

Milan Valenta



DRAMATERAPIE

4., AKTUALIZOVANÉ A ROZŠÍŘENÉ VYDÁNÍ



 **GRADA®**



Milan Valenta

DRAMATERAPIE

4., aktualizované a rozšířené vydání

Grada Publishing

Upozornění pro čtenáře a uživatele této knihy

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této tištěné či elektronické knihy nesmí být reprodukována a šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu nakladatele. Neoprávněné užití této knihy bude trestně stíháno.

prof. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D.

DRAMATERAPIE

4., aktualizované a rozšířené vydání

Vydala Grada Publishing, a.s.
U Průhonu 22, 170 00 Praha 7
tel.: +420 234 264 401, fax: +420 234 264 400
www.grada.cz
jako svou 4481. publikaci

Recenzovali:
doc. PhDr. Josef Valenta, CSc.
doc. PaedDr. Jan Slavík, CSc.

Odpovědná redaktorka PhDr. Pavla Landová
Sazba a zlom Milan Vokál
Návrh a zpracování obálky Michal Němec
Počet stran 264
Vydání 4., v nakladatelství Grada Publishing 2., 2011

Vytiskla Tiskárna PROTISK, s.r.o., České Budějovice

© Grada Publishing, a.s., 2011
Cover Photo © fotobanka Allphoto

ISBN 978-80-247-3851-2 (tištěná verze)

ISBN 978-80-247-7520-3 (elektronická verze ve formátu PDF)

© Grada Publishing, a.s. 2012

OBSAH

Úvodní slovo	9
Úvodní slovo ke 4., aktualizovanému a rozšířenému vydání	11
1. Rozdílné tváře dramatu	12
1.1 Paradivadelní systémy edukační povahy	13
1.1.1 Dramatická výchova	13
1.1.2 Divadlo ve výchově	14
1.2 Paradivadelní systémy terapeutické povahy	15
1.2.1 Psychodrama	15
1.2.2 Sociodrama	17
1.2.3 Psychogymnastika	18
1.2.4 Teatroterapie	18
1.3 Další paradivadelní systémy	20
2. Co je dramaterapie	23
2.1 Definice dramaterapie	23
2.2 Odlišnosti mezi dramaterapií a psychodramatem	24
2.3 Odlišnosti mezi dramaterapií a výchovnou dramatikou	26
2.4 Vzájemné vztahy paradivadelních oborů v systému	28
2.4.1 Duální pojetí dramaterapie	30
2.4.2 Dramaterapie z hlediska přístupu terapeuta	32
2.5 Klientela dramaterapie	38
2.6 Cíle dramaterapie	38
2.7 Improvizace a další prostředky dramaterapie	41
2.8 Formy dramaterapie	42
3. Interdisciplinární zdroje dramaterapie	45
3.1 Dramaterapie a hra	45
3.1.1 Johan Huizinga	46
3.1.2 Roger Caillois	46
3.1.3 Pojetí hry v transakční analýze Erika Berneho	48
3.2 Dramaterapie a vývojová psychologie	51
3.2.1 Erik H. Erikson	51
3.2.2 Jean Piaget	52
3.3 Dramaterapie a dramatická výchova	54
3.3.1 Modely vývoje dramatické akce	55
3.3.2 Úrovně vstupu do role	56

3.4	Dramaterapie a psychoterapie	57
3.4.1	Hlubinná psychoterapie	58
3.4.2	Kognitivně-behaviorální psychoterapie	60
3.4.3	Humanistická (antropologická) psychoterapie	60
3.4.4	Relaxační a psychofyzilogické postupy	61
3.5	Dramaterapie a rituál	61
3.5.1	Antropologicko-terapeutický vhléd	63
3.5.2	Rituální model divadla	75
3.5.3	Závěr	83
3.6	Dramaterapie a teorie divadla	86
3.6.1	Divadelní jazyk založený na pohybu a zvuku	91
3.6.2	Divadelní jazyk založený na obrazech a sochách-loutkách	92
3.6.3	Dialog a jednota protikladů	93
3.6.4	Triumf a zoufalství, chaos a řád	94
3.6.5	Metafyzická integrace	94
4.	Základní pojmy v dramaterapii	100
4.1	Katarze, abreakce a korektivní emoční zkušenost	100
4.2	Další účinné faktory skupinové terapie	103
4.3	Role	104
4.4	Skupinová dynamika	107
4.5	Distancování	109
5.	Historie a současnost dramaterapie	112
5.1	Historické kořeny	112
5.2	Dramaterapie v západních zemích a u nás	114
5.2.1	Západní Evropa	114
5.2.2	Slovensko	115
5.2.3	Současná situace v České republice	116
6.	Taxonomie dramaterapeutických rolí z archetypálního hlediska	119
6.1	Princip a metoda rolí	119
6.1.1	Invokace (vzývání) role	120
6.1.2	Pojmenování role	120
6.1.3	Hraní a zpracování rolí	121
6.1.4	Explorace subrolí	122
6.1.5	Reflektování role	123
6.1.6	Vztahování fiktivní role k všednímu životu	123
6.1.7	Integrovaní rolí za účelem vytvoření funkčního systému rolí	124
6.1.8	Sociální modelování	125
6.2	Obsahy nevědomí a archetypy	126
6.3	Rolové (arche)typy	127
6.3.1	Somatické role	128
6.3.2	Kognitivní role	131
6.3.3	Afektivní role	132
6.3.4	Sociální a kulturní role	133

6.3.5	Duchovní role	138
6.3.6	Estetické role	139
6.4	Přehledná taxonomie rolí	140
7.	Struktura dramaterapeutického procesu	145
7.1	Ujasnění cílů při plánování sezení (z pohledu dramaterapeuta)	145
7.2	Struktura dramaterapeutického sezení	146
7.3	Etapy terapeutického procesu	149
8.	Dramaterapeutické techniky	151
8.1	Techniky vybrané pro začátek lekcí (sezení)	151
8.1.1	Citová exprese	151
8.1.2	Skupinová interakce	155
8.1.3	Tělesná aktivace	157
8.1.4	Budování důvěry ve skupině	160
8.1.5	Pozorování a koncentrace	162
8.2	Techniky vybrané pro pokračování lekcí (sezení)	163
8.2.1	Exprese a komunikace	163
8.2.2	Techniky rozvíjející role a charakter	168
8.2.3	Kooperace terapeutické skupiny	172
8.2.4	Sebepoznávání	175
8.3	Techniky pro uzavření lekce a terapeutické série	182
8.3.1	Dávání a přijímání	183
8.3.2	Skupinová tvořivost	184
8.3.3	Skupinová percepce	186
8.3.4	Pohled zpět a slavnosti	187
9.	Strukturované dramaterapeutické projekty	189
9.1	Přehled konvencí využitelných v dramaterapeutických projektech	190
9.2	Náměty dramaterapeutických projektů	200
9.2.1	Spontaneita	201
9.2.2	Tvořivost a improvizace	207
9.2.3	Komunikace	210
9.2.4	Hra v roli	216
9.2.5	Estetická distance	219
9.2.6	Poruchy paměti	225
9.2.7	Poruchy pozornosti	227
9.2.8	Mentální retardace	231
9.2.9	Dramaterapie se seniory	240
9.3	Možnosti dramaterapeutické intervence u osob s poruchou autistického spektra	250
	Literatura	256
	Rejstřík věcný	259
	Rejstřík jmenný	263

ÚVODNÍ SLOVO

Dramaterapeutická klinika v New Haven je vcelku útulné zařízení nacházející se v bývalé hospodě na okraji městského centra. Z nádraží mě tam dovezla Kate – pravidelná účastnice postgraduálních kurzů newyorských dramaterapeutů, pořádaných The Institute for the Arts in Psychotherapy, který má v Connecticutu svoji pobočku. Cestou autem jsem Kate oznámil, že je prvním živým dramaterapeutem, se kterým jsem se kdy setkal, čemuž nechtěla věřit, a také že se mnou bude těžká práce, neboť moje angličtina není z nejlepších, čemuž uvěřila okamžitě. Nicméně věrna terapeutickému principu pozitivní zpětné vazby prohlásila moji americkou angličtinu za perfektní a zcela dostačující tomu, co bude obsahem kurzu. Značně mi to zvedlo sebevědomí až do chvíle, než jsem pochopil, že výcvik v kurzu je zaměřen na oblast nonverbální komunikace. Vlastně to tak úplně není, neboť veškerý postgraduální výcvik dramaterapeutů jmenovaného institutu je zaměřen na tzv. vývojové proměny v dramaterapii (*developmental transformations*), což je vysoce improvizovaná forma terapie, v níž „hraje“ dramaterapeut společně s klientem (klienty) tak, aby se prostřednictvím volných asociací usnadnilo „vyplavování“ hluboko ukrytých obrazů a pocitů. V takto pojaté terapeutické improvizaci má samozřejmě svoje místo kromě nonverbální komunikace i slovo.

Autorem teorie vývojových proměn v dramaterapii, ředitelem institutu a současně jedním z čelných představitelů „alternativního“ pojetí dramaterapie je David R. Johnson. Už od roku 1976 vede svou privátní praxi dramaterapie s řadou postgraduálních kurzů ve státě Connecticut i v New Yorku, je autorem mnoha odborných článků a publikací a respektovanou autoritou v této oblasti. Onou alternativou je tu míněn teoretický přístup i profesní výcvik terapeutů, poněkud odlišný od akademického pojetí disciplíny pěstované na dvou univerzitních pracovištích ve Spojených státech, a sice na New York University (Department of Music and Performing Arts Professions) a na California Institute of Integral Studies v San Francisku. Odlišnost pojetí vyplývá kromě jiného také z profesního životopisu zakladatelů zmíněných pracovišť – zatímco David R. Johnson je klinický psycholog, zakladatelkou kalifornského programu je lékařka Renée Emunahová a iniciátorem newyorského projektu je režisér a speciální pedagog Robert J. Landy.

A právě odborné práce uvedených mezinárodně uznávaných autorit tvoří bázi této publikace, která je navíc rozšířena o zkušenosti ze stáží v dalších amerických, anglických a nizozemských dramaterapeutických zařízeních i o poznatky z vlastní dramaterapeutické praxe autora. Publikace by neměla být chápána jako vyčerpávající kompilace pokrývající danou oblast, ale spíše jako praktická příručka zaměřená především na konkrétní techniky využitelné v dramaterapeutické praxi.

Zvláštní poděkování náleží newyorskému dramaterapeutovi Michaelu Reismanovi, M.A., R.D.T., dlouhodobě pobývajícimu v Čechách, který se podílel na výběru drama-

terapeutických materiálů a v jehož osobě se symbolicky integruje výše uvedené obojí pojetí dramaterapie. Jakožto žák Renée Emunahové absolvoval „klasické“ kurikulum přípravy dramaterapeuta na univerzitě, zatímco v pozici postgraduanta Johnsonova institutu prošel výcvikem na klinice v New Haven společně s ostatními newyorskými „uctívači“ vývojových proměn. Jen tak mimochodem – i s „mojí první živou dramaterapeutkou“ Kate. Svět dramaterapie je totiž nejen velmi mladým, ale zatím také velmi malým světem.

Září 2000

Milan Valenta

ÚVODNÍ SLOVO KE 4., AKTUALIZOVANÉMU A ROZŠÍŘENÉMU VYDÁNÍ

Učebnice *Dramaterapie* vychází již ve čtvrtém vydání (Netopejr 1999, Portál 2001, Grada 2007 a 2011), přičemž každé z předcházejících vydání reflektovalo chronologický vývoj jednoho z nejmladších oborů expresivních terapií u nás. Tak i toto poslední, čtvrté vydání přináší aktuální náhled na dramaterapeutické dění v České republice a stejně jako dvě minulá vydání nabylo novými subkapitolami v části teoretické i metodické. Vlastní obor urazil za „nadstavenou dekádu“ obdivuhodný kus cesty, od počátečního experimentování s „divadelní aplikací“, jakousi metamorfózou výchovné dramatiky, až po konsolidaci v samostatnou disciplínu arteterapie v širším kontextu, podepřenou akademickou základnou (včetně výzkumu), asociacemi, výcvikem, publikačními aktivitami, mezinárodními konferencemi i četnými institucemi praxe, v nichž dramaterapie „žije“.

V Olomouci 1. ledna 2011

Milan Valenta

1. ROZDÍLNÉ TVÁŘE DRAMATU

Zvykli jsme si na to, že divadelní múza si tradičně navléká dvě masky – veselou do komedie a smutnou, aby jí to slušelo v tragédiích. Ovšem drama (v zájmu zpřehlednění textu se dopustíme jisté terminologické nepřesnosti tím, že divadlo ztotožníme s dramatem) má ve skutečnosti mnohem více tváří než jen ty, které se „nosí“ v divadle jakožto svébytném druhu umění. Z divadelní historie můžeme vyčíst, že:

- při středověké výuce latiny byly čteny Terentiovy komedie a četba se ilustrovala pantomimou i vlastní inscenací her;
- tradici dále rozvíjely utrakvistické školy vyrůstající z luteránských principů i školy Tovaryšstva Ježíšova, kde byla divadelní cvičení prikazována studijním řádem – jezuité se zaměřovali především na techniku mluveného projevu, gestikulaci a nenucenost vystupování, veřejné vystoupení bylo metodou výuky;
- školní (divadelní) hrou jako didaktickou metodou se podrobně zabýval i J. A. Komenský, jenž za svého pobytu v Blatném Potoku koncipoval teoretické stati o uplatnění dramatické hry při výuce; byl to právě tento náš největší humanista, kdo poprvé teoreticky odlišil divadlo-umění od divadla-pedagogického prostředku.

Z příslušné divadelní literatury bychom se dále mohli dozvědět, že již ve 3. tisíciletí p. n. l. byl účinek divadla, tance a hudby doporučován Imenhotepem k léčbě nemocných Staroegyptanů a že v athénském divadle Dromokaiton každoročně pořádali představení duševně postižených. Jako další příklad využití divadla k jiným než estetickým účelům poslouží divadelní exhibice nejslavnějšího pacienta ústavu v Charentonu – markýze de Sade (Majzlanová, 1999). Ty jsou ostatně dostatečně známé nejen z divadelní historie, ale přímo z dramatické literatury.

Výše uvedené příklady „použití“ divadla k nedivadelnímu účelu, tedy k účelu, který prvotně nesleduje uměleckou hodnotu či estetický zážitek, ale jehož cílem je jakési „praktičtější“ využití dramatu, lze právě v duchu tohoto užití rozdělit na dvě skupiny:

1. divadlo (drama) – edukační prostředek;
2. divadlo (drama) – prostředek léčby (terapie).

Tomuto „jinému“ užití divadla jsme si navykli říkat paradržadelní systémy. Uvedli jsme si několik literárně dochovaných příkladů „zparadržadelnění“ divadla, tedy příkladů toho, jak se z divadla jako svébytného druhu umění vydělily v minulosti systémy sloužící jiným nežli prvotně estetickým účelům.

Kdybychom ale překročili hranici historie psané písmem a vydali se na pout' k nejranějším počátkům lidské civilizace, někam až do období mladšího paleolitu (30–10 tisíc let nazpátek), dospěli bychom k paradoxnímu zjištění, že tomu vlastně bylo naopak,

než jsme výše uvedli. Že se totiž už v životě lovce a později i neolitického zemědělce objevily jakési pre-paradivadelní systémy, jež od vlastního divadla coby umění dělila hlubina tisíciletí vývoje. Kdybychom skutečně mohli podniknout tuto vzrušující pouť do naší daleké minulosti, spatřili bychom patrně paleolitického lovce navlečeného do kůže uloveného zvířete, jak zobrazuje v magickém rituálu nikoliv sám sebe, ale zvíře štvané lovci. Spatřili bychom možná první zemědělce v animistických mas-kách, vykonávající obřad související s rytmem roku, sezonní prací a úrodou, jehož smyslem bylo mimo jiné i uchování rodových tradic a odevzdání předky nabytých zkušeností dalšímu pokolení. A třeba bychom měli možnost vidět při práci i mistra rituálu – rodového šamana – kroužícího v extatické mimézi (napodobování) kolem nemocné ženy, která se třeba uzdraví proto, že uvěřila ve vyhnání démona ze svého těla. Lovecký rituál, rodový obřad a magický tanec souvisely s „praktickým“ využitím divadla, přesněji řečeno s využitím předdivadelního tvaru mimézy – cíle rituálu lovce i obřadu zemědělce byly kromě jiného také edukační, šamanova „performance“ měla terapeutickou povahu.

Ale dosti historického exkurzu a zpět do současnosti. V následujících dvou oddílech podáme stručný výklad nejfrekventovanějších paradivadelních systémů u nás i ve světě. Nepůjde o vyčerpávající taxonomii, cíl spočívá v něčem jiném – naznačit místo dramaterapie v tomto stávajícím systému.

1.1 PARADIVADELNÍ SYSTÉMY EDUKAČNÍ POVAHY

1.1.1 DRAMATICKÁ VÝCHOVA

Těž výchovná dramatika, tvořivá dramatika, tvořivé drama, dramika (v anglické terminologii *drama in education* či *developmental drama*) je podle jedné z četných definic (Valenta, J., 1999) improvizovaná, k předvádění neurčená a na vnitřní proces práce orientovaná forma dramatu, v níž jsou účastníci vedeni vedoucím (učitelem) k představování si, hraní a reflektování lidské zkušenosti.

Předmětem dramatické výchovy je činnost vycházející z obsahu dramatického umění a využívající jeho prostředků (např. improvizace, interpretace, vstupování do rolí, simulace), která směřuje k člověku a jeho obohacování, až po schopnost prožívání, sdílení a sdělování. Zjednodušeně lze říci, že dramatická výchova využívá původně dramatických prostředků k dosažení psychologických a pedagogických cílů (Valenta, M., 1995).

Dramatická výchova může mít podobu jak samostatného předmětu ve školním kurikulu, tak může být chápána jako didaktická a výchovná metoda (běžně se využívá při výuce jazyků a společenskovědních disciplín), jako princip i obsah osobnostního rozvoje. V širším pojetí termínu dramatická výchova lze do této kategorie také včlenit dětské divadlo (tj. divadlo hrané nezletilci).

Na Slovensku uvádí léčební (speciální) pedagogové v odborné literatuře (Majzlánová, Škoviera, Fudaly, 2004) též speciální dramatickou výchovu, která je analogická k dramatické výchově s tím rozdílem, že její referenční skupinou jsou osoby se speci-

fickými potřebami (zdravotním postižením, s problémy či omezeními jako např. žáci a klienti diagnostických center, speciálních škol apod.).

V současné době je možno výchovnou dramatiku studovat na DAMU v Praze a JAMU v Brně, s disciplínou se setkávají studenti (především) primární pedagogiky, pedagogiky a speciální či sociální pedagogiky na pedagogických fakultách (v Praze, Brně, Olomouci, Ostravě, Plzni, Českých Budějovicích a v Liberci), na Teologické fakultě JČU v Českých Budějovicích, na středních pedagogických školách a pedagogicky i sociálně orientovaných VOŠ; řada fakult i edukačně výcvikových institucí nabízí paletu kurzů od jednorázových akcí až po dlouhodobější studium. Tradiční postavení v tomto ohledu má pražská ARTAMA (www.ipos-mk.cz/artama) či Sdružení pro tvořivou dramatiku (www.drama.cz/std).

1.1.2 DIVADLO VE VÝCHOVĚ

Odpovídající anglický termín je *theatre in education* (TIE). Podstatou je divadelní představení hrané většinou profesionálními herci, které je zaměřeno na vzdělávací a výchovné (popř. u ohrožené skupiny mládeže i sociálně-preventivní) cíle. Některé soubory TIE dovolují žákům vstupovat do připravených rolí na scéně (tzv. *participation theatre*) a variovat tak částečně děj i obsah představení. Po představení většinou následuje rozbor obsahu hry a reflexe žáků společně s herci souboru.

J. Valenta (2005) vymezuje následující diferenciaci mezi strukturou TIE a „běžným“ divadlem:

1. Na počátku práce je buď konkrétní zakázka, kterou soubor TIE obdrží (od školského úřadu, školy, apod.) nebo si divadelníci provedou sami šetření v terénu zaměřené na problémy skupiny (či lokality), pro kterou mají hrát (mimochodem – stejně postupuje boalovské divadlo fórum, viz dále).
2. Soubor TIE pak pracuje jako celek na tématu a obsahu hry nebo hru napíše dramaturg souboru nebo soubor adaptuje a upraví již napsanou hru.
3. Členové souboru úzce spolupracují s institucí, pro kterou je hra určena – diskutují s žáky, pedagogy či klienty o vznikajícím představení, sbírají materiál, „testují“ části hry atd.
4. Následuje vlastní představení, které je odehráno v celku, nebo je přerušováno a diváci jsou pověřováni různými úkoly (vedoucími k debatě nad shlednutou částí hry, ke splnění informativních cílů, či ke vstupu do hry).
5. Po představení následuje workshop a reflexe k tématu hry.

Ve světě existuje množství variací a proměn TIE, v České republice je díky spolupráci s anglickým expertem Johnem Somersem poměrně známé **interaktivní divadlo** (J.W.Somers@ex.ac.uk).

Poznámka:

Přestože divadlo ve výchově nemá v naší zemi takovou tradici a kořeny jako dramatická výchova, objevily se i u nás soubory orientované tímto směrem:

Agentura Bořivoj Praha

Kontaktní osoba: Mirka Vydrová
e-mail: mirka.vydrova@centrum.cz

Divadelní spolek SPOLUPOSPOLU

Kontaktní osoba: Hana Hronová
e-mail: spoupospolu@seznam.cz

Více o paradivadelních systémech edukační povahy pojednávají publikace Evy Machkové, Josefa Valenty, Briana Wayne aj.

1.2 PARADIVADELNÍ SYSTÉMY TERAPEUTICKÉ POVAHY

Přímými předchůdci dramaterapie jsou formy psychoterapie, které využívají divadelních technik a postupů. Prvotní příklady využití dramatu v terapii se vyskytují ve většině dějově orientovaných přístupů (Gestalt terapie, kognitivně-behaviorální terapie, analytická terapie...).

Mnohé „velké“ psychoterapeutické přístupy a školy využívají přímo či zprostředkovaně dramatických postupů v terapii svých klientů, a tak více či méně tak balancují na hraně paradivadelních systémů. Dříve než se budeme zabývat terapeutickými přístupy, které náleží zcela a beze zbytku do paradivadelních systémů, měli bychom se ještě zmínit o dvou, které také leží na jejich hranici, i když jaksi „z druhé strany“ než zmíněné psychoterapeutické směry. Jedná se o terapii hrou a herní specialisty.

Terapie hrou (*play therapy*) je zaměřena na využití terapeutického potenciálu her (tj. her v nedivadelním slova smyslu) v individuální práci převážně s dětmi (popř. jejich rodinami) nemocnými, sexuálně zneužitými, dětmi s problémy v péči v dětské péči a dětmi s frustrujícím zážitkem bolestivé ztráty blízké osoby, dětmi trpícími rozvozem, neúplností rodiny či životem v rodině dysfunkční, dětmi s poruchami učení a chování. Terapie hrou vychází z pozic psychodynamických přístupů Eriksona a Bettelheima. Vedle toho je u nás rozvíjena i nedirektivní psychoterapie hrou podle Virginie Axlineové, vycházející z koncepce C. R. Rogerse (Vymětal, Rezková, 2001).

Herní specialista je kvalifikovaný pracovník dětských oddělení nemocnic, jehož hlavním posláním je udržet přirozený vývoj dětí a mladistvých hospitalizovaných v nemocnicích, humanizovat prostředí nemocnic, motivovat děti ke hře i v tomto pro ně málo bezpečném prostoru a snažit se eliminovat na minimální míru jejich úzkost a strach z operací a léčebných zákroků (podrobněji Valenta, M. a kol., 2001).

S herní a respitní (někdy i terapeutickou) prací na dětských odděleních nemocnic a dětských klinikách souvisí také postava tzv. klinikauna (zdravotního klauna), který přináší dětem do stresujícího prostředí především uvolnění, radost a zábavu.

1.2.1 PSYCHODRAMA

Jen těžko si lze představit dramaterapii bez průkopnických prací J. L. Morena, zakladatele psychodramatické školy. Psychodrama je dramatická improvizace zaměřená k terapeutickým účelům, kdy klient dramatizuje svoje zážitky, přání, postoje a fantazii.

Psychodrama používá podle svého zakladatele pět základních prostředků:

- Jevišťe jakožto jasně vymezený a bezpečný prostor pro klienta-protagonistu, v němž realita („ted’ a tady“) a fikce („jako by“) nejsou v konfliktu.
- Klient jako protagonista představující na jevišti především sebe sama (nikoliv tedy „herce“) a hrající „svůj příběh“ zcela svobodně a spontánně (tedy s důrazem na jednání a ne verbální deskripci, přičemž velmi důležitý je tělesný kontakt s koterapeuty a „pomocným egem“ – pohlazení, objetí, podání ruky, poplácání, procházení, společné jídlo...).
- Direktor plní funkci jednak terapeuta snažícího se udržet paralelu mezi dramatizací protagonisty a jeho životem, jednak režiséra provokujícího k akci a jednak analytika doplňujícího vlastní interpretaci reakce publika. Nejdůležitější aktivitou režiséra je „nastartování“ klienta na počátku psychodramatu, poté režisér do děje zasahuje minimálně nebo nezasahuje vůbec.
- Publikum poskytující protagonistovi podporu (v ojedinělých případech naopak od něj tuto podporu požadující) a často zastupující veřejné mínění, jako tomu bylo v případě chóru v prvotních antických dramatech.
- Koterapeuti, pomocní herci, pomocné ego jsou nástroji v rukou protagonisty, znázorňujícími fiktivní či skutečné postavy jeho dramatu.

Psychodrama se dodnes ve výběru technik drží více méně osvědčených morenovských technik, mezi něž patří hraní vlastní role, sebeprezentace a monolog, projekce, interpolace odporu, výměna rolí, dvojník a *alter ego* (jako „moje druhé já“ – moje vůle či svědomí, moje odvrácená tvář, *alter ego diaboli*, moje silná stránka, moje agresivní já, moje naděje, skepse, absurdita...), zrcadlo (koterapeuti v roli „já“), pomocný svět a další méně známé techniky (uvádí se kolem třistapadesáti morenovských technik).

Psychodrama směřuje k vytvoření modelu skutečnosti s abreaktivními prvky, pomáhá pochopit vlastní reakce a umožňuje tak korigovat emoce. Této formy terapie se také využívá k proniknutí do minulých traumatických zážitků, k jejich rozkrývání a vyplavování na povrch tak, aby bylo možné je pojmenovat. To naznačuje, že v psychodramatu se vždy řeší osobní problém klienta. S. Kratochvíl (1995) považuje psychodrama za nejvýznačnější pomocnou metodu skupinové psychoterapie a vymezuje nejfrekventovanější oblasti využití psychodramatu v praxi:

- jako prostředek k odreagování a získání emoční korektivní zkušenosti;
- jako prostředek k ujasnění si pacientových skrytých motivů a nepřiznaných přání;
- jako možnost vyzkoušet si různé formy řešení konfliktových situací.

Řízení psychodramatu je u nás i v mnoha evropských zemích již tradičně v rukou psychiatra či psychologa. Naproti tomu ve Spojených státech je hranice mezi psychodramatem a dramaterapií oboustranně prostupná, a je proto zcela běžné, že dramaterapeut užívá čistě psychodramatických prostředků za účelem dosažení psychodramatických cílů. (Pro ilustraci: ve státě New York více než typ akademické kvalifikace – psycholog, psychiatr, speciální či léčebný pedagog, arteterapeut – rozhoduje profesionální zkušenost nabytá pod supervizí zkušeného terapeuta.)

Jistou variací psychodramatu je **psychomelodrama** – forma psychodramatické hry podbarvené hudbou, při níž hraje s pacientem výlučně terapeutický tým. Hudba zde pomáhá umocňovat a pozměňovat atmosféru scény (Kratochvíl, 1987).

Značně svébytnou a autonomní aplikací psychodramatu je **satidrama** (jakožto součást **satiterapie**, kde *sati* znamená všímavost – meditativní uvědomování a zapamatování si dějů v mysli jedince i v jeho vnější realitě). Satidrama rozšiřuje Morenovo patero základních nástrojů (jeviště, protagonista, režisér-terapeut, spoluhráči, publikum) o nástroj šestý, kterým je téma vycházející ze společného zájmu celé skupiny – všeobecně lidské téma jakožto centrální bod satidramatu, což je rozdílné od psychodramatu, kde se většinou zpracovává individuální téma (problém) jednoho protagonisty. Proces satidramatu se pohybuje ve třech fázích: *acting-out* (vyjádření problematiky v jednání), *noticing* (zaznamenávání skutečností tohoto jednání), *acting-in* (zvnitřnění zaznamenaných, vyzkoušených a osvědčených způsobů jednání). Předchůdcem satidramatu bylo v 70. letech minulého století **kosmodrama** Zerkly Morenové a Mirko Frýby jako jakási eklektika sociodramatu s buddhistickými meditačními prvky (Frýba, 1993).

Jinou variací morenovského psychodramatu je figurativní psychodrama a Pesso terapie (Majzlanová, 1999). **Figurativní psychodrama** aplikuje figurativní modelování Gestalterapie, tj. skrze výměnu rolí přehrávat na jevišti vnější (objekty, osoby) a vnitřní (sny, fantazie...) svět. Takto vzniká vnější scéna (Každodenní JÁ) a vnitřní scéna (Integrativní JÁ). Kromě těchto rolí existuje ještě Kontrolní JÁ, Vnitřní protivník, Vedlejší bytosti. Hlavní technikou je výměna rolí mezi jednotlivými částmi JÁ.

Pesso terapie (autorem je Albert Pesso) vytváří bezpečný prostor pro to, aby klient externalizoval svůj vnitřní stav, řešil rozpory, problémy a nepříjemné zážitky a souvislosti z dětství, aby iracionální spojil s racionálním. Vyplavování problémů a jejich řešení se odehrává na tělesné (motorické) úrovni, přičemž vychází z přímé souvislosti mezi fyzickými pocity a slovy.

Poznámka:

Kontakt na nejbližší výcviková centra psychodramatu:

Magyar Pszichodráma Egyesület, 1125 Budapest, Kútvolgyi ut. 6, Hungary

Austrian Association for Group Psychotherapy and Group Dynamics. Britta Zalodek, Lenaugasse 3, A-1080 Wien, Austria

Katarína Majzlanová, Pedagogická fakulta UK Bratislava, Račianská 59, 831 34 Bratislava, Slovensko

Ateliér Satiterapie, Družstevní 584, 595 01 Velká Bíteš

1.2.2 SOCIODRAMA

Sociodrama prakticky splývá s psychodramatem s tím rozdílem, že psychodrama je více zaměřeno na přehrávání osobních problémů klienta, zatímco sociodrama na hraní rolí v situacích obsahujících odlišné socionormy a hodnoty (odtud též zřídka užívaný název axiodrama) – vztahy societ, sociopolitické problémy apod., které se bezprostředně týkají klientů (Valenta, J., 1999).

V našich zemích je zapotřebí vnímat význam morenovského sociodramatu především v kontextu s přístupem k minoritním skupinám obyvatelstva a k imigrantům ze

zemí s naprosto odlišnou sociokulturní a religiózní tradicí, kteří k nám přichází s odlišnými etickými normami i jiným hodnotovým systémem.

1.2.3 PSYCHOGYMNASTIKA

Protože podstatou psychogymnastiky je nonverbální vyjadřování situací a vztahů především prostředky pantomimy, užívá se pro tento druh terapie také označení **psychopantomima**. Klasickým tématem psychogymnastiky je například „zakázané ovoce“, k němuž klienti vyjadřují svůj vztah pantomimickým přehráním konfliktu – na jednom pólu je touha po dosažení určité hodnoty, na druhém pólu stojí morální, společenské důvody, které klientovi v dosažení této hodnoty brání (Kratochvíl, 1987). Vnějšími prostředky je psychopantomima téměř totožná s tzv. *dance drama*, postaveným především na expresi těla a výrazu preferujícím abstraktní a esenciální prvky pohybu (např. etuda „rozhořívajícího se ohně, který vše spaluje a ničí“).

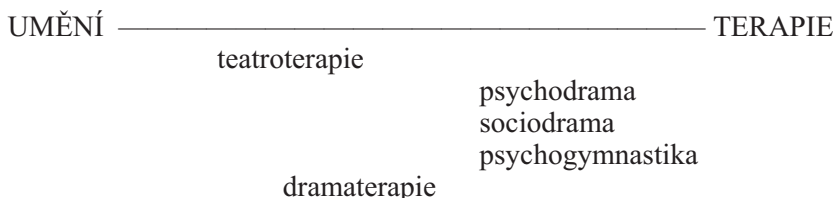
1.2.4 TEATROTERAPIE

Koncem 70. a začátkem 80. let dvacátého století se v kulturním životě Evropy objevuje nový fenomén – divadlo hrané téměř výlučně postiženými herci (sluchově, tělesně a stále více i mentálně, popř. psychicky). Jeho život odstartoval inspirativní australský film *Stepping Out*, dokumentující přípravu a posléze i vystoupení divadla mentálně postižených herců s představením *Madame Butterfly* ve světoznámé opeře v Sydney. Objevil se nejen nový přístup k postiženým, který zcela rezonoval s duchem rozvíjejícího se procesu emancipace a integrace postižených, ale – aniž by to dříve kdo tušil – objevil se současně i nový druh divadla, který se od své klasické podoby liší přinejmenším stejně významně (zvláště v případě mentálně postižených herců), jako se od něj odlišuje dětské divadlo. Paralela s dětským divadlem ještě více vynikne, zaměříme-li se na specifické výrazové prostředky postižených herců, např. protiklad schopnosti simulace a vstupu do role s neschopností udržet charakter postavy v případě mentálně postižených herců apod.

V polovině 80. let již existuje řada regulérních divadelních souborů s převážně mentálně postiženými herci v Anglii, Francii, Španělsku, Belgii a Holandsku, přičemž některé z nich se časem zcela profesionalizují. V České republice je díky svému divadelnímu turné znám profesionální divadelní soubor mentálně postižených herců Maatwerk z holandského Rotterdamu, založený v roce 1987 umělcem Koertem Dekkerem jako specifický projekt Pameijerovy nadace. Za roky své existence Maatwerk nastudoval řadu upravených her klasického repertoáru včetně pouličního divadla a divadla pro děti. Maatwerk vystupuje pravidelně na scéně vlastního divadla, běžně hostuje na scénách jiných profesionálních souborů, má svoje pořady na národním televizním kanálu, účastní se světových festivalů *Very Special Arts*, pořádá divadelní turné.

Z výše řečeného by se dalo vyvodit, že činnost Maatwerku je čistě divadelní – umělecká, že zde není prostor pro terapii, a tudíž nemůže být ani řeči o jakémkoliv paradivadelním tvaru. Je to pravda jenom částečně, neboť umělecká příprava i vlastní performance je pro členy souboru vzhledem k jejich postižení také reedukací, kompenzací, sociální rehabilitací a v některých případech i resocializací, tedy jevy veskrze

terapeutickými a spadajícími větší částí do oblasti speciální (léčebné) výchovy. Pravdou však je, že na pomyslné přímce mezi dvěma polaritami umění a terapie leží teatroterapie ze všech paradivadelních systémů terapeutické povahy umění nejbližší:



Vztah mezi terapií a uměním je jednostranný – zatímco úroveň uměleckého zážitku je zcela nezávislá na terapii, úroveň (arte)terapie je přímo úměrná hloubce estetického zážitku.

Také v České republice existuje v současnosti řada divadelních útvarů, kroužků, a sdružení zabývajících se uměleckou produkcí herců s určitým druhem postižení, z nichž asi největšího renomé si získala Bohnická divadelní společnost herce a režiséra Martina Učíka, pracující s chronickými pacienty psychiatrické léčebny. Pro psychicky nemocné funguje divadelní společnost jako protiklad nestrukturované, a tedy úzkost vyvolávající reality, kterou pacienti žijí. Divadlo je prožitkem vede k uvědomění pevné struktury, má navíc i resocializační význam ve smyslu úpravy sebevědomí a schopnosti komunikace (Bartošová, 1999).

Vedle Bohnické divadelní společnosti, k jejímž základním inscenačním prostředkům patří kontrast individuální a kolektivní role, archetypální motivy a nehybnost až totalita pohybové kreace, vzniklo v roce 1992 ještě Studio Citadela, zaměřené také na kooperaci a spolupráci majoritní společnosti s minoritou osob s psychickým postižením v oblasti jednotlivých múz včetně té divadelní. V současné době existují tyto dva soubory nezávisle na sobě – originální Bohnická divadelní společnost a Studio Citadela, BDS. Značného renomé – a to nejen doma na Moravě – dosáhli absolventi Ate-liéru výchovné dramatiky JAMU se svým Divadlem Neslyším (Divadlo v 7 a půl) Brno. Kromě těchto velkých teatroterapeutických projektů existuje u nás množství speciálních škol, institucí, domovů pro osoby se zdravotním postižením či občanských iniciativ z oblasti neziskového sektoru, které sporadicky či více méně pravidelně realizují teatroterapeutické projekty (za všechny jmenujme alespoň studio Oáza v Praze, Svítání – speciální školy Pardubice, o. s. SPOLU a Domov pro osoby se zdravotním postižením Klíč Olomouc, Inventura Praha, Nepanto – pantomima neslyšících a především v současnosti již „regulérní“ pražské divadlo bezdomovců Ježek a čížek).

Slovenskou obdobou dříve zmíněného Maatwerku je státní divadlo herců s mentálním postižením – Divadlo z pasáže Banská Bystrica – režisérky, herečky a neúnavné organizátorky Vierky Dubačové, která se hlavní měrou podílí také na pořádání mezinárodní teatroterapeutické přehlídky komunitních divadel arteterapie v Banské Bystrici. Další (snadno dostupnou) mezinárodní přehlídkou divadelních představení hraných herci s mentálním či jiným zdravotním postižením (a provázenou odbornou teatroterapeutickou konferencí) je International Bienale (*therapy and theatre*), organizované univerzitou v Lodži a Polským uměleckým centrem (www.pos.lodz.pl). Z přehlídek domácí provenience je nutno jmenovat dnes již tradiční přehlídku Mezi

ploty či Koncert pro duševní zdraví, který se v posledních letech stal záležitostí nejen pořádající psychiatrické léčebny v Praze – Bohnicích.

1.3 DALŠÍ PARADIVADELNÍ SYSTÉMY

Následující využití principů a postupů dramatu/divadla by se možná vtěsnilo do kategorie paradivadelních systémů sociální povahy, ovšem stalo by se tak na úkor přesnosti, protože některé z nich přesahují jak do edukace, tak i terapie, a jen těžko se vtěsnají do nějakých systémových pořadačů.

Do těchto systémů spadají především techniky a postupy divadla Augusta Boala – **divadla utlačovaných** (*theatre of the oppressed*). Augusto Boal (k autorovi blíže v kap. 3.) rozvinul ve své práci odkaz a myšlenky Bertolta Brechta, že divadlo by se mělo stát nástrojem sociální přeměny světa a společnosti. Boalovské divadlo je určeno divákům, kteří trpí jakoukoliv formou útlaku – od sociálního a fyzického (vykořisťování, zneužívání moci, rasismus, sexismus, xenofobie, domácí násilí...) až po útlak psychický (fobie, úzkost, samota, komunikační neschopnost...). Boal učí své publikum nejen zamýšlet se a uvědomovat si konkrétní podobu svého útlaku (stejně jako se o to Brecht snažil prostřednictvím prvků zcizení i dalšími inscenačními prostředky ve svých hrách), ale přímo si aktivně (a na scéně) proces vedoucí ke změně ozkoušet. V nejvyužívanější boalovské metodě zv. **divadlo fórum** mají diváci možnost skupině profesionálních herců ztvárňujících téma konkrétního útlaku nejen radit, ale mohou přímo vstupovat do děje a herecky realizovat a vyzkoušet si, jak zařezávají jejich vlastní nápady a návrhy řešení situace. Z divadla fórum pak vycházejí další boalovské techniky, jako je **legislativní divadlo** (*legislative theatre*), popř. **politické divadlo** (*political theatre*), které je prostředkem realizace přeměny přání a sociálních tužeb diváků-voličů v legislativní normy (týká se to především legislativní úpravy životních podmínek určité skupiny obyvatel na úrovni komunální politiky, např. prodloužení či zkrácení „policejní hodiny“ v hospodách určité lokality) a **neviditelné divadlo** (např. chodci na ulici se stávají aktéry divadelní improvizace, aniž by měli tušení, že se stali „herci“). Boalovské techniky zv. **duha přání** (*rainbow of desire*) a **strážníci v hlavě** (*cops in the head*) se již pohybují na hraně dramaterapie, neboť se snaží aktivně a dramatickými prostředky vyrovnat se (či změnit stav) s důsledky psychosociálního útlaku, jako je strach ze samoty a opuštěnosti, z vnitřní prázdnoty, nenalezení či ztracení smyslu života atd. Ve všech těchto technikách Boal využívá *principu metaxis*, který je pro paradivadelní systémy včetně dramaterapie velmi důležitý. Metaxis znamená schopnost (dovednost) herce pohybovat se (a uvědomovat si) současně ve světě „jako by“ a světě „teď a tady“, tj. v „**realitě obrazu**“ a v „**obrazu reality**“.

Ze zkušeností s výše uvedenými boalovskými postupy čerpá také **divadlo reminiscence** (někdy též „bilanční divadlo“), které je určeno seniorům a jež se svým cílem též pohybuje na hranicích dramaterapie.

Obdobných postupů jako boalovské techniky (a inspirované psychodramatem) využívá další z paradivadelních systémů – **Playback Theatre** –, založený v roce 1975 Jonathanem Foxem a mezinárodní sítí rozšířený z Kanady a USA do celého světa. Také tento systém má značný (drama)terapeutický potenciál. Skupina herců přehrává

„životní příběh“ (momenty z vlastního života) diváka-dobrovolníka, který svůj příběh za pomoci facilitátora (tzv. konduktéra) a před divadelní skupinou i publikem prezentuje a poté obsazuje herce do rolí, ve kterých se příběh realizuje formou řízené improvizace. Divák-vypravěč může po shlédnutí dramatizace „svého příběhu“ požádat herce o změny a přehrání nové úpravy *life story*.

V poslední době se ve světě i u nás formuje podoba jakéhosi dalšího paradivadelního systému v podobě divadla hraného bezdomovci či prostitutkami. Uvedený divadelní fenomén má za cíl nejen rozvíjet divadelní aktivity těchto klientů, ale sleduje i teatroterapeutické (popř. sociodramatické) a sociálně-rehabilitační cíle, a to především v oblasti změny hodnot a postojů (jednak klientů ke způsobu svého života, jednak majoritní společnosti ke klientům). Je také nástrojem integrace osob trpících sociálním vyloučením. Ve Velké Británii existují soubory zaměřené na penitenciární a postpenitenciární péči, tj. na klienty ve výkonu trestu a po jejich propuštění – projekty tzv. **divadla ve vězení** či Clean Break Theatre Company pro ženy, které mají přímou zkušenost s trestním soudnictvím a následně trpí psychosociálními problémy.

Zcela jiného charakteru jsou tzv. **divadelní sporty**, které leží na pomezí sportu a umění-divadla a svým hráčům přinášejí nejen radost ze hry, ale také pozitivita v oblasti osobnostně sociálního rozvoje (tvořivost, schopnost improvizovat, úroveň verbální i nonverbální komunikace...). Divadelní sporty jsou jakési turnaje v improvizaci, které dávají divadelnímu obsahu formu sportovního utkání. Střetávají se zde dvě družstva v improvizčním klání, na jehož průběh dohlíží rozhodčí se svými pomocníky (dohlíží především na dodržování pravidel Mezinárodní ligy v improvizaci a České improvizací ligy – Č. I. L. I.), družstva mají své trenéry a utkání přihlíží a hodnotí sportovní fanoušci-diváci.

Výše uvedené paradivadelní systémy mají široce rozvětvené mezinárodní sítě a vzájemně koordinují svoji činnost i formou mezinárodních setkání a kongresů, např. kongresu TWISFER (Theatre work in social fields-European research) evropského projektu Socrates-Grundtvig.

Poznámka:

Užitečné kontakty dalších paradivadelních systémů:

Světové centrum Divadla utlačovaných – *Centre de théâtre de l'Opprimé Paris*

www.theatre.ucsd.edu

www.playbacknet.org.

www.improliga.cz

Age Exchange Theatre Trust, Reminiscence Centre London

www.age-exchange.org.uk

Divadelní soubor Rozkoš

www.volny.cz/rozkos

Legislative Theatre

www.ashtar.theatre.org

Theatre in Prisons Project

<http://tipp.org.uk/>

Teatroterapie, psychodrama, sociodrama či psychogymnastika, DIE, TIE, boalovské techniky a další paradivadelní systémy pracují s dramatickými prostředky, které

jsou si velmi blízké a v mnoha případech dokonce totožné, pracují s klienty, kteří jsou si v mnohém podobní, či jsou to dokonce stejní klienti, takže se nabízí otázka, zdali zbývá ještě nějaký prostor, který by mohla vykrýt terapie tvořící předmět této publikace. Nabízí se otázka, v čem se liší dramaterapie od ostatních systémů, co může nabídnout svým klientům a vůbec – co to je dramaterapie?

2. CO JE DRAMATERAPIE

Pro začátek hned několik definic dramaterapie (dramatoterapie, případně i dramoterapie), které nám pomohou vymezit její význam, cíle a místo v systému.

2.1 DEFINICE DRAMATERAPIE

The British Association for Dramatherapists definuje disciplínu takto (1979):

Dramaterapie pomáhá uchopit a zmírnit sociální a psychologické problémy, mentální onemocnění i postižení a stává se nástrojem zjednodušeného symbolického vyjadřování, díky němuž poznává jedinec sám sebe, a to prostřednictvím tvořivosti zahrnující verbální i nonverbální složku komunikace.

The National Association for Drama Therapy ve Spojených státech nabízí následující vymezení (Landy, 1985, s. 58):

Dramaterapii lze definovat jako záměrné použití dramatických / divadelních postupů pro dosažení terapeutického cíle symptomatické úlevy, duševní i fyzické integrace a osobního růstu.

Do třetice integrativní definice dramaterapie domácí provenience (Valenta, M. a kol., 2006):

Dramaterapie je léčebně-výchovná (terapeuticko-formativní) disciplína, v níž převažují skupinové aktivity využívající ve skupinové dynamice divadelních a dramatických prostředků k dosažení symptomatické úlevy, ke zmírnění důsledků psychických poruch i sociálních problémů a k dosažení personálně sociálního růstu a integrace osobnosti.

Když už jsme v procesu definování – obdobně lze vymezit (dramaterapii nejbližší) teatrotterapii s tím, že u tohoto paradivadelního systému je kromě **procesu** kladen důraz na **produkt**, tj. na výsledný divadelní tvar inscenace a na vlastní divadelní představení před publikem. Veřejná performance pak přináší další pozitiva, jakými jsou inkluze (integrace minority osob se zdravotním postižením či sociálním vyloučením do majoritní společnosti), sociální rehabilitace herců, úprava a posílení jejich aspirace, sebehodnocení a sebepojetí, saturování vyšších potřeb (seberealizace, životního cíle apod.).

Slovenská dramaterapie (Majzlanová, 1998) definuje obor v souladu s americkou NADT s tím, že dramaterapii chápe jako uměleckou a léčebně-výchovnou metodu aplikovanou v rámci individuální i skupinové práce, která využívá dramatické struktury se speciálním cílem v určitých improvizovaných situacích „tady a teď“, evokuje k prožívání emocí, k získávání vnitřní motivace, vede k integraci.

Z pohledu jiné systematizace než té, kterou jsme dosud používali (tj. divadelní vs. paradivadelní systémy), se dramaterapie v celosvětovém kontextu řadí společně s ostatními uměleckými terapiemi, jakými je především **arteterapie** v užším slova smyslu, **muzikoterapie**, **biblioterapie**, popř. **poetoterapie**, **taneční a pohybová terapie**, pod arteterapii v širším slova smyslu.

Jestliže pak arteterapii v širším pojetí chápeme jako záměrné upravování narušené činnosti organismu uměleckými prostředky (Valenta, M., 1997), pak z toho lze vyvodit další vymezení dramaterapie jako postupu upravujícího narušenou činnost organismu dramatickými (divadelními) prostředky.

2.2 ODLIŠNOSTI MEZI DRAMATERAPIÍ A PSYCHODRAMATEM

V porovnání s psychodramatem, ke kterému má velmi blízko, je dramaterapie více aktivitou skupinovou, která neřeší problémy a potíže jedince, neproniká do individuálních traumat minulosti za účelem jejich přenosu, přesunutí do vědomí, popř. vizualizování a verbalizování. Dramaterapie pracuje se znaky a metaforami, akceptuje stylizaci a kreativitu na rozdíl od realismu psychodramatu, kde se kreativita nezaměřuje na tvorbu umělecké metafor, ale spíše na hledání alternativního postoje, modelu chování apod. Dramaterapie také více pracuje s divadelními prostředky, včetně nastolení fikce a primárně hraní jiných postav (rolové hry). Také řízení drama-terapeutické lekce je v porovnání s ostatními divadelně-terapeutickými postupy velmi volné, terapeut je více facilitátorem dění ve skupině – schéma je tedy velmi podobné lekci dramatické výchovy (Valenta, J., 1999).

Pokud bychom se zeptali deseti dramaterapeutů a terapeutů pracujících s psychodramatem, v čem vidí rozdíl mezi oběma přístupy, obdrželi bychom patrně deset rozdílných odpovědí, neboť problematika ještě nebyla plně a uspokojivě definována. Historicky se obě disciplíny oddělily v druhé polovině 20. století, což je období, kdy vznikají ve Velké Británii, v USA a v západoevropských státech rozdílné profesní asociace, které pro získání terapeutické licence garantují rozdílnou edukaci svých členů.

Moreno po své emigraci do Spojených států etabloval (v Beacon, New York) psychodrama zcela do psychiatrického paradigmatu s tím, že využil formu psychiatrického interview, a protože divadelní zkušenost se nestala součástí psychodramatického výcviku, metoda začala pozbývat spojení se svými divadelními kořeny. Dramaterapie se proto vydala cestou hledání postupu, který by přemostil propast mezi divadelním východiskem psychodramatu a jeho aktuální praxí. V prvních fázích svého vývoje dramaterapie především pomáhala pacientům psychiatrických oddělení zkoušet a prezentovat hry, v nichž se odrážely jejich emocionální stavy (tj. podoba teatroterapie).

Při pokusu o vymezení rozdílu mezi současným pojetím psychodramatu a dramaterapie bychom museli vzít v úvahu přinejmenším osm diferenčních úrovní (Reisman, 1999):

1. **Rozdíl teoretické báze.** Hovoříme-li dnes o psychodramatu, hovoříme vlastně stále o Morenovi. Přestože v jeho díle pokračuje ve světě široká škála následovníků, používají v podstatě totožné formy psychodramatu postaveného na pěti základních elementů – jevišti, subjektu (protagonistovi), režisérovi, komparzu pomocných herců a publiku. Dramaterapie nemá tak jednoduchou teoretickou základnu – aplikuje (přinejmenším) následující modely a východiska:
 - paradivadelní model, který klade rovnítko mezi terapeuta a umělce;
 - rolový model, který pohlíží na jedince jako na nositele množství biologických, rodinných, profesních a dalších sociálních rolí;
 - třetím východiskem je svět mýtů, legend a lidového vyprávění, dalším pak rituál;
 - a konečně výchovné a léčebné drama (ve Spojených státech je to navíc experimentální divadlo, pohybová a taneční terapie a inspirace terapeutickým přístupem C. R. Rogerse).
2. **Otázka katarze.** Cílem Morenova psychodramatu je dosažení především individuální katarze protagonisty, katarze terapeutické komunity je sekundárním cílem. Navazuje na Breuerovo a Freudovo využití katarze v terapii duševních poruch, oba psychoanalytici k navození katarze aplikovali hypnózu či volné asociace (pacienti v hypnóze či při imaginaci znovuprožívali svá traumata). Ovšem Moreno dosahoval katarze za úplného vědomí klientů. Vzhledem k tomu, že katarze vyžaduje vysokou úroveň vnitřního vhledu individua, je psychodramatické pole nedostupné pro některé pacienty s psychotickými poruchami a pro mentálně postižené osoby. Na rozdíl od toho je dramaterapie efektivní pro mnohem širší spektrum populace – od vysoce funkčních jedinců až po psychicky a vývojově postižené osoby.
3. **Důraz na úroveň nevědomí.** Vycházíme-li z topografického modelu jednotlivých vrstev nevědomí hlubinně orientovaných psychoterapií (především analytické psychologie), pak dramaterapie se více soustředí na obsahy kolektivního nevědomí (především archetypy a archetypální modely chování a prožívání a na práci se symbolovým uchopením nevědomých obsahů), zatímco psychodrama spíše zpracovává obsahy na úrovni individuálního nevědomí.
4. **Forma a obsah terapeutických sezení.** Psychodrama je obecně postaveno na specifickém příběhu, vzpomínce, snu či představě, které se demonstrují za pomoci morenovských technik. Dramaterapie je více než na přehrávání specifických životních událostí založena na tématech, která se objevují spontánně v procesu volné asociace během improvizací.
5. **Skupinová aktivita a dynamika.** Dramaterapie se na skupinovou aktivitu a dynamiku zaměřuje mnohem častěji než psychodrama, které je především orientováno na potřeby jedince. Co se týče vlastní organizační formy, pak dramaterapie (při převaze skupinové formy terapie) disponuje i individuální formou, zatímco psychodrama je pouze skupinovou záležitostí.
6. **Pojetí terapeutovy role, jeho zapojení do hry.** Z tohoto hlediska hodnotí Johnson (1992) způsoby terapeutova a klientova přístupu – u verbální terapie jsou oba mimo roli (v dramatickém slova smyslu), v psychodramatu je klient v roli, zatímco

terapeut zůstává mimo roli (hereckou) jako režisér v divadelněkonvenčním významu. V dramaterapii – zvláště pak v pojetí vývojových proměn – je terapeut vždy v roli a ve hře a vede klienta za pomoci improvizace.

7. **Typologie rolí, do nichž klient vstupuje.** V psychodramatu hraje klient především sám sebe, kdežto v dramaterapii převážně vstupuje do projektivních rolí.
8. **Soubor prostředků v terapii používaných.** Z hlediska prostředků je dramaterapie nesrovnatelně eklektičtější systémem, neboť mnoho dramaterapeutů běžně užívá při své práci loutky, masky, líčení, psaný text a elementy muzikoterapie či arteterapie v užším slova smyslu.

2.3 ODLÍŠNOSTI MEZI DRAMATERAPIÍ A VÝCHOVNOU DRAMATIKOU

Jak již bylo řečeno, z paradivadelních systémů terapeutické povahy má dramaterapie nejbližší k psychodramatu (nebereme-li samozřejmě v úvahu co do obsahu, metod a cílů téměř totožnou teatroterapii). Z oblasti edukačních systémů je nejbližší disciplínou výchovná dramatika (dramika, dramatická výchova, DIE). V následujícím textu se pokusíme vymezit difference a paralely mezi dramaterapií a výchovnou dramatikou, přičemž k demonstraci využijeme analogii vztahů arteterapie – výtvarná výchova.

Arteterapie (v užším pojetí) je v současnosti jak ve světě, tak i u nás kodifikována nejpevněji v porovnání s ostatními múzickými terapiemi (viz existence profesních asociací a odborných časopisů, počet publikovaných knih a diverzifikované možnosti vzdělávání od bohaté palety kurzů až po akademickými tituly ukončené studium a dlouhodobé výcviky). Stejně tak i výtvarná výchova má již tradičně své neotřesitelné místo v našem školním kurikulu (na rozdíl od dramatické výchovy).

Koncept výtvarné výchovy je každému zřejmý z dob, kdy si plnil základní školní docházku: žáci jsou edukováni výtvarnými prostředky a metodami s cílem rozvíjet u nich estetické cítění, vnímání, rozvíjet výtvarné dovednosti, obohatit je o znalosti z oblasti výtvarného umění atd.

Na druhé straně pomyslné přímky leží arteterapie, jež je určena osobám s jistými problémy (např. s duševní poruchou) a často používá specifické výtvarné prostředky a metody. Ovšem... Již v dobách, kdy vznikaly první encounterové či T skupiny, se zjistilo, že *... terapie je příliš dobrá na to, aby se omezovala na nemocné, a že člověk nemusí být nemocný na to, aby se uzdravoval* (Yalom, 1999, s. 588).

Přeneseno na vazbu arteterapie – výtvarná výchova: postupy a prostředky arteterapie a výtvarné výchovy lze využít u intaktní klientely nikoliv (pouze) k uzdravování, nikoliv (pouze) k rozvíjení jejich výtvarného talentu a k obohacování repertoáru výtvarných technik, nýbrž (také) pro psychosociální rozvoj osobnosti. Když si tuto skutečnost uvědomila skupina odborníků (jak z edukační, tak i terapeutické oblasti), byl už jen krok ke koncipování nové disciplíny zv. **artefiletika** (blíže viz práce zakladatele české artefiletické školy doc. Jana Slavíka):