

Landy J Robert (2000)ⁱ

ROLE THEORY AND THE ROLE METHOD OF DRAMA THERAPY

[In: Penny Lewis & David Johnson (eds.). *Current approaches in Drama Therapy*
Chapter 4 - p. 50-69, Springfield, Il.: Charles Thomas,

תיאורית התפקיד ושיטת התפקיד בטיפול בדרמה

Robert J. Landy

פתיחה

ההיסטוריה של תיאורית התפקיד נפרשת לאורך המאה העשרים בשדות הפסיכולוגיה, הסוציולוגיה והאנתרופולוגיה. היא פותחה על ידי כמה תיאורטיקנים ועוסקים בתחום שהאמינו כי ניתן ליישם את המטפורה הדרמטית של החיים כתיאטרון ואנשים כשחקנים לטובת ניתוח של החיים החברתיים והתרבותיים והתהליכים הפסיכולוגיים הפנימיים. בין החוקרים המזוהים ביותר עם התפתחותה המוקדמת של התיאוריה נמצאים William James, Charles Cooley, George Herbert Mead and Ralph Linton.

בשנות ה-50 של המאה העשרים, שני תיאורטיקנים של תיאורית התפקיד, Theodore Sarbin and Erving Goffman פיתחו את המטפורה עוד יותר והציגו השקפות חברתיות-פסיכולוגיות מורכבות על החיים כהצגה. ספרו של גופמן "הצגת העצמי בחיי היום יום" נכנס לרשימת קריאת החובה בעבור קורסים רבים בפסיכולוגיה ובסוציולוגיה מאז פרסומו בשנת 1959. הרעיון של החיים כהצגה השפיע על חוקרים רבים בתחום מדעי החברה במהלך שנות השישים והשבעים, והם ניתחו כל דבר החל מנהגי מונית והתעריפים שלהם וכלה בבדיקות גניקולוגיות מנקודת מבטה של תיאורית התפקיד. במקום כל שהוא בשולי המקובלות המחקרית, פרץ תיאורטיקן נוסף עם מסר ישיר ועיקש יותר. התיאורטיקן היה Jacob Moreno והמסר שלו היה כי החיים אינם כמו תיאטרון; החיים הם תיאטרון. מורנו היה פחות סבלני ומדויק לעומת עמיתו תאורטיקני התפקיד. במקום לשפר את ההשערות התיאורטיות שלו, הוא עבד קשה כדי ליישם את אמונותיו הכמעט תיאולוגיות לפיתוח מערכות שלמות של טיפול, של ניתוח חברתי ותרבותי ואפילו של אמצעי שיח עם אלוהים. עבודתו של מורנו היא משמעותית למטפלים בדרמה ולפסיכואנליטיקאים כאחד מכיוון שהיא פרקטית. הוא יצר שיטת תפקיד לטיפול, אפילו שכוונתו הייתה ליצור גם תיאוריה וגם יישום. אף על פי שהיו ניסיונות ללקט תיאורית תפקיד פסיכודרמטית מהפתיחה עבת הנפח והמיותרת של מורנו, נראה ברור כי התיאוריה נותרת בצל הפרקטיקה. הטיפול בדרמה כמקצוע התפתח באופן דומה לפסיכודרמה אף על פי שכמה יחידים בלבד אחראים לחלוציות השדה. מאז התחלתה, הייתה זו גישה פרקטית הנוגעת יותר לגילום תפקידים מאשר

לחשיבה על תפקידים. אף על פי שכמה שיטות פותחו בשלושים השנים האחרונות, ורבות מהן מיוצגות בספר זה, תשומת לב מועטה בלבד התמקדה בתיאוריה. למה זה?
יתכן שמטפלים בדרמה, כמו עמיתיהם בצורות ישום אחרות של טיפול, נוטים כלפי פרקטיקה ופחות מתרכזים בנושאים קוגניטיביים. חלקם בעלי רקע חזק באמנויות ובצורות שונות של ריפוי והם נוטים להעריך את הפעולה יותר מאת המחשבה. אחרים אולי פשוט מפקפקים בערך התיאוריה או מתעלמים ממנה לחלוטין, וסומכים על כוח רגע הריפוי הספונטאני. רבים מהמובילים בתחום התבגרו במהלך מלחמות התרבות של שנות השישים של המאה העשרים כשמערכות רבות של חשיבה אקדמית נדחקו הצדה כדי להניב דרכים פרקטיות לפתרון בעיות עמוקות ושטחיות.

אני הייתי אחד הלוחמים שפילס את דרכו מעבר לרעיונות הישנים. אני עדיין מחשיב את עצמי כלוחם גם כשאני מודע לכך שבתוך התחום הקטן של טיפול בדרמה, אולי הפכתי נציג המערכות של החשיבה האקדמית. כשאני נזכר בשנות השישים אני מבין כי מטרתי לא הייתה מאואיסטית בטבעה – לנסות להרוס את כל המערכות התרבותיות המסורתיות – אלא ניסיון לשלב בין רעיונות שהיה שווה לשמרם עם אלו שהיה צריך לשנותם. אף על פי שחשבתי שצריך לעזוב את התיאוריה ולנקוט פעולה ישירה, התחלתי לשנות את דעתי ואפילו להבין שלא הבנתי את המטא-קוגניציה שלי באותה העת. כך שאני יכול לכתוב בלי בושה כי אני מאמין בתיאוריה ובמסורות התפקיד שיוסדו על ידי קודמי. כרדיקל משנות השישים, החושד בחשיבה מדעית, אני מאמין כי תיאורית התפקיד איננה מבוססת רק על אופנות עכשוויות במדעי החברה, אלא גם על מסורות ביצוע עתיקות שמציעות הסברים למשמעות ולמטרה של כניסה לתוך המעטה של האחר. בהחלט הושפעתי מהמבקרים ומהפילוסופים שכתבו על תיאטרון כמו אריסטו וקיקרו, גתה וניטשה, ולטר בנג'מין ונורתופ פריי, מרטין בובר וויקטור טרנר. אבל במיוחד פניתי לבמאיי התיאטרון ולכותבים המהורהרים כדי להבין יותר לעומק את המשמעות ואת פונקצית התפקיד. מדריכי התיאטרון שלי כוללים את סטניסלבסקי ואת ברכט, גורדון קרייג ופיטר ברוק. אלו היו תיאורטיקנים לחיקוי בעבורי, שהיו מסוגלים לבצע עבודה ולחשוב עליה באותה מידה של מצינות.

ממקורות אלו ומרבים נוספים למדתי כי המעשה של נטילת תפקיד וגילומו הוא עניין מסתורי ומורכב. למדתי כי נטילה זו מתרחש בהרבה הקשרים בחיי היום-יום, בביצוע אמנותי, בחינוך, בטיפול ובתפילה, בתקשורת עם אלוהים. בפרק זה, אנסה להבהיר את הבנתי את התפקיד ולהציע את גרסתי לתיאורית התפקיד כפי שהיא מתייחסת לטיפול בדרמה. כמו רוב מוריי המכובדים לתיאטרון, אציע יישום לגישה התיאורטית שלי לטיפול בדרמה – שיטת התפקיד. שיטת התפקיד איננה תיאוריה, אלא יישום פרקטי של תיאורית התפקיד. כמו כל גישה אחרת לטיפול בדרמה או כל פעולת ריפוי, השיטה תהיה הכי יעילה אם ניתן יהיה להבינה ולתת לה תוקף בתוך ההקשר של התיאוריה שלה. כוונתי בכתיבת פרק זה היא להציג את התרומה של תיאורית התפקיד ושל שיטת התפקיד ולתמוך ביסוד האינטלקטואלי היציב של השדה שעדיין מתפתח של הטיפול בדרמה.

כשאני מדבר על תיאורית התפקיד בעמודים הבאים, אני מתייחס לגרסה שלי כפי שהיא מיושמת בטיפול בדרמה.

מסגרת ההתייחסות של הטיפול בדרמה הנחות תיאורית התפקיד

בלב תיאורית התפקיד נמצאות כמה הנחות. הראשונה היא כי אנשים הם נוטלי תפקידים ומגלמי תפקידים באופן טבעי. זאת אומרת, היכולות לדמיון את עצמך כאחר ולשחק כמו האחר בהכרח אינן נלמדות והן מתוכנתות גנטית. יתרה מכך, ההתנהגות האנושית היא מורכבת ביותר וסתורה, וניתן להבין כל מחשבה או פעולה בעולם בצורה הטובה ביותר בהקשר של מה שעומד מנגד לה. אנשים שואפים לאיזון ולהרמוניה ואף על פי שאלו אף פעם לא מושגים במלואם, יש להם היכולת לקבל את ההשלכות של חיים עם אמביוולנטיות ועם פרדוקס. אין זה בסופו של דבר הצורך לפתור דיסוננס קוגניטיבי שמגיע את ההתנהגות האנושית, אלא הצורך לחיות עם אמביוולנטיות.

הנחה נוספת היא כי האישיות יכולה להיתפס כמערכת אינטראקטיבית של תפקידים. רעיון זה הוא קרוב למודלים אחרים שמנסים ליצור מיון כדי להגדיר את מבני האישיות. מבחינה פילוסופית, תיאורית התפקיד נוטה יותר למערכות ארכיטיפיות, כמו אלו שמציע יונג מאשר למערכות התנהגותיות מצמצמות יותר, כמו אלו שמוצעות על ידי Bloom ושותפיו (1956).

כשפרסמתי את הספר שלי על תיאורית התפקיד, *Persona and Performance* (1993), ציינתי בהדגשה כי אין מקום לתפיסת העצמי. טענתי כי העצמי הוא מונח בעייתי ועייף שמקושר די בקלות למודלים מודרניים והומניסטיים וכי תיאורית התפקיד מציעה הבנה יותר פוסט-מודרניסטית של הקיום האנושי כרב ממדי. רבים מהתלמידים ומהקולגות שלי אתגרו אותי בעניין זה והאשימו אותי ביצירת מערכת מצמצמת, הלקויה בעיקר בשל הדחייה שלי של סוג כלשהוא של אגו צופה ומבנה גרעין הכרחי כלשהוא. כשהמשכתי לעבוד על תיאורית התפקיד בפועל ובמחשבה, הצלחתי להגיב על הביקורת הזו בכך שהצעתי תפיסה חדשה, של המדריך, שאותה אתאר בהמשך. חלק זה של האישיות, דמות מעבר שעומדת בין הנטיות הסותרות ומובילה אדם במסעו לעבר המודעות, אינו זהה לעצמי, אף על פי שהוא משרת פונקציות דומות.

תפיסות בסיסיות בתיאורית התפקיד תפקיד, תפקיד נגדי ומדריך

החוויה האנושית, לפי תיאורית התפקיד, יכולה להיתפס במונחים של דפוסי התנהגות דיסקרטיים שמציעים דרך מסוימת של מחשבה, הרגשה או משחק. התפקיד הוא שם אחד לדפוסים אלו. כל תפקיד, אף על פי שהוא קשור לתפקידים אחרים, הוא ייחודי במונחים של התכונות שלו, הפונקציות שהוא ממלא והסגנון שלו. התפקיד אינו בהכרח ישות מקובעת, אלא כזו שיכולה להשתנות לפי נסיבות החיים המשתנות של מגלם התפקיד הספציפי. אולם, כמו תפיסת הארכיטיפ של יונג, ניתן לזהות כל תפקיד

בזכות המאפיינים הייחודיים שלו. לדוגמה, כשמישהי משחקת את תפקיד האם, איכויות מסוימות שאינן נתפסות יבואו לידי ביטוי, כולל תחושת הטיפוח והטיפול באחר. אף על פי שהטבע הארכיטיפי של התפקיד יוותר קבוע עם הזמן, ישנן איכויות שעשויות להשתנות כמו לדוגמה, מישהי המשחקת את תפקיד האם תבטא את הרצון שתהיה לה בעצמה אימא או את הרצון לבטל את האחריות שלה כלפי ילדיה. אפילו בצורה קיצונית, כשהאימא עוסקת בפנטזיות של רצח ילדים, כמו מידאה, היא עדיין שומרת על האיכויות הארכיטיפיות הבסיסיות של אם. כל תפקיד יכול לכן להיות מזוהה על ידי האיכויות הארכיטיפיות שלו ועל ידי רמת הסטייה שלו מאיכויות אלו, כל עוד הסטייה מובנת ביחס לנורמה.

המקור העיקרי של התפקיד הוא התיאטרון שבו שחקן נוטל תפקיד כאמצעי לסימול דמות מסוימת עם קבוצה מסוימת של איכויות ומניעים. המטפורה של החיים כתיאטרון הייתה כל כך חזקה לאורך ההיסטוריה מכיוון שחלק גדול כל כך מהקיום האנושי נוגע למאבק בין רצונות מתנגשים ורמות מתנגשות של מודעות. המבנה הדרמטי של אנטגוניסט מול פרוטגוניסט מגולם שוב ושוב בחיי היום-יום באינטראקציות חברתיות ובמאבק עם הקוגניציות הדיסוננטיות. למעשה, דרך אחת להגדיר מחשבה היא בדיאלוג פנימי בין ההשקפות הסותרות.

כשמטופל מתחיל טיפול בדרמה, המטפל שעובד מתוך השקפה של תיאורית התפקיד לעתים מניח שלפחות תפקיד אחד שהמטופל צריך לגלם בחיים הוא או בלתי זמין, או לא מפותח כראוי או סתור בצורה לא ראויה עם תפקידים אחרים או עם אנשים אחרים בתפקיד זה. המשימה הראשונית של הטיפול, אם כך, היא לעזור למטופל לגשת לתפקיד ולזהות אותו.

במונחים של תיאטרון, התפקיד הוא הפרוטגוניסט בדרמה של המטופל, גם אם דמות זו אולי אינה מודעת למאבקים שתעבור בחיפוש אחר מודעות וקשר. התפקיד הנגדי הוא הדמות שפורצת בצד השני של התפקיד, האנטגוניסט. אין זה ההיפך של התפקיד כפי שרוע הוא ההיפך של טוב, אלא צדדים שונים של התפקיד שאפשר להכחישם או להתעלם מהם בניסיון המתמשך לגלות דרכים יעילות לגלם תפקיד מסוים. התפקיד הנגדי איננו בהכרח דמות חשוכה או שלילית. אם מישהי משחקת בתפקיד חברתי של אם, התפקיד הנגדי יכול להיות אח או בת או אב. או הוא יכול להיות משהו ספציפי יותר לבעיות של המטופל, כמו העוזרת. למטופלת כזה, אם יכולה לייצג דמות הקשורה לעונש או לפגיעה.

לתפקיד הנגדי אין קיום בלתי תלוי מחוץ לתפקיד. לתפקיד כן יש קיום בלתי תלוי ומטופלים רבים מקווים למצוא דרך לגלם תפקיד נתון ברמה מסוימת של יכולת. ובכל זאת אפילו התפקיד מחפש קשר לעמיתיו. כדי להיות אדם מוסרי באמת, נדרשת יכולת להכיר באיכויות הבלתי מוסריות שפורצות בצד השני ולהשלים איתן.

התפקיד והתפקיד הנגדי לעתים קרובות משתנים כך שחילוף תפקידים מתבצע בקביעות מסוימת. כשמטופל נאבק בנושאים מוסריים, הוא יכול לבחור לעבוד עם תפקיד הקדוש או עם תפקיד החוטא ולאפשר שינוי כשתפקיד אחד נע מקדמת הבמה אל מאחורי הקלעים.

המדריך, כפי שציינתי מעלה, הוא החלק האחרון בשלישיית התפקידים. המדריך הוא דמות המעבר שעומדת בין התפקיד לתפקיד הנגדי וכל אחד מהם משתמש בו כגשר אל השני. פונקציה עיקרית אחת של המדריך היא האינטגרציה. נוספת היא לעזור למטופלים למצוא את דרכם. ככזה, המדריך הוא

הגאי, טייס ונווט. עוזר שמוביל את היחידים בדרך שהם צריכים ללכת בה. בצורה הבסיסית הזו, המדריך הוא המטפל. אנשים מגיעים לטיפול כי אין דמות מדריך יעילה הזמינה בעולם החברתי או הפנימי של המטופל.

הסיפור הבא ממחיש את הרעיון כי המטפל הוא המדריך. היה זה אוקטובר ושמונה קבוצות פוטבול נלחמו על מקומן בסדרת הגמר. בתחילת המשחק הראשון, ג'ו, גבר באמצע שנות הארבעים לחייו שטיפלתי בו באמצעות טיפול בדרמה במשך שנים מספר, שאל אותי האם ראיתי את המשחק של המטס שהיה בערב לפני. הוא אמר לי שהוא צפה במשחק במכוון כדי שיוכל לדבר עליו איתי. הוא ידע שאני מעריץ נלהב של המטס. המשחק היה מרגש במיוחד ודיברנו עליו במשך כמה דקות. ואז הוא אמר לי, בעצבות מסוימת, שאביו אף פעם לא לקח אותו למשחק פוטבול. במהלך הפגישה, עבדנו על כמה בעיות, אחת שנוגעת למערכת היחסים שלו עם אחיינו המתבגר, שאליו הוא התייחס בצורה אבהית בביקור שאירע לאחורונה. הוא עבד בצורה עמוקה מאוד עם חומר הנוגע למערכת היחסים שלו עם בני משפחה נוכחים ונעדרים, בעיקר אביו שמת עשרים שנים לפני כן. בסוף הפגישה, ג'ו, די בספונטאניות, לקח את ידי ואמר: "תודה שלקחת אותי למשחק." הוא חיבק אותי, כאילו כדי להיפרד, ריטואל רגיל בסיום הפגישות שלנו. החזקתי אותו למשך דקה ושרתי:

קח אותי למשחק הבייסבול,

קח אותי אל הקהל,

קנה לי בוטנים ופופקורן,

לא אכפת לי אם לא אחזור לעולם...

כשהגעתי לפזמון הוא הצטרף אליי:

כי אחרי פסילה אחת, שתיים, שלוש, אתה בחוץ

במשחק הבייסבול.

הסתכלנו זה בזה וצחקנו, ואז הוא הלך.

בפגישה הזו, אני שימשתי לא רק כאב באמצעות העברה בעבור ג'ו, אלא גם כמדריך שלו. אף על פי שאביו האמיתי לא היה יכול לקחת אותו למשחק בייסבול אמיתי, המדריך שלו היה יכול לקחת אותו למשחק וירטואלי. פגישת הטיפול שלנו הייתה משחק בייסבול שבה יכולנו לחלוק את האינטימיות שהוכחשה בצורה כואבת על ידי אביו. ברגע האינטימיות, בעזרת המדריך, דחיות העבר של האב תוקנו. דמות המדריך מובחנת לראשונה כקיימת בעולם שמחוץ למטופל. היא מקבלת צורות רבות בחיי היום-יום, ביניהן: הורה, אח, קרוב משפחה או חבר מיוחד, מורה, מאמן, מנהיג דתי, אישיות תקשורתית, פלילית, שד או אלוהים. המדריך יכול להיות מוסרי או לא מוסרי. אף על פי שהטיפול בדרמה מתחיל בהבנה המרומזת שהמטפל ייקח על עצמו את תפקיד המדריך, התהליך מתקדם לקראת מטרה שונה – שהמטופלים יפנימו את המדריך ויגלו בסופו של דבר דרך להדריך את עצמם.

דרך נוספת להביט באותה ההבנה הפנימית של המדריך היא כי המטופלים נכנסים לטיפול עם כל

מיני סוגים של דמויות מדריך פנימיות פוטנציאליות. לרבים מהם קשה לגשת אל דמויות אלו. דרך

התהליך של טיפול בדרמה, המטופלים מאותגרים ליצור מחדש את המדריכים הפנימיים שלהם שברגע שיפותחו הם יוכלו להוביל אותם לטריטוריה קשה.

תפקיד ותפקיד נגדי הם מאפייני המטופל בצורה ברורה יותר. הם נחשפים באמצעות התנהגות ומחשבה. גם הם, כמו המדריך, ישמשו כדמויות פנימיות שמחפשות איזון בתוך הנפש. ג'ו מחפש כזה מן איזון בין החלק שבו שהוא ילד, הכמהה לאהבת אב, לבין החלק שבו שהוא מבוגר, המסוגל להיות אב לאחרים, אפילו להיות אב לעצמו.

כששלושת החלקים של הנפש יהיו שלמים, המדריך הפנימי יסייע לקשר בין ילד לאב. הוא יאפשר לג'ו להרגיש אהוב ואוהב באותה העת. הוא יאפשר לג'ו לחוש, ללא בושה, את הכאב שברגע האבהות שהפסיד.

סוגי תפקידים ומיונם

במשך שנים רבות שאלתי את השאלה – אם האישיות היא מערכת של תפקידים אינטראקטיביים, מה הם התפקידים המסוימים בתוך המערכת הזו? כשחיפשתי תשובות, פניתי למערכות של אחרים. מיונג למדתי על הגישות של מוחצנות ומופנמות ועל ארבע הפונקציות של חשיבה, הרגשה, תחושה ואינטואיציה. בעבור הבנה יותר ארכיטיפית של התפקיד, פניתי גם לרעיון של יונג של אנימה ואנימוס, של צ'ל, פרסונה וילד. מיונגיאנים מאוחרים יותר כמו (1949) Cambell ו(1983) Hillman, גיליתי דרך חדשה יותר להבין את סוגי התפקיד.

הבטתי במערכות פחות קונבנציונאליות כמו אניאגרם שמציע תשעה סוגי אישיות: המבצע, העוזר, מחפש הסטאטוס, האמן, החושב, הנאמן, איש האשכולות, המנהיג ומשכין השלום. וגם הבטתי במערכת ספרותית יותר כמו זו שמוצעת על ידי קרול פירסון (1989) שרואה את מבנה האישיות כמורכב משישה סוגים: תמים, יתום, קוסם, תוהה, קדוש מעונה ולוחם.

אף על פי שכל המערכות האלו היו בעלות ערך וחושפות, אף אחת מהן לא הובילה אותי למבנה הקיומי של כל עבודה בטיפול בדרמה – התיאטרון. כשהבנתי שהמאפיין הייחודי היחיד של הטיפול בדרמה, זה שמבחין אותו מכל צורות הריפוי האחרות, הוא החיזוק התיאטרלי שלו, התחלתי לשתות מבאר התיאטרון.

הבנתי כי האלמנט שלא ניתן לחלקו בתיאטרון הוא התפקיד. מחזות רבים הם חסרי עלילה וגם חזיון ואפילו שפה. אבל כולם חולקים את אותה הנחה בסיסית, שהשחקנים נוטלים תפקידים כדי ליצור דמות. החל בהנחה הזו, התחלתי להביט בתפקידים הרבים שהיו זמינים במחזות תיאטרליים מאז תחילת ההיסטוריה המתועדת. הגבלתי את עצמי לחקירה של הספרות הדרמטית המערבית מכיוון שלא הכרתי את המסורות המזרחיות. בשנים האחרונות כשנעשיתי מודע יותר לצורות תיאטרליות מזרחיות כמו תיאטרון הנו היפני, האופרה של פקין והקטאקי ההודי, הבנתי כי מסורות אלו, הנטולות השפעות מערביות מודרניות של ריאליזם פסיכולוגי, מטות עצמן ביתר קלות למיון לפי סוג הדמות. אבל זה חייב להישאר נושא למחקר אחר.

כשחיפשתי את הפרסונה הדרמטית של מאות רבות של מחזות מערביים, נעשיתי מודע לדפוס החוזר של סוגי האופי שנראה שהתעלו מעל הזמן, מעל הז'אנר ומעל התרבות. הם כללו גיבורים ורשעים, אבירים ואנשי כפר, קורבנות ושורדים, טיפשים חכמים ואבירים חסרי מודעות, רמאים ועוזרים ואוהבים מכל מיני סוגים.

התפקיד החוזר של הגיבור, לדוגמה, מאדיפוס היווני דרך ליר הבריטי לוויילי לומן האמריקני, הכיל איכויות ארכיטיפיות מסוימות ואני התחלתי למיין אותן. הן כללו רצון להתמודד עם הבלתי ידוע ולצאת לחיפוש רוחני אחר משמעות של ממש מעבר לתפיסה. כמו כן הבחנתי בכך שכל הגיבורים משרתים תפקיד זהה בתוך המחזה, שאותו ציינתי כיצאה למסע פסיכולוגי ורוחני מסוכן לקראת ההבנה והמעבר.

לבסוף, הבחנתי בכך שכל סוג תפקיד, שמתאים לצורה האסתטית ולז'אנר, נטה להיות מגולם בסגנון מסוים. ציינתי שני סגנונות עיקריים, הצורה המוצגת, מופשטת יותר, המרוחקת ממלכודות של דיבור ופעולות בחיים האמיתיים, והצורה המייצגת, המבוססת יותר על המציאות. בניגון הבנתי את המרחק האסתטי, הנחתי כי הסגנון המציג קשור לצורות קוגניטיביות יותר של ביטוי, וכי הסגנון הייצוגי קשור לצורות יותר ריגושיות. בגילום התפקיד, השחקן משיג את ההשפעה האסתטית הרצויה, בין אם קומית או טרגית, בין אם מלודרמטית או היתולית, באמצעות משחק עם המרחק. אולם התפקיד ששחקן נוטל נקבע בעצמו על ידי המסורת הסגנונית המבוססת על אסתטיקה. בעוד נכון כי וילי לומן המודרני הוא סוג של אנטי-גיבור פופולרי בספרות של אמצע המאה העשרים, הוא עדיין נמדד באופן מסורתי אל מול הגיבור הטרגי הקלאסי שממנו הוא נגזר. אף על פי ששחקנים רבים משחקים אותו באופן ריאלי, ומנסים לברר את העומקים הרגשיים של סבלו, הוא נכתב על ידי ארתור מילר בסגנון ייצוגי, התואם את המסורת של סוג התפקיד, הגיבור.

בדומה לשחקן הבמה, המטופלת בטיפול בדרמה מובלת דרך רמות מסוימות של קוגניציה ורגש בעוד המטפל בדרמה מציג תפקידים ופעולות פחות או יותר מסוגננים. המטפל בדרמה מסייע למשחק של המטופלת באמצעות סגנון כדי לעזור לה למצוא איזון של רגש וקוגניציה כדי שאולי תהיה מסוגלת לעבוד על הדילמה עם יכולת להרגיש ולשקף בצורה מלאה. הסגנון הוא המרחיק בטיפול בדרמה, הוא דרך לקרב ולהרחיק את המטופלת מהתפקיד שהיא צריכה לשחק כדי למצוא את האיזון.

כשהשלמתי את מיון התפקידים, הכנתי רשימה של 84 סוגי תפקידים ומספר תתי-סוגים. הקריטריון העיקרי שלי לבחירת סגנון תפקיד היה הופעתו בלפחות שלוש תקופות היסטוריות, כגון קלאסית, רנסאנס וניאו-קלאסית, או שימוש חוזר במהלך תקופה מסוימת אחת ו\או ז'אנר. בשנים האחרונות חידדתי את המיון, הסרתי מיונים מיותרים, בעיקר למטרת פיתוח כלי הערכה, שבו אדון מטה. יש לציין כי כל התפקידים במערכת המיון עובדים במערכת המשולשת של התפקיד- התפקיד הנגדי-והמדריך. כל סוג תפקיד, כמו הילד, יכול לשרת כפרוטגוניסט (תפקיד), אנטגוניסט (תפקיד נגדי) ו\או מדריך בתוך הדרמה הטיפולית של היחיד.

מערכת תפקידים

בפיתוח מערכת המיונים של התפקידים, הנחתי כי לכל האנשים יש פוטנציאל ליטול את כל התפקידים המזוהים ולשחק אותם ועוד אחרים שאינם מצוינים. כמות התפקידים הזמינה תהיה מבוססת על גורמים רבים הכוללים קדם הנחה ביולוגית, מודל חברתי, הנעה פסיכולוגית, נסיבות סביבתיות ושיפוט מוסרי, כמו גם גורמים משניים כמו מוכנות ורצון. סך התפקידים המוצעים בכל רגע הוא מערכת התפקידים. מערכת התפקידים היא דרך נוספת לחשוב על מבנה האישיות. היא מכילה את כל התפקידים התוך אישיותיים. בתוך מערכת התפקידים נמצאים התפקידים הזמינים למודע ושניתן לשחק במלואם. אבל ישנם גם תפקידים רדומים במערכת התפקידים שהתאדו מהמודע בשל הזנחה או התעללות או חוסר צורך. תפקידים שאינם מזוהים לא ישוחקו, אפילו אם הם יתקיימו בתוך האדם. הם יופעלו בהינתן הנסיבות החברתיות או הסביבתיות המתאימות.

כדוגמה, משפחה של ג'יל כל הזמן אמרה לה שהיא משעממת ולא מושכת. ידיה רפו מלהמשיך ללמוד אחרי גיל 16. אחרי מספר מינימאלי של שנות לימוד, היא עבדה בעבודות נחותות ולא מספקות. אחרי זמן קצר בטיפול בדרמה, היא נרשמה לקורס המשך בהיסטוריה של האמנות. היא ציינה שהיד שלה רעדה כשהיא מילאה את טופס ההרשמה. במהלך הקורס הראשון, כשהוצגו שקופיות של ציורים קלאסיים, היא הוצפה רגש והייתה צריכה לצאת מהחדר. היא בודדה את עצמה בשירותים ובכתה. בשיעור הבא, לראשונה בחייה, היא גילתה שיש לה משהו לומר על הציורים. היא העזה לדבר וקיבלה הכרה על הערותיה מלאות התבונה.

בעידודי, התחילה ג'יל לצייר בעצמה, ציורים אינטימיים מאוד הנוגעים לעברה מלא ההתעללות. אף על פי שהיצירה שלה והדיאלוג עם הציורים היו כואבים מאוד, היא התגאתה מאוד בגילוי כי תפקיד חדש לגמרי – של אמנית – היה זמין בשבילה פתאום. באחת הפגישות היא צעקה: "אני חושבת שהאמנית הייתה שם כל הזמן. היא פשוט ישנה." המבנה של מערכת התפקידים הוא דינאמי. כשתפקיד אחד נקרא לקדמת הבמה, תפקידים אחרים עוברים אל מאחורי הקלעים. דרך אחת להביט במבנה היא כסצנה שמועלית על הבמה במחזה. כששחקן אחד מדבר, האחרים על הבמה צריכים להקשיב ולהגיב בהתאם. חלקם שותקים ואינם נראים, וממלאים את תפקידם כניצבים.

בתוך המבנה של מערכת התפקידים, התפקידים נוטים לחפש איזון עם התפקידים הנגדיים שלהם. דבר זה נכון במיוחד באישיות בריאה ומשולבת. ככזו מן האישיות גם מגוון תפקידים ממגוון תחומים יהיו מוכנים, אם יתבקשו, לקחת את התפקיד הראשי בדרמת החיים של היחיד.

ראיית הבריאות והחולי

האדם הבריא, מנקודת המבט של התיאוריה, הוא בעל יכולת לחיות עם אמביוולנטיות, עם נטיות סותרות ועם פרדוקסים. בספר מחקרים קודם, התייחסתי לאדם זה כאל אדם שמשוגל לחיות חיים כפולים בצורה יעילה. הדימוי אינו מתייחס לפיצול סכיוואידי אלא להכרה בכך שהמצב הנפשי הוא בחלקו כזה של חיים עם תחומים פרדוקסאליים של גוף ונפש, מחשבה ועשייה, נושא ומושא, שחקן ומתבונן, תפקיד

ותפקיד נגדי, בו זמנית. האישה המבוגרת הבריאה שמתפקדת באופן אחראי מצאה דרך להיות עם הנטיות הסותרות שלה - להתנהג כילדה ולהתנהג כבוגרת. התפקיד והתפקיד הנגדי מאוזנים וכשעולה הצורך לשחק את הילדה או את הבוגרת, היא יכולה לעשות זאת בלי לחשוש מלאבד כל תחושת בגרות או שיפוט.

בעת יציאה מאיזון, כלומר, כשהיא יותר מדי ילדה או יותר מדי בוגרת, האישה הבריאה מסוגלת לשאוב מחוכמתה של דמות המדריך כדי לעזור לעצמה לנוע בחזרה לעבר המרכז. המדריך יכול להיות חבר או מטפל או הוא יכול להיות דמות פנימית שמסמנת זמן להרהור וזמן לשנות את ההתנהגות. האישה הבריאה ידועה גם ביכולתה לקחת על עצמה את רוב התפקידים במערכת המיונים אם לא את כולם, ולשחק אותם בחיי היום יום ברמה מסוימת של מקצועיות. מעט מאוד אנשים, שחקני האופי הטובים ביותר, מסוגלים למלא את כל 84 התפקידים במידה מלאה של מקצועיות. מקצועיות ושלמות הם לעתים קרובות קשים למדידה. אולם תכונות אלו לרוב מתקיימות כשאדם מסוגל להתנהג בתפקיד ולהרהר על ההתנהגות הזו בצורה מאוזנת, כלומר, עם תחושה ועם הבנה. שחקן התפקיד הכשיר הוא גם כזה שמסוגל לבטא במילים ו/או פעולות את האיכויות המתאימות, את הפונקציות ואת הסגנון של כל תפקיד נתון.

בריאות, אם כן, היא פונקציה של כמות התפקידים שאדם הפנים ושאותם הוא משחק ואיכות גילומם. האדם שאינו בריא, מנקודת המבט של התפקיד, הוא כזה שוויתר על המאבק להיות עם אמביוולנטיות ושיש לו במקום זאת תפקיד אחד מובך או ערוב של תפקידים דומים, והוא מוציא את כל האחרים. האדם שאינו בריא, שנושא תחושת עומס הנגרמת על ידי מורכבות, מוצא דרכים להגביל את כמות ואת איכות התפקידים בעולם הפנימי והחיצוני שלו. זהו התחום של הפונדמנטליסט שמעריך מערכת אמונות אחת ודוחה את כל צורות האמונה האחרות או את הדרכים האחרות לראות את העולם. זהו התחום של האוטיסט שעולמו מוגבל למערכת פרטית וקטנה מאוד של מחשבות והתנהגויות. ברוב הצורות של מחלות נפש קיצוניות המסומנות על ידי חשיבה אובססיבית או הזייתית, מערכת התפקידים מוגבלת ביותר.

מנקודת מבט חברתית, האדם שאינו בריא מסומן על ידי חוסר יכולת לקחת על עצמו את תפקיד האחר וכך להזדהות עם האחר. אנו מוצאים כי הנרקיסטים, לדוגמה, חיים ביקום מאוד צר של תפקידים. כל מפגש חברתי שמציע אמצעים אפשריים ליטול תפקיד חדש הופך למראה מעוותת. במקום להביט באחר ולראות השתקפות של מה שהיא עשויה להיות, הנרקיסטית מביטה באחר ורואה השתקפות של מה שהיא. בעבור הנרקיסט, האחר לא יכול לתווך או להציג שום דרך חדשה של הוויה. כשהאחר מציע מראה מקובעת, הוא הופך לבריכת מים שבסופו של דבר מטביעה את נרקיסוס המיתולוגי. האדם שאינו בריא מסומן גם על ידי חוסר יכולתו להפנים כמה תפקידים ולגלם אותם בצורה מלאה. בצורה קיצונית, אדם זה מוצא רבים מהתפקידים הרשומים ברשימת המיונים כזרים ורחוקים יותר מכך, הוא מתקשה לזקוף איכויות, פונקציות וסגנונות לתפקידים שאיתם הוא מתמודד.

שיטת הערכה ואומדן

ביישום רשימת מיוני התפקידים בעבודה קלינית בטיפול בדרמה, פיתחתי שני כלי הערכה.

הראשון, שנקרא **פרופיל תפקיד**, הוא מבחן פשוט של עיפרון ונייר שמציע רשימה מותאמת של התפקידים ברשימת המיונים ומבקש מהנשאל לדרג כל אחד מהם בסקאלה בסגנון ליקרט מ-0 ועד 4 לפי שתי מדידות: כמה אדם מתנהג כמו התפקיד בחיי היום-יום שלו, וכמה אדם משחק את התפקיד בדמיונו. פרופיל התפקיד עובר כעת שינויים. הוא מתפתח למבחן בכרטיסיות ובקרוב יהיה נתון למדידות של מהימנות ותוקף. אולם נעשו כבר כמה מחקרים שניסו לייסד את אמות המידה האלו ועוד אחרות. ברגע שהמחקר המתאים והפרוטוקולים הקליניים ייוסדו, כלי זה יוכל לשרת כאמצעי יעיל להביט במערכת התפקידים של אדם במונחים של כמות ואיכות של התפקידים הניטלים והמגולמים. באמצעות מחקר נוסף, מטפל קליני בדרמה צריך להיות מסוגל ליישם את הנתונים האלו ישירות בטיפול.

הכלי השני שפותח מתיאורית התפקיד נקרא "**ספר סיפור**". מטרתו היא להעריך את יכולתו של היחיד לקיים תפקיד, תפקיד נגדי ומדריך ולקדם אינטגרציה וקשר מסוימים בין התפקידים. דרך "ספר סיפור", הנחקר מקבל את המשימה הבאה: הייתי רוצה שתספר לי סיפור. הסיפור יכול להיות מבוסס על משהו שקרה לך או למישהו אחר בחיים האמיתיים או שהוא יכול להיות לגמרי מומצא. בסיפור חייבת להיות לפחות דמות אחת.

הבוחן מקבל הנחייה לספק כל הוראה נדרשת כדי לעזור לנחקר לספר את הסיפור. הבוחן מעודד את אלו שאינם ורבליים במיוחד לספר את הסיפור דרך עצמים מיניאטוריים או בובות. אחרי הסיפור, הנחקר מתבקש לציין את הדמויות בסיפור, עד שלוש, ולענות על כמה שאלות בנוגע לאיכויות שלהן, לתפקידים שלהן ולסגנונות ולייצוג שלהן. הנחקר גם מתבקש לציין את הנושא של הסיפור ולהעיר על הקשר בין התפקידים בסיפור לחיי היום יום שלו.

כלי הערכה זה נמצא עדיין בשלבי התהוות ודרוש מחקר נוסף וליטוש לפני שניתן יהיה ליישמו בטווח קליני רחב.

באומדן השינוי, המטפל מחפש שינוי באיכות ובכמות של התפקידים שניטלו ושוחקו, כמו גם ביכולת של המטופל לזהות את התפקיד, את התפקיד הנגדי ואת דמות המדריך ולעבוד דרכם. כדי לקבוע את היעילות של הטיפול המטפל שואל כמה שאלות:

1. האם המטופל מסוגל לזהות תפקידים בעייתיים ולשחק אותם ברמה מסוימת של יכולת? כשאני אומר יכולת אני מתכוון למודעות ליכולות, לתפקיד ולסגנון של הצגת התפקיד וליישום של המודעות ושל האינטראקציות החברתיות בתפקיד.
 2. האם המטופל מסוגל לזהות את התפקיד הנגדי ולשחק אותו ברמה מסוימת של יכולת?
 3. האם המטופל מסוגל לזהות את דמות המדריך ולהשתמש בה כעזר בכדי לעבור משבר?
 4. האם המטופל מסוגל לחיות בקרב תפקידים סותרים?
 5. האם המטופל מסוגל לשחק מגוון תפקידים בששת התחומים של מיוני התפקידים?
- המטפלת יכולה לאמוד את התהליך שעובר המטופל בסופה של כל פגישה, בסיכום של כמה פגישות או בסיום הטיפול. בכל נקודה כל שהיא בזמן, אחרי ההערכה, המטפלת יכולה לחלוק את התובנות שלה

ולהציע הצעות למטופל. היא יכולה לעזור למטופל להעריך את התקדמותו באמצעות חידוד יכולתו לזהות תפקידים, תפקידים נגדיים ואת דמות המדריך.

התהליך הטיפולי: שיטת התפקיד

תיאורית התפקיד מיושמת בטיפול באמצעים של שיטת התפקיד. ב- Persona and Performance (1993), ציינתי כי השיטה עוברת דרך שמונה שלבים:

זיהוי התפקיד

1. כינוי התפקיד
2. משחק\עבודה דרך התפקיד
3. חשיפת איכויות אלטרנטיביות בתת-התפקיד
4. הרהור במשחק התפקידים: גילוי איכויות תפקיד, פונקציות וסגנונות המוטמעים בתפקיד.
5. ייחוס התפקיד בסיפור לחיי היום-יום.
6. שילוב תפקידים ליצירת מערכת תפקידים מתפקדת.
7. עיצוב חברתי: מציאת דרכים שבהן התנהגות המטופל בתפקיד משפיעה על אחרים בסביבות החברתיות שלהם.

המודל עדיין רלוונטי אף על פי ששינתי את שלב מספר ארבע כדי להתאים את הבנתי את התפקיד הנגדי ואת המדריך. במהלך העבודה דרך השלבים, המטופל כביכול עובד עם תפקיד אחד שאותו הוא זיהה ונתן לו שם. לדוגמה, ג'ורג', אמן חזותי בסוף שנות החמישים לחייו, הגיע לטיפול מכיוון שהוא חש שהוא כישלון מקצועי. אני ציינתי כי כישלון הוא יותר תכונה מאשר תפקיד ועזרתי לג'ורג' לגלות כי התפקיד הכושל היה זה של אמן. עבדנו עם תפקיד האמן דרך השלבים ודרך עבודה על חלומות ומשחק תפקידים. במהרה גילינו כי לא היה זה תפקיד האמן אצל ג'ורג' שחש ככישלון, אלא התפקיד הנגדי, שאותו ג'ורג' כינה "הבנק" ואז "איש העסקים".

בזיהוי התפקיד הבעייתי שלו כאיש עסקים, לא הרגשתי שג'ורג' חוקר את תת-התפקיד של האמן אלא למעשה מגלה את תפקיד הנגד. כשג'ורג' הכיר ברגשותיו של חוסר יכולת במה שנוגע למכירת יצירות אמנות, הוא היה מסוגל לתבוע מחדש את האמן בצד השני של איש העסקים ולעבוד על דרכים של שילוב השניים בעזרת כמה דמויות מדריך שאותן הוא זיהה ונתן להן שמות.

ישנו צעד ביניים בין 3 ו-4. זהו הצעד של יציאה מהתפקיד שבסופו של דבר תקף לשינוי במציאויות - מהדרמטית לזו של חיי היום יום. אולם במקרה הראשון של יציאה מתפקיד, המטופל מרחיק את עצמו מתפקיד אחד, נכנס לרגע לעמדה ניטרלית הקשורה לחיי היום יום, ואז מתכונן לקחת על עצמו את התפקיד הנגדי.

יציאה מתפקיד מתרחשת גם בין צעדים 4 ו-5 כשהמטופל נע לגמרי מחוץ לתחום הדמיון, עוזב את התפקידים הדמיוניים מאחור, ומתכונן להרהר בסיפורים שהוא כרגע יצר. יציאה מתפקיד מסמלת את הפרדוקס ההכרחי של החוויה הדרמטית – זה של ההמשכיות של האני ושל הלא-אני, של השחקן ביחס

לתפקיד. כשהשחקן עוזב את התפקיד הדרמטי, הוא שב לחיים ביקום מקביל שהוא פחות מסוגן ופחות מכוסה במסכה בצורה ברורה. מכיוון שהטיפול בדרמה באמצעות תפקידים יכול להפוך די מורכב ומבלבל, המטפל צריך להבטיח שהמטופל יצא מהתפקיד של כל דמות ושל כל מושא. תחת הכישוף של התפקיד, המטופל מאבד מרחק ומתקשה להרהר בדרמה.

לא קיימת עמדה מלוטשת ולא ניתן לומר על אף אדם שהוא נטול תפקידים לחלוטין. מאחורי כל מסכה ישנן מסכות נוספות. מטרת היציאה מתפקיד איננה להתעלות מעל הפרסונה של אדם, כי אם לנוע מהמציאות, זו של הדמיון, לאחור, זו של חיי היום יום, למטרת הרהור. דרך נוספת להביט ביציאה מהתפקיד היא כבשינוי מהצורה הרגשית, היותר פעילה פיזית, לקוגניטיבית והירהורית יותר. השלבים בשיטת התפקיד אינם בהכרח ממשיכים באופן ליניארי. כשהמטופל עובד עם תפקיד בעייתי, הוא עשוי לגלות, כפי שג'ורג' גילה, שהבעיה למעשה נמצאת בצד השני. התפקיד הנגדי הופך אז לתפקיד ויש לכנותו במלואו ולעבוד עליו בעצמו. במקום המסומן כצעד מספר ארבע, המטופל מעודד למצוא דמות מדריך. אולם רבים מתחילים את הטיפול עם דמות מדריך שהיא פגועה או שהלכה לאיבוד באופן זמני, כזו שבדרך כלל מבוססת על הורה מטפח או שעבר אידיאליזציה.

צעדים מספר חמש ושש של שיטת התפקיד הם הירהורים ומצביעים על המרכיב הקוגניטיבי של הגישה. אחרי צורה מסוימת של גילום תפקיד, המטופלים מתבקשים להרהר בתפקידים ששיחקו ואז לקשר את התפקידים עם חיי היום-יום שלהם. מטפלים בדרמה רבים מאמינים כי גילום הוא מרפא בעצמו, וכי הרהור הוא במקרה הטוב לא הכרחי ובמקרה הגרוע יעיל בצורה ההפוכה. אני מאמין כי הרהור ועיבוד ורבלי הם חשובים פוטנציאלית כמו הגילום בהובלה אל הריפוי. אולם אני מכיר בכך שעיבוד ורבלי איננו מתאים בעבור אוכלוסיות מסוימות עם תובנה ויכולות ורבליות מוגבלות כמו ילדים אוטיסטים ואנשים החולים במחלת נפש חמורה או מבוגרים מפגרים שכלית.

השלב האחרון, זה של עיצוב חברתי, מרמז כי ברגע ששונה התפקיד או תצורה של התפקיד-התפקיד הנגדי-המדריך, המטופל הופך למודל לאחרים במגוון הסביבות החברתיות שלו בבית, בעבודה ובמשחק. כשג'ורג' הולך למסיבת קוקטייל שעורכים סוחרים אמנות עשירים, שעם רבים מהם הוא היה בקשרים עסקיים בעבר, הוא מרגיש חסר ביטחון בכל פעם מחדש, וחושש שהם יראו בו אמן כושל. אבל מאחר שהטיפול עזר לו לשנות את התפיסה העצמית שלו, הוא מסוגל ללכת כאמן בעל יכולת שהעסק שלו וחריפות הקידום העצמי שלו נמצאת בפעולה. הסוחרים מגיבים בצורה חיובית לתפיסה העצמית השונה שלו ומתחילים איתו בשיחה. באותה העת, עמיתים במסיבה שמחשיבים את עצמם כאמנים כושלים רואים את ג'ורג' במצב רגוע יותר והיו רוצים להיות יותר כמוהו. ג'ורג', במצבו שהשתנה, הופך למודל לחיקוי בעבורם.

דוגמא לצורת עבודה - אני מתחיל את הפגישה הקבוצתית והפרטנית במגוון דרכים. לרוב אני מברך את המטופלים שלי ומחכה שיביעו במילים או בדרכים אחרות שאינן ורבליות את מצב ההווה הנוכחי שלהם. לפעמים, במיוחד כשמדובר בקבוצה חדשה, אני מדריך אותם בחימום פיזי ועוזר להם למקם תפקיד. תרגיל אחד שאני משתמש בו הרבה הוא לבקש מהקבוצה לנוע מסביב לחדר ולשחרר את המתח באמצעות נשימה ומתיחות והתרחבויות. אני מבקש מהם להתמקד בחלק גוף אחד ולאפשר תנועה שתתרחב לדוגמה

מהבטן שלהם. אני מבקש מהם לשחק עם התנועה, ומוסיף צליל ונותן לדמות לפרוץ. ברגע שהדמות מיוסדת, אני עוזר לקבוצה לפתח אותה יותר דרך אינטראקציה של אלתור, מונולוגים קצרים ולבסוף כינוי בשם של תפקיד אחד.

ברגע שהמטופלים בקבוצה התחממו לתוך התפקידים שלהם, אנחנו עובדים על תפקידים אלו באמצעים של המצאת סיפור או פיסול או משחק חופשי בקבוצות קטנות. יחידים יכולים גם לעבוד לקראת מיקום תפקידים נגדיים ותפקידי מדריך והעלאת סצנות ואלתורים בין השלושה.

צורת זיהוי שלושת התפקידים יעילה באופן כללי, במיוחד בקבוצות בתפקוד גבוה. גישה זו יכולה להפוך מבלבלת יותר בקבוצות בעלות תפקוד נמוך או בכאלו המטופלות בתרופות. במקרה כזה, אני בדרך כלל מתחיל את העבודה עם תפקיד אחד. אם וכאשר ישנה הזדמנות לנוע לצד השני של התפקיד, אבקש מיחידים או מהקבוצה כולה למקם את התפקיד הנגדי וליטול אותו.

כשמודל זה בראשי, אני מפיק תועלת ממגוון טכניקות, לרוב כאלו הנשארות בטווח של טכניקות הטליות. עם יחידים כמו גם עם קבוצות, אשתמש במשחק בחול ובמשחק חופשי, במסכות ובבובות, ציורים ופסלים, סיפור סיפורים ותיאטרון פלייבק. לאחרונה מצאתי כי עבודה עם סיפורים מספקת מבנה ברור שבתוכו המטופל יכול למקם את התפקידים שלו ואת תפקידי הנגד שלו ואת המדריכים שלו ולעבוד איתם. אם אחד מהשלושה חסר, מבנה הסיפור מספק מסגרת שבה אפשר למקם את החתיכות החסרות.

בטיפול, אני גם משתמש בטכניקות של פסיכודרמה כולל חלוקה לזוגות, היפוך תפקידים, שיקוף במראה ושיתוף במהלך הסגירה. אני מנסה להימנע מאוריינטציה של המציאות הישירה ומהטבע הקתולי האינטנסיבי של פסיכודרמה אלא אם כן אני חש כי המטופלים הרחיקו את עצמם מספיק מהרגשת צורך לספר סיפור ישיר עם מקסימום השפעה. בקבוצות אני גם משתמש דינאמיקה סוציומטרית כדי לגלות דינאמיקות הנמצאות מתחת לפני השטח וכדי לעודד את החברים בקבוצה לבחור בחירות יותר מסוכנות. עם מטופלים בעלי קשיים, נטיות גבוליות או תלות ממכרת, במטרה לארגן את חייהם, אשתמש בעיצוב של גישות קוגניטיביות-התנהגותיות. כוונתי היא לעזור להם לפתח אסטרטגיות התמודדות יעילות. במונחים של גישת התפקיד, אני לעתים קרובות מבקש מהם לזהות תפקיד שהם צריכים לשחק ולזהות את תכונות ההתנהגות שלו. אני עוזר להם לבצע את המשחק בתפקיד בטיפול, כחזרה לקראת רגעים בחיי היום יום. אני מעצב את סוג עבודה זה לפי הגישה של ג'ורג' קלי שפיתח צורת טיפול הנקראת טיפול תפקיד מקובע.

בעבודה קוגניטיבית, מטרתי היא לעזור ליחידים להבנות מחדש את הסכמות המנטליות שלהם ולמצוא תפקידים מתאימים ותפקידים נגדיים כדי להבנות את חייהם. באמצעות העבודה הזו, נעשה מאמץ מודע למקם דמות של מדריך פנימי, מן אינטליגנציה מרכזית שיכולה להנחות ביעילות את המופע.

תפקידו של המטפל בדרמה

המטפל בדרמה שעובד בשיטת התפקיד צריך להיות גמיש וקשוב. באופן כללי, המטפל בדרמה משרת כמדריך וכמודל, והוא ניצב מעל ומעבר למטופל, ומעודד אותו, למצוא לבסוף, את מדריכו שלו.

לא מומלץ למטפל בדרמה להיות מרוחק מדי מכיוון שהריחוק עשוי לעורר יותר מדי העברה מצדו של המטופל. כשרגעים של העברה בכל זאת מתקיימים, המטפל בדרמה יכול לקחת את התפקיד ההעברתי ולפעול עם המטופל, לעודד אותו לקחת את תפקיד הנגד. בדוגמה של ג'ו שהצעתי קודם, גם המטפל וגם המטופל נכנסים לתחום של אב ובן כשהם מבקרים במשחק בייסבול מטפורי ושרים את השיר "קח אותי למשחק הבייסבול".

באופן כללי, המטפלת בדרמה אינה מעודדת או מדכאת העברה. כשהיא מופיעה, המטפלת צריכה להיות מוכנה לעשות דבר אחד מתוך שניים. במקרה הראשון, היא נוטלת את ההעברה בצורה של תפקיד ומעודדת את המטופל לקחת על עצמו את התפקיד הנגדי. אחר כך, מהיחסים בתוך התפקידים, הם משחקים מחזה קצר. אחרי המשחק, הם יוצאים מתפקידיהם ודנים בחוויה. במקרה השני, שקורה בדרך כלל בתהליך של קבוצה, המטפלת עוזרת לקבוצה להעביר את ההעברה מהמטפלת לקבוצה וכך מייפה את כוחה של הקבוצה לעבוד דרך המחזה של ההעברה בעצמו. לדיון מלא בגישה השנייה, ראו אצל Eliaz (1988).

מודל הריחוק מאוד מדריך את האינטראקציה של המטפל והמטופל. המטפל יעריך כל רגע ויעשה שיפוט מידי בנוגע לכמה קרוב וכמה מרוחק עליו להיות עם המטופל. הנחישות תהיה מבוססת על שני גורמים עיקריים:

1. הדיאגנוזה של המטופל ויכולתו להתמודד עם קרבה ו\או עם ריחוק;
 2. יכולתו של המטפל להכיל רגשות ולהתמודד ביעילות עם תגובותיו כנגד ההעברה בפגישה.
- אף על פי שהמטפלת חייבת להיות מוכנה לקחת על עצמה תפקידים נגדיים לאלו של המטופל ולפעול בצורה ישירה של משחק, ברוב הזמן היא משרתת יותר כמנחה וכעדה למשחק של המטופל. יוצא דופן אחד הוא כשעובדים עם ילדים באמצעות טיפול במשחק. במקרה זה, המטפלת בדרמה לעתים קרובות תפעל ישירות במחזה אלא אם כן הילדה תעיד בבהירות על רצונה לשחק לבד. כשהמטפלת משחקת עם הילדה, היא עובדת דרך ייסוד של תקשורת פתוחה ושל ביטחון, הצבת גבולות, הכלת רגשות, ועזרה בהבהרת נושא המחזה. המטפלת תעבוד דרך מבנה התפקיד-התפקיד הנגדי-מדריך כדי לעזור למטופל למצוא דרך לתוך התפקיד והחוצה ממנו.

המטפלת נוקטת עמדה מרוחקת יותר, מדריכה את הגילום ומעודדת את המטופל ליטול את התפקידים ההכרחיים ולשחק אותם. כדוגמה, ג'ורג' מגיע לפגישה ומספר לי חלום. הוא על נבל שיושב בחדר בקצה מגדל גבוה. הוא הרג את אשתו של ג'ורג' וג'ורג' עולה כדי להתעמת איתו. הנבל משנה צורות. באחת הוא נוהג במכוניתו של ג'ורג' וג'ורג' שם את ידיו על עיניו של הנבל כדי שיעשה תאונה. במושב הקדמי יושבת אישה קשוחה וסקסית. בסוף, ג'ורג' נמצא עם אשתו ששבה לחיים. שניהם יורדים במדרגות המגדל. הנבל נמצא למעלה והוא יורק עליהם. קשה להתעלם מהיריקה. הנבל נלכד ונשלח לכלא.

כשאני עובד עם החלום, אני מבקש מג'ורג' לקחת את כל התפקידים. הוא משחק את הנבל, את האישה, את האישה הסקסית במכונית, את המגדל ואת היריקה, ונותן לכולם מונולוג בגוף ראשון. הוא גם מזהה את עצמו, ג'ורג', כפרוטגוניסט. אני צופה בג'ורג' עובד. אני עסוק בדרמה שלו, אף

על פי שאני לא משתתף בה ישירות. אני מדריך אותו מתפקיד לתפקיד, לפעמים שואל שאלות כדי שהוא יעמיק את הקשר שלו לתפקיד מסוים או יחזק נושא מסוים. אחרי הגילום, אני מוביל אותו דרך דיון בתפקידים ובקשר שלהם זה לזה. לבסוף אני מבקש ממנו לחבר את התפקידים בחלום לחיי היום יום שלו. דרך עבודתנו המשותפת, ג'ורג' למד לעשות את הקישורים. עם הזמן, הוא למד להרחיב את רפרטואר התפקידים שלו, להעמיק את מחויבותו לכמה תפקידי מפתח ולמצוא דרך להדריך את עצמו בלי חשש מהתמוטטות. כמטפל, אני נותר נוכח כמדריך, ומזכיר לו להסיר את ידיו מעיניו כשהוא נוהג, מעודד אותו לחקור את כל החזרים החשוכים בקצוות המגדלים, מעודד אותו להביט בדרכים להתקיים כגבר בין גברים ובין נשים.

האוכלוסיות שמפיקות את המיטב משיטת התפקיד

התחלתי להתנסות בטיפול בדרמה באמצע שנות השישים כשהייתי מורה של מתבגרים בעלי הפרעות רגשיות. משימתי הייתה ללמד אנגלית ודרמה, אבל רבים מהתלמידים שלי היו כל כך לא מאורגנים ולא הייתה להם השליטה העצמית כדי ללמוד איך למפות שירה או לשנן שורות במחזה. המחלות שלהם נעו בטווח שבין קשיי למידה וליקויים עצביים ועד למחלות נפש חמורות וטראומה. נדרשו לי כמה שנים של ניסוי וטעייה כדי להתחיל להרגיש תחושה כל שהיא של כשירות. למדתי את דרכי, והמצאתי את העבודה במהלכה. בעבור התלמידים שלי אני הייתי מן מדריך, אף על פי שהתהליך דרש עבודה רבה. לא הייתי מבוגר בהרבה מחלקם. לרבים היה ניסיון חיים רב יותר משלי אי פעם יהיה. ובכל זאת, ידעתי משהו על תיאטרון והייתה לי אמונה גדולה ביכולת הריפוי שלו. שנותיי כשחקן היו יותר מרפאות ממספקות אסתטית כשמצאתי צורה שבאמצעותה הייתי יכול לבטא את הכאב שלי ולעבוד באמצעותו. הייתי נלהב לחלוק את הניסיון שלי עם אחרים.

עשרים וחמש שנים חלפו לפני שפיתחתי את תיאוריית התפקיד ואת שיטת התפקיד, ועדיין זרעי עבודתי כמטפל בדרמה נשתלו אז. למדתי איך להגיע לאנשים שלא היו מסוגלים לחשוב ולהרגיש בצורה מסורתית, שלא היו מסוגלים לבטוח ולתקשר ולהזדהות.

כשפיתחתי את גישות הטיפול בדרמה במהלך השנים, המשכתי להחיות את חוויותי הראשוניות. האנשים בעלי הפרעות הנפשיות שעבדתי איתם בהתחלה נותרו המודלים שלי, וכשאני מדבר על תפקיד-תפקיד נגדי-מדריך או על מיון התפקידים או על שיטת התפקיד, אני עדיין מהרהר בעבודתי המוקדמת איתם. היה זה הגיוני כשהתחלתי לטפל במטופלים יחידים בטיפול בדרמה, שהאוכלוסייה הראשונה שעבדתי איתה הייתה מתבגרים בעלי לקויות למידה.

במהלך שלושים השנים האחרונות עבדתי עם אנשים רבים, ביניהם בני האוכלוסיות הבאות: בעלי הפרעת קשב, ריכוז והיפראקטיביות, התמכרות לאלכוהול ולהרואין, הפרעות אכילה, הפרעת דחק פוסט טראומטית, הפרעה דו-קוטבית, הפרעות מיניות, אישיות גבולית והפרעות סכיזופרניה, ליקויים פיזיים והתפתחותיים ונורוטיות נורמאליות, בין השאר. התלמידים שלי שאומנו בשיטת התפקיד מילאו את העקרונות של תיאוריית התפקיד לטיפול באלו ובמגוון אוכלוסיות אחרות כולל בעלי הפרעות התנהגות

ומתבגרים ומבוגרים כלואים, משוחררי מלחמה, ילדים שעברו התעללות מינית, מחוסרי בית בעלי מחלות נפשיות וזקנים שבריריים.

קשה לומר אילו קבוצות מגיבות בצורה הטובה ביותר לטיפול. ברמה אחת, נראה כי ככל שהאוכלוסייה הנורוטיית המתפקדת בצורה נורמאלית גבוהה יותר היא המגיבה ביותר, מכיוון שקבוצה זו יכולה להתבטא בקלות ולשקף דרך המשחק את התפקידים. ובכל זאת ישנה עדות גוברת לכך ששיטת התפקיד היא גם יעילה לטיפול ביחידים בעלי מחלת נפש שמתפקדים ברמה נמוכה יותר. מחקר שנעשה לאחרונה (Sussman, 1998) הציע עדות, בעיקר אנקדוטלית, לכך שקבוצה של חולים בסכיזופרניה יכולה לקרוא ולעבוד באמצעות כמה תפקידים, ואז לייחס את הדמויות האלו לחיי היום יום שלהם. עדיין לא ברור אילו קבוצות מתאימות ביותר לשיטת התפקיד מכיוון שלא נעשה מחקר בנושא. העדות שעולה היא בעיקר אנקדוטלית ומבוססת על תיעוד תהליכים ואבחונים קליניים. היוצא מן הכלל הוא פיתוח של מקרי מבחן שיטתיים שמביטים בתהליך הטיפולי במונחים של פרדיגמת תיאורית התפקיד. מקרי מבחן כוללים את אלו של Michael (Landy, 1993), Hansel and Gretel (Landy, 1993), Sam (Landy, 1993), Kerry, Lena and Walt (Landy, 1997) and Fay (Landy, 1999).

מגבלות ואתגרים

ישנן כמה מגבלות לתיאורית התפקיד. כמו כל תיאוריה אחרת, היא מוגבלת על ידי מערכת ההנחות שלה הנוגעת לאפיסטמולוגיה ולנושאים פסיכולוגיים כמו מבנה האישיות, בריאות ושלומות, מטרות טיפוליות ותהליכים. היא מאתגרת את ההנחות ההומניסטיות, האקזיסטנציאליסטיות, המודרניסטיות שמונחות ביסוד חלק גדול מהטיפול בדרמה, ומביאה את תהליך הטיפול בדרמה לתחום הקוגניטיבי, הקונסטרוקטיבי, הפוסט-מודרניסטי. רבים שעוסקים בטיפול בדרמה מוצאים את האוריינטציה הספציפית הזו תיאורטית ואינטלקטואלית מדי.

תיאורית התפקיד אינה פונה בצורה מספקת לנושאים של התפתחות אנושית. היא נסמכת על מודל של אישיות אנושית – מיון התפקידים – שנגזר מצורת אמנות ושיש לו בסיס מדעי מועט מאוד. המיון בעצמו, לא משנה כמה הוא גמיש ונוזל, נותר מערכת מצמצמת, שלא קל ליישמה על התנועה הנזילה והספונטאנית של היחידים מתפקיד לתפקיד בחיי היום יום ובטיפול.

תיאורית התפקיד נוטה לקבל מיקוד יותר ספרותי מאשר של מדעי החברה וכך היא לא מטה את עצמה להתפתחות של ספרות מחקר משמעותית המקובלת אצל מדעני החברה. אפילו היא בעלת מודל בספרות הדרמטית, היא נסמכת באופן כמעט בלעדי על תפקיד ועל אופי, על חשבון הנושא והעלילה, הקול והתחושה.

הצד האחר של טיעון זה הוא כי חלק מהטיפול בדרמה הנגזר מסוציולוגיה ומאינטראקציה סימבולית הוא בעל מיקוד מדעי גדול מדי כפי שצוין בפיתוח של ספרות משמעותית של מחקר. ככזה, הוא נותר לא מקובל בעבור אלו שמתעקשים על נקודת מבט אסתטית ומצמצמים את חשיבות לימודי המחקר השיטתי.

שיטת התפקיד גם מוגבלת בכך שהיא מבוססת על תיאוריה אחת שהיא מוגבלת לפחות בדרכים שהוזכרו מעלה. אם הייתה מקושרת בצורה בהירה יותר לגישות אחרות היא אולי הייתה מאפשרת למי שעוסק בה יותר מרחב תמרון בטיפול ובניתוח. אף על פי שהעוסקים בתיאורית התפקיד אכן משתמשים בטכניקות הקשורות לכל טיפול, תיאטרון פלייבק, פסיכודרמה, טיפול גשטלט וגישות קשורות, אמצעי הטיפול העיקריים שלהם הם באמצעות טכניקות הטליות. זו יכולה להיות מגבלה, במיוחד כשהמטופלים צריכים לעבוד באופן ישיר, שאינו מתווך על ידי תפקיד.

ישנם שני אתגרים לשיטה, ואכן לכל שיטה ו\או תיאוריה של טיפול בדרמה. הראשון הוא לאשר את היעילות של השיטה באמצעות מחקר מתוכנן היטב. דרך מחקר, השיטה\תיאוריה תעמוד על הייחודיות שלה בקרב אחרים. השני הוא להדגים את הקשרים המשותפים עם גישות אחרות לטיפול בדרמה שבמובן הרחב יבססו עוד יותר את המהימנות של השדה כולו של הטיפול בדרמה.

מקרה מבחן

החוויה שאתאר התרחשה במהלך סדנה שארכה יומיים בישראל. אני חושב שהיא מייצגת היטב גם את הפילוסופיה של תיאורית התפקיד וגם את הפרקטיקה שלה. המיקוד של הסדנה היה לבחון את הממד הרוחני של החיים. בתחילה, כשהקבוצה התחממה, התברר כי רבים לא חשים בנוח עם הנושא. הקבוצה הורכבה בעיקר ממטפלים ומאמנים, שבמקור החשיבו את עצמם כיהודים חילוניים. הם שמרו בלבם תרעומת כלפי הדתיים שהם חשבו שמנסים לכפות רוחנית קשוחה וקווים מנחים מוסריים על חיי היום יום שלהם.

אחרי דיון לוהט, עזרתי לקבוצה לזהות כמה תפקידים: המחפש אחר רוחניות, המפקפק, מושא החיפוש והמדריך. אף על פי שהתכוונתי להגביל את בחירת התפקידים לשלושה, זיהיתי את הצורך של הקבוצה להרחיק את עצמה מלקשר את אלוהים עם מושא החיפוש שלה. התפקיד הרביעי של המדריך היה מקובל על הקבוצה מכיוון שהוא הרגיש יותר ניטראלי מאלוהים ועמד מחוץ למושא החיפוש.

כשתהיתי בנושא בחירת התפקידים, חשבתי שהמדריך הממשי היה מיותר וכי מושא החיפוש היה יכול בקלות להחליף את המדריך. יתרה מכך, דמיינתי כי כל אחד מהתפקידים יכול להיות מדריך, אף על פי שהמחפש והמפקפק הרגישו כמו הייצוג הברור של התפקיד ושל התפקיד הנגדי.

אחרי תהליך מורכב של "סיפור סיפור", ציור ומשחק באלתור, ביקשתי מהקבוצה לבחור סיפור אחד כדי להמחישו במחזה. הם בחרו את הסיפור של יהודה. יהודה היה סטייה בקבוצה – איש עסקים בין מטפלים ואמנים. הוא מעולם לא נכח בסדנה טיפולית או יצירתית מסוג כלשהוא. הוא נותר שקט ומרוחק במשך השעות הראשונות של החוויה. בכמה מקרים תהיתי האם יוכל למלא את המשימות ולהיכנס לחלוטין לתהליך. ובכל זאת הסיפור שלו היה יוצא מן הכלל במובן כל שהוא. זהו סיפורו של יהודה: אדם חוזר מוקדם מהעבודה הביתה ונשכב על הספה כדי לנמנם. הוא מתעורר לפתע, כאילו מתוך חלום, כדי לגלות שהאור ממכשיר הטלוויזיה מעורר אותו. הוא מנסה לכבות את המכשיר, אבל הוא לא מצליח. הוא מאבד אוריינטציה וכדי לחזור לאיזון, הוא חייב לדעת מה השעה. הוא מרים את שופרת הטלפון

ומתקשר לחברה שלו בשם רונה. הוא מזהה את עצמו כרוברט. הוא שואל אותה בדחיפות: "האם השעה שש בבוקר או שש בערב? בבקשה תגידי לי. אני חייב לדעת!" אין תשובה. האיש לא מוצא מנוח. הוא נואש לדעת מה התשובה לשאלתו. השאלה נותרת ללא מענה.

הסיפור בלבד וריתק אותי ובוודאי גם אחרים בקבוצה, כי הם בחרו בו מבין סיפורים מלאי דמיון ופואטיקה. הבחנתי בכך שנראה שלא היה מדריך לסיפור. אף על פי שהאיש פונה לרונה בחיפוש אחר תשובה, היא איננה מסוגלת לענות. אני תוהה למה יהודה זיהה את האיש כרוברט. האם היה זה מן סוג של העברה? האם הוא חושב שאני יכול לעזור לו לענות על השאלה, או אולי להבין מה משמעות השאלה? האם אני אמור להיות המדריך ליהודה שלוקח את שמי כדי לחפש תחושת איזון?

במונחים של תיאורית התפקיד, ההנחה שלי הייתה הגיונית. יהודה, אדם שמעולם לא התנסה בטיפול או בחוויית אמנות יצירתית, חש לא מאוזן בחייו, ואשתו, מטפלת באמנות יצירתית, הציעה כי יצטרף לסדנה. בחיפוש אחר מדריך שיעזור לו למצוא איזון, הוא נוטל את תפקיד המנהיג שהוא מדמיין שהוא בעל כוח ושהוא חכם. יהודה מקווה כי תפקיד המדריך יעזור לו למצוא את הבהירות ואת האיזון שהוא מחפש בצורה כה נואשת. בדוגמה זו, התפקיד והמדריך מתמזגים אף על פי שכפי שנראה, הם נפרדים במהרה. נראה כי התפקיד הנגדי הוא חברתו לשעבר, רונה, זו שלא יכולה לענות על השאלה, התקווה הכוזבת, כפי שמאהבים לשעבר רבים הופכים להיות.

אחרי שהקבוצה בחרה את הסיפור של יהודה, יהודה קרא את הסיפור בקול רם. לא הייתי בטוח איך להמשיך עם ההמחזה, ושאלתי את יהודה, "מי מספר את הסיפור?" כשהמילים יצאו מפיו, הבנתי שאין לי מושג למה שאלתי את השאלה.

"לאונרד מספר את הסיפור, " יהוד השיב.

משהו קרה שהרגיש לא צפוי ומרגש. נוכחים אחרים עמדו להיחשף.

"מי זה לאונרד?" שאלתי.

"אני לאונרד, " אמר יהודה.

ואז יהודה סיפר את הסיפור שמאחורי הסיפור. הוא נולד כלאונרד בפולין. הוא היגר לישראל כשהיה בן חמש. בגבול, פקיד ההגירה אמר לו כי לאונרד, האריה, איננו שם יהודי ראוי. בעוד הוא עמד להיכנס לארצו החדשה, הוא קיבל את השם יהודה, היהודי.

חלק חשוב משיטת התפקיד נוגע לשמות שמקבלים התפקידים. זיהיתי כי הדרמה של יהודה תהיה מבוססת על גילוי השמות הנכונים לתפקידים שלו ועבודה דרכם. בגילוי השמות התאומים של לאונרד\יהודה, קשר משמעותי בין תפקיד לתפקיד נגדי היה נוכח. ברמה אחרת לחלוטין, לעומת זאת, זיהיתי כי לאונרד יהיה המדריך של יהודה, ממש כמו רוברט. נראה שיהודה היה זקוק לכמה מדריכים. הוא היה בטריטוריה זרה. בכך שפנה לסדנה הזו, הוא חצה גבול נוסף.

ביקשתי מיהודה לספר את הסיפור של לאונרד. הוא מעד אבל הצליח לספר את זה:

יש ילד קטן. הוא לא לבד. הוא עם קבוצה של אנשים. אני חושב שהם מבוגרים אבל יכול להיות שהם ילדים. או אני חושב שהם מתיילדים. האנשים עוזרים ללאונרד לגדול.

אני מבקש מיהודה לבחור שלושה אנשים כאנשים האחרים, ואחד כלאונרד. הוא בוחר באבי, חבר משתתף ודרמטי בסדנה, כדי לגלם את לאונרד. עם קבלת הסימן מיהודה, הקבוצה הופכת קלה ומשחקת. האנשים מקיפים את לאונרד, ולאונרד אוהב את תשומת הלב. הם מקיפים את החדר במעגלים, יד ביד, שרים ורוקדים. הם קשורים והם שמחים. יהודה נשאר לצדי. הוא אומר לי שהוא נהנה לצפות במחזה.

אני מבחין בכך שהאנשים הם מדריכים שקל לילד הקטן לעקוב אחריהם. נראה שאין תפקיד נגדי בסיפור. אין מתח, אין עימות. נראה שזו תמונה של ילד לפני שהוא חוצה את הגבול, לפני הנפילה, לפני שאילצו אותו לשנות את זהותו ולהיות גבר.

אני שואל את יהודה האם הוא מוכן לגלם את הסיפור של יהודה. הוא נעשה רציני יותר ואומר "כן". הוא בוחר בדליה לשחק אותו. אני מבקש ממנו לעזור לדליה להיכנס לתפקיד שלה. אבל כשהוא מתחיל להנחות אותה, היא עוצרת: "מי אני אמורה להיות?" היא שואלת. "אני יהודה או לאונרד או רוברט?"

דליה מעלה שאלה חשובה מאוד. במונחים של תיאורית התפקיד, האם עליה להיות התפקיד, התפקיד הנגדי או המדריך? נראה שיהודה, המחפש הרוחני, הוא הפרוטוגוניסט של הסיפור, דמות התפקיד הראשי. לאונרד יכול להיות תפקיד נגדי או מדריך. נראה שרוברט יהיה דמות המדריך.

מי מדריך את מי, אני תוהה? ואז אני נזכר בארבעת התפקידים שהקבוצה מנתה בתחילת הסדנה. הראשון, המחפש הרוחני, מודגם היטב על ידי יהודה. המפקק יכול להיות יהודה גם כן במסווה של מספר הסיפור או כשהוא חוזר הביתה מהעבודה, כל כך תשוש שהוא נרדם מיד. מושא החיפוש איננו ידוע, אבל נראה שהוא זה שיכול לענות על שאלתו של האיש. אולי זו רונה. נראה שהמדריך הוא רוברט, מנהיג הסדנה ששמו נבחר על ידי יהודה.

עם כל בלבולי התפקידים הפוטנציאליים אין פלא שדליה מבולבלת. ואז היא שואלת למה יהודה בחר אישה כדי למלא תפקיד של גבר. דליה נתקעת ואני מבקש מיהודה לבחור במישהו אחר מהקבוצה כדי לעזור לה למצוא את דרכה. הוא מיד בוחר באבי ששוב נוטל את האנרגיה הילדותית של לאונרד ומתחיל לילל: "אני רוצה את אימא שלי! אני רוצה את אימא שלי!"

דליה מתמלאת באנרגיה ומשחקת עם אבי. הם מקיפים זה את זה והיא מנסה להכיל את האנרגיה שלו, את הבעות הפנים שלו המחקות פחד. התפקיד והתפקיד הנגדי סוף סוף נוכחים, הילד כואב והאם מנסה להכיל. הם העבירו את קו הסיפור, אבל דבר מה חשוב מאוד קורה וכולנו חשים בו. אני מביא את יהודה ישירות לדרמה, ומבקש ממנו להחליף תפקידים עם דליה. יהודה מנסה להרגיע את הילד. הוא מלטף את אבי ואומר: "זה בסדר. אתה תהיה בסדר. אתה ילד כל כך טוב."

אני אומר ליהודה לנסות להשיג את רונה ולשאל אותה את השאלה. הוא בוחר את רונה מהקבוצה כדי שתשחק את רונה. אבל כשהוא נע לקראתה, אבי תופס בו בחוזקה. יהודה נאבק כדי להשתחרר. הוא לבסוף מצליח להתרחק, אבל משאיר נעל אצל אבי.

יהודה שואל: "מה השעה? אני חייב לדעת."

היא משיבה: "השעה שש בבוקר."

אבל אני מרגיש שהיא המושא הלא נכון לחיפוש של יהודה, המדריך הלא נכון, ולכן אני שואל אותו: "האם שאלת את השאלה הנכונה?"

הוא משיב: "לא."

אני מזמין אחרים בקבוצה להיכנס למחזה כיהודה/רוברט ולנסות למצוא את השאלה הנכונה. איש לא מצליח. יהודה אינו מסוגל לקבל אף אחת מהשאלות שלהם.

שוב, אני מבולבל. איך אני מסיים את המחזה הזו? מה צריך לקרות? ואז אני מבין שצריך לעבוד עוד על המתח בין התפקיד לתפקיד הנגדי. המחזה עכשיו מתרכז סביב יהודה, המחפש, וסביב רונה, מושא החיפוש. אני מבקש מכולם בקבוצה לגעת באדם שאיתו הם מזדהים הכי הרבה – במחפש או במושא של החיפוש. כמעט כולם בוחרים ביהודה. גם הם מחפשים שהשאלות הרוחניות שלהם עדיין אינן ברורות להם. כמה הם שונים ביחס לתחילת הסדנה, כשהרוב הזדהו בפתיחות עם תפקיד המפקק. היה עליי לשלב בין שני התפקידים, ולכן ביקשתי מאבי ומרוני לנסות לגעת זה בזו. כשהם יעשו זאת, המחזה יסתיים. אני מבקש מהקבוצה להבטיח שרגע הנגיעה לא יקרה מהר מדי. הם מחזיקים את אבי ואת רוני ומושכים אותם לכיוונים שונים. ואז אני מבקש מיהודה להחליף את אבי. יהודה ורוני נאבקים כדי להשתחרר מהקבוצה.

לבסוף, הקבוצה מותשת ומרשה להם לגעת. המחזה מסתיים, ואני עובד קשה כדי להוציא את המשתתפים מהתפקידים. יהודה נמצא במצב מוגבה וקשה לו לוותר על התפקידים הנהדרים של האדם שמתעורר, של רוברט ושל לאונרד, של המחפש, של המדריך ושל הילד. צורת חוויה זו בתפקיד היא חדשה לגמרי ליהודה. הקבוצה כולה עוזרת לו לנשום, לנער את הקסם, לחזור להווה הנוכחי. המסע בחזרה קשה לכולם.

בעוד אנו דנים בחוויה הזו, רמות רבות של תפקיד-תפקיד נגדי-מדריך נחשפות. ברמה של המציאות הדרמטית, רוברט ורונה הופכים לתפקיד ולתפקיד הנגדי, המחפש והמושא של החיפוש. שאלת הזמן לעולם לא מקבלת מענה ראוי ואפילו לא נראה שהיא משנה מאחר שיתכן שהיא אפילו הייתה השאלה הלא נכונה. נראה שמה שכן חשוב הוא המגע, השילוב של התפקידים. יהודה מדווח שרגע זה היה המספק יותר מכל השאר. יתכן שהסיבה לכך היא השילוב של התפקיד ושל התפקיד הנגדי שלפי תיאורית התפקיד צריך להיות לו קשר כלשהי לחיי היום יום של יהודה.

קשר זה מתגלה כשיהודה מסביר כי רוני, שאותה הוא בחר לשחק את רונה, חברתו לשעבר, היא במציאות אשתו. ברמה אחרת, אם כך, היה זה מחזה על הקשר של יהודה לאשתו. הדמות של חברתו לשעבר הופכת סוג של תפקיד נגדי שמוביל את יהודה בחזרה לחוזק של מערכת היחסים הנוכחית שלו. במקרה, זכרתי שרוני הובילה את יהודה לסדנה מלכתחילה, וקיוותה שהיא תשנה את הכבדות ואת האמביוולנטיות שלו.

ברמה אחרת, יהודה יוצר קשר מודע לרוברט כמדריך. הוא נעשה מודע לכך שהוא נטל את תפקיד המדריך כאמצעי לחיפוש אחר תשובה לשאלה הבוערת שלו. אני מבקש ממנו לשקול דרכים להחזיק בתפקיד כשיכנס מחדש לחיי היום יום שלו של אהבה ועבודה ומשחק.

לבסוף אנו נשארים עם הנושא של הסדנה, ובוחרים את התחום הרוחני דרך טיפול בדרמה. בתחילת החוויה, הזכרתי לקבוצה שאני נמצא בתהליך של חיפוש אחר דרכים שבהם ילדים רואים את אלוהים. היה זה אותו הרגע שבו כמה חברים בקבוצה הביעו את חוסר הנוחות שלהם עם נושא הרוחניות באופן כללי, ואת הרעיון של אלוהים, במיוחד. בחרתי לא להתעסק עם אלוהים בכל דרך ישירה, אבל הנה אנו בסיום הסדנה ועליי לקשר את העבודה שלנו עם הנושא המרכזי.

"האם ההמחזה של הסיפור של יהודה הייתה רוחנית באיזה שהוא אופן?" שאלתי. רבים הנידו

בראשם לאישור וניסו להביע את האיכות המסתורית של הסיפור של יהודה ואת החיפוש אחר אהבה בנושא הרוחני. אחד דיבר על שאלת הזמן וייחס זאת לעל-הזמניות של האלוהי. אבל התגובה המדהימה ביותר נעשתה על ידי אבי, זה שהיה מסוגל כל כך בקלות ליטול את תפקיד הילד, לאונרד, לפני ואחרי הנפילה. הוא יידע אותנו כי בעברית מתייחסים לאלוהים כאל "השם". חל איסור באמונה האורתודוקסית להגיד את שמו של אלוהים במפורש. כך שמתייחסים לאלוהים כאל השם. אבי אמר שהוא ראה בחוויית הטיפול בדרמה כממוקדת בשמות. החיפוש של יהודה אחר השם הנכון והבלבול של דליה בנוגע לשמות היה כמו החיפוש של היהודים אחר השם הנכון לאלוהים. ואז יהודה זיהה כי האיסור לדבר על שמו הקדוש של אלוהים מתקשר לאיסור שלו לומר את השם לאונרד, הילד שהוא היה כה מזמן.

אחרי הרהור נוסף נעשיתי מודע לכך שיהודה היה אדם שנמצא בחיפוש אחר מדריך, משהו שיוכל לעזור לו לשלב לא רק את השם שהוא איבד, כילד, אלא גם את התכונות האבודות של הילד. בסוף, הוא הבין כי התכונות של הילד שניתן לשחק איתן יכולות להדריך אותו בכל כך הרבה דרכים: להביא אותו לסיים את העבודה, לאפשר לו לישון לילה שלם במלואו, להביא אותו להיות מרוכז ברגע הנוכחי בזמן, לשמור שיהיה לו קשר עם אשתו. ההשלכות של השם, לאונרד, נותרו אצל יהודה. לאונרד איננו רק הילד אלא גם האריה, מלך החיות, מי שנמצא בשליטה על הג'ונגל מבחוץ ובמגרש המשחקים שהוא כמו ג'ונגל מבפנים.

כשהקבוצה עמדה להתפרק, מצאנו גם רמה פוליטית סופית. הסיפור של יהודה הוא סיפור של אומה של מהגרים שהותירו את שמותיהם מאחור, את תפקידיהם המקוריים, כדי לקחת זהויות חדשות ולבנות אומה באזור עוין ובין אזורים עוינים נוספים. בעבור רבים שהדחיקו את התפקידים הישנים, התפקידים הנגדיים שהם נטלו נראו מעט לא שלמים. אף על פי שלמדינת ישראל היו מדריכים חזקים רבים, אף אחד לא התקבל בעולם. ישראל היא מדינה של ססעים ולרבים קשה למצוא אינטגרציה ואיזון. יהודה מצא את האיזון שלו אחרי שמצא מחדש את לאונרד בעזרת המדריך, רוברט. עליי לומר, יהודה קיבל עזרה מכמה מדריכים, ביניהם אבי ורוני.

הצעד האחרון של שיטת התפקיד נוגע למודל חברתי. כשיהודה לוקח את המודעות החדשה שלו לתחומים הרבים של חיי היום יום שלו, יש לו ההזדמנות להשפיע על חייהם של אחרים. הוא צעד צעד גדול לקראת נטילת התכונות ותפקיד המדריך.

סיכום ומסקנות

תיאורית התפקיד ושיטת התפקיד בטיפול בדרמה הן נפרדות אך קשורות מאוד. תיאורית התפקיד נוגעת לצורת ההבנה של המקורות ושל המטרות ושל התהליכים של הטיפול בדרמה. היא מונעת בחלקה ממדעי החברה אבל בעיקרה מצורת האמנות של התיאטרון. ככזו היא מספקת לשדה את המיקוד המרכזי והייחודי, ראשית כצורת אמנות ושנית כמדע. כתיאוריה, היא מספקת צורת עבודה שבה ניתן להבין את כל האספקטים האחרים של הטיפול בדרמה.

שיטת התפקיד היא הרחבה של התיאוריה לפרקטיקה קלינית. אף על פי שניסיתי לסמן את הגישה בצורה עקבית, אני חש כי התהליך עצמו של הטיפול נע לאורך עקומה או מעגל ולא קו ישר. בדוגמה של יהודה אנו רואים עדות לתפקידים שעולים, איך עובדים עליהם, איך מגלים תפקידים נגדיים ומדריכים, מהרהרים בתפקידים ומקשרים אותם לתפקידים בחיי היום יום, משלבים את התפקיד-התפקיד הנגדי-המדריך ומשערים מה האפשרויות של המודל החברתי. ובכל זאת אני מקווה שברור כי התהליך הממשי הוא מעומעם. במקרה זה, נראה שהאלמנט החשוב ביותר, נקודת המפנה עצמה, הוא מתן השמות. במקרים אחרים, רגע המפתח מופיע בזיהוי או בעבודה או בהרהור. כל מקרה הוא ייחודי.

טיפול בדרמה הוא שדה קטן מאוד, תת-קבוצה של פסיכותרפיה או של אמנות הדרמה/תיאטרון או של טיפול ביצירת אמנות. או שאולי טיפול בדרמה הוא שדה בעצמו, נגזרת ככל השדות, ובכל זאת לא ניתן לחלוקה. אני חושב שהשדה הוא צעיר מדי מכדי להצהיר על עצמאות. אולם מצד שני, אמרו את אותו הדבר על ישראל ולצורך העניין על ארצות הברית.

אם השדה ישרוד היטב במילניום הנוכחי ואם הוא יישאר בחיים כיותר מהערת שוליים בספר

הלימוד של הפסיכותרפיה או התיאטרון או הטיפול באמנות, אז הוא יזדקק ליסוד מוצק בתיאוריה ובפרקטיקה קלינית המבוססת על תיאוריה. תיאורית התפקיד ושיטת התפקיד הצמודה אליה הן ניסיון אחד לעשות ממש את זה – לארגן תפיסות סותרות, טכניקות ויישומים לתוך מערכת קוהרנטית, כזו שיש לה די משקל וקלילות כדי לעמוד במבחן הזמן.

ⁱ תרגום אורית איציק, מתרגמת ועורכת לשונית.