

PEDAGOGICZNY DRAMAT TERAPEUTYCZNY JAKO SPOTKANIE Z MŁODZIEŻĄ

Inka Dowlasz to przede wszystkim reżyserka, która pracuje na scenie Teatru Ludowego w Krakowie, współtworząc tam Program Terapii przez Sztukę. Dlatego też swoje dramaty traktuje bardziej jako scenariusze do wystawienia i to się czuje, czytając jej teksty. Dowlasz bowiem pisze, myśląc sceną, aktorami, a dalej problemami i terapią, dopiero na ostatnim miejscu pojawia się treść. Toteż to, na co warto przede wszystkim wskazać w jej tekstach, to decydujący układ zdarzeń, który odpowiada stopniowaniu emocji przedstawionemu już przez Arystotelesa oraz dobra konstrukcja wzorowana na takich dramatopisarzach jak choćby Czechow czy Pinter. Jako córka pedagogów uczyła się pisania, przepisując za namową ojca teksty Antoniego Czechowa, nasiąkając – jak sama twierdzi – konstruktem rosyjskiego dramatopisarza. To właśnie Czechowowi zawdzięcza myślenie o teatrze jako procesie – potraktowanie przedstawienia czy dramatu jako katalizatora, który – aby zacytować Stanisławskiego – wysyła i wchłania promienie, czyli katalizatora, który wpływa na odbiorców, stara się dostarczyć im dobroczynną energię i za gościć w zapomnianych obszarach nerwowego systemu ludzkiego. Inspiracje Czechowowskie łączą się u niej z Bergmanem oraz Stanisławskim. Z Bergmana czerpie chęć mówienia o człowieku, zainteresowanie jego dramatem i pragnienie oddziaływania na człowieka. I choć na początku może się to wszystko wydawać trudne do ogarnięcia i staroświeckie, okazuje się podczas lektury banalnie proste, a przede wszystkim oddziałujące, przynoszące swój skutek.

Dowlasz traktuje bowiem dramat-scenariusz¹ jako element biorący udział czy też determinujący proces neurofizjologiczny, który ma doprowadzić do arystotelesowskiego rozpoznania, do „aha” mającego, z jednej strony, pełnić funkcję katarktyczno-dydaktyczną, z drugiej opierać się o mimetyzm cielesno-emocjonalny. Już sama idea traktowania biernej lektury czy aktywnej percepcji dzieła teatralnego bądź czynnej pracy nad scenariuszem jako procesu neurofizjologicznego przywodzi na myśl połączenie nazywane z angielska *mind-body*, czyli psychofizyczne ujęcie aktu odbioru jako symbiozy reakcji cielesnych i mentalnych. Psychofizyczność zatem będzie rozumiana jako proces odwołujący się i opierający na emocjach, zatem jako aktywność ośrodka nerwowego, który pobudza werbalne i niewerbalne elementy partycypujące w percepcji sztuki. Widz/czytelnik całym sobą uczestniczy w wydarzeniach scenicznych/dramatycznych. Emocje odczuwa zarówno ciało traktowane jako niewerbalna ekspresja, jak i umysł skłaniający do interpretacji czy analizy. Wszelkie emocje wyzwalane w odbiorcy traktowane są zgodnie z teorią Richarda Schwedera, który twierdzi, że emocje to sposób opowiadania o wydarzeniach somatycznych. Przy czym wydarzenia somatyczne w przy-

¹ Używam sformułowania *dramat-scenariusz*, ponieważ teksty Dowlasz to przede wszystkim teksty sceniczne, które pisane są z myślą o wystawieniu na scenie i dopiero na scenie zyskują właściwy wymiar – mają zatem charakter scenariusza przedstawienia teatralnego. Jednak uważam, że już samo czytanie oraz analiza i próba interpretacji – w ramach biblioterapii – mogą pełnić funkcję terapeutyczną. Kiedy używam sformułowania *dramat*, mam na myśli zaliczenie tych tekstów do gatunku dramatycznego ze względu na cechujące je klasyczne wyznaczniki tego gatunku literackiego: podział na role, wprowadzenie didaskaliów oraz ich sceniczne przesłanie. Toteż literalnie należy je uwzględnić jako dramaty, ale de facto stanowią scenariusz przedstawienia i właśnie owo przesłanie decyduje o ich literackim charakterze – o uproszczonej formie, nawiązaniu do antycznej formy dramatycznej, której tym tekstom bliżej niż do współczesnego dramatu, wprowadzeniu uwag odreżyserskich, uproszczeniu fabuły, wprowadzeniu zakończenia na zasadzie *deus ex machina* etc. Warto w tym miejscu podkreślić, że dramatolodzy – nie doceniając terapeutycznego wymiaru tych tekstów i ich scenicznego przesłania – często oceniają ich dramatyczne (literackie) wymiary jako niepasujące do współczesnej koncepcji dramatu.

padku interpretacji tekstów Dowłasz będą tożsame z cielesnym, fizycznym kontaktem ze środowiskiem zewnętrznym oraz reakcją na wszelkie zmiany z nim zachodzące, które mogą być świadomie kontrolowane i przetwarzane. Tak definiowany układ somatyczny, rozszerzony do warstwy problemowej świata zewnętrznego, wciąż będzie pozostawał w opozycji do autonomicznego nerwowego układu, który będzie odznaczał się przede wszystkim jego niekontrolowanym, niepodlegającym racjonalizacji ani uświadomieniu charakterem. Emocje zatem, idąc tropem Schwedera, to reagowanie na bodźce i sytuacje zewnętrzne, spostrzeganie powiązane z planem na przyszłość. To system interpretacji. Wyzwolenie emocji pozwala na zapoczątkowanie performatywnego procesu analizy i interpretacji zjawiska zewnętrznego oraz jego oddziaływania na postawę, zachowanie, wybory czy uczucia jednostki.

Zadaniem dramatu-scenariusza Dowłasz jest zatem pobudzenie emocji, ukazanie nowego punktu widzenia, mające na celu rozpoczęcie procesu analizy konkretnego wydarzenia. Tak postawione zadanie jest bardzo trudne, dlatego Dowłasz mówi, że jej pisanie, a także recepcja jej tekstów to trochę walka byków, corrida z odbiorcą, który nie chce ujawnić swoich emocji, a woli trzymać je na uwięzi. Chodzi o to, że autorka stara się poczuć widza/czytelnika, albowiem kieruje swoje teksty do bardzo wymagającego odbiorcy – do młodego człowieka, który usiłuje odrzucać wszystko, co kojarzy mu się z dydaktyką i moralizowaniem dorosłych. Dowłasz chce pochwycić swoją widownię niczym byka za rogi, na tyle ją zainteresować, aby ta skupiła się na tym, co w tekście/przedstawieniu, zyskać jej uwagę a następnie poprowadzić swoim tropem tak skrupulatnie, aby widz/czytelnik złapał się w pułapkę zastawioną na jego emocje. Najprostszym elementem konstrukcyjnym tej pułapki jest podobieństwo. Wszystkie problemy przeniesione na strony dramatów Dowłasz to problemy opowiedziane językiem sceny przez uczestników warsztatów Studia Improwizacji (które prowadzi autorka) oraz problemy, o których wszyscy wiemy, ale staramy się spychać je do nieświadomości. To problem przemocy, anoreksji, kradzieży, niechcianej ciąży, braku akceptacji etc. Zatem to kwestie

istotne w okresie adolescencji - wpływają na rozwój i osobowość młodzieży. Dowłasz nie chodzi o moralizatorską dydaktykę podejmującą wątek trudności dorastania. Bardzo często te najważniejsze kwestie padają z ust osób, których zwykle nie posądzilibyśmy o moralizatorstwo. W *Odlocie* to jest na przykład narkoman. Chodzi raczej o sugestie, drobne podpowiedzi, często niezwerbalizowane a ukazane niczym w antycznej tragedii, w działaniu, na przykładzie postępowania bohaterów. Stąd też tak niepewne i wątpliwe prawdopodobieństwo wydarzeń, brak jawnego związku przyczynowo-skutkowego, pokonywanie drogi wydarzeń dramatycznych na skrót. Liczy się przesłanie działania, a nie drażnienie jego przyczyn. Ważniejsze stają się skutki. Resztę ma dopowiedzieć sobie indywidualnie odbiorca. Skutki i wybory mają stanowić sugestię, a nie dawać gotową odpowiedź czy radę. Montaż całości, przyczynowo-skutkowe ułożenie wydarzeń, szczegółowa analiza – ma odbywać się jako efekt emocji w umyśle odbiorców.

Pozostawienie niedopowiedzianych słów i scen, luk w wydarzeniach, miejsc przejrzystych, pewnych braków ma uruchomić odbiorcę, który nie otrzymuje gotowego scenariusza działania, ale scenariusz interpretacji i kooperacji mający, za sprawą hermeneutycznej pracy widza/czytelnika, stać się także jego udziałem, jego pracą twórczą. Za każdym razem zatem percepcja dramatów-scenariuszy Dowłasz będzie aktywnością, czynnym działaniem. Celem Dowłasz zatem nie jest moralizowanie, a zmniejszenie oporu wobec wypowiedzi artystycznej i jej wymowy. Uruchomienie wrażliwości młodego człowieka, w tym także na sztukę. Aby uświadomić wrażliwość, pewne kwestie – nawet te niewygodne – muszą paść, muszą być wypowiedziane wprost. Takie uproszczenie jest afektowaniem widza, wypracowaniem jego afektacji. Owa przesada w okazywaniu uczuć ma uruchomić proces kierowania się emocjami, a wcześniej ich rozpoznawania.

To uproszczenie dotyczy przede wszystkim płaszcza fabularnego, który stanowi pretekst, pomost w relacji pomiędzy moralizatorskimi treściami a percepcją odbiorcy. To tylko rusztowanie, które

ma stać się konstrukcją umożliwiającą budowanie pewnej świadomości odbiorczej. To pułapka na widza – ma przyciągnąć jego uwagę, aby oddziaływać na emocje. Stąd dramaty podejmują ważne kwestie w prosty sposób. Istotniejsza od wydarzeń wydaje się być psychologizacja bohaterów, która idzie w ślad za teorią Konstantego Stanisławskiego. Ma umożliwić odbiorcy identyfikację z *dramatis personae* i wpłynąć na jego emocje.

Stanisławski stworzył własny system kształcenia aktora, który miał uczynić z niego jedność psychofizyczną, a zatem symbiozę umysłu i ciała. Gra aktorska w ramach tego systemu polega na nauce przeżywania, utożsamiania się w bohaterem, które mają wyzwalać uczucia, wpływać na emocje dające początek działaniu. Stanisławski twierdził bowiem, że sztuka przekazuje przeżycia, nie wiedzę. Aktor zatem właśnie tak partycypując sztukę, ma koncentrować się najpierw na emocjach i pamięci emocjonalnej a potem dopiero na wyobraźni, która definiowana jest jako przejęcie się światem fikcji. Stanisławski bowiem wierzył w trzy motory procesu twórczego – rozumianego zarówno jako tworzenie, jak i percepcja dzieła: wolę, uczucia oraz myśli odpowiedzialne za analizę i interpretację. Jako prekursor realizmu psychologicznego próbował upodobnić procesy psychologiczne na scenie do tych, które przeżywamy na co dzień w życiu. Wpływał zatem na świadomość odbiorców.

Dowłasz czyta Stanisławskiego przez swoje doświadczenie sceniczne jako reżyserka, ale i zawodowe jako psycholog. Dramatopisarka w swojej rozprawie doktorskiej *Psychologiczny model spektaklu teatralnego na podstawie „Odlotu”*² zaznacza: „Spostrzeżenia Stanisławskiego dotyczące sprzężenia zwrotnego działań fizycznych i emocji były, jak się wydaje, dalekosiędnym wyprzedzeniem tego, do czego dochodzili psychologowie późniejszych lat”. To, co ją fascynuje u rosyjskiego reżysera, to jego zainteresowanie mechanizmami funkcjonowania człowieka, które lokalizował w emocjach właśnie. Jego ustalenia przypominają Dowłasz niektóre aspekty postępowania terapeutycznego – aktualizację przeszło-

² Egzemplarz autorski. Praca niedrukowana.

ści, wrażliwości, wyobraźni. Wpływ Stanisławskiego w dramatach Dowłasz odnajdujemy w psychologii postaci. Tak dzieje się m.in. w spektaklu *Bici biją*. Jego konstrukcja przypomina, jak wyznaje autorka, tradycyjną psychoterapeutyczną sytuację odreagowania. *Dramatis personae* przesycone są emocjami, wręcz nimi kipią. Nie mówią jednak o nich, nie tematyzują ich. To sytuacje rodzą emocje. *Bici biją* opowiadają o konfrontacji z gniewem, lękiem, brakiem akceptacji. Bohater dramatu Miłosz przegrywa swoją walkę z negatywnymi uczuciami. Ofiara przemocy fizycznej staje się katem. Nie waha się uderzyć swojej dziewczyny, bije kolegę, który staje się kaleką, grozi nożem świadkowi zdarzeń. De facto antagonistą dramatu, jak podkreśla autorka, jest gniew – destruktywny, niszczący gniew. Miłosz jest tylko narzędziem w jego ręku. Jest manipulowany przez emocje, z którymi sobie nie radzi, pod pancierzem jego agresji skrywa się bowiem prawdziwe uczucie – lęk przed byciem bitym. I właśnie te wszystkie emocje odkrywamy na modłę Stanisławskiego w scenie, w której Miłosz spotyka się z rehabilitantem jego ofiary. Ed, który poznał dokładnie historię wypadku Tadeusza, zaprasza Miłosza do siebie do pokoju rehabilitantów i proponuje mu to miejsce jako rodzaj poczekalni, zanim obudzi się Tadeusz. Nie tylko daje Miłoszowi nadzieję na wyzdrowienie jego ofiary, ale również prosi o pomoc w nakłonieniu ojca Tadka do zgody na niekonwencjonalną metodę terapii. Opowiada Miłoszowi, udając, że nie wie, iż to on jest sprawcą wypadku, o swoich emocjach dotyczących tego, który „tak urządził” jego pacjenta. Z drugiej strony próbuje zagłębić się w psychikę sprawcy. Opowiada mu, jak sam kiedyś nie zapanował nad negatywnymi emocjami, co skończyło się wyrzuceniem go ze studiów. Wyznaje, że motorem jego agresji, ale i agresji innych, jest próba ucieczki od siebie samego i swoich negatywnych uczuć. Proponuje, aby swój gniew wyładować na worku treningowym, a nie na człowieku. Miłosz zaczyna uderzać w worek i wyrzuca z siebie to, co negatywne. Przyznaje się sam przed sobą do swojej słabości. Chłopcu kołata wówczas w uszach płacz matki, wrzaski pijanego ojca i siła jego uderzeń, lęk, gniew i niezrozumienie, dlaczego to spotyka właśnie jego. Ta scena to ilu-

stracja procesu neurofizjologicznego i metody Stanislawskiego. Miłosz utożsamia się tu psychofizycznie ze swoimi emocjami, zaczyna pojmować ich przyczyny. Odkrywa swoje uczucia cielesnie i umysłowo. Ciało harmonijnie współpracuje z analizą – cios i myśl, cios i wniosek. Jak bezwiedne są jego ruchy, tak bezwiedny potok słów, jak nieświadome są mechanizmy sterujące jego rękami, napinające mięśnie, tak nieświadome są wyznania, i tak nieświadome jest doświadczenie, bo cielesne, przywoływanie konkretnych sytuacji i ich szczegółów – dźwięków, dreszczów ciała, które one wywołują, myśli kołających się po głowie, wreszcie uczuć.

Miłosz przeżywając tę scenę jeszcze raz, utożsamia się ze swoimi emocjami, które dają początek analizie. Rozpoznaje swoje przeżycia. Uczucia i myśli czyni motorem samointerpretacji. Właśnie takim workiem treningowym, w który uderza Miłosz, aby wyrzucić z siebie emocje, ma być tekst dramatu a potem przedstawienie lub proces przygotowywania przedstawienia w oparciu o ów scenariusz. Partycypacja w przeżyciach psychologicznie prawdopodobnych postaci ma być odwzorowaniem świadomego rozumienia swoich emocji. Ponadto podobieństwo postaci, ich emocji oraz sytuacji do tych, które młody widz przeżywa na co dzień i spotyka w szkole, pozwala na skojarzenie z własnym życiem i właśnie ów proces asocjacji wydaje się być terapeutyczny.

I ów zabieg Dowlasz wykorzystuje świadomie. Podobnie jak świadomie Ed prowadzi Miłosza do pokoju, w którym wisi worek treningowy, Dowlasz prowadzi widownię do punktu kulminacyjnego, który ma doprowadzić do rozpoznania. Lektura ma być niczym scena omówiona zdarzeniem, które zrodzi emocje, i w takie zdarzenia też jest wyposażona. Jak zauważa autorka, „jako reżyser zdecydowanie przedkładam wartość doświadczenia” – tego podstawowego, zdobywanego poza sceną. Takim doświadczeniem jest zdarzenie spotkania z jej dramatem. Autorka świadomie kieruje tempem tego zdarzenia, prowadzi nas po nitce fabularnych emocji niczym po ścieżce wytyczonej w leśnym gąszczu. Drogowskazami w tej wędrówce mają być obrazy we-

wewnętrzne, które Dowłasz zawdzięcza praktyce Stanisławskiego. Te obrazy, które wypraktykował rosyjski reżyser, „poddają się naszej woli” – twierdzi Dowłasz – „łatwo je przywołać, utrzymać w świadomości i przy odpowiedniej ilości powtórzeń popłyną uczucia skojarzone w tymi emocjami”.

Treścią jej tekstów zatem w rzeczywistości nie jest li tylko wiązka fabularna, ale podskórny dramat toczący się między „ja” czytelnika a jego wyborami i poczuciem wolności. Dowłasz zatem zadaje sobie pytanie, co jest kluczem do tego dramatu, jak przeprowadzić widza po dramacie, aby doprowadzić go do punktu, w którym dojrzy możliwość własnego wyboru, wolność swojej interpretacji, kiedy spotka się ze swoim „aha”. I ów klucz znajduje w antycznej konstrukcji dramatycznej. Fabuła ma tylko zająć świadomą część umysłu, istotę natomiast stanowi doświadczenie odbiorcy, które wywołuje konstrukcja dramatyczna. Ważna zatem jest nie tyle treść dramatu, która jest spoiwem łączącym uwagę widza z jego podświadomością, ile układ zdarzeń i psychologiczna metafora. Dowłasz wierzy bowiem, że postawą dramatu „jest postawienie tematu i rozegranie go”³. W swojej definicji dramatu postępuje w ślad za Arystotelesem⁴, który kładł nacisk na fakt, iż tragedia to naśladowcze, prawdopodobne przedstawienie akcji prowadzonej przez działające postaci – a zatem mimetyzm codzienności – przedstawione w uporządkowanej formie oraz ozdobnym językiem w celu wywołania u odbiorcy *katharsis*. Uporządkowany układ zdarzeń winien zawierać perypetię, czyli zmianę biegu zdarzeń, rozpoznanie (*anagnorisis*) – rozumiane jako zwrot od nieświadomości do świadomości, poznania siebie. Akcja ma zatem zawiązać się, aby się w drugiej części rozwiązać. Fabuła winna posiadać tylko jedno rozwiązanie. Ścisłe określona struktura pozwalała antycznym dramatopisarzom na wywoływanie efektu *katharsis* i wzbudzanie litości i trwogi. Ów efekt był możliwy dzięki *anagnorisis* właśnie – uświadomieniu

³ A. Piasecka, *Inki Dowłasz: teatr oczyszczenia*, w: „Dialog” 2008, nr 1.

⁴ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.

sobie swojej tożsamości, rozpoznaniu siebie w *dramatis personae* i odbiorcy. To wówczas spadają zasłony i dochodzi do utożsamienia się ze swoim życiem i sobą. I właśnie jako rozumienie siebie definiuje Dowłasz tożsamość, a także jako świadomie uznawane wartości, poczucie misji czy powołania. Dramat, który ma prowadzić do rozpoznania, czyni to zatem poprzez pobudzanie doświadczenia uczuć. Emocje postaci udzielają się widzom. I to emocje według Dowłasz zbliżają sztukę do interwencji terapeutycznej. Mają prowadzić do natężenia energii – stanowić dla odbiorców lustro.

Funkcję tego lustra Dowłasz wizualizuje w dramacie *Odlot*. Sztuka opowiada o rodzinie, której członkowie nie znają się nawzajem. Każdy żyje swoim życiem obok pozostałych domowników. Nie potrafią znaleźć wspólnego języka, nie rozmawiają. W ich mieszkaniu znajduje się lustro, w którym bohaterowie nie tylko się przeglądają, ale które jest często ich interlokutorem. Lustro krytykuje nie tylko ich wygląd, ale również ich postawy i charakter, komentuje ich zachowania, wybory, ocenia oraz personifikuje ich myśli i lęki. Pełni dokładnie tę samą funkcję, którą w antycznej tragedii pełnił chór – komentuje, osądza, ale nie interweniuje bezpośrednio w ich działania.

W dramacie współczesnym bowiem chór albo zostaje włączony do tekstu pobocznego, albo stanowi, jak za czasów antycznych, jeden z komponentów tekstu głównego. Gdy postaci chóru należą do *dramatis personae* współczesnej tragedii, ich kwestie, komentarze i wskazówki, które dawniej wypowiadał kilkuosobowy chór, teraz wygłaszane są przez jednego bohatera – spersonifikowany głos wewnętrzny, i właśnie takim głosem jest lustro. To zatem widz wewnętrzny. Podobną funkcję w dramatach Dowłasz pełnią didaskalia. To jakby wcielenie głosu autora, *porte parole* Dowłasz. To jej bezpośrednie sugestie kierowane do odbiorców. Didaskalia zatem nie tylko są wskazówkami reżyserskimi, ale to również podłoże dialogu z odbiorcą. Autorka komentuje w nich postawy swoich bohaterów, poddaje w wątpliwość ich prawdomówność, zmusza odbiorców do własnej refleksji i analizy zachowań *dramatis personae*. Ponadto definiuje w nich osobowość bohaterów, sygnalizu-

je ich cechy charakteru, aby czytelnicy mogli aktywnie uczestniczyć w dramatycznych wydarzeniach. Zatem zarówno postaci dramatyczne, jak i lustro oraz didaskalia pełnią u Dowłasz funkcje chóru. To, co odróżnia ów chór współczesny od starożytnego, to funkcja performatywna, którą pełni. Zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, negocjuje z widzem znaczenie sztuki, wciąga widza w obręb przedstawienia, ale równocześnie pilnuje, aby widownia zachowała dystans wobec wydarzeń teatralnych. Chór ponadto jest postacią kontrastującą lub analogiczną do protagonisty(cki) i dzięki tej cesze pozwala na trafne odczytanie charakteru *dramatis personae*. Zatem można stwierdzić, iż chór ten definiuje dzisiejszą rzeczywistość jako świat-obraz, czyli świat postrzegany jako wytwór człowieka, służący do oglądania, podpatrywania, świat pozbawiony bogów i sprawiedliwości. Nowa rola chóru wynika również ze współczesnego rozumienia didaskaliów i zatarcia granic między funkcjami tekstu głównego a pobocznego.

Odwołanie się do klasycznej konstrukcji dramatycznej wywołuje, wedle dramatopisarki, skupienie wśród odbiorców. Równie istotny jest język dramatu oraz jego temat, który u Dowłasz zawsze jest inspirowany prawdziwymi historiami i emocjami. Najczęściej kiełkuje podczas prowadzonego przez nią Studia Improwizacji⁵,

⁵ Studio Improwizacji ma charakter otwartych spotkań dla wszystkich osób, które posiadają jakikolwiek potencjał twórczy. W ramach studia uczestnicy improwizują scenki dramatyczne na zadany przez Dowłasz temat. Uczestnicy zachęceni są do podejmowania własnych prób aktorskich i literackich. Dewizą spotkań jest próba wspólnego tworzenia i doświadczania. Warsztaty zaczynają się od pseudohellingerowskich ustawień. Reżyserka prosi bowiem zebranych o zaaranżowanie swojej przestrzeni, znalezienie swojego miejsca w przestrzeni teatralnej, a następnie wyjaśnienie grupie, dlaczego właśnie to miejsce się zajęło. Właśnie taka forma pracy została przez Inkę Dowłasz przeniesiona do rzeczywistości dramatycznej w *Porcelanowej lali*. Istotnym elementem Studia jest również aktywność wszystkich członków i ich możliwość wpływania na bieg akcji. Przebieg improwizacji uzależniony jest od liczebności grupy. Kameralne grupy koncentrują się na pokładach psychiki – ich praca jest zdecydowanie wolniejsza. Zamiast poszukiwać puenty akcji, małe grupy skupiają się na konfliktach psychologicznych.

do którego ludzie przychodzą z różnymi problemami i z różnych środowisk. **Odlot** na przykład powstał dla programu „Terapii Poprzez Sztukę” Teatru Ludowego. Punktem wyjścia są tu domowe problemy nastolatki, to, że nie potrafi się ona zmobilizować, aby iść do szkoły, a na dodatek jest wplątana w podejrzaną znajomość. Dowłasz pokazuje w tekście, że typowe perypetie okresu dorastania mogą się przerodzić w dramat nieudanego życia. Dziewczynkę ratuje dopiero znalezienie nici porozumienia z rodzicami i rozmowa, zbudowanie prawdziwej wspólnoty. Podobny temat porusza dramatopisarka w **Felicji złodziejce**. Tekst traktuje o małej, niespełna dziewięcioletniej dziewczynce, mieszkance blokowiska, która większość czasu spędza sama w domu, marząc o lalce Barbie. Chcąc zdobyć upragnioną lalkę-towarzyszkę zabaw, popada w kłopoty, z których udaje się jej wyjść dopiero dzięki rozmowie z rodzicami. Dialog jest traktowany przez Dowłasz jako początek spotkania i poznania się. Pełni również funkcję terapeutyczną.

Koncepcja dialogu – będącego ekwiwalentem zdrowia – umożliwia wewnętrzną demokrację, albowiem prowadzi do rozmowy, wymiany, którą scala i integruje osobowość twórcy. Monolog przeciwnie – utożsamiany jest z chorobą, albowiem polega jedynie na odnoszeniu się do danej formy „ja” przedmiotowego. Monolog jest zatem konotowany z totalitarnym reżimem czy też rządami absolutnymi. Tymczasem dialog prowadzi do rozwoju twórczego, asymilacji i pogodzenia różnych oblicz „ja”. Dialog to przede wszystkim uzdrawiająca możliwość przemówienia własnym głosem. Pozwala na wykształcenie umiejętności budowania nowych interpersonalnych relacji, zbudowanie postawy dialogicznej, współtworzenie wiedzy społecznej z perspektywy wielu „ja”, elastyczne wchodzenie w różne relacje z innymi osobami oraz wypowiedzenie historii przemilczanych⁶. Dialog nie jest tu rozumiany tylko i wyłącznie jako zadawanie pytań i udzielanie odpowiedzi, ale również repli-

⁶ K. Siodmiak, *Perspektywa dialogowego „ja” w arteterapii*, w: *Arteterapia w medycynie i edukacji*, red. W. Karolak, B. Kaczorowska, Łódź, Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, 2008, s. 176.

kacja, czyli umiejętność rozumienia i prawidłowego reagowania na uczestnika rozmowy. I właśnie owa rozmowa jest podstawą dramatycznej działalności Dowłasz – to nie tylko stematyzowana rozmowa bohaterów jej sztuk, a czasem i protagonista dramatyczny, ale również próba nawiązania dialogu z odbiorcą – zachęcenie go do przyjęcia postawy hermeneutyka.

Aby jednak odbiorca mógł swobodnie analizować tekst i podążać w tym procesie za odautorskimi wskazówkami, dramat, jak twierdzi dramatopisarka, musi być uziemiony, musi posiadać zdolność dostrajania się do odbiorcy oraz uruchomić w nim świadomy proces rozumienia. Dlatego też w ramach tekstu rozgrywane są bez żadnych skreśleń życiowe sytuacje.

Dramaty Dowłasz to prawdziwe i głębokie spotkanie z drugim człowiekiem, dodajmy – człowiekiem młodym. To nawiązanie z nim dialogu. I dlatego pełnią funkcję terapeutyczną. Dramatopisarka jest bowiem przekonana, że ekspresja twórcza – dramatyczna – sprzyja zdrowiu i rozwojowi świadomości. Percepcja dramatu to zatem praca nad sobą i narzędzie osobistego rozwoju – uczy poprzez działanie i próbowanie. Toteż jej dramaty można, moim zdaniem, nazwać pedagogicznymi dramatami terapeutycznymi.

Pedagogiczny dramat terapeutyczny ma na celu profilaktykę czy też leczenie zaburzeń psychologicznych⁷. Jego celem zatem będzie usprawnienie lub pobudzenie procesu formowania się osobowości i tożsamości, budowania podmiotowości, struktury i funkcji „ja” odbiorcy. Uruchomienie aktywności poznawczej – „ja” i tego, co dookoła „ja”. A także wzmacnianie samoakceptacji jednostki czy stymulowanie procesu samodefinicji. Szczególne zastosowanie będzie miał w pracy z dziećmi i młodzieżą, ucząc ich poszukiwania definicji własnego „ja”, rozumienia relacji z otaczającym ich światem i określania siebie w strukturze rzeczywistości. Wyróżnia się dwa typy pracy z pedagogicznym dramatem

⁷ M. Kościelska, *Oblicza upośledzenia*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

terapeutycznym – bierny – polegający jednak na aktywnej analizie tekstu pisanego, opartej o biblioterapię, oraz aktywny – pisanie dramatu (tę metodę zaczyna się coraz częściej stosować w ramach tzw. twórczej metody resocjalizacyjnej) lub przygotowywanie, w oparciu o dramat, przedstawienia teatralnego, dramowe opracowywanie go, warsztatowe wykorzystanie. Terapeutyczny efekt dramatu pedagogicznego będzie zatem opierał się o **biblioterapię oraz dramato-terapię**⁸. Terapeutyczny efekt pracy z pedagogicznym dramatem będzie polegał na stymulowaniu procesu zdobywania samowiedzy, rozwijaniu wyobraźni, uświadamianiu sobie własnych przekonań i uczuć, zrozumieniu siebie i swoich emocji, kształceniu samodzielności myślenia. Dramato-terapia przez pedagogiczny dramat terapeutyczny pełni zatem **funkcję wychowawczą** – rozwija wrażliwość moralną i postawę humanistyczną, **terapeutyczną** – rozładowuje napięcia wewnętrzne i likwiduje negatywne emocje, dlatego najczęściej kończy się pozytywnie, a także pomaga osiągnąć satysfakcję, uwierzyć w siebie i swoje zdolności interpretacyjne. Praca z pedagogicznym dramatem ma dowodzić, że każdy może samodzielnie interpretować zdarzenia dramatyczne. Ponadto dramato-terapia posiada **funkcję kreatywną** – rozwija uzdolnienia i zainteresowania, zwiększa świadomość i wrażliwość, **inspirującą** – wyzwala możliwości twórcze, interpretacyjne i ukazuje drogę samoekspresji, **funkcję komunikatywną** – rozwija umiejętność komunikacji werbalnej i niewerbalnej oraz **indywidualizującą** – umożliwia indywidualną kreację osobowości. Uczy postaw społecznych, samorealizacji, wspomaga osiągnięcie dojrzałości emocjonalnej oraz samopoznanie. Ze względu na pełnione przez pedagogiczny dramat terapeutyczny funkcje wydaje się on idealny do pracy z młodzieżą. Nie jest bowiem autorytarnie narzuconą metodą, nie daje gotowych wzorców, a jedynie zaprasza młodego człowieka do rozmowy, dialogu i wypowiedzenia swoich racji. Wywołuje w nim delikatne poruszenie wewnątrz, reakcję „aha”, która prowokuje do nowych wy-

⁸ Nie dramo-terapię, która to terapia polega na pracy z dramą a nie dramatem.

zwań, wysuwania wniosków i pobudza samodzielną pracę interpretacyjną. W ten sposób, zachęcając do poruszania się pomiędzy dwoma rzeczywistościami: realnym życiem i tym w dramacie, pedagogiczny dramat terapeutyczny wspomaga rozwój osobisty oraz umożliwia stawianie diagnoz.

Aby zdefiniować pedagogiczny dramat terapeutyczny, dobrze jest odnieść się do gotowych definicji dramaterapii, teatru terapeutycznego czy też teatroterapii⁹. **Pedagogiczny dramat terapeutyczny to tekst traktujący o rozwoju osobistym, prezentujący konkretne problemy, który pełni funkcje komunikatora, spotkania z czytelnikiem. Jego celem jest nawiązanie dialogu z czytelnikiem, zachęcenie go do procesu interpretacji tekstu. Tekst dramatyczny ma zatem stanowić pole obserwacji i doświadczeń, prowokować odbiorcę do wyrażania własnych opinii oraz emocji wywołanych lekturą, zastanawiania się nad wyborami i postawami *dramatis personae*. Jego czytelnikami są osoby potrzebujące pomocy pedagogicznej oraz psychologicznej w zakresie korygowania postaw społecznych, samorealizacji, osiągnięcia dojrzałości emocjonalnej, samopoznania. Recepcja dramatu terapeutycznego polega na wewnętrznym zaangażowaniu w lekturę, które to zaangażowanie ma prowadzić do zapoczątkowania procesu transformacji tożsamości.**

Kinga Anna Gajda

⁹ Internet, (dostęp: 4.05.2011 r.), dostępny: <http://arteterapia.pl/artykuly/wokol-podstawowych-hasel-teatroterapii-%e2%80%93-czesc-i-proba-ustalen-terminologicznych>