

רזוננסים דרמטיים: טכניקת התערבות בדרמה תרפיה¹

מאת ד"ר סוזאנה פנדזיק

תרגום- דנה רובין, "החברה מאיכילוב"- תאטרון פלייבק

עריכה - טל מימוני

התרגום לקוח מתוך אתר הבית של "החברה מאיכילוב": www.play-back.co.il

תקציר

רזוננסים דרמטיים הינה טכניקה מתקדמת בדרמה תרפיה שיכולה לשמש "התערבות" בטיפול, בסופרוויז'ן ובתהליכי למידה. טכניקה זו משמשת בעיקר קבוצות ונשענת על התגובות היצירתיות של המשתתפים בהן מתוך המתרחש במציאות הדרמטית. תגובות אלה לגירוי שהונח בפני הקבוצה, יכולות לנבוע מתוך חוויה אישית של כל משתתף, (זיכרון, חלום וכו') וכן מסיפור שאינו אישי, כגון אגדה, טקסט וכו'. לגישה זו איכות ריטואלית חזקה המשלבת אלמנטים ממקורות שונים- ובכללם המסורת השאמאנית ותיאטרון פלייבק. מאמר זה מתאר את טכניקת הרזוננסים הדרמטיים, הרציונל העומד מאחוריה וערכה הטיפולי, וזאת בתוך קונטקסט תיאורטי.

מאמר

מציאות דרמטית הינה מאפיין ייחודי המאחד את כל הגישות הטיפוליות שבסיסן בדרמה. כל מטפל² העושה שימוש בדרמה ככלי טיפולי עובד באמצעות מושג ה-"כאילו" (*as if*). מושג זה הוא בבסיס הפעולה הדרמטית ועוסק בקונקרטיזציה של העולם הדמיוני ובהתגלמות המציאות הסובייקטיבית *באן ועכשיו*. לכן קיום מציאות דרמטית נתפס כאלמנט מרכזי וכמוקד בהתערבות הטיפולית בדרמה תרפיה (פנדזיק 2006). לשימוש במציאות זו ככלי בעל השפעה על תהליכים ושינויים תרפויטיים נמצא בסיס נרחב בספרות הדרמה תרפיה ובתחומים נוסקים לה (בלתנר ובלתנר, 1988, דוגאן וגרנייר, 1997, אמונה, 1994, ג'נקינס, 1996, ג'ינגס, 1998, ג'ונסון, 1991, 2000, ג'ונס, 1996, קיפנר, 2001, לנדי, 1992, 2001, מורנו, 1987, פזניק, 2003, 2006).

בהתאם לנסיבות ולסגנון העבודה האישי של כל אחד, דרמה תרפויטיים בוחרים לעשות התערבויות טיפוליות מתוך או מחוץ למציאות הדרמטית (לנדי, 1992). דרמה תרפויטי הלוקח תפקיד של במאי או קהל להתרחשות הבימתית, פועל מחוץ למציאות הדרמטית. ואילו התערבויות מתוך המציאות הדרמטית מתקיימות כאשר התרפויסט לוקח תפקיד בסצנה מסויימת, בין אם כשחקן או כמדריך העוזר למטופל לשמר, להעשיר ולנווט את הסצנה מבפנים (ג'ונסון, 1992, 2000). למרות שגישות אלו שונות באופן מהותי בהתייחסן למקומו של התרפויסט

¹ מאמר זה הוא תרגום ועיבוד של מאמר שפורסם ב:

Pendzik, S. (2008) "Dramatic Resonances: A technique of intervention in drama therapy, supervision, and training." *The Arts in Psychotherapy*, 35, 217-223.

² השימוש בלשון זכר במאמר נובע אך ורק מסיבות תחביריות. הכוונה היא כמובן לשני הג'נדרים.

בדרמה ביחס למלייה הדרמטי, המכנה המשותף להן הוא שהן ממקמות את המטופל בקביעות בתוך המציאות הדרמטית. ההנחה העומדת בבסיסה של צורת התערבות זו, הינה שההשפעה התרפויטית מושגת דרך ביקורו של המטופל בתחום המציאות הדרמטית.

עם זאת, ישנן בדרמה תרפיה אפשרויות התערבות בהן המטופל נמצא גם מחוץ למציאות הדרמטית. סידור זה, מביא לחזית את המימד התיאטרלי של התחום, (לצפות, to view) לעומת האספקט הדרמטי (לעשות, to do). התערבות מהסוג הזה ניתן למצוא בתיאטרון פלייבק, כאשר מספרים מוזמנים לספר את סיפורם ולצפות בהמחזתו בידי אחרים – חברי הקבוצה או על ידי שחקני פלייבק מיומנים. מנחי תיאטרון פלייבק אינם נמצאים בתוך המציאות הדרמטית: הם עומדים בפיתחה, ומשמישים כמקשרים בין המספר, הקהל והשחקנים (פוקס, 1994, סאלאס, 1993, 2000). ההתערבות בסגנון זה, מבוססת על ההנחה שהמספרים עדיין להתרחשות במציאות הדרמטית, בשונה מעשיית מסע ה-as if בעצמם.

סגנונות דומים של התערבות- שניתן לקרוא להם "המטופל כעד"- ניתן למצוא בסיפור סיפורים טיפולי, בריטואלים מסוימים, או בכל מקרה בו הדרמה תרפיסט (לבד או בסיועם של אחרים) מופיע בפני קבוצה או מטופל. על פי גוינסון (1992), דרמה תרפיסטית העובדים בשיטה זו משמשים כשאמאנים, מכיוון שהם לוקחים את "המסע הדמיוני" על עצמם, בשם מטופליהם (עמ' 116).

מאמר זה מציג טכניקות לביצוע התערבויות מסוג זה, שאני קוראת להן רזוננסים דרמטיים. על ידי אינטגרציה של אלמנטים ממסורות ומקורות שונים, כגון השמאניזם ותיאטרון פלייבק, מנצלת השיטה את היתרונות הטיפוליים הגלומים בשתי הפונקציות הנ"ל: הפעולה של צפייה במציאות דרמטית והפעולה של הצגתה בשם מישהו אחר. שיטה שניתן להשתמש בה בסטינג טיפולי וכן בלימוד ובסופרוויזין.

אני עוסקת בפיתוח הרזוננסים הדרמטיים כמעט עשרים שנה. מחקר שהחל כניסיון למצוא הקבלה עכשווית למסורת השמאנית, וכן מתוך ניסיון להרחיב ולהעמיק את ההשפעות הטיפוליות של תיאטרון הפלייבק. הרגשתי שישנו ערך טיפולי בלתי רגיל בתהליך הצפייה "כעד" – לא רק באופן בו הוא מוצג למשל בתנועה אותנטית, (כאשר העד משמש בעיקר כנוכחות חיה, המספקת הכלה וביטחון למציג (אדלר, 1999). אלא גם במבט המשלב פעולה וטרנספורמציה של התכנים הסובייקטיביים – גילומה של חוויה אישית המוחזקת בזהירות בידי אחרים, אשר מפתחים אותה ומעבירים אותה שינוי.

באופן דומה, ישנו פוטנציאל תרפויטי יוצא דופן בפעולת ההדהוד עבור כלל חברי הקבוצה, משום שהצגת הדהוד (רזוננס), איננה רק יצירת תמונה עבור האחר, אלא גם עבור המשחק, שכן המהדהד יכול להדהד רק את מה שכבר קיים כבר בתוכו. כך שהמהדהדים מזדהים, חוקרים ועובדים עם דימויים שמשמעותיים גם עבורם.

ברזוננסים דרמטיים יש שילוב גמיש וזרימה בין להציג ולצפות. המשתתפים בקבוצה מחליפים ונעים ביניהם בין תפקידי "העד" (הצופה) ביחס לדימויים שהסיפור או הגירוי הראשוני מעלה

באחרים, ובין תפקיד "המציג", זה שמגיב למנחת המספר או לדימויים המתפתחים באופן קולקטיבי.

רזוננסים דרמטיים הינה בראש ובראשונה כאמור טכניקה קבוצתית – אף על פי שניתן גם להתאימה לעבודה פרטנית. כטכניקת התערבות, היא מועילה ביותר לא רק בתחום הטיפולי, אלא גם בקונטקסט של הדרכה (סופרוויז'ן) ולימוד של דרמה תרפיה, שם הטכניקה הוכיחה את עצמה ככלי לימוד עוצמתי.

תיאור הטכניקה

רזוננסים דרמטיים הינם תגובות יצירתיות הניתנות מתוך המציאות הדרמטית, לחוייה אישית, חלום, שאלה, טקסט, מפגש טיפולי או כל גירוי המועבר בסטיג של התרפיה בדרמה – בעיקר במסגרת קבוצתית. תגובות אלו לוקחות השראה מהסיפור המקורי ונשאות נאמנות לרוח הסיפור. לטכניקה יש שני מרכיבים עיקריים: אינפוט ראשוני (גירוי), והרזוננסים עצמם – *הצגת על הבמה של סדרת תגובות לסיפור מתוך המציאות הדרמטית.*

אביא דימויי היכול למחיש את רעיון הרזוננסים הדרמטיים: את הגירוי הראשוני ניתן לדמות לאבן הנזרקת לאגם שקט; כאשר הרזוננסים הדרמטיים מזכירים את אדוות הגלים הנוצרות וההולכות ומתרחבות בשל זריקת אותה אבן. האדוות מהדהדות את הפעולה הראשונית, מקיפות אותה בטבעות רציפות, ויוצרות שרשרת של פולסים אסתטיים. רזוננסים דרמטיים מרחיבים את הסיפור המקורי בתנועה אומנותית המתקשרת והמרחיבה אותו בעת ובעונה אחת.

לטכניקה זו מרכיב טקסי חזק. האינפוט הראשוני – או הסיפור – מהווה מעיין "מנחה" המוצעת בתוך חלל מוקדש. הגירוי יכול להיות מתחום אישי (נושא, שאלה, דילמה וכו') שמועלה על ידי אחד מחברי הקבוצה, או מתחום שאינו אישי, כגון: סיפור מעשייה, מיתוס, שיר וכו'. מגיש המנחה, ממוקם במקום מיוחד שיועד עבורו בתוך החלל. שאר המשתתפים מונחים להשתמש בכישורי הקשבה אקטיבית – להישאר פתוחים ועירניים לסיפור, כמו גם לרגשות, דמויות, מצבי רוח, סמלים וסיפורים שמהדהדים בתוכם. הקטע מועבר כמונולוג או כסולו (אם הוא איננו מילולי). כאשר ההתחלה והסיום מתוחמים ומסומנים על ידי נגינה בכלי או בעזרת טקס אחר.

בשלב הראשון, בו לומדת הקבוצה את הטכניקה ועד שהקבוצה מכירה את הפורמט, הדרמה תרפיסט מנחה את המשתתפים לפיתוח רזוננסים על ידי מתן עזרה בניתוח הסיפור, הצעת אפשרויות וסיוע ביצירת קבוצות עבודה כדי לעבוד על מגוון הרזוננסים. כשהקבוצה מאומנת דיה בטכניקה, המשתתפים יכולים לעבור לשלב לו אני קוראת "רזוננסים ספונטניים" – סבב של רזוננסים מאולתרים שמתחילים כשהסיפור המקורי נגמר, ללא תכנון או הפסקה מלבד מספר שניות של שקט לצורך ריכוז והתכוונות. כמו כל טכניקת אימפרוביזציה, לרזוננסים ספונטניים יש חוקים מסוימים (שאינני יכולה להכליל במסגרת מאמר זה). בוריאציות נוספות ושונות מעט של הטכניקה, חלק מהרזוננסים מתגלים ומלווים את הסיפור ההתחלתי (הגירוי הראשוני) בו בזמן שהוא מסופר לראשונה, ונערכים על ידי חברי הקבוצה תוך כדי ובמקביל לכך שהמספר מספר את הסיפור.

נמחק:

רצף של רוזוננסים יכול להכיל לדוגמה גרסה של קול ותנועה לסיפור, מונולוגים פנימיים של דמויות משנה בסיפור, שיר מוכר המתקשר ועוסק באותו נושא, סצנה דמיונית שהייתה יכולה להתרחש, מיתוס או סיפור אוניברסלי שהאינפוט העלה. הרזוננסים מוצגים באווירה טקסטית כאשר כל העת נשמרת האווירה המקודשת של הזמן והמקום, יחד עם התייחסות לאסתטיקה בימתית. בין אם הם מאולתרים או מתוכננים, הרזוננסים אינם מוצגים כאסוציאציות אישיות, אלא מתייחסים אליהם כחלק ממאמץ קולקטיבי לניתוח ופיתוח של הסיפור. כך שעד שהקבוצה מחליטה "לסגור את הבמה" התחושה היא שהסיפור המקורי נחקר לעומקו ועבר תהליך יצירתי של טרנספורמציה.

למרות שהרזוננסים תמיד שומרים על איזשהו קשר עם הסיפור המקורי, מטרתם אינה להיות שיקוף מדויק שלו: הם מכוונים להרחבה והעמקה של "המרחב" שלו, תוך כדי שמירה על סנכרון עימו. הם נדמים יותר לפידבק אסתטי וחי המוצג מתוך המציאות הדרמטית מאשר לתמונת מראה. אם הם מהווים איזושהי מראה, הם דומים יותר למראה הטבעית של האגם. אתן דוגמה כדי להמחיש רצף רוזוננסים:

רווקה בת שלושים, מתארת את חוויותיה כשהלכה למספר חתונות, פגישות עם חברותיה ההרות, ואת החזרות הביתה בשעות מאוחרות מהעבודה לדירתה החשוכה והבודדת – כל זאת בשבוע אחד. הקטע נקרא "יותר מידי חתונות ובדידות אחת גדולה". התהליך החל בהצגת פליבק, שלאחריה מספר סצנות שחקרו את חוויותיה (מה שאני מכנה "המעגל הקרוב"), כגון שחזור החוויה באמצעות קול ותנועה, מונולוג אפשרי שהיא יכלה לומר בשובה לביתה, חברותיה ההרות המדברות בניהן על רווקותה וכו'. התהליך המשך ברזוננסים שהתרחבו מחוץ לספירה האישית של המספרת: אחד שר שיר על בדידות, חבר קבוצה המחזי שיחת טלפון עם הוריו שלו, בו הוא מתנצל על היותו רווק. אחד הרזוננסים האחרונים הציג את הסיפור של תיבת נוח, כאשר שני ילדים תוהים אם צריך לאפשר לחיות שאינן בזוגות לעלות לתיבה.

רוזוננסים אינם ריאקציות אימפולסיביות, אלא תגובות יצירתיות לסיפור המקורי שהמגיב לוקח בעלות עליהן. רוזוננס שייך בראש ובראשונה לאדם שהציג אותו – לא למספר. מטרתם אינה למתוח ביקורת, לשפוט, להציע עצות או פרשנות. אם נשתמש בטרמינולוגיה של גרוטובסקי (1968), רוזוננס הוא המקום בו מתרחש מפגש בין מציגים (performers) ועדים, או בין מציגים וטקסט – מקום בו מי שהביא את הרזוננס ומי שהביא את הסיפור, נפגשים. יחד עם זאת מביא המנחה יכול לצפות ברזוננסים המובאים על ידי משתתפים אחרים מבלי להרגיש חובה לקבלם. מבחינה זו השיטה מזכירה את רוח השרינג בפסיכודרמה, כאשר הקבוצה מוזמנת להגיב לפסיכודרמה של משהו אחר ממקום סובייקטיבי, להביע כיצד הפסיכודרמה שהוצגה נגעה בהם או השפיעה עליהם (בלתנר 1973). לעומת השרינג בפסיכודרמה אשר מגיע לאחר הפעולה הדרמטית וכולו מילולי, הרזוננסים הדרמטיים מגיעים לאחר הסיפור הראשוני (שיכול להיות וורבלי), אך הם תמיד מוצגים. נקודה זו מספקת זוויות נוספות להבחנה: שכן עובדת היות הרזוננסים הדרמטיים מוצגים, מצריכה התפשרות אסתטית והתייחסות אומנותית שאינן קיימות בשרינג הפסיכודרמטי. אביא דוגמה נוספת:

במחקר: ו

אשה מקסיקנית שלוותה את אמה בחודשי חייה האחרונים מספרת על העלייה לקבר האם, יחד עם אחותה ביום האזכרה. אחרי מות האם, האחים והאחיות ניתקו את קשריהם זה עם זה. לאחר הביקור בבית הקברות שתי האחיות הלכו לשתות בירה ולשוחח אודות חוש ההומור ושמחת החיים של אמן. במהלך השיחה הן מבינות כי אמן הייתה שמחה לראות אותן חוגגות יחד כך את החיים.

התהליך החל בהצגת פלייבק של הסצנות המרכזיות: האחיות קונות פרחים, מנקות את הקבר וכו'. מונולוג של "הפרחים על הקבר" החל את האדווה הבאה, ומיד אחריה סצנה של שתי הבנות משחקות יחד כילדות, אשר הובילה לתמונה משפחתית – זמן בו היו כולם ביחד. הרזוננס הבא הציג את רוחה של האם המשחררת את המספרת מתפקידה כמגשרת בין קרובי המשפחה. לאחר מכן בוצע קטע בתנועה ללא מילים, אודות שלכת בסתיו ולאחריו מונולוג אודות מעגל החיים מפיה של "אמא אדמה". הרזוננסים הסתיימו עם השיר "gracias a la vida" - גרסתה של מרצדס סוסה לויולטה פארה.

כל רזוננס מתמקם במרחק אסתטי אחר מהסיפור המקורי. רזוננס יכול להיות במרחק אסתטי קרוב (כמו במקרה של שחזור כמעט מדויק של הסיפור), או ייצוג סימבולי יותר, כגון שימוש בקול ובתנועה, אביזרים או בובות הנמצאים במרחק אסתטי אחר. כמו כן, הרזוננסים יכולים לקחת אותנו לכיוון של סיפור אוניברסאלי או מיתוס שחובקים את הסיפור המקורי או לשיתוף בחוויה אישית של המשתתפים העולה מתוך האינפוט המקורי. מלבד אלו, דוגמאות נוספות של רזוננסים דרמטיים כוללים:

א- גילוי של פרטים שוליים או עלילות משנה אלטרנטיביות (דמויות משניות, חשיפת סב-טקסטים וכו').

נמחק:

ב- פרספקטיבות ייחודיות של חלל וזמן (תנועה מעבר לעתיד, התמקדות בזום-in או זום-out לסיפור, דמות המספרת אודות השתלשלות האירועים לכדאים, וכו').

ג- זוויות מיוחדות (נקודות מבט של דמויות שהן לא דמויות "ממשיות" בסיפור, לדוג' "המלאכים השומרים" הצופים בהתרחשות מלמעלה, נעליה של סינדרלה מדברות וכו').

ד- מסגור הסיטואציה (framing) בתוך הקשר רחב יותר: הסיפור הוא בעצם סצנה מסרט שמצולם, או קטע שמישהו כתב ביומנו האישי.

ה - אזכור, רמז או ציטוט אינטר-טקסטואלי (שיר, פואמה, מונולוג מהצגה) של נרטיבים מקבילים העוסקים בתימות או במצבים דומים או המזכירים אותו הלך רוח.

ו - תרגום של תימה מסויימת למטאפורה מעולם הטבע (נהר זורם, קשת בענן לאחר הסערה וכו').

רשימה זו איננה ממצה, כל האופציות הללו מכוונות לניתוח, בדיקה, הרחבה והעמקה במשמעות הסיפור הראשוני תוך כדי שמירה על קשר עימו. בתום רצף הרזוננסים מתקיים בדרך כלל עיבוד וורבלי – למרות שגם דממה יכולה להתקבל בברכה.

העיבוד המילולי הסוגר את התהליך מכוון בעיקר לחוויותיהם של המציגים: דברים שעלו אצל חברי הקבוצה במהלך העבודה על הסיפור הראשוני מבטאים נושאים קבוצתיים שעלו בעקבות הסיפור ומקבלים התייחסות; הבחירות האסתטיות של הקבוצה מדוברות ומשתפים בהרהורים ובמחשבות השונות לגבי המבנה והכיוון הכללי של הרזוננסים: כלומר, העיבוד עושה אינטגרציה בין הרמות של האישי, הבין-אישי, האסתטי והטרנספרסונלי (מעבר לאישיות הקונקרטיית).

רזוננסים דרמטיים בהקשר תיאורטי

למרות שיש קשר אסוציאטיבי ברור בין הרזוננסים והסיפור הראשוני, אין לבלבל בין רזוננסים דרמטיים לאסוציאציות חופשיות. ייתכן והבדל זה מוסבר על ידי השוואת הקונספט לתיאוריית של יונג (אסוציאציה ישירה) ופרייד (אסוציאציות חופשיות) לגבי שיטות העבודה עם חלומות. לדברי פונטנה (1997) טכניקת האסוציאציות החופשיות מעודדת אנשים להתרשם מהאסוציאציה הראשונה שעולה במוחם ולאחר מכן מבקשת לעקוב אחר שרשרת מחשבותיהם. אכן, אסוציאציות חופשיות מתקדמות ובנויות כשרשרת. בניגוד לכך על פי שיטת יונג, האסוציאציות סובבות סביב המילה או הדימוי המקורי ושומרים על קשר ישיר עימם. רזוננסים דרמטיים קרובים יותר לרעיון של יונג, משום שהם נשארים סביב הסיפור הראשוני, המקורי- כמו אדוות הגלים באגם, מבנה הנשמר גם ככל שהם מתרחקים, עדין הם תמיד סובבים סביב המקור.

במובנים רבים טכניקה הרזוננסים דרמטיים משתפת בהנחות היסוד שאומצו על ידי תיאטרון הפלייבק. בין היתר, הטענה שצפייה בסיפור האישי של אדם כמו גם של אחרים, מטפח אמפטיה, הבנה וניזון מאמונה שהחוויה האנושית מקבלת משמעות כאשר היא מועברת באופנים אסתטיים (פוקס, 1994, סאלאס, 2000). האלמנט הטקסי הקיים בתיאטרון הפלייבק מהווה גם הוא אספקט מבני מהותי ברזוננסים דרמטיים. עם זאת תיאטרון הפלייבק עוסק בעיקר במה שאני מכנה "המעגל הקרוב יותר" של הסיפור האישי הראשוני. לאחר שהשחקנים "מציגים את הסיפור באופן מדויק ויצירתי ככל יכולתם" (סאלאס, 2000, עמ' 289), הסיפור מוחזר למספר ולמנחה, וזאת אפילו אם יש מקום לתיקונים וטרנספורמציות (כגון הצעה לסוף אחר וכו'). לאחר ביצוע הפלייבק ופרוססינג קצר עם המנחה, המספר די מוכן לחזור אל מקומו בקהל. ברזוננסים דרמטיים חלק זה יהווה רק את ההקדמה, ובשלב זה הרזוננסים הדרמטיים מתחילים.

ברזוננסים דרמטיים המעגל הקרוב יותר יכול לשרת את המטרה של ווידוא ההבנה של חברי הקבוצה את הסיפור ויכולתם ומוכנותם "להדהד" אותו. לאחר ביצוע המעגל הראשון, הסיפור מועבר לקולקטיב-הקבוצה- לניתוח וגילויי רובדים נוספים. כמו בשיטת האסוציאציות היונגיאנית, הסיפור מתחיל להתפתל ולהתרחב לספירות אחרות, כאשר הקבוצה מנסה לפרק את הסיפור לתימות המרכזיות, סמלים, תבניות כו', בפעילות אסתטיות בימתיות שממשיכות להדהד אחת את השנייה ואת התימות והסמלים השונים.

הטכניקה אכן תואמת את זו של תיאטרון הפלייבק, יחד עם זאת הרזוננסים לוקחים צעד אחד קדימה מבחינת ההתערבות הטיפולית. כמו כן רזוננסים דרמטיים לא בהכרח לוקחים סיפור אישי כנקודת המוצא, מקורות נוספים כגון: פואמות, אגדות או טקסטים ספרותיים משמשים כאפשרות לאינפורמטיבי ראשוניים.

רזוננסים דרמטיים דומים במהותם לטכניקה של הכפלה דרמטית שהוצגה ע"י קסלמן ופבלובסקי (2006) – שני פסיכודרמטיסטים ארגוניאיים. בטכניקה זו מעורבים שלושה שלבים:

א. סצנה ראשונית שמעלה פרוטוגוניסט, או טקסט כתוב.

ב. שיכפולים רזוננסים

ג. שרינג (התחלקות) וורבלי.

שיטה זו פותחה בשנות ה-70, מתוך פסיכודרמה פסיכואנליטית וכתגובה אליה. ההכפלה הדרמטית התפתחה מתוך הצורך למצוא אלטרנטיבות לפרשנות הרדוקציוניסטית והמונוליתית ששלטה בגישה. לדעת סופרים אלו, כמות הווריאציות שקבוצה יכולה לתת לסיטואציה דרך ההכפלה הדרמטית חושפת את מגוון הפרשנויות הנוכחות תמיד בקבוצה, ובכך מגדירה ומגשימה את מהותה של העבודה קבוצתית.

ההכפלה הדרמטית נתפסת כ"מכונת ייצור של סובייקטיביות" (עמ' 8) והיא מבוססת על אימפרוביזציות שמשחררות את הדמיון היצירתי של הקבוצה. ניתן למצוא דמיון מסויים בין רזוננסים דרמטיים להכפלה דרמטית, ביניהם הרעיון של ניתוח ופירוק סיפור ראשוני דרך אמצעים דרמטיים, וסיפוק נרטיביים אלטרנטיביים. יחד עם זאת, הקונטקסט התיאורטי והשפה המטאפורית שכל גישה עושה בה שימוש שונים בתכלית.

הכפלה דרמטית מקורה באסוציאציות חופשיות. כפי שמציינים הסופרים, הכפלה זו היא כאוטית, מבלגנת ולא ניתן ללכוד אותה:

היא כופה מהירות מסחררת. היא שוברת את חוש ההבנה הבסיסי. היא אינה משרתת פרשנות. היא זרימה טהורה של גמגומים, נפילה של השפה, דוגמה לעמימות. היא החשיפה של המגוון הקבוצתי.³

מתיאור זה ברור כי הגישה נוצרה כפתח ללא מודע ולתהליכו: היא מחפשת את גילוי של "הפעל הסמיוטי" (סימנים) – אותו מימד טרום-אדיפלי, טרום-וורבלי שגיליה קריסטבה (1986) מעמתת עם הסדר הסימבולי של המילה והשפה. רזוננסים דרמטיים לא מחפשים לחשוף את הכאוס של החוויה, אלא לפתח את יכולתה של הקבוצה למצוא הגיון בכאוס על ידי עיצובו דרך אמצעים בימתיים אסתטיים. הדימוי של "כאוס", או של "המכונה שמפיקה סובייקטיביות", הם דימויים

³ קסלמן ופבלובסקי (2006), עמ' 126, התרגום מספרדית שלי.

זרים לרזוננסים דרמטיים – גישה שמובנת יותר דרך דימויים מעולם הטבע בתהליך התגלותו : האדוות באגם, פתיחתו של פרח, זריחת השמש וכד'.

רזוננסים דרמטיים אינם טכניקה מכוונת קתרוזיס : היא מכוונת יותר לתבנית. הגישה מערבת מאמץ אסתטי הדורש מהמשתתפים לשים לב לתבניות שהם מייצרים במהלך התפתחותם של הרזוננסים. לפיכך, לרצף רזוננסים יש קצב או הגיון פנימיים המתגלים ככל שכל רזוננס לוקח את מקומו על הבמה. רזוננסים דרמטיים הינם קונסיסטנטיים עם רעיונו של פיטר ברוק (1968) אשר מעודד את השחקנים למצוא תבניות חיוניות, "לראות את עצמם לא רק כאימפרוביזטורים, הנוטים באופן עיוור לאימפולסים הפנימיים שלהם, אלא כאומנים האחראים לחיפוש ולבחירה מתוך תבניות" (עמ' 52).

שיקולים תרפויטיים ואסתטיים- כגון "המרחק האסתטי"- נשקלים כאשר רואים את ההשפעה שיש לכל רזוננס על הקבוצה. לדוג', רזוננס נתון יכול לפתוח או לסגור אדווה מסויימת. אם מעגל רחב יותר נפתח ע"י רזוננס מסוים, שהביא את האינפוט הראשוני לאדווה אוניברסאלית (סיפור עם, אגדה. ארכטיפ. וכו'), ייתכן שיהיה נכון יותר להישאר במעגל הזה – לעומת להחזיר את ההתרחשות לספירה האישית של סיפור המקור. אם מספר רזוננסים עסק באותו נושא, ייתכן שלא יהיה נכון להציג אחד נוסף שמציע "עוד מאותו דבר". תוך שימוש במידת ההכוונה שקבוצה זקוקה לה מהמטפלת/בדרמה, הבחירות האסתטיות והטיפוליות יכולות להיעשות באופן אינטואיטיבי וקולקטיבי על ידי חברי הקבוצה. הקשבה לשלם ולתיזמון הם הכרחיים. כך שכאשר הרזוננס האחרון מסתיים, הקבוצה מסתכלת אחורה על רצף הרזוננסים ורואה מבנה תבנית אסתטי ומשמעות. לא מדובר בהכרח בתבנית שניתן להגדירה במילים, אך שניתן לקלוט ולחוש כבמעשה אומנות, פתיחתו של פרח, או היזכרות בחלום.

ב"בחירות אסתטיות" אינני רומזת כאן לעניין של טעם אישי. כפי שטוענת סוזן לנגר (1953), התכונה המשותפת לכלל יצירות האומנות, ללא קשר לתרבות או לציוויליזציה לה הם שייכים, היא שהם מעוררים את הרגשות האסתטיים שלנו על ידי העברתם בצורה משמעותית (עמ' 32). כאשר קבוצה של אנשים הינם קשובים ונוכחים כפי שהטכניקה דורשת, רצף של רזוננסים דרמטיים יוצר צורה או תבנית משמעותית, ותבנית זו, בתורה גורמת לכל הקבוצה להדהוד רזוננסים.

לבסוף, אחת הדוגמות התיאורטיות של רזוננסים דרמטיים היא התפיסה השמאנית המכילה את הרעיון של "דימוי באמצעות הופעה". ניתן לראות בפרדיגמה השמאנית מודל עתיק של כל הגישות הפסיכותרפויטיות הנישענות על הרעיון של "המסע לתוך עולמות אחרים" (פנדזיק, 1988 ; 2004; ; סנואו, 2000). כשליטי הרוחות, השמאנים מנתבים את השביל לתוך הבלתי נראה כדי להילחם נגד כוחות המחלה, לבצע ריפוי, להשיב נשמות אבודות, לאסוף מידע וכו' (אליאדה, 1964). במהלך המסע, הגבולות בין היומיומי והעולמות הבלתי נראים מיטשטש, והבלתי נראה הופך נראה על ידי מופע השאמאן. השאמאן הוא נציג המטפל בעולם הנשמות : הוא לוקח על עצמו את התפקיד של ייצוג ה"לקוח" שלו בעולמות שמעבר, כאשר המטופל והקהילה צופים בו מופיע. גישה הדומה לזו מרומזת ברזוננסים דרמטיים. כאשר האינפוט הראשוני מועבר

לקבוצה, כל חבר קבוצה הופך לשמאן שלוקח את הנושא המדובר לתוך מציאות דרמטית כדי לעשות בו התערבות אמנותית.

אספקטים תרפויטיים של הרזוננסים הדרמטיים

בספרה "מהיר כתשוקה", מתארת הסופרת המקסיקנית לאורה אסקואיבל את הרעיון של תורת המאיה בדבר היקום כתיבת רזוננסים:

לדמיין את הגלקסיה כתיבת רזוננסים (תהודה) היה מאוד מעניין. להדהד פירושו להשמיע שוב. ולהשמיע זה לרטוט. כל היקום מהדהד, פועם, משמיע קול שנית. איפה? באובייקטים המוכנים לקבל את הגלים האנרגטיים⁴.

לטענתה, עבור אנשי המאיה היקום איננו מחולק לאטומים, אלא מורכב באופן אינטרגטיבי כמטריצה רזוננטית, עם חוטים עדינים בלתי נראים המחברים בין ייצורים ובינם לבין הקוסמוס. כל הידע הקוסמי היה נגיש עבור בני האדם שהיו רגישים מספיק לראות ולהבין את הדהוד הדברים. וזה לא רק מילא את ליבם באושר, אלא גם יצר תחושת הרמוניה והעצים את כישורי התקשורת שלהם.

רזוננסים דרמטיים פועלים באופן דומה. כמובן שאנו מדברים על סקאלה צנועה הרבה יותר ופחות איזוטרית. אך למעשה, קבוצה, הינה מיקרוקוסמוס, והיכולת ליצור רזוננסים דורשת ראשית כל פיתוח הקשבה ערה ויכולת לתקשר. כדי ליצור רזוננס, אנשים צריכים להיות פתוחים בתגובותיהם ומחוברים בו זמנית לתהליך האישי שהם עוברים ולסביבה. אשווה זאת בשנית עם מושג האסוציאציות החופשיות: באסוציאציה אני יכולה להגיד: "זה מה שהנושא שלך העלה אצלי", כך שהפוקוס עובר מהסיפור ששמעתי לדימויים ולדמיון שלי. אסוציאציה בדרך כלל זורקות אותנו לעולמנו הפנימי- שלנו, שייתכן ואינו קשור או אינו בהכרח מהדהד את עולמם או דמיונם של האחרים. רזוננסים דורשים מאמץ נוסף של תקשורת ואמפטיה, משום שהמטרה היא לגרום לפחות לשתי ישויות להדהד. לרזוננס יש משמעות עבור אחרים מלבד לעצמי: זוהי תמיד תגובה "לאחר". יחד עם זאת משהו יכול להדהד רק עם "הדבר" פועם גם בתוכו. לכן, שימוש ברזוננסים דרמטיים, מסייע למשתתפים לפתח כישורים אישיים ובין אישיים המהווים את יסוד העבודה הפסיכותרפית.

כישורי תקשורת חדים

באמצעות עיסוקם ברזוננסים דרמטיים, אנשים מפתחים דרך רגישה להקשיב: אמפטיה, נוכחת, ומכבדת אחרים. הם מרחיבים את הבנתם את התזמון בתקשורת, ומחדדים את יכולתם לשקול את תגובתם בנוגע להתאמת התכנים לסיטואציה. כפי שפוקס (1994) טוען, התאמה היא אחד האספקטים המעורבים בספונטניות – הכוללת לא רק להגיד "מה בראש שלנו", אלא גם להתחשב בקונטקסט של הדברים.

⁴ אסקואיבל, לאורה (2001) עמ' 46, התרגום מספרדית שלי.

כישורים בין-אישיים

יחסים בין בני אדם דורשים מאיתנו ארבע פונקציות, שהן הבסיס של קשר בין אישי: נתינה, לקיחה, קבלה, ובקשה. הנתינה מתייחסת למה שאנחנו רוצים לתת מרצוננו החופשי. קבלה קשורה ליכולתנו לקבל את מה שאחרים רוצים להעניק לנו. לקיחה פירושה לקיחת בעלות על מה ששלנו. ובקשה קשורה לזיהוי צורך וההבנה שייתכן והוא ימולא וייתכן שהוא לא. (פנויק, 1999). כל ארבעת הפונקציות הללו באות לידי ביטוי ברזוננסים דרמטיים:

סבב של רזוננסים מתחיל בהצעה של האדם המוסר אינפוט. בתפקיד העד הוא ניצב כמקבל הרזוננסים. הרזוננסים עוסקים גם בנתינה, במובן של הצעת תגובה יצירתית. כמו כן, חברי הקבוצה מתרגלים ומתדיינים על הפונקציות של לבקש ולקחת, לדוגמה דרך שימוש במרחב הבמה.

לימוד על אינטימיות וגבולות

רזוננסים דרמטיים דורשים מאיתנו להבדיל בין "הדברים שלנו" לאילו של אחרים. בניגוד לאסוציאציות חופשיות כאשר כל אסוציאציה שתועלה על ידי הקבוצה תהייה ברת תוקף, כאן המשתתפים מתבקשים לחשוב מה מתאים או לא מתאים לקטע, מה תואם את האינפוט. בדומה, יוזמי האינפוט העדים לסבב הרזוננסים מוזמנים למיין אילו קטעים היו בעלי משמעות, ורלוונטים, ואילו פיספסו את הנקודה עבורם. בדרך זו גבולות טובים וגמישים נוצרים.

עבודה משותפת

כמו רוב טכניקות האימפרוביזציה ברזוננסים דרמטיים ישנו דגש רב על שיתוף הפעולה. אדם היוזם רזוננס ספונטאני יכול לבקש מאחרים להצטרף אליו, אך הוא המוביל של הקטע והאחרים מגייסים את אמונם ומשתפים פעולה בכדי שזה יעבוד. אין צורך שכל אחד ואחד ייוזם רזוננס. הדגש איננו על הגאונות והמקוריות של היחיד אלא על איך הקבוצה כיישות אחת מטפלת בסיפור. נסיונות קולקטיביים מתרחשים גם ברמת התגובה ההדדית בין החלק והשלם. לדוגמה, קורה לעתים קרובות כי בו בזמן שמישהו חושב על רעיון לרזוננס, אותו רעיון נהגה ומוצג על הבמה על ידי חבר קבוצה אחר. היות והגישה תופסת את הקבוצה כפי שמגדירה זאת לאורה אסקואיבל, "תיבת רזוננסים", התרחשות שכזאת שכיחה מאוד. רעיונות נוטים לזרום בין אנשים שמאוד מחוברים. הדגש איננו על מי יזם את הרזוננס (החלק, האינדיבידואל), אלא על ההכרה בחוטים הבלתי נראים המחברים בין האנשים היוצרים והמשתתפים יחד ברזוננסים.

פיתוח האמן הפנימי

עוד מרכיב תרפויטי המעודד על ידי רזוננסים דרמטיים הינו פיתוח האמן הפנימי. במודל שלה למבנה הדרמטי של הנפש, ג'ינגס (1998) מציינת כי היבט זה הינו קריטי לעבודה טיפולית; זאת משום שהדבר יכול לעורר את האדם או להוות טריגר לשינוי מפני שהוא מגרה חלקים אחרים של האישיות. רזוננסים דרמטיים היא טכניקה שעוזרת לעורר ולגייס את האמן הפנימי של האדם וליצור סביבה בטוחה שמקדמת התפתחות זו.

טכניקת הרזוננסים הדרמטיים יכולה להיות יעילה ביותר בסטינג של הדרכה או הכשרה. כפי שמציין אלטפלד (1999), אחת הבעיות הטיפוסיות בהדרכה קבוצתית היא, שהמבנה דורש ממצגי המקהר "להתפשט רגשית", בעוד שאר הקולגות נשארים בעמדה קוגניטיבית, ביקורתית. לדבריו, "הדרכה כזו של "כסא חם" לא מומלצת בקונטקסט של תוכנית הכשרה ממסדית, או בסביבה של מטפלים בקליניקה" (עמ' 238). כאלטרנטיבה, הוא מציע דגם נסיוני של קבוצה המבוססת על תגובות רגשיות, אסוציאציות ואינטראקציות של חברי הקבוצה. המודל שלו המבוסס על מונחים פסיכואנליטיים של יחסי אובייקט, מעודד את המשתתפים למצוא תגובות סובייקטיביות, ותחושות שבדרך כלל מתקשרות לתהליך הראשוני, ואז להמשיך לפרט ולחקור את החומר במונחים קוגניטיביים.

הרעיון להשתמש בהתנסות חווייתית ככלי בהדרכה איננו חדש בדרכה תרפיה. זה מכבר גילו שהמסע אל תוך מציאות דרמטית שמטיב עם המטופל הינו גם בעל יתרונות בסטינג של סופרוויז'ון. בתוך כך רזוננסים דרמטיים מצטרפים למגוון של מתודות יצירתיות שנעשה בהם שימוש כעת על ידי אנשים העוסקים במקצוע, (גינגס, 1999, להד, 2000, צליקר-פורטמן, 1999). הדוגמה הבאה מתארת רצף של רזוננסים בסופרוויז'ון.

המטפל הציג מקרה של ילדה בת אחת עשרה בעלת קשיי השתלבות בבית הספר, בו שימשה כשעיר לעזאזל, בעיקר על ידי בנות כיתתה. רוב ההפסקות הייתה לבדה (או שיחקה עם הבנים) וישבה לבדה בכיתה. על אף שבאופן רישמי המורה שינה את מקום הישיבה של הילדים כל שבועיים, כל פעם ששינויי המקומות עמד להתבצע, הילדה הפגינה סימני חרדה. המטפל ניסה לדבר עם המורה על כך, אך ללא הועיל. יתרה מזאת המורה העניש לאחרונה ילד אחר בכיתה על ידי כך שהושיבו לבד, ובכך קשר באופן ישיר בין הישיבה לבד, לבין קבלת עונש. המטפל התבקש לתת כותרת לסיפור. הוא קרא לו "הפולחן".

המעגל הראשון של הרזוננסים כלל סצנה של הפסקה בבית הספר בו הילדה נדחת על ידי חברותיה לכיתה, סצנה של רכילות בו הן מדברות על הבגדים וההתנהגות שלה, ומונולוג פנימי בו הילדה מבטאת את תחושותיה כשעיר לעזאזל. האדווה הבאה נפתחה בקטע של קול ותנועה שהראה ייצוג סימבולי של הסיטואציה. לאחר מכן היו מונולוגים של דמויות משניות בסיפור: המורה, ההורים של הילדה והמטפל. זוויית יוצאת דופן הוצגה על ידי מונולוג של הכסא הבודד של הילדה. לאחר מכן צוטטו כמה שורות מהשיר של סיימון וגרפונקל " כמו גשר מעל מים גועשים...." זה פתח מעגל רזוננסים רחב יותר, שכלל חקירה של דמות המורה דרך דמות ארכיטיפית, קטע של קול ותנועה עם אוברטונים ריטואלים לגבי מציאת המשמעות והקצב הפנימיים של היחיד מול החברה, סיפור אישי של אחד המשתתפים על טקס אכזרי שנעשה לילדים חדשים בבית ספר, ולבסוף סיפור הברווזון המכוער, מסופר בראייה לאחור על ידי הדמות הראשית.

הטכניקה של רזוננסים דרמטיים לא רק מחזקת את הערך של הרמה החווייתית בהדרכה ובהכשרת מטפלים, אלא גם מלמדת את המשתתפים להתאמן ולמלא פונקציות שהן חיוניות בדרכה תרפיה: תגובה לסיפור מתוך המציאות הדרמטית, פיתוח המבט הכפול שמשלב בין הפקטור האומנותי והטיפולי (התחשבות בתוצאה ותהליך, בחינת התערבויות במונחים של מרחק

אסתטי, פירוק הסיפור לנושאים המרכזיים, קונפליקטים, תימות, ארכיטיפים וכד'. האופי השיתופי של הטכניקה מספק גם בסיס טוב לעבודה קבוצתית ומצמצמת את אפקט ה"כסא החם" המתקיים בהדרכה הקבוצתית המסורתית.

סיכום

שיטת הרזוננסים דרמטיים היא תבנית מתקדמת של התערבות טיפולית העושה שימוש בקולקטיב כדי לסייע ליחיד. הטכניקה מספקת מתחם מוגן בו משתתפים יכולים לפתח ולהתאמן בתקשורת טובה ובמיומנויות חברתיות תוך טיפוח הקשר עם האמן הפנימי והיצירתיות. על ידי הצעה של מגוון אפשרויות, הרזוננסים הדרמטיים עוזרים לפרק את הנרטיב המקורי לסמלים העיקריים, קונפליקטים, תימות וכו' ולעגן את הפרטי והאישי בתחום הקולקטיבי.

רוב תיפקודי האגו מגויסים על ידי תרגול הטכניקה הזו, ובכך טמונה אחת מהמגבלות שלה. כאשר הם מוצגים בפורמט המלא, כפי שהצגתי במאמר, רזוננסים דרמטיים דורשים בגרות נפשית ורגשית, יכולות קוגניטיביות והתאמה חברתית. כמו רוב טכניקות אימפרוביזציה קבוצתיות, עבודה באמצעות רזוננסים דרמטיים איננה מתאימה לעבודה עם אנשים שכוחות האגו שלהם ותפקודיו חלשים מידי או פגועים בצורה חמורה. צריך אגם רגוע ושלו דיו בכדי לזרוק לתוכו את האבן שתיצור את הרזוננס המשמעותי. יחד עם זאת הבסיס של הטכניקה יכולה להילמד, בדרך כלל כאשר המטפל בדרמה לוקח את תפקיד המנהיג בפירוק הסיפור הראשוני, לפחות בשלבים ההתחלתיים. מצד שני, רזוננסים דרמטיים הם כלי נפלא לסטודנטים, או מטפלים, משום שהם משלבים אלמנטים רבים שהם הכרחיים בכל קשר טיפולי, ומהווה כלי מצויין לסופרוויז'ון.

הודיה- הכרת תודה

אני רוצה להודות לעמיתיי ד"ר אורית ויסמן, ארמנד וולקס MFA,MA,RDT,BCT ולפסיכולוג מרטין זורן על הערותיהם המאירות, על הפידבק והעזרה. וכמו כן, לדנה רובין על התרגום לעברית ולטל מימוני על העריכה בעברית.

נמחק: 11

Adler, J. (1999). Who is the witness? A description of authentic movement. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic movement: A collection of essays by Mary Starks Whitehose, Janet Adler and Joan Chodorow* (pp.141-159). London: Jessica Kingsley.

Altfeld, D. (1999). An experiential group model for psychotherapy supervision. *International Journal of Group Psychotherapy*, 49:2, 237-254.

Blatner, A. & Blatner, A. (1988). *Foundations of psychodrama: History, theory and practice*. New York: Springer.

- Duggan, M. & Grainger, R. (1997). *Imagination, identification and catharsis in theatre and therapy*. London: Jessica Kingsley.
- Eliade, M. (1964). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*. Princeton: Princeton U.P.
- Emunah, R. (1994). *Drama therapy process, technique, and performance*. New York: Brunner/Mazel.
- Esquivel, L. (2001). *Tan veloz como el deseo*. Barcelona: Sudamericana. Fontana, D. (1997). *Teach yourself to dream*. San Francisco: Chronicle Books.
- Fox, J. (1994). *Acts of service: Spontaneity, commitment, tradition in the nonscripted theatre*. New York: Tusitala.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a poor theatre*. New York: Simon & Schuster.
- Jenkyns, M. (1996). *The play's the thing: Exploring text in drama and therapy*. London: Routledge.
- Jennings, S. (1998). *Introduction to dramatherapy: Theatre and healing*. London: Jessica Kingsley.
- Jennings, S. (1999) Theatre-based supervision: A supervisory model for multidisciplinary supervisees. In E. Tselikas-Portman (Ed.), *Supervision and dramatherapy* (pp.62-79). London: Jessica Kingsley.
- Johnson, D. R. (1991). Theory and technique of transformation in drama therapy. *The Arts in Psychotherapy, 18*, 285-300.
- Johnson, D. R. (1992). The dramatherapist 'in role'. In S. Jennings (Ed.), *Dramatherapy: Theory and practice, Vol. 2* (pp.112-136.) London: Routledge.
- Johnson, D. R. (2000). Developmental transformations: Toward the body as presence. In P. Lewis & D.R. Johnson (Eds.), *Current approaches to drama therapy* (pp.87-110). Springfield, Il: Charles C. Thomas.
- Jones, P. (1996). *Drama as therapy: Theatre as living*. London: Routledge.
- Kesselman, H. & Pavlovsky, E. (2006). *La multiplicación dramática*. (Revised edition). Buenos Aires: Atuel.
- Kippner, D. (2001). Surplus reality and the experiential reintegration model in psychodrama. *Action Methods*, winter 2001, 137-152.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva reader*. (Ed. T. Moi). Oxford, UK: Blackwell.
- Lahad, M. (2000) *Creative supervision: The use of expressive arts methods in supervision and self-supervision*. London: Jessica Kingsley.
- Landy, R. (1992). One-on-one: The role of the dramatherapist working with individuals. In S. Jennings (Ed.), *Dramatherapy: Theory and practice, Vol. 2* (pp.97-111.) London: Routledge.
- Landy, R. (2001). *New essays in drama therapy: Unfinished business*. Springfield, Il: Charles C. Thomas.
- Langer, S. (1953). *Feeling and form*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Moreno, J.L. (1987). In J. Fox (Ed.), *The essential Moreno: Writings on psychodrama, group method, and spontaneity by J.L. Moreno*. New York: Springer.
- Pendzik, S. (1988). Drama therapy as a form of modern shamanism. *Journal of Transpersonal Psychology, 20*, 81-92.
- Pendzik, S. (1999). *Gruppenarbeit mit mißhandelten Frauen*. Munich: AG Spak (in cooperation with Paulo Freire Gesellschaft).

- Pendzik, S. (2003). Six keys for assessment in drama therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 30, 91-99.
- Pendzik, S. (2004). Überlegungen zu Schamanismus und Praktiken der Dramatherapie: Das Beispiel von Dona Joaquina. In R. Krey & V. Merz (Eds.), *Feministische Reflexionen* (pp.142-163). St Gallen, Switzerland: Books on Demand.
- Pendzik, S. (2006). On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 33, 271-280.
- Salas, J. (1993). *Improvising real life: personal story in playback theatre*. Dubuque, Iowa, Kendall/hunt.
- Salas, J. (2000). Playback theatre: A frame for healing. In P. Lewis & D.R. Johnson (Eds.), *Current approaches to drama therapy* (pp.288-302). Springfield, Il: Charles C. Thomas.
- Snow, S. (2000). Ritual/theatre/therapy: The healing power of myth, ritual, symbol, and role in the performative frame of drama therapy. In P. Lewis & D.R. Johnson (Eds.), *Current approaches to drama therapy* (pp.218-240). Springfield, Il: Charles C. Thomas.
- Tselikar-Portmann, E. (1999) *Supervision and dramatherapy*. London: Jessica Kingsley.