**תפקיד קבוצתי להרחבת הגבולות בתיאטרון פלייבק:**

**דמות דרמטית, תכנים וכללי משחק**

תיאטרון פלייבק הוא תיאטרון אימפרוביזציה שנוצר מסיפורים המבוססים על חוויות חיים ממשיות של אנשים מהקבוצה או מהקהל. ריטואל תיאטרון הפלייבק בנוי באופן הבא: מספר מהקהל או משתתף מהקבוצה מספר את סיפורו בהנחיית מנחה הקבוצה. המנחה שואל שאלות מכוונות שעוזרות להבין את הסיפור וגם ממקדות את השחקנים בפרטים החשובים בסיפור. לעתים המספר בוחר מי מהשחקנים יגלם אותו. בדרך כלל השחקנים לבושים בשחור, הבמה ריקה עם צעיפים בצבעים שונים המשמשים את השחקנים בהחזרה ומקבלים משמעויות מגוונות. בנוסף יש מוסיקאי שמלווה את ההתרחשות הדרמטית. הדימויים הגופניים, המילוליים והשמיעתיים של המבצעים יוצרים מחדש את הסיפור.

להצגה הדרמטית של הסיפור אנו מכנים החזרה, כתרגום למילה playback שלעתים מתורגמת גם כשיקוף. ההחזרה מתבצעת בתבניות סיפוריות שונות בהתאם לסוג הסיפור. בדרך כלל המנחה מציע לשחקנים באילו תבניות להשתמש. למשל, סיפור קצר הממוקד בחוויה רגשית פנימית, בדרך כלל תהיה בתבניות קצרות כמו המקהלה, שבה השחקנים מבצעים תנועה וצליל יחדיו שמבטאים את החווית המספר. לעומת זאת, סיפור ארוך המבטא קונפליקט עמוק ומרובה דמויות, יוצג בדרך כלל בתבנית פתוחה שעשויה לשלב תבניות קצרות, סגנונות וז'אנרים שונים.

בדרך כלל בקבוצות תיאטרון פלייבק נפגשים המשתתפים אחת לשבוע ומתאמנים בטכניקות של תיאטרון אימפרוביזציה על בסיס סיפורים של חברי הקבוצה. חשוב לציין שאין מדובר בתיאטרון טיפולי, על אף שיש קבוצות פלייבק שמוגדרות ככאלה, זהו מפגש אנושי המציע התבוננות חדשה למספר ולקהל על חוויות וסיפורים אישיים. התבוננות שהיא אסתטית קהילתית וריטואלית. המשחק היצירתי והשימוש באמצעים תיאטרוניים מגוונים מאפשרים גילוי והכרה בממדים צורניים ותוכניים של החוויה האנושית. כוחו של הפלייבק אינו בשחזור ריאליסטי, אלא דווקא בדיאלוג שבין המספר לשחקנים הפוגשים חוויה זו עם חוויותיהם. המפגש הדיאלוגי הזה מייצר פרספקטיבה חדשה על סיפור מוכר.

מרבית חוקרי תיאטרון פלייבק באים מרקע של טיפול והנחית קבוצות ולא חקר תיאטרון, ולכן ניתוחם מדגיש בעיקר את האפקט התרפויטי ואת התפתחות הקבוצה. מעטים בלבד ניסו לקשר בין חקר הנחיית קבוצות לבין המבע התיאטרוני והאסתטי של תיאטרון פלייבק. אנו מניחים שבתיאטרון פלייבק הדינמיקה הקבוצתית אינה מקבלת רק ייצוג וורבלי בשיח שבין המשתתפים וביחסים ביניהם, אלא מתעצבת ומשתקפת במבע תיאטרוני, גופני, מילולי וסימבולי. לכן הדינמיקה הקבוצתית משפיעה על החזרה של הסיפורים השונים על איכותהּ התיאטרונית ועומקהּ התרפויטי. תיאטרון פלייבק מאפשר לקבוצה לעסוק בדינאמיקה הקבוצתית ובחוויות שונות של המשתתפים באופן שיוצר החזרה אמנותית בעלת אפקט ייחודי ומשמעותי שהוא שונה מאד מדינאמיקה קבוצתית שהיא וורבלית בעיקרה. לכן חשוב בעיננו לשזור את הקשר בין התפקידים הקבוצתיים בתיאוריה של הנחיית קבוצות לבין תפקידים דרמטיים בתיאטרון פלייבק.

מטרת המאמר היא לחשוף את הקשר וההשפעה שיש בין התפקיד הקבוצתי של המשתתף בקבוצת פלייבק על פי הסיווג של מקנזי לדינמיקה קבוצתית, לבין הדרמה המתחוללת על הבמה. במאמר אנו מנסים להעניק שלושה מפתחות להתבונן על הרחבת הגבולות של התהליך הקבוצתי באמצעות הקשר בין התפקיד בקבוצה לבין התפקיד שלוקח משתתף בפעילות התיאטרונית. אנו משתמשים בתפיסתו של מקנזי המאבחן ארבעה סוגי תפקידים בקבוצה (החברותי, המבני, הנזהר והשונה) כדי להראות את הקשר ההדדי בין היחסים של ארבעת התפקידים לבין ההחזרות של הסיפורים על הבמה וכיצד אלו משפיעים על הדינמיקה. על מנת לבחון קשר זה אנו מכוונים לשלושה מפתחות של התבוננות: עיצוב הדמות הדרמטית, התכנים וכללי המשחק בפלייבק:

* הדמות הדרמטית - לדמות הדרמטית שהמשתתף בוחר לגלם יש קשר לתפקיד הקבוצתי שלו. לעתים המשתתף חוזר ומגלם שוב ושוב את אותה דמות דרמטית, בווריאציות שונות, בהחזרות על הבמה לסיפורים השונים של משתתפים אחרים בקבוצה. קשר זה עשוי להיות מקביל או מנוגד. מקביל - התפקיד הדרמטי מייצג את התפקיד הקבוצתי של המשתתף; מנוגד - התפקיד הדרמטי החוזר מנוגד לתפקיד הקבוצתי. במקרי המבחן נראה כיצד משתתף מסוים שמקובע באותה דמות דרמטית מאותגר להרחיב את גבולותיו ולהביא מנעד רחב יותר של דמויות דרמטיות לבמה.
* כללי משחק - כללי תיאטרון פלייבק הם בעלי היבט אסתטי ואתי כיצד נכון להציג ולהופיע על הבמה. כללי האימפרוביזציה של "קבל והוסף" ("כן בכיף") הם כללים אסתטיים-תיאטרוניים. בעוד שאמפטיה למספר היא עקרון אתי שלמשל נגזמר ממנו הכלל שאוסר על מבטא אתני או להציג באופן פרודי אדם עם מוגבלות. כלומר יש להמנע מייצוג שעלול לפגוע במספר. במקרה המבחן נראה משתתף שהשתמש באופן משחק פרודי ומוגזם שאיתגר את הכללים האתיים של משחק בפלייבק. נראה כיצד הדבר הצביע על תפקידו הקבוצתי והשפעתו על הדינמיקה בקבוצה.
* התכנים - לכל קבוצת פלייבק יש גבולות לתכנים ולסיפורים שניתן להביא לקבוצה. תכנים שהם טאבו חברתי, שלא פעם, מורכב להביאם למרכז העבודה בקבוצה, לספר עליהם סיפור ולבקש את שיקופו, סיפורים כגון: אינטימיות ומיניות, אלימות ופוליטיקה. במקרה המבחן, נראה את הקשר בין המשתתף ותפקידו הקבוצתי לבין היחס שלו לתוכן המאתגר, בדינמיקה הקבוצתית ועל הבמה.

המקרים המובאים במאמר אינם לקוחים מהופעות פתוחות של פלייבק לקהל, אלא ממפגשי תרגול וחזרות של קבוצות פלייבק שונות שלקחנו בהן חלק. בחירה זו נובעת משום שאנו מעוניינים להדגיש את הקשר שיש בין התפקיד הקבוצתי (לפי מקנזי) לבין השתקפותו בהחזרות הדרמטיות ובבחירות האמנותיות והתיאטרוניות.

**מסגרת תיאורטית: תפקידים חברתיים**

אפשר לראות בקבוצה מערכת חברתית שמתפתחת לפי שלבים שונים, באופן זה אנו מתייחסים לקבוצה כשלם, וניתן להתייחס לתפקיד הקבוצתי של כל משתתף להתפתחותו ותרומתו להתפתחות הקבוצה. במאמר זה נתמקד בעיקר בהיבט השני העוסק בתפקיד הקבוצתי. מקנזי מציע מודל של ארבע קטגוריות לתיאור וניתוח התנהגויות של משתתפים בקבוצה. ארבעת התפקידים אינם חיוביים או שליליים אלא נובעת ממילוי תפקיד באופן מאוזן או מוגזם.

*חברותי (sociable)*

*המשתתף החברותי מנסה לחבר בין חברי הקבוצה, ליצור אמון ומרחב בטוח, אווירה תומכת והקשבה. כמו כן הוא אכפתי ודואג לארגון הקבוצה ולמרחב הפיזי שבו מתנהלת הקבוצה. תפקידו העיקרי ליצור לכידות חברתית וגיבוש קבוצתי ולעודד אחרים להיפתח לקבוצה. החברותי מדגיש את הדומה והמשותף ולא את המפריד והשונה. על אף היתרונות שיש בתפקיד זה להתפתחות הקבוצה, בשלבים מתקדמים יותר בהם יש רצון לבטא שונות, להתעמת ולקרוא תיגר, החברותי עלול לחסום ולעכב את הקבוצה משום שהוא ינסה למנוע ביטוי לרגשות ולקונפליקטים ואף להכחיש אותם.*

*מבני (structural)*

*המבני עסוק בארגון הקבוצה בהצבת מטרות ומשימות להשגתן. חשובה לו המסגרת והארגון של הקבוצה כדי לקדם את היעדים שהקבוצה מציבה. המבני מסייע לבנות את המסגרת הקבוצתית משום הוא מבהיר את החוקים והנורמות ומפחית עמימות ובשלבים הראשונים זהו תפקיד חשוב בהפחתת החרדה ויצירת אמון ומסגרת בטוחה. כאשר המבני מפריז בדבקות בחוקים ובכללים תוך התנגדות לשינוי, הוא עלול לדכא יצירתיות וספונטניות, חופש והנאה. הצורך בהעדר עמימות והבהרה נפתר על ידי פתרונות קונקרטיים ועלול להדחיק רגשות וליצור דימוי מרוחק ולא מעורב של המבני וליצור ניכר בקרב המשתתפים האחרים.*

*נזהר (cautionary)*

הנזהר מדגיש את חשיבות היחיד בתוך הקבוצה, שומר על האוטונומיה ונוטה לא לחשוף רעיונות ורגשות אם חש לא בטוח. הנזהר תורם ליצירת איזון ביחסים שבין היחיד לקבוצה, בין העבודה המשותפת לבין שמירה על הגבולות האישיים של כל משתתף. הנזהר עשוי להועיל לקבוצה בשיקוף של מידת האיזון הנדרש בין התמסרות לקבוצה לבין הכלה ואחריות עצמית. הנזהר בהתנהגותו המופרזת עלול לפגוע בפתיחות ובחשיפה הנדרשת לדינמיקה הקבוצתית, יכול לשדר חוסר אמון ולפגוע ביכולת לחולל שינוי, ובאופן כללי לחבל בלכידות הקבוצה. באופן קיצוני הימנעות הנזהר להשתתף בקבוצה, עלולה לעורר רגשות עזים בקרב המשתתפים עד כדי הפיכתו ל"שעיר לעזאזל".

*שונה (divergent)*

השונה קורא תיגר על החוקים והכללים של הקבוצה, מחויב לשינוי, ודומיננטי בדינמיקה הקבוצתית. לא פעם השונה מעורר רגשות עזים וכעסים ומעורב בקונפליקטים קבוצתיים. הוא מערער על הלכידות ועל המסגרת הקבוצתית. השונה מדגיש את האופן האחר בו הוא רואה את הדברים בניגוד לקונצנזוס הקבוצתי. באמצעות העלאת סוגיות חריפות השונה מאלץ את המשתתפים להתעמת ביניהם ועם חלקים שונים בתוכם. השונה מציע נקודות מבט אלטרנטיביות על התכנים והדינמיקה בקבוצה. כשהשונה מתנהג באופן מופרז הוא עלול להוביל לקוטביות ולקונפליקט ללא פתרון עד איום על הלכידות הקבוצתית. כמו כן השונה במקרה זה עלול להוביל עצמו להרס עצמי, בידוד, חוסר שייכות וסילוק מהקבוצה. אבל כשהשונה מתנהג באופן מאוזן על אף שהדבר מורכב למשתתפי הקבוצה הוא מועיל בהתפתחותה על ידי אתגור והתמודדות עם סוגיות חשובות.

**הדמות הדרמטית**

אנו מניחים שכל דמות על הבמה לא רק מייצגת דמות בסיפור של המספר, אלא היא גם מבטאת חלקים באישיותו של השחקן שמגלם דמות זו, על אחת כמה וכמה שמדובר בדמות שהשחקן מרבה לגלם בווריאציות שונות בסיפורים של מספרים שונים. היכולת לפגוש באמפטיה, לבטא על הבמה את מנעד הדמויות הקיימות באישיות של המשתתף ולהיות מודע לתהליך זה מאפשרת תהליך ריפוי לאדם במסגרת בקבוצת הפלייבק.

לפי רוברט לנדי בדרמה-תרפיה, כולל שימוש בתיאטרון פלייבק, השאיפה היא להרחיב את כמות ואת סוגי התפקידים שהמשתתף מזהה בתוכו, ושאותם הוא מסוגל לשחק באופן מיטבי ולשכלל את היכולת לנוע ביניהם על הבמה, בדינמיקה הקבוצתית ובמציאות היומיומית. המודעות הגוברת והזיהוי של המשתתפים והמנחה ליחסים שבין התפקיד הקבוצתי של כל משתתף לבין התפקיד הדרמטי החוזר שלו, עשויים להרחיב ולהגמיש את היכולת של המשתתף לשנות תפקידים קבוצתיים ולהחליף תפקידים דרמטיים על הבמה בהחזרות השונות בכך להעמיק את האפקט התרפויטי ואת איכות המשחק של ההחזרה. האפקט התרפויטי הוא משולש: 1) המשתתף עובר מקיבעון של תפקיד קבוצתי ודרמטי מצומצם לעבר גמישות לנוע בין מגוון תפקידים; 2) המספר וחברי הקבוצה שאינם על הבמה עשויים לקבל החזרה מעמיקה שיש בה פרשנות רחבה ובעלת פרספקטיבות שונות על הסיפור; 3) הגמישות של יחידים לנוע בתפקידים קבוצתיים מאפשר את ההתפתחות הקבוצה שהופכת למרחב מאפשר יותר.

לנדי מציע את המושגים תפקיד, תפקיד-נגדי ומדריך כדי לתאר תהליך של הרחבת התפקידים הפנימיים. לנדי טוען שהאישות היא מערכת אינטראקטיבית של תפקידים משתנים לפי הנסיבות. תפקיד הוא אותו חלק זמין לאדם באישיותו והוא מזוהה עמו ומדוע לו. התפקיד-הנגדי הוא אותו חלק הקיים באישות שהאדם אינו מודע לו, אינו זמין עבורו והוא בהכרח תלוי בתפקיד. לדוגמה, תפקיד ותפקיד-נגדי הם הצמד אמא ומכשפה, קדוש וחוטא. עם זאת, התפקיד הנגדי אינו בהכרח דמות חשוכה או שלילית, גם צמדים אחרים לא יריבים עשויים להיות תפקיד ותפקיד נגדי כמו אבא ובן, קונה ומוכר, שבסיטואציה מסוימת יכולים להיות בקונפליקט. התפקיד והתפקיד הנגדי שניהם קטבים על אותו ציר שהנפש זקוקה לאינטגרציה ביניהם. המדריך הוא זה שעוזר לחולל את האינטגרציה בין התפקיד והתפקיד הנגדי באישיותו של האדם. בתיאטרון פלייבק המדריך הוא מנחה הקבוצה, אך גם חברי הקבוצה עשויים ליטול תפקיד זה ביחס למשתתף כשהשאיפה לפי לנדי שהמדריך לבסוף יופנם ויהפוך לחלק מאישיות האדם. המדריך הפנימי לפי לנדי הוא אותו חלק באישיות שמודע לתפקיד ולתפקיד הנגדי, מכיל ומקבל את המתח ביניהם ומסוגל לייצר ביניהם אינטגרציה.

לנדי מתכתב עם תפיסתו של יונג ורואה בארכיטיפ כבסיס לתפקיד ולתפקיד נגדי. אנו רואים הקבלה בין התפקיד ותפקיד נגדי של לנדי לבין הצמד היונגייני פרסונה וצל. הפרסונה, בדומה לתפקיד, מייצגת את החלקים המודעים שהאדם מראה ומנכיח ביחסים החברתיים שלו, לעומת הצל, בדומה לתפקיד הנגדי, מייצג את החלקים הלא-זמינים ולא מודעים של האדם, שלרוב חש כלפיהם בושה, מבוכה, לא רואה בהם חלק ממנו ולא מעוניין לפגוש אותם בתוכו ולא להציגם כלפי העולם.

במושגי יונג, ניתן לחלק את סוגי הדמויות הדרמטיות לשניים ביחס לאישיות השחקן: דמויות "פרסונה" ודמויות "צל". כשדמות משקפת את "הפרסונה" אלה חלקים מודעים וחיוביים של המשתתף. מעין דמות של "חלון ראווה". לעומת זאת דמות עשויה גם לשקף את ה"צל", כלומר את החלקים שנתפסים בעיני המשתתף כמביכים, מעוררי בושה, שליליים ובעייתיים באישיותו. לעתים חלקים אלה לא-מודעים. לכן נוח לגלם "צל" על הבמה משום שלכאורה אין מדובר באישיות המשתתף, אלא בדמות מסיפור של מישהו אחר. גילום "הצל" עשוי להיות מרפא כשהמשתתף מבין ומקבל שאלה הם חלקים מאישיותו על כל מורכבותם

**גיבור מהאגדות**

אלון, משתתף בקבוצה, לוקח תפקיד של "מבוגר אחראי" בדינמיקה הקבוצתית. דבריו נאמרים תמיד בשיקול דעת, לעולם לא יתפרץ או יבטא כעס. מעט פעמים יספר סיפורים שבו הוא פגיע, חסר אונים ובעל חולשה. כשיש ביטויים של רגשות קשים בקבוצה הוא ייצור איזון והקשבה ויאפשר לכל אחד מקום. ברגעי משבר אלה הוא משמיע את הקול המאוזן והמתון. "מבוגר אחראי" הוא היבט בתפקיד החברותי, משום שהוא תומך מעודד ומדגיש את הטון הרגשי והחיובי, תוך הפחתת הרגשות השליליים. הוא עושה זאת לא באופן של הכחשת הקונפליקט אלא במתן מקום וויסות שלו. "המבוגר האחראי" מתבטא אצלו גם בבחירותיו בגילום דמויות על הבמה. לא פעם, אלון מגלם את דמות "האביר הגיבור" שמציל את המצב. דמות זו לקוחה מעולם הפנטזיה והאגדה, של האביר שיוצא למסע ומנצח דרקונים ומכשפות ומתגבר על מכשולים וקשיים. דמות האביר מתממשת גם בסימני המשחק. אלון לרוב קושר צעיף על מצחו, עולה על כסא ומכריז על היציאה למסע, ובדרך זו הוא מסמן את עצמו כ"אביר גיבור". סימן זה הפך בקבוצה למוסכמה של ייצוג הגיבור על ידי אלון. באופן זה ניתן לראות קשר מובהק בין תפקידו כחברותי בדינמיקה הקבוצתית, קרי "מבוגר אחראי", לבין דמות "האביר הגיבור" על הבמה.

באחד המפגשים, אורית, משתתפת בקבוצה, מורה במקצועה, מספרת שיצאה עם תלמידיה לטיול שנתי. אורית מפחדת מאוד מחיות בטבע ובטיול היא זיהתה עכביש. בכדי להגן על תלמידיה, אזרה אומץ לקחה כפכף ומחצה את החרק. לא מפתיע, שאלון התחבר לגלם בסיפור זה את המורה, כ"אבירה גיבורה" שמצילה את תלמידיה. הוא עלה על הכסא כשכבר בראשו קשור הצעיף המסמן את דמות הגיבור, שתאמה את התנהגות המורה בסיטואציה, החצין והביע את האומץ הרב שנדרש מהמורה לבצוע המשימה וליציאתה להגנת תלמידיה חסרי האונים.

באחד הסיפורים תפקיד הגיבור היה מורכב יותר משום שהוא מתגלה כנבל ולאחר מכן כאנטי-גיבור. משתתפת בקבוצה סיפרה על אהבת נעורים. אהוב שהקסים אותה בסיפורי גבורה שלו בצבא. אך במהלך תקופת החברות גילתה ששיקר לה, נעלבה והרגישה נבגדת. לאחר כעשור פגשה אותו במקרה בבריכה. לדבריה הוא נראה פחות טוב באופן משמעותי. הוא ניגש אליה וביקש סליחה על התנהגותו בעבר.

אלון גם הפעם גילם את האהוב שהקסים מסיפורי גבורה בצבא. עלה על הבמה ומיד קשר את הצעיף לראשו. אך הפעם התחוללה טרנספורמציה מגיבור חיובי לכאורה לדמותו של אנטי-גיבור. אלון הראה כיצד גבר הנתפס כגיבור הוא בעצם נבל, שלבסוף מתחרט ומתנצל ומתגלה בחולשותיו האנושיות כאנטי-גיבור. בהחזרה הודגש "סוד" הגבורה שהיא היכולת דווקא להוריד את המסכה של גיבור "כל יכול" ולהודות בחולשה ולהצטער עליה כחשוף בבריכה תרתי משמע. אלון מתפקד בדרך כלל כחברותי שמדגיש את ההיבט של "מבוגר אחראי" בדינמיקה הקבוצתית ו"גיבור מאגדות המציל את המצב" בהחזרות. בדוגמה האחרונה דווקא על הבמה מתחוללת טרנספורמציה בדמות זו. הסיפור מכוון לחולשות האנושיות שיש לגיבור על אף חזותו. האם אלון יעז לחשוף את חולשותיו כמו המאהב בסיפור גם בדינמיקה הקבוצתית? האם גם הוא יצליח להביא לידי ביטוי חלקים אחרים אולי ילדותיים או נזקקים הקיימים בו? האם גילום דמות גיבור הנחשף בחולשותיו האנושיות ומסוגל להודות ולהצטער עליהן יאפשר תהליך דומה גם במציאות הקבוצתית?

קשה לומר מהי נקודת הזמן בה אלון החל לחשוף גם את החולשות שלו בקבוצה ולאפשר לקבוצה להחזיק בשבילו ואפילו להחזיק אותו כשהוא פוגש מקומות שאינו יכול להציל בהם. אבל אכן מעניין לראות שבמקביל ליכולת של אלון לגלם אנטי-גיבור נפתחה האפשרות שיתפקד גם בקבוצה ככזה, ולהרפות מהתפקיד של "המבוגר האחראי" שמגן ומאזן, ולהביא גם חלקים אחרים בפני הקבוצה. אלון החל לשתף ברגעים בו הוא מרגיש חסר אונים, וילדותי, ואף נזקק. במסע הגיבור שלו הוא ניצח את הדרקון שלא איפשר לו לחשוף את כל חלקיו ומצא את האוצר שלו דרך הדרמה על הבמה. "האוצר" לגלות שניתן לבטא חולשה ולהרגיש בשל כך גיבור.

**המכשפה המפקחת**

מיכל נמנעת מהשתתפות פעילה בחיים החברתיים של הקבוצה למשל, בוחרת לא להגיע לאירועים אישיים ומשפחתיים של חברי הקבוצה .היא לא מביעה עמדה בקונפליקטים בקבוצה ואף נמנעת מקרבה, לכן נתפסת כנזהרת. על הבמה היא דווקא בוחרת לרוב לגלם דמויות תוקפניות, נוקשות, לא חוששות להתעמת ולנקוט עמדה נחרצת. באופן מובהק דמויות אלה מנוגדות לתפקיד החברתי שלה כנזהרת, וניתן לאפיין אותן כ"צל" של מיכל.

נירה, משתתפת אחרת בקבוצה, סיפרה שהיא היתה בראיון עבודה אצל מפקחת במשרד החינוך. בראיון המפקחת הביעה אכזבה עמוקה שנירה לא סיימה את לימודיה במכללה אשר מאפשרת יותר התנסות ניכרת בשטח. נירה סיפרה שהמפקחת מינתה אותה להיות רק ממלאת מקום במשך שלוש שנים ובסיומן נתנה לה משרה קבועה. נירה ציינה שבמהלך השנים האלה היתה לה מערכת יחסים מיוחדת עם תלמיד עם קשיים רבים והיא הצליחה כמורה ממלאת מקום בלבד להתקרב אליו לתמוך בו ולקדמו. נירה מציינת שהמפקחת סיימה את עבודתה ולכן היא לא חוששת לספר בפומבי את המקרה.

מיכל שמה על עצמה צעיף אדום, ובקול רם ומאיים אמרה "מראה, מראה שעל הקיר מי היפה בכל העיר", בכך גילמה את המפקחת כמכשפה של שלגיה והשתמשה באגדה כדי למסגר את היחסים בין המפקחת למורה. בו בעת נכנסה לבמה שחקנית נוספת וגילמה את המורה כלכלוכית. המכשפה-המפקחת שלחה אותה לנקות כל פעם בבית ספר אחר ולכלוכית עשתה כמצוותה. תוך כדי פעולת הנקיון הטיפה המכשפה-המפקחת ללכלוכית-המורה על ערכה הנמוך וחוסר מקצועיותה. הסצנה ארכה זמן ולא התפתחה. רק כאשר התלמיד-מוקיר-התודה נכנס לבמה והתעמת עם  המכשפה-המפקחת הוא הכריז על פיטוריה: "התחלפת, את יכולה לצאת". הסצנה הסתיימה כשהתלמיד מוקיר תודה ללכלוכית-המורה.

זוהי דוגמה אופיינית לבחירתה של מיכל לגלם דמויות נוקשות. היא לא בוחרת לגלם את המורה-לכלוכית או את התלמיד המוקיר תודה. בנוסף אופייני למיכל לא לגלם התפתחות של הדמויות הנוקשות, כפי שרואים במקרה זה, דמות המכשפה המפקחת, אינה משתנה, אלא התלמיד שנכנס לקראת הסוף מפטר אותה ומחולל התפתחות בסצנה.

לעומת זאת במקרה הבא, מיכל הצליחה לחולל התפתחות בדמות הנוקשה דבר שהראה תחילתו של תהליך גם בתפקיד החברתי שלה בקבוצה. במפגש אחר, מירב סיפרה שעבדה כפקידה בבנק בשירות לקוחות.  בניגוד לשאר הפקידות בסניף שהיו נוקשות ואדישות היא הייתה פקידה רכה ששידרה תחושה נעימה, מקבלת וקשובה לבעיות של הלקוחות. במהלך הזמן התחדדה אצל מירב ההבנה שהיא לא עוסקת בתפקיד הנכון עבורה והחליטה להרשם ללימודי גישור.

מיכל נכנסה לבמה וגילמה את הפקידה הנוקשה. לכאורה לא היה נחוץ לגלם דמות זו, אלא דווקא את גיבורת הסיפור – הפקידה הקשובה. שחקנית אחרת נכנסה לבמה ושאלה את מיכל בדמות הפקידה הנוקשה, מדוע היא אדישה ולא נעימה ללקוחות. ברגע זה התחוללה התפתחות בדמות הנוקשה שגילמה מיכל, והיא הפכה לפקידה נעימה וקשובה, ואז ביטאה את רצונה בקול רם להחליף מקצוע. על אף שההחזרה לא היתה מדויקת לסיפור, משום שהמספרת לא חוותה התפתחות מנוקשות להקשבה ורכות, הבצוע הבימתי אפשר למיכל לרכך כאן-ועכשיו את הדמות הנוקשה על הבמה ובתוכה ולחולל שינוי בתפקידה הקבוצתי.

מקרה זה שבו מיכל איפשרה לעצמה לעבור מדמות נוקשה לדמות רכה ולבטא גמישות על הבמה, הקרין גם על התפקיד החברתי שלה בדינמיקה הקבוצתית כ"נזהרת". היא החלה להביע יותר קרבה לחברי הקבוצה ולרכך את הגבולות הנוקשים ביחסיה עם המשתתפים האחרים. קרבה זו התבטאה במיוחד כשבאחד המפגשים הזמינה את חברי הקבוצה לאירוע אישי שלה והדגישה כמה חשובה לה נוכחותם.

**כללי משחק ותכנים**

בחלק זה נעסוק בשני מקרים העוסקים בצמצום ובהרחבה של גבולות הקבוצה. מקרה אחד סביב כללי המשחק והשני בגבולות התכנים האפשריים לביטוי בקבוצה. ניתוח שני המקרים לא רק מתייחס לתפקידים הקבוצתיים, אלא גם בוחן את אופני המשחק התיאטרוני כפי שניסח ברט סטייס. השילוב בין התפקיד הקבוצתי לבין אופן המשחק התיאטרוני מסביר את הקשר בין התפקיד הקבוצתי לאופן שבו המשתתף מבטא משחקית את עצמו על הבמה.

ברט סטייס מציע שלושה אופני משחק תיאטרוני:

* *האופן האקספרסיבי*: המשחק מדגיש את הוירטואוזיות של השחקן, את הכריזמה והנוכחות הכובשת והמרגשת שלו ואת שליטתו בניואנסים. כמו כן מופגנות יכולותיו הגופניות, ומיומנויותיו הפרפורמטיביות בשירה בריקוד ועוד. תשומת הלב של הקהל מופנית אל המבצע ופחות לדמות או לתפקיד שהוא מגלם. משחקו כאילו אומר "תראו מה אני מסוגל לעשות על הבמה"
* *האופן הקולבורטיבי*: המשחק פונה באופן ישיר לקהל והופך אותו מצופה פסיבי (מציצן) לשותף בהתרחשות בצורות שונות. כביכול השחקן אומר "מדוע שנעמיד פנים שכל המתרחש כאן הוא אשליה, אנחנו – השחקן והצופים – ביחד בתוך זה ואני השחקן עושה זאת עבורכם הצופים". השחקן מקרב את הקהל ולעתים נותן לו תפקיד בעולם הבדיוני ואף מנסה להפכו לקהילה. השחקן מטשטש במכוון את הגבולות שבינו לבין הצופה, ועשוי ליצור אינטימיות. אך גם עשוי לעורר למחשבה בקרב הצופה על מנגנון הייצוג עצמו והתיאטרון כמדיום.
* *האופן הרפרזנטטיבי*: הדגש בבצוע הוא גילום הדמות הדרמטית. השחקן כביכול "נעלם" בתוך הדמות, ותשומת הלב של הקהל ממוקדת בעיקר בה. האשליה הבימתית הופכת למוקד ההתבוננות והחוויה של הקהל מושפעת בעיקר ממנה.

סייטס מדגיש, ששלושת אופני המשחק מתקיימים באותו מופע במינונים שונים ובדגשים שונים, כך הקהל יכול להתפעל מהאקספרסיביות של השחקן וכשרונו, להפוך שותף מפנייתו של השחקן אליו, ולהתרגש מפעולותיה של הדמות הדרמטית על הבמה. בתיאטרון פלייבק האופן הקולוברטיבי מודגש לא פעם, הן בקשר שבין השחקנים המאלתרים על המקום והן בקשר שלהם עם המספר, המנחה והקהל. שיתוף הפעולה והיצירה המשותפת בזרימה והקשבה ובמטרה לשרת את המספר מעודדים את אופן המשחק הקולוברטיבי. כמו כן בשל אופיו הלא-ריאליסטי של העיצוב והתלבושות האופן הרפרזנטטיבי וכמעט ואינו קיים. האופן האקספרסיבי המדגיש את היצירתיות של המאלתר על הבמה, עלול לעורר קושי בתיאטרון פלייבק. מצד אחד, החשש שהשחקן האקספרסיבי יבלוט ככוכב על פני אחרים ללא הקשבה למתרחש וללא מחוייבות למספר. מצד שני, הווירטואוזיות, הכשרון והיצירתיות חשובים בתיאטרון אימפרוביזציה שלא רק בנוי על קלישאות. השאלה היא עד כמה המשחק האקספרסיבי מתאים בסיטואציה מסוימת ועד כמה הוא משרת את הסיפור תוך שיתוף והקשבה.

**כללי משחק: היסטוריה במבטא גרמני**

אחת המשתתפת סיפרה על היחס האמביוולנטי שלה להיסטוריה ולתרבות הגרמנית. האחרים החזירו את הסיפור בתבנית של מונולוגים קצרים. אחד המשתתפים, שזו היתה הפגישה הראשונה שלו בקבוצה, השתמש במיבטא גרמני כבד וקומי ואמר שהיסטוריה גרמנית תמיד מסתיימת על מחשבות על השואה. לאחר שההחזרה הסתיימה, נעשה שיתוף ואחת המשתתפות, טענה ששימוש במבטא אסור במשחק בפלייבק. כדי לחזק את טענתה היא הסבירה שכך למדה בסדנה למנחי פלייבק על ידי אחת ממנחות הפלייבק הוותיקות בישראל. התפתח דיון בשאלה מתי ואם בכלל אפשר להשתמש במיבטא בפלייבק ומדוע בעצם אסור השימוש בו מלכתחילה? החשש בשימוש במבטא נובע מסיבות אתיות של רגישות תרבותית, בוודאי בישראל כמדינת הגירה שיש בה לא מעט אנשים בעלי מיבטאים אתניים שונים. שימוש במבטא אתני עלול לפגוע במספר ולמקד את תשומת הלב ביכולת של השחקן ולא בסיפור ובמספר. משתתף אחר הסביר שבהחזרה הזו השימוש במבטא גרמני לא פגע באיש, ואף יתרה מזאת הוא הכניס נופך קומי לצד מחשבות לא פשוטות הקשורות לגרמניה ולשואה. ולכן הוא הציע שיש לחשוב מחדש על השימוש במבטא באופן גמיש ולא כחוק בל יעבור.

באופן כללי ההיגיון להימנע משימוש במבטא בפלייבק קשור להיותו אופן משחק אקספרסיבי מסב את תשומת הלב לשחקן וליכולת הוירטואוזית שלו והוא עלול לא לשרת את הסיפור להיות פוגעני כלפי המספר. במקרה הנדון המיבטא לא פגע באיש והוא הביא לידי ביטוי אסוציאציות שהן לא רק אישיות של השחקן, אלא גם של ישראלים רבים שגרמניה מתקשרת בתודעתם לשואה. המיבטא הגרמני המוגזם היה צורה קומית כדי לבטא ולרכך אסוציאציות אלה. המשתתף היה חדש בקבוצה ולא הכיר את כללי הפלייבק. הוא תיפקד כשונה משום שהשתמש במיבטא באופן אקספרסיבי ולכן העלה לא במכוון את שאלת הגבול של חוקי המשחק – האם תמיד אסור להשתמש במיבטא בתיאטרון פלייבק. התנגדותה של המשתתפת בשימוש במיבטא נבעה בין היתר מתפקידה כמבנית, משום שפגיעה בחוקים עלולה לחבל בהשגת המטרה של הקבוצה. כמו כן יתכן שמשתתפת זו רצתה להציב גם גבולות למשתתף החדש ולהבהיר לו "לאן הוא הגיע", ומה מקובל ולא מקובל בקבוצה זו. תפיסתה הציבה גבול חד משמעי שלא איפשר אף מצב של שימוש במבטא. המשתתף הנוסף שהציע לה ולקבוצה לחשוב באופן גמיש יותר תיפקד כחברותי, כזה שמחפש הסכמה רחבה בין משתתפי הקבוצה. הוא לא ביטל את הסכנה בשימוש במבטא, אבל טען שיש מקרים, כמו זה, שהשימוש במבטא אינו פוגעני ואף מאפשר רובד נוסף לסיפור ולא צריך באופן אפריורי להימנע מכך. הוא למעשה קיבל בברכה את הרחבת הגבולות וניסח את חוקי המשחק באופן גמיש יותר, שמשלב בין רגישות תרבותית ואתית לבין הבנה ששימוש במיבטא עשוי להועיל במקרים מסוימים.

**תכנים: "אומרים לנו שיש סקס אחר"**

משתתף שמביא לא פעם סיפורים הנוגעים בזוגיות, אינטימיות ומיניות, מאתגר את גבולות התכנים הלא-מדוברים בקבוצה. באחת הפעמים הוא סיפר באריכות על חוויה אישית פנימית שהוא חש במסגרת טיפול. זה היה תיאור של מעין מדיטציה שבה הוא עבר חוויה של ריגוש מיני בכל גופו וחווה עונג חדש. המנחה הציעה תבנית של "דגגונים", זו תבנית סיפורית קצרה על אף שהסיפור היה ארוך וגדוש בפרטים. בתבנית זו אחד השחקנים מוביל בתנועה, צליל ומלל והאחרים מחקים אותו. הרביעייה על הבמה היתה מורכבת מגבר ושלוש נשים.

השחקן הוביל את ה"דגיגונים" ולקח לא מעט זמן עד שהם החלו לנוע והיתה לא מעט מבוכה וקושי לתת ביטוי. ההחזרה היתה מורכבת מתנועה וצליל מאופקים ומקוטעים שאט אט השתחררו עד לתנועה וצליל זורמים וגדולים יותר. המספר לא אהב את ההחזרה. הוא טען שהאיפוק והשחרור של השחקן המוביל לא הזכירו מיניות אלא יותר אדם שהולך לשירותים להטיל את מימיו. בנוסף הוא לא היה מרוצה מבחירתה של המנחה בתבנית סיפור קצרה. התיאור היה ארוך ומפורט שבדרך כלל מצדיק תבנית סיפור ארוכה. השחקנים על הבמה שיתפו כי היו במבוכה גדולה והיו בהתנגדות לשחק חוויה מינית. משתתפת אחרת שרק צפתה בהחזרה, כעסה מאד על עצם הבחירה של המספר להביא תכנים מיניים וראתה זאת כבחירה שאינה במקומה. משתתפת אחרת שצפתה בהחזרה לא כעסה אבל תהתה בקול רם כיצד ניתן להציג חוויה מינית כיצד ניתן להתמודד עם תכנים שמעוררים בנו מבוכה.

המספר תיפקד כשונה המנסה להרחיב את גבולות התכנים האפשריים לדיבור ולהצגה בקבוצה. בדרך כלל על אף שמיניות ואינטימיות הן חלק מהותי מחיינו אנו נמנעים מלדבר בנושאים אלה בפומבי והדבר ניכר בקבוצות פלייבק שונות. כאמור זו לא היתה הפעם הראשונה שהמספר מביא תכנים אלה, אך בפעמים קודמות החוויות נגעו יותר בזוגיות והאפשרויות השונות של קשר זוגי ועוררו פחות מבוכה. בסיפור זה היתה חוויה מינית, אמנם כחוויה פנימית תודעתית ולא עם פרטנר, אבל היא עוררה מבוכה גדולה. ההתנגדות להרחבת הגבולות התבטאה בבחירה בתבנית סיפור קצרה בהחזרה ובשיתוף שלאחריה. תבנית הסיפור הקצרה אמנם מתאימה לחוויה פנימית שאין בה יחסים ועלילה מתפתחת, אבל נראה שלאור התיאור הארוך היה מתאים שההחזרה תהיה מורכבת מכמה תבניות קצרות. כמו כן בתבנית הדגיגונים כובד המשקל של ההחזרה הוא על השחקן המוביל בלבד. במקרה זה שלוש השחקניות "הסתתרו" מאחורי השחקן המוביל והוא נשאר לבדו להתמודד עם תכנים שהיה קשה לבטא אותם באופן חופשי. המספר ציפה בעצם למשחק אקספרסיבי, כזה המתמקד בגוף השחקן ומציגו לראווה ובכך להמחיש את המימד הארוטי והמיני של החוויה הפנימית שחש. המשחק האקספרסיבי היה אמור לפרוץ את הגבולות שהמספר ייחל לו. בפועל, השחקנים הצניעו את גופם, פעלו בכבדות ובאיפוק ורק לקראת הסוף יצרו תנועה של שחרור אך ללא אנרגיה חזקה. המשחק היה אנטי-אקספרסיבי במובהק, כך שהמספר כינה את השחקן המוביל כמי ש"מתאפק רגע לפני כניסתו לשירותים"... דימוי זה מראה עד כמה השחקנים בעצם רצו להפטר מההחזרה ולהגיע כמה שיותר מהר לסיומה. ההיפך הגמור מחוויה מינית פנימית מתמשכת ומענגת העוטפת את כל הגוף. המשתתפת שרק צפתה בהחזרה, כעסה מאד על עצם הבאת החוויה המינית, תיפקדה כנזהרת השומרת על גבולות האוטונומיה האישית וחוששת מהתמוססות של היחיד בקבוצה. סימון הגבולות על ידה נבע מרצונה להצביע על שימור הגבולות הקיימים ובעיקר חששה שתכנים אלה עלולים לחבל בהרגשת השייכות של כל משתתף וחלילה לגרום להדרה או ליצירת תחושת ניכור וזרות. הצופה השניה בחזרה תיפקדה כחברותית משום שהיא לא דחתה את עצם הבאת החוויה המינית, אלא תהתה כיצד ניתן לקחת חוויה מורכבת כזו ולהמחיש אותה מבחינה תיאטרונית ואסתטית על הבמה. במובן זה היא קיבלה את הצעת המספר להרחיב את גבולות הקבוצה ורק תהתה איך לעשות זאת וכיצד להתגבר על המבוכה שהחוויה מעוררת.