש 'לצטטם', לעוותם, לעשות להם קוויריזציה, להבליט את עצם היותם ציוויים הטרסקסואליים – אינן טובלות בהכרח (מאותה סיבה ממש) מפעילות חתרנית" (באטלר, קוויר באופן ביקורתי, 56-57). יש רק להבהיר כי הפרפורמנס המגדרי של החורגים מן הנורמה ההטרסקסואלית אינו מסתכם בתצוגה תיאטרלית של הפער החקייני. מופע מגדרי שדווקא מזכיר את עיקרון ההידמות של זליג מצוי, למשל, במושג ה-"realness" שעמליה זיו – בהתייחסות לבאטלר ולתיאטרון המגדרי – מנתחת כמוטיבציה של הטרנסקסואליות "לעבור" כאישה ביולוגית ומבחינה זו להתמוזג (to blend) במרחב הציבורי. על כך ראו עמליה זיו, מחשבות מיניות: תיאוריה קווירית, פורנוגרפיה והפוליטיקה של המיניות (תל אביב: רסלינג, 2013), 90-100.

23. ראו שלמה מנדלוביץ, על הסדר החברתי של העצמיים המרוכבים: לקראת פסיכואנליזה שלאחר הפוסט

- מודרניזם (תל אביב: רסלינג, 2009), 59-95.
24. רפ, סוציולוגיה ותיאטרון, 123.
25. משחק ההבדלים המרובה והמואץ של זליג נראה כמין הכלאה בין משחקי המימוזיס למשחקי הוורטיגו (כמו סחרור בקרוסלה), ה-ilinx, על פי רוזה קאיווה. ראו Roger Caillois, *Man, Play, and Games*, Trans. Meyer Barash (New York: Free Press, 1961).
26. ויליאם שקספיר, *כטוב בעיניכם*, תרגם אברהם עוז (תל אביב: שוקן, 1990), 93-95.
27. ויליאם שקספיר, *מקבת*, תרגם מאיר ויזלטיר (תל אביב: עם עובד, 1990), 119.
28. את הקישור בין התובנה של מקבת לגבי חוסר התוחלת של פעולתו לבין חוויית האבסורד הציע אלי רוזיק, *יסודות ניתוח המחזה* (תל אביב: אור-עם, 1992), 129-130.
29. אלבר קאמי, *המיתוס של סזיפוס*, תרגם צבי ארד (תל אביב: ספרית אופקים, עם עובד, 1990), 80.
30. שם, 81.
31. יעקב גולומב, *אביר האמונה או גיבור הכפירה: חיפושי האותנטיות מקירקגור עד קאמי* (ירושלים ותל אביב: שוקן, 1999), 46.
32. הנריק איבסן, *פר גינט*, תרגמה לאה גולדברג (תל אביב: דביר, תש"ל), 220.
33. שם, 222.
34. תרגום שלי מהנוסח הצרפתי: Luigi Pirandello, "*L'Humorisme*", in *Pirandello: Écrit sur le théâtre et la littérature*, trad. George Piroué (Paris: Denoël, 1968), 42.
35. לדוגמה: "בהמשך ההתפתחות נמצא בכלל, כי מסיכות-האופי הכלכליות של האישים אינן אלא הפרסוניפיקציות של היחסים הכלכליים, וכנושאייהם של אלה באים האישים בזיקה הדדית" (קארל מארקס, *הקאפיטאל: ביקורת הכלכלה המדינית*, תרגם צבי וילנסקי (תל אביב: ספרית פועלים, 1953), 70).
36. ארווינג גופמן, *הצגת האני בחיי היומיום*, תרגם שלמה גונן (תל אביב: הוצאת רשפים, 1989), 24 (להלן גופמן, *הצגת האני בחיי היומיום*).
37. שם, 29.
38. רפ מביא את המודל של גרגורי סטון לניתוח לבוש, המקביל לשלבי המשחק של מיד: בשלב המקביל למצב פרה-משחקי מתבצעת הלבשה הכפויה על הפעוטות על ידי המבוגרים ומשמשת גם לזיהוי ושיוך תרבותי; בשלב השני משלימה ההתחפשות לדבר-מה אחר את משחקי הכאילו ומשתלבת בהם; ובשלב השלישי, הקשור במשחקי הכללים והצוות המאפיין גם את דקורום הלבוש של החברה הבוגרת, הביגוד מזוהה עם קוד לבוש, עם מדים, עם מאפייני אחדות וסממני חברות ושייכות לקבוצה. בהכללה, שלבים אלה הם הלבשה, התלבשות ותלבושת (ראו: רפ, סוציולוגיה ותיאטרון, 104-105).
39. גופמן, *הצגת האני בחיי היומיום*, 33.
40. שם, 72.
41. אריך קסטנר, *פצפונת ואנטון*, תרגם א. קפלן (ירושלים: הוצאת אחיאסף, 1962), 6.

42. התחקיר של גיא ליברמן, שחר גינוסר ויאנה פבונר-בשן פורסם במלואו בידיעות אחרונות, מוסף "שבעה ימים", 30.11.2012. ראו: www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4313169,00.html
43. גופמן, הצגת האני, 52-53.
44. ראו: ג'ל אוסטין, איך עושים דברים עם מילים (תל אביב: רסלינג, 2006), 49-72, הרצאות 3 ו-4.
45. ראו מאמרים העוסקים במושג בעקבות הכנס #15 Misperformance: Psi שהתקיים בזוגר ב-2009: *Performance Research: Misperformance* 15:2 (2010).
46. ראו למשל: <http://news.walla.co.il/?w=/10/2530032>
47. Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception* (London, Toronto: Bucknell University Press, 1986), 67-87.
48. לדוגמה: הסדרה *Untitled Film Stills* (1977-1980) ששרמן מופיעה בה כדמות במיזנסצנות קולנועיות מפוברקות; או הסדרה *History Portraits / Old Masters* (1988-1990) שבה היא מעצבת את עצמה כדימוי של יצירת מופת, לרוב נשי חשוף וגרוטסקי. משחק-תפקידים זה מבנה דואלי נטולת הכרעה. האם שרמן היא המצע הפרסונלי העקבי, המסתמן, אפילו מרצד, כישות קונסיסטנטית מבעד לריבוי התפושות? או שמא היא מסמנת את עצמה כישות אנושית הנתונה למחיקה וכופפת את מושג הזהות להבניה המעוצבת והמוקצנת של הפרסונות התרבותיות החברתיות שהיא עוטה?
49. שם, 71.
50. שם, 70-73.
51. ראו: תומאס מאן, וידויי ההרפתקן פליכס קרול, תרגם מרדכי אבי שאול (תל אביב: ספרית פועלים, 1956), כרך ב', פרק ה', 65-80.
52. שם, 65.
53. שם, 66.
54. שם, 67.
55. שם, 68.
56. שם, 69.
57. שם, 71.
58. שם, 78.
59. שם, 80.
60. ויליאם שקספיר, המלך ליר, תרגם אברהם שלונסקי (תל אביב: ספרית פועלים, 1960), 114.
61. הנריק איבסן, פר גינט, 186.
62. See Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987) ch. 6, 149-166 (להלן דלז וגוואטארי, אלף מישרים).

63. שם, 151.
64. אפלטון, "טימיאוס", בתוך כתבי אפלטון, כרך שלישי, תרגום יהודה ליבס (ירושלים ותל אביב: שוקן, 2012), 555.
65. ג'ודית באטלר, "גופים נחשבים".
66. שם, 474 (הערה 28, בתגובה לתפיסת ה-chora על ידי דרידה כמקום בלי מקום שהכול מסמן אותו והוא עצמו חסר סימון).
67. דלז וגוטארי, אלף מישרים, 149-150.
68. לואיג'י פירנדלו, כל אדם והאמת שלו, תרגמה לאה גולדברג (רמת גן: מרכז ישראלי לדרמה, 1987), 90.



