

რუსუდან მირცხულავა

**ფსიქოლოგიური დრამიდან -
ფსიქოდრამამდე**

თბილისი
2012

წიგნი „ფსიქოლოგიური დრამიდან ფსიქოდრამამდე“ განკუთვნილია ფსიქოდრამის მეთოდით, ხელოვნების ფსიქოლოგიით, თეატრის ფსიქოლოგიითა და თანამედროვე არტ-თერაპიული მეთოდებით დაინტერესებული პირებისათვის.

ნაშრომი დახმარებას გაუწევს როგორც სტუდენტებს, ასევე სხვა დაინტერესებულ პირებსაც, პრაქტიკული ფსიქოლოგიის (კერძოდ, ფსიქოდრამის მეთოდის) დაუფლებისა და თეატრის ინტერდისციპლინარული კვლევის მიმართულებით.

გარეკანზე გამოყენებულია ფსიქოდრამის ლოგო

ილუსტრაცია: ჯეიმს ტიერეს ექსპერიმენტული თეატრი,
სპექტაკლი „მანათობელი უფსკრული“ („Bright Abyss“)

© გამომცემლობა „მნიგნობარი“, 2012

© რუსუდან მირცხულავა, 2012

ISBN 978-9941-424-72-4

შესავალი

პოსტმოდერნის ეპოქაში, თანამედროვე თეატრალური ხელოვნებისა და, საზოგადოდ, ხელოვნების კრიზისს ევროპული რელიგიისა და კულტურის ზეობის დასასრულს უკავშირებენ. პოსტინდუსტრიული საზოგადოების განვითარების ძირითად ვექტორებს შორის, უპირველესად, აგნოსტიციზმი, შემეცნებისადმი სრული უნდობლობა, აღინიშნება. შესაბამისად, შემეცნება ენობრივი თამაშის სახით გაიგება, ხოლო ჭეშმარიტებად არა რეალობის ასახვა, არამედ სოციალურად მიღებული მსჯელობაა მიჩნეული. აგნოსტიციზმს უკავშირდება ეკლექტიზმი; მყარი ორიენტირების დეფიციტის პირობებში, მეთოდებისა თუ ფორმების კოლაჟური აღრევა და თავისუფალი თამაში. „რელატივისტური თავისუფლების“ შეზღუდვის მძლავრ მექანიზმად, ძირითადად, ეპოქის პრაგმატიზმი, მატერიალურ სარგებელზე ორიენტაცია და კეთილდღეობის კულტი იქცევა.

პოსტმოდერნი, როგორც სოციოლოგიის ისტორიაში სპეციფიკური მოვლენა, პირველად, 1980-იანი წლების ბოლოსთვის აღინიშნა. მისი გაგება ფრანგმა ფილოსოფოსმა - პოსტკოსტრუქტივისტებმა (მ. ფუკომ, ჟ. დერიდამ, ჟ. ბოდრიარმა) შეიმუშავეს. ტერმინს „პოსტმოდერნი“ პირველად რ. პანვიცმა მიმართა, პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში დანერგულ, აპოკალიპტურ ნიგნში „ევროპული კულტურის კრიზისი“ (1914). პოსტმოდერნის ერის მაცნედ მიიჩნევენ ლ. ფიდლერის სტატიას „გადაკვეთეთ საზღვარი, ამოავსეთ თხრილები“ (1969), რომელიც დემონსტრაციულად გამოქვეყნდა ჟურნალში „ფლეიბოი“, განწირულის უაზრო გაბრძოლების ჟესტის სახით. (43, 51, 63, 64, 74, 86, 90, 95, 97, 105, 112, 113, 136, 143)

დღეს, თანამედროვე ეტაპისთვის, პოსტმოდერნიზმის, როგორც კულტურის ფენომენის, გაგების ურთიერთგამომრიცხავი ვერსიების მიუხედავად, ერთი რამ ცხადი და გარკვეულია; კულტურას და, განსაკუთრებით კი, ხელოვნებას პოსტმოდერნიზმი მწვავე, მისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის, პრობლემების წინაშე აყენებს. თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ სამყაროში, მედიის, განსაკუთრებით, ელექტრონული მედიისა და საზოგადოდ, მეინსტრიმის დომინაცია, ახლებურად, ახალი სიმწვავეთ აყდერებს ტრადიციულ საკითხებს და მათ შორის, ხელოვნების ფუნქციური

დანიშნულების საკითხსაც; ალიძერის კითხვა - რადიკალურად ხომ არ შეიცვალა ხელოვნების ფუნქციური მნიშვნელობა და ახლებურად ხომ არ გადანაწილდა ხელოვნების ტრადიციულ ფუნქციათა როლი და დანიშნულება?

წინამდებარე ნაშრომში აღნიშნული საკითხის ანალიზი თანამედროვე თეატრის კონტექსტში არის წარმოდგენილი. თეატრი, როგორც სინთეზური ხელოვნება, სრულად და მკაფიოდ წარმოაჩენს ხელოვნების კრიზისისთვის დამახასიათებელ, ყველა არსებით ნიშანს და თავის აღმქმელთან (მაყურებელთან) უნიკალურად პირდაპირი, უშუალო კონტაქტის საფუძველზე, ამ კრიზისის გადალახვის პოტენციით გამოირჩევა.

ნაშრომში „ფსიქოლოგიური დრამიდან ფსიქოდრამამდე“ თეატრალური ხელოვნების განვითარების რამდენიმე, მნიშვნელოვან ეტაპზე შევჩერდებით, განვიხილავთ თანამედროვე თეატრალური ფორმებისთვის დამახასიათებელ, არსებით თავისებურებებს და მათ ჭრილში, წარმოვადგენთ ფსიქოდრამას, როგორც არა მხოლოდ თანამედროვე ფსიქო-თერაპიულ მეთოდს, არამედ ასევე, როგორც ინოვაციურ, თეატრალურ ფორმასაც.

ხელოვნების თეორიის საკვანძო საკითხია, თუ რა იქცა ხელოვნების აღმოცენების სტიმულად, რამ უზიძგა პრეისტორიულ ადამიანს, მუდმივი თავდაცვისა და არსებობისთვის ბრძოლის პროცესში, უტილიტარული საქმიანობიდან ხელოვნების აბსტრაქტულ სფეროში გადაენაცვლა, რამ მოწყვიტა იგი ბიოლოგიური ძალების იმპერატივს და მასთან დაკავშირებულ, ყოველდღიურ საქმიანობას; ნადირობას, შემგროვებლობასა თუ ნაშიერზე ზრუნვას.

აღნიშნული საკითხის გაშუქება ყოველთვის კონკრეტული, თეორიული ორიენტაციის კალაპოტში მიმდინარეობს, რისი რეზულტატიც ხდება შეხედულებათა მრავალფეროვნება და სიჭრელე; დაწყებული თვალსაზრისით, რომ ადამიანი იმთავითვე გამორჩეული, უნიკალური მოვლენაა (და, აქედან გამომდინარე, სანყის-შივე, არა მხოლოდ ბიოლოგიური, არამედ სოციო-კულტურული უნარების მატარებელი) და დამთავრებული თვალსაზრისით, რომ ადამიანმა მხოლოდ ევოლუციის პროცესში შეიძინა უნიკალურ-ადამიანური თვისებები, რასაც ბიოლოგიური სამყაროსგან მისი დიფერენცირება მოჰყვა. მოვახდინოთ ამ შეხედულებებისგან აბსტრაგირება და ამოსავლად ვალიაროთ ხელოვნების პოლი-ფუნქციურობა; სწორედ მისი გათვალისწინებით ვცადოთ დასმული საკითხის ანალიზი.

ხელოვნება რელიგიურ, იდეოლოგიურ, ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ, კოგნიტურ-შემეცნებით, სოციალურ-კომუნიკაციურ, პედაგოგიურ (საგანმანათლებლო, აღმზრდელობით, სანვრთნელ), თერაპიულ ფუნქციებსა და მათ შესაბამის მიზნებსა თუ ამოცანებს მოიცავს. ხელოვნების ფუნქციები არა მხოლოდ თანაარსებობენ ან არა მხოლოდ აკომპენსირებენ თუ ავსებენ ერთმანეთს, არამედ, უფრო მეტიც, ურთიერთქმედებენ და ურთიერთგამომდინარეობენ. ისტორიის მანძილზე, ეპოქალური ღირებულებების გათვალისწინებით, კერძო ფუნქციათა დომინანტობა იცვლებოდა, მაგრამ, მიუხედავად აქცენტების ცვლილებისა, ხელოვნების ფუნქციური ინტეგრირებულობა უცვლელი რჩებოდა.

ხელოვნების პოლი-ფუნქციურობას ცხადად ავლენს სინთეზური ხელოვნება - თეატრი, და განსაკუთრებით კი, პირველყოფილი, პრეისტორიული თეატრის ფენომენი. პრეისტორიული თეატრი, როგორც პირველადი ხელოვნება, არა მხოლოდ ხელოვნების დისკრეტულ (სახვით, მუსიკალურ, დრამატულ - ქორეოგრაფიულ)

დარგებს, არამედ, შესაბამისად, ცალკეულ ფუნქციებსაც ამ-
თლიანებდა. ეს სინთეზი მაყურებელი -აქტიორების (აუგუსტო
ბოალის ტერმინოლოგიით „spectactors“) მიერ წარმოდგენილ, თა-
ნა - სანახაობის პროცესში მიიღწეოდა. კოლექტივი (ჯგუფი, თემი)
აქტიურად მონაწილეობდა სანახაობის შექმნაში და თავადვე იყო
სანახაობის მაყურებელი. (48,58,83,102)

საუკუნეების მანძილზე პირველადი ან პირველ-თეატრისგან
(ფილოსოფიის, ზოგადი „სიბრძნის სიყვარულის“ ანალიგიურად,
რომლის ნიაღშიც აღმოცენდა მეცნიერების თითქმის ყველა დარგი)
თანდათან დიფერენცირდებოდნენ ხელოვნების ცალკეული დარგე-
ბი, როგორც სუვერენული ერთეულები. თუმცა, თეატრი, რა თქმა
უნდა, დღესაც ინარჩუნებს სპეციფიკურ სინკრეტულობას და, პო-
ლიფუნქციური მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ხელოვნების დარ-
გებს შორის გამორჩეული ადგილი განეკუთვნება.

ხელოვნების ფუნქციებს შორის, უპირველესად, მაგიურ-რე-
ლიგიური ფუნქცია უნდა დასახელდეს. ხელოვნება მის ნიაღშივე
არსებითად იყო დაკავშირებული კულტის მსახურებასთან და რე-
ლიგიურ-მითოსური აზროვნების ხატოვან განხორციელებას წარ-
მოადგენდა. პირველყოფილთა სადგომებში ნაპოვნი არტეფაქტები
(მაგალითად, ცხოველების, ადამიანის ხელის გამოსახულებები, არ-
ქაული პლასტიკა - ე.წ. „პირველყოფილი ვენუსები“ და სხვ.) - სა-
კულტო, რელიგიური ობიექტებია (92). ანალოგიურად, პირველყო-
ფილი სამონადირეო ცეკვების არსს ნადირის მაგიური დაუფლების
რიტუალი შეადგენდა. პირველყოფილი სამონადირეო მაგია ნადი-
რის დაუფლებისკენ იყო მიმართული და მის მიზანს წარმატებული
ნადირობა შეადგენდა. პირველყოფილთა მაგიის საფუძვლად ე.წ.
ანალოგიის პრინციპს მოიაზრებენ, რომელიც, ობიექტის სახელოვ-
ნებო ასახვის გზით, მისი დაუფლების რწმენას გულისხმობს. (48,
92, 102, 103, 109).

ხელოვნება ყოველთვის წარმოადგენდა რელიგიური აზრისა და
გრძნობის გამოხატვის საშუალებას. თომას მანის შეხედულებით,
თეატრის უმაღლესი, პატივმოყვარე მიზანი - რელიგიური რიტუა-
ლია, რომლისგანაც ის, შორეულ წარსულში, წარმოიშვა; როგორც
არ უნდა გაყრილიყო მათი გზები, თეატრს და რელიგიას მუდმივად
მტკიცე კავშირი აერთიანებს. გრძნობადი თვალსაჩინოება და სიმ-
ბოლური ენა თეატრისა და წმინდა მსახურებისთვის თანაბრად
არის დამახასიათებელი. საგულისხმოა, რომ სიტყვას „დრამა“ თ.
მანი თარგმნის არა როგორც მოქმედებას, არამედ, მისი ძველი, დო-
რითული მნიშვნელობით, - როგორც რელიგიური კულტის ამოსავალ,
„საკრალურ ისტორიას“. (89)

კლოდ ლევი-ბრიულის ლოგიკამდელი აზროვნების თეორიის მიხედვით, მისტიკურობა პირველყოფილთა აზროვნების ძირითადი, დამახასიათებელი ნიშანია; ყოველ მოვლენაში (ავადმყოფობა, გვალება, წყალდიდობა და სხვ.) პირველყოფილი ზებუნებრივ ძალთა მოქმედებას ხედავს. ასეთი აზროვნების მიმართ ლევი-ბრიულმა პარტიციპაციის (თანაზიარობის) კანონი გამოიყვანა; ერთი და იგივე მოვლენა განსხვავებულ ობიექტებში ლოკალიზდება და შესაბამისად, განსხვავებული ობიექტები იგივეობრივად აღიქმება. კ. ლევი-ბრიული პირველყოფილი თეატრის (ტოტემური ცეკვებისა და ტოტემის თაყვანისცემის რიტუალების) არსს, უპირველეს ყოვლისა, ტოტემთან მისტიკურ თანაზიარობაში ხედავდა; ცერემონიისა და ცეკვის ძირითადი არსი მითიურ ან ტოტემურ წინაპართან ურთიერთობაში, მასთან მისტიკურ შერწყმაშია. „პირველყოფილი კულტურის“ ავტორმა ტოტემური ცეკვა, ეს პირველყოფილი სანახაობა, ცერემონიის, რიტუალის გზით განხორციელებული თანაზიარობის სახით გაიგო. (83)

ეთნოგრაფია და რელიგიის ისტორია ნილბის ფენომენის, ხელოვნების ამ უცილობელი ატრიბუტის, „ღვთაებრივ წარმოშობაზე“ მიუთითებს; ნილბის ფენომენი წარმართულ კულტთან მჭიდრო კავშირში აღმოცენდა. (84) ნილაბი კულტურაში ხვადასხვა კონტექსტით, სხვადასხვა ფუნქციითა და მნიშვნელობით შემოდის, მაგრამ ის, უპირველეს ყოვლისა, რიტუალის არსებითი ელემენტია, რომლის მონაწილენიც მითოლოგიურ პერსონაჟებს ასახავენ. ტრადიციულად, ნილაბი რელიგიურ-მითოლოგიური იდეებისა და წარმოდგენების ხორცშესხმის საშუალება იყო. ისტორიის მანძილზე, არქაული საკრალობის არედან ნილაბმა კულტურის სამოქალაქო სფეროში გადმოინაცვლა. თანამედროვე ევროპული ან ლათინოამერიკული კარნავალებისგან განსხვავებით, შუა საუკუნეების კარნავალს ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ ჰქონდა დაკარგული საკრალური მოტივები და შესაბამისად, ნილაბსაც - არქაულ ძირებთან, წმინდა წინაპრებთან კავშირის დანიშნულება. (100)

ხელოვნების რელიგიური ფუნქცია იდეოლოგიურ ფუნქციასთან კავშირდება. იდეოლოგია, როგორც რელიგია, კონცეპტუალურად გაფორმებული იდეების სისტემაა და შესაბამისად, ადამიანის მიერ სამყაროსა თუ საკუთარი თავის გაცნობიერებასა და შეფასებას უკავშირდება. (95, 96).

ხელოვნების ფენომენის განხილვის პროცესში ესთეტიკურ, როგორც საკუთრივ „ხელოვნებისმიერ“, ფუნქციას განსაკუთრებული, ამოსავალი მნიშვნელობა ენიჭება. ტრადიციულად, ხელოვნებას ადამიანის კულტურული მოღვაწეობის იმ ფორმად

მიიჩნევენ, რომელიც მშვენიერის გადმოცემას, ესთეტიკურად გამომსახველი ფორმების შექმნას ემსახურება. „მშვენიერი“ ესთეტიკის ერთერთი ძირითადი კატეგორიაა, და მის გაგებაში განსხვავებული მოდელები (იდეალისტური, სუბიექტივისტური, მატერიალისტური, რელატივისტური) გამოიყენება. მშვენიერის ნიშნად განიხილება მისი „ობიექტურობა“; ის ასახავს ჰარმონიის, სიმეტრიისა და ზომის უნივერსალურ კანონებს. ასევე, ხაზი გაესმის მშვენიერის გაგების ფარდობითობასაც (რელატიურობასაც); მის განპირობებულობას კონკრეტული ისტორიული, სოციალური, ეთნიკური და პიროვნული ფაქტორებით. (52,87,96,101).

ესთეტიკური განცდის არსებობაზე საუბარი ჯერ კიდევ პირველყოფილ საზოგადოებასთან მიმართებაში არის შესაძლებელი. კლდის ფერწერაში სავსებით კონკრეტულ ობიექტებთან (ცხოველი, ადამიანი) ერთად აისახება დეკორი - გეომეტრიული ნიშნები და ორნამენტები. (48, 92). ასევე, მზადდება დიდი რაოდენობით სამკაული, მიმართავენ სხეულის მოხატვას, რიტუალური ცეკვებისას მზადდება საგანგებო მოსართავი და სხვა. დეკორს გამორჩეული მნიშვნელობა (რა თქმა უნდა, მეტ-ნაკლებად) ხელოვნების მთელი ისტორიის მანძილზე ენიჭებოდა. ის თავს იჩენდა როგორც არქიტექტურის, საყოფაცხოვრებო ნივთებისა თუ სამოსისის მოსართავის, ასევე, ფერწერული თუ სკულპტურული ელემენტის სახითაც. აქვე უნდა ითქვას, რომ ხელოვნების ესთეტიკური ფუნქცია არ უკავშირდება მხოლოდ დეკორის გამოყენებას, საგნების ზედაპირული გალამაზებისა და მონესრიგების მნიშვნელობით. ის, უფრო ზოგადად, ხელოვნების უნიკალურ ფენომენში, ხელოვნების ყველა ფუნქციის ერთობლივ მოქმედებაში აისახება.

ხელოვნება მუდმივად მიმართავს ზოგად-ფილოსოფიურ საკითხებს, მათ ასახავს და მხატვრულად მოიაზრებს. მ. კლაინის შეხედულებისგან განსხვავებით, რომელიც მხატვრულ შემოქმედებას დაკარგული ან სასურველი ობიექტის აღდგენის სახით განიხილავს¹, მ. მილნერი მიიჩნევს, რომ ობიექტის აღდგენა ხელოვნების მეორადი ფუნქციაა და მისი ძირითადი დანიშნულება - ახლის შექმნაა, კერძოდ კი, შემოქმედის ცნობიერისა და არაცნობიერის

1 მ. კლაინის შეხედულება ზ. ფროიდის თეორიას ეფუძნება, რომლის ძირითადი პრინციპის მიხედვითაც, ხელოვნება არარეალიზებული, დაუკმაყოფილებელი (ძირითადად, სექსუალური და აგრესიული) მოთხოვნილებების რეალიზებას ემსახურება. შესაბამისად, მხატვრული პროდუქტი სასურველი ობიექტის (მოთხოვნილების ობიექტის) ჩანაცვლების სახით გაიგება. (79)

ურთიერთქმედების საფუძველზე, ახალი მსოფლგანცდის ფორმირებაა. (79)

ხელოვნების ფილოსოფიური ფუნქციის განსახილველად შევჩერდეთ დ. უზნაძის ფილოსოფიურ ნაშრომებზე, რომლებშიც ავტორი ესთეტიკის საკითხებს საკმაოდ ფართოდ აშუქებს. დ. უზნაძის შეხედულების მიხედვით, ფილოსოფიასა და ხელოვნებას საფუძვლად საერთო დეტერმინანტი ედება, რომელსაც ავტორი ადამიანისა და სამყაროს ამოცანას ან სამყაროს პრობლემის იდუმალებას უწოდებს. ეს წმინდა ეგზისტენციალური პრობლემა ადამიანის რაობასთან, სამყაროში მის ადგილთან კავშირდება. უზნაძის შეხედულებით, ფილოსოფია და ხელოვნება ამ საერთო პრობლემითაა „შეპყრობილი“, რაც მის გამძაფრებულ შეგრძნებასა და მისი მოაზრებისკენ სწრაფვას გულისხმობს. თუკი ფილოსოფია ამ მიზნით ლოგიკურ აზროვნებას მიმართავს, ხელოვნების იარაღად თვალსაჩინო ხატები და წარმოდგენები იქცევა. შესაბამისად, მხატვრული შემოქმედების შეფასებისას უნდა გათვალისწინებულ იქნეს მასში „მსოფლიო ფარული ამოცანის“ (ან მსოფლიო საზრისის, სამყაროს უნივერსალური აზრის) განცდის სიძლიერეც, რადგანაც ადამიანს, დ. უზნაძის აზრით, შემოქმედად სწორედ ეს უნიკალური განცდა აქცევს. (4)

როგორც ფილოსოფია, ასევე ხელოვნება სამყაროს მხოლოდ თვალსაჩინო, გარეგანი ასპექტით არ შემოიფარგლება და მის წიაღში არსებული, ფარული აზრის გახსნისადმია მიმართული. ეს დისციპლინები სამყაროს შემეცნებას, „მსოფლიო ამოცანის ამოხსნას“ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი და უნიკალური მეთოდებით ახდენენ; ხელოვანი „მსოფლიო ფარულ არსს“ ლოგიკის დაუხმარებლად, ინტუიციისა და განცდის დახმარებით წვდება. შესაბამისად, მხატვრულ ქმნილებაში უნდა ვეძიოთ ხელოვანის გარკვეული მსოფლშეგრძნება, ავტორისეული ფილოსოფია, როგორც მხატვრული ქმნილების შინაარსი, გადმოცემული გარკვეული მხატვრული ფორმის საფუძველზე. (4)

თეატრში ხელოვნების საზრისისეული ფუნქციის ამოქმედებაში მთელი მხატვრული კოლექტივი ერთვება; დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობს, სცენოგრაფს, კომპოზიტორს - ყოველ მათგანს საკუთარი, ინდივიდუალური წვლილი შეაქვს წარმოდგენის ზოგადი მსოფლგანცდის ჩამოყალიბებაში. თუმცა, ამა თუ იმ თეატრალური სკოლისა და მიმდინარეობის მიხედვით, კოლექტივის წევრთა როლი და მნიშვნელობა იცვლება. მიუხედავად იმისა, რომ, ტრადიციულად, თეატრში რეჟისორი დომინირებს, „წარმოდგენის ფილო-

სოფია“ მთელი მხატვრული კოლექტივის ურთიერთქმედების პროდუქტია.

ხელოვნების სოციალური ფუნქცია, მთელი სიცხადით, ხელოვნების პირველყოფილი ფორმების (და განსაკუთრებით, პირველყოფილი თეატრის)¹ ანალიზისას ვლინდება. ამ პერიოდის ხელოვნება უკიდურესად უპიროვნოა და მისი მიზანი - კოლექტივის მიზანია. პირველყოფილი ხელოვნების კოლექტივისტური ბუნებით აიხსნება მისი ისეთი თვისებები, როგორიცაა სტერეოტიპულობა, სიუჟეტური და სტილისტური ერთგვაროვნება. ასე მაგალითად, პალეოლითის ე.წ. „ვენუსები“, საკულტო დანიშნულების, ქალის სკულპტურული გამოსახულებები, არა ერთი ქვეყნის ტერიტორიაზე იქნა აღმოჩენილი (საფრანგეთი, იტალია, ავსტრია, ჩეხეთი, ცენტრალური რუსეთი, ციმბირი). ამ ფართო ტერიტორიაზე სკულპტურებს უცვლელად ახასიათებთ საერთო ნიშნები, როგორიცაა პირი-სახის დეფიციტი, მკერდისა და მუცლის ჰიპერტროფირება, კიდურების სქემატურობა. (92)

ხელოვნება, თავისი სოციალური ფუნქციით, ადამიანებს შორის კომუნიკაციისა და კავშირის პირობად იქცევა. მაგალითად, სახალხო დღესასწაულზე საგუნდო სიმღერის თუ საფერხულო ცეკვის შესრულება ხელს უწყობს სოციალური უნარების განვითარებას, კოლექტივისტური გრძნობების ჩამოყალიბებას, ინდივიდუალური იზოლირებულობის ძლევასა და ჯგუფის გამთლიანებას. სახალხო, თეატრალიზებული დღესასწაულების რეგულარული ხასიათი მასში მონაწილე სოციალური ჯგუფის (ჯგუფების) იდენტობის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. უფრო მეტიც, სოციალური ფუნქციის საფუძველზე, ხელოვნება როგორც პიროვნული, ასევე კოლექტიური კონფლიქტების რეგულირების ეფექტურ იარაღად იქცევა. (83, 84, 102, 109)

სოციალური ფუნქციის საფუძველზე, ხელოვნება კავშირის დამყარების პირობებს ქმნის ჯგუფის გარდაცვლილ წევრებთანაც, „დიდ წინაპრებთან“, რაშიც ხელოვნების ე.წ. კომუნიკაციურ-მემორიალური ფუნქცია ვლინდება. (92) მაგალითად, წინაპართა კულტზე დაფუძნებული, ინიციაციის რიტუალების ერთერთ ამოცანას გვაროვნული მემკვიდრეობითობისა და თაობებს შორის კავშირის შენარჩუნება შეადგენს. ამგვარ რიტუალებში აქტიურად გამოიყენება ნიღბები, სკულპტურები და სხვა სახვითი სიმბოლოები. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას კი ტოტემი, დიდი წინაპრის სკულპტურული გამოსახულება, იძენს. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია

1. ქვემოთ, ჩვენ საგანგებოდ შევჩერდებით თეატრის სოციალურ ფუნქციაზე.

ავსტრალიური ჩურინგებიც (ჩურინგა-საკულტო დანიშნულების, ოვალური ფორმის, ქვის ან ხის ფირფიტა). ეს მხატვრულ-საკულტო ობიექტები, წინაპრის სულს ასახავენ და წინაპრის თვისებების მემკვიდრეობის ან სხვაგვარად, წინაპართან კავშირის სიმბოლოს წარმოადგენენ. (92, 102, 109)

და საზოგადოდ, ნებისმიერი, რელიგიურ - მხატვრული ცერემონიისა და წეს-ჩვეულების სიმბოლურ, ასახვით-საინფორმაციო მნიშვნელობას (რომელიც რელიგიური აზრის გამოხატვას გულისხმობს), კომუნიკაციური ფუნქცია უკავშირდება, რადგანაც ის, უპირველეს ყოვლისა, უზენაეს არსებებთან კონტაქტსა და მათზე ზემოქმედებას ემსახურება. (83, 84, 102, 109)

ასახავს რა სოციალური ჯგუფების ინტერესებს, ხელოვნება, არც თუ იშვიათად, სოციალური თუ პოლიტიკური დაპირისპირების პროცესებში აქტიურად ერთვება. შესაბამისად, ხელოვნებას მიენერება როგორც პოლიტიკურ-სოციალური პროპაგანდის, ასევე სოციალური პროტესტის ფუნქციებიც. მაგალითად, სოცრეალიზმი საბჭოთა კავშირის სოციალისტური სახელმწიფოს იდეოლოგიას ემსახურებოდა და მის ღირებულებებს გადმოსცემდა (როგორცაა შრომის და მშრომელის კულტი, ფიზიკური სხეულის ძლიერებისა და ენერგიის ხაზგასმა, ექსპლოატატორთა მიმართ შეურიგებლობა და სხვა). მისგან განსხვავებით, მე-20 საუკუნის ხელოვნების ავანგარდული მიმართულება აქტიურ პროტესტს გამოხატავდა ტრადიციული ფორმების მიმართ და ახალი ესთეტიკური ფორმების ძიებისკენ იყო მიმართული. 50-იან წლებში ინგლისურ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მოვიდა ახალი თაობა, რომელიც თავიდანვე დაუპირისპირდა ბრიტანულ კულტურაში დამკვიდრებულ სტერეოტიპებს. ამ რადიკალური მოძრაობის წევრებს „გაბრაზებულები“ უწოდეს.

ტრადიციულად, ხელოვნება აქტიურად „გამოიყენება“ საზოგადოების გემოვნებისა და გუნება-განწყობილების რეგულირებისა თუ მართვის მიზნებით; მაგალითად, ასეთი უტილიტარული მნიშვნელობით მიმართავენ ხელოვნებას რეკლამაში; პროდუქტის თვისებების, ასე ვთქვათ, მხატვრული ასახვა (სახვითი, კინო, ტელე და სხვ. რესურსების გამოყენებით) მომხმარებელზე ზემოქმედების წმინდა კომერციულ მიზნებს ემსახურება. (64, 74, 86, 93, 125, 138, 144)

ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია ინფორმაციის ასახვასთან, ფიქსირებასა და გაზიარებასთანაა დაკავშირებული. ბაუმჰარტენი (რომლის შრომებშიც პირველად ჩნდება ესთეტიკის სამეცნიერო

დეფინიცია) ესთეტიკას განმარტავდა, როგორც გრძნობადი შემეცნების მეცნიერებას.

ნარატივი (თხრობა, ამბის გადმოცემა), ცხადია, მხოლოდ ლიტერატურასთან არ კავშირდება. თვით მუსიკა, ყველაზე აბსტრაქტული ხელოვნება, არც თუ იშვიათად მიმართავს ტექსტს (კერძოდ, ვოკალურ ხელოვნებაში). თხრობა, ასევე, ახასიათებს ინსტრუმენტალურ მუსიკასაც. ასე მაგალითად, კლოდ დებიუსის ფორტეპიანოსთვის დაწერილი, 24 იმპრესიონისტული პრელუდია 24 განსხვავებულ, სიუჟეტს ასახავს. პრელუდიების სახელწოდებები: „დელოსელი მოცეკვავეები“, „ჰაერში მქროლავი ბგერები და არომატები“, „ქალიშვილი ქერა თმებით“. . კომპოზიტორი ცდილობს გადმოსცეს პეიზაჟი, ახდენს საცეკვაო მოძრაობის იმიტაციას, აგებს ჟანრულ სურათებს. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ უფრო ადრეული მუსიკალური მაგალითიც - ანტონიო ვივალდის „წელიწადის დრონი“, რომელშიც კომპოზიტორი საკუთარივე ლირიკული ლექსების გადმოცემას ცდილობს; ასახავს და იმიტაციას უკეთებს ჩიტების გალობას, ჭექა-ქუხილს, სალამურის ხმას. . . და საზოგადოდ, მუსიკა მსმენელს ტექსტის (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით) სუბიექტური აგებისკენ, განსხვავებული ასოციაციებისა თუ განცდებისაკენ განაწყობს.

პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურულ-მხატვრული მიმდინარეობა, ე.წ. კონცეპტუალური ხელოვნება (ლათ. conceptus - აზრი, წარმოდგენა) ხელოვნების დანიშნულებად სწორედ იდეის, კონცეპციის გადმოცემას მიიჩნევს. კონცეპტუალური ობიექტი შეიძლება იყოს როგორც ლიტერატურული ტექსტი, ასევე სქემა, ფოტო, აუდიო თუ ვიდეო მასალა. უფრო მეტიც, ნებისმიერი საგანი, მოვლენა თუ პროცესი. ამ მიმდინარეობის ერთერთი დამაარსებლის, მხატვარ ჯოზეფ კოშუნის მიხედვით, კულტურა ზოგადად, და კონკრეტულად, ხელოვნება - იდეის ძალაა! კონცეპტუალიზმი ცდილობს არა ემოციების, არამედ ინტელექტუალური პროცესების (გაგების, გააზრების) სტიმულირებას.

ივ კლაინის კონცეპტუალურ პერფორმანსში «Immaterial Pictorial Sensitivity» (1962) ერთგვარი ცერემონია სრულდებოდა მდინარე სენას ნაპირზე. კლაინმა გასაყიდად გამოიტანა, არც მეტი, არც ნაკლები, „ფერწერული მგრძნობელობა“, რომლის შეძენაც ოქროსფერი ფურცლით იყო შესაძლებელი. მყიდველი იხდიდა ოქროსფერ ფურცელს (ფულისა და ოქროს პაროდias) და სანაცვლოდ, სერტიფიკატს იღებდა, როგორც შენაძენი მგრძნობელობის პაროდias. პერფორმანსის დასასრულს, კლაინი სენაში აგდებდა ოქროსფერ ფურცელს, ხოლო მყიდველი - ნვავდა სერტიფიკატს. (30)

მხატვრული მასალის შინაარსისგან სრული დაცლა თვით ფორმალურ ხელოვნებაშიც კი საეჭვო ხდება. როგორც ხელოვანი, ასევე აღმქმელი ფორმალურ მასალაშიც „ეძებს“ და ხშირად პოულობს შინაარსს. ასე მაგალითად, აბსტრაქტულ ტილოზე „ამოცნობილი“ ობიექტები ამ ტილოთა სახელდების მიზეზი არა ერთხელ გამხდარა როგორც ხელოვანთა, ასევე პუბლიკის მხრიდანაც. მაგალითად, ჯექსონ პოლოკის აბსტრაქტულ ტილოს (რომელიც დღეს ცნობილია სახელით „პასიფაია“) მხატვარმა, მისი ასოციაციების შესაბამისად, თავიდან „მოზი დიკი ან თეთრი ვეშაპი“ (პერმან მელვილის რომანის ზეგავლენით) უწოდა. მაგრამ პეგი გუგენჰეიმმა დაარწმუნა მხატვარი შეეცვალა სახელწოდება. პოლოკი დიდხანს ვერ იღებდა გადაწყვეტილებას. ბოლოს, ხელოვნებამცოდნე ჯ. ჯ. სუინმა მხატვარს სახელწოდება „პასიფაია“ შესთავაზა, ასევე, საკუთარი ასოციაციის შესაბამისად. ასე შერჩა ტილოს მეფე მინოსის ცოლის, ხარისადმი ლტოლვით დასჯილი დედოფლის სახელი. ანალოგიურად, აბსტრაქტული კომპოზიციის სახელი „ლავანდას ნისლი“ პოლოკს ხელოვნებამცოდნე კ. გრინბერგმა შესთავაზა. მანამდე პოლოკის ქმნილება უბრალოდ დანომრილი იყო - „ნომერი 1“. (111)

თვით უსახელო ტილოების შემთხვევაშიც, როგორიცაა, მაგალითად, ვასილი კანდინსკის დანომრილი კომპოზიციები, აღმქმელი საკუთარ განცდებს (გრძნობებს, ასოციაციებს, აზრებს) მიუყვება და მათ ფსიქოლოგიური შინაარსით „მუხტავს“. ვ. კანდინსკი, აბსტრაქტული ხელოვნების „მამა“, ფსიქოლოგიური ზემოქმედების საკითხს როგორც პრაქტიკული, ასევე თეორიული მნიშვნელობითაც სწავლობდა და ფერს გარკვეული გრძნობების პროვოცირებისა და აღმქმელის ფსიქიკაზე უშუალო ზემოქმედების მიზნით მიმართავდა. (77) შესაბამისად, კანდინსკის ფორმალური ხელოვნების შინაარსი გრძნობების მრავალფეროვანი და ექსპერესიული დინამიკაა.

ხელოვნების ნარატიულობა სავსებით მკაფიოდ ჯერ კიდევ პრეისტორიულ ხანაში ვლინდება. დამწერლობამდელი სახვითი ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანი იდეოგრამატულობაა; მას საფუძვლად იდეოგრამა უდევს. (92) იდეოგრაფიკული მნიშვნელობა ჰქონდათ არა მხოლოდ კლდეზე გამოსახულ გრაფიკულსა თუ კვეთილ გამოსახულებებს, ნახატებს თიხის კედლებზე, საკულტო თუ ყოფით ნივთებზე, არამედ ასეთივე მნიშვნელობა ენიჭებოდა სიმბოლურ სკულპტურულ ფიგურებსაც.

პირველყოფილი ნარატივის საილუსტრაციოდ ძალზედ საინტერესოა ავსტრალიელ აბორიგენტთა საკულტო ნივთი - ჩურინგა, რომლის ანალოგიური ნივთები ევროპასა და აზიაშიც არის აღმო-

ჩენილი. გეომეტრიული ორნამენტით (ხაზები, წრეები, სპირალე-
ბი) დაფარულ ამ ფირფიტას, მითის ვიზუალური განხორციელე-
ბა ეწოდა. ჩურინგა ცერემონიების უმნიშვნელოვანესი ატრიბუტი
იყო. მითების კოლექტიური თხრობისას (რაც თეატრის დასაბამის,
პირველყოფილი თეატრის ასოციაციას ქმნის (!)), მთხრობელი
ჩურინგას სპირალებს თითოთი მიუყვებოდა, თითქოს ნახატზე ყო-
ფილიყო ჩანერილი ამბავი (მითი). თეატრალიზებული სანახაობის
პროცესში, ე.წ. „მნემონური ორნამენტის“ შექმნისას, მთხრობელი
ირხეოდა და რითმულად იმეორებდა სიტყვებს, რომლებსაც ცერე-
მონიის მონაწილენი სკანდირებდნენ. ჩურინგაზე ასახული ორნა-
მენტი ამბავს „აფიქსირებდა“, „ინახავდა“ და ორნამენტის დახმარე-
ბით, მთხრობელი აღადგენდა მას. მიიჩნევა, რომ ავსტრალიური
ჩურინგების მსგავს ფუნქციას ასრულებდნენ პალეოლითის ხე-
ლოვნების სხვა ობიექტებიც. მაგალითად, კვერთხები, ქალის მცი-
რე სკულპტურები და სხვა. (92)

ანალოგიური, თეატრალიზებული სანახაობის პროცესში
მთხრობელი თითოთი ქვიშაზე სპირალს გამოსახავდა, რომლის ცენ-
ტრიც თხრობის დასაწყისს აღნიშნავდა. თხრობის შემდეგ ეტაპებ-
ზე იხატებოდა მეორე, მესამე ... სპირალები. თხრობის შეუჩერებ-
ლად, მთხრობელი სპირალებს ხაზებით აერთებდა და თხრობის ბო-
ლოს - ნახატიც სრულდებოდა. (ა. ლერუა-გურანის მიერ აღწერილი
რიტუალი). (92) პირველყოფილ ხელოვნებაში ცხოველის ასახვა
(მაგ. კლდის ფერწერაში) ან თეატრალიზებული გათამაშება, სხვა
მიზნებთან ერთად, ცხოველის დაუფლებასაც ისახავდა მიზნად;
ასახვა დაუფლებას უკავშირდებოდა არა მხოლოდ მაგიური მნიშ-
ვნელობით, არამედ, ასევე, ასახულის ნვდომისა თუ შემეცნების
თვალსაზრისითაც.

მაგალითისთვის განვიხილოთ სამონადირეო რიტუალი და კერ-
ძოდ, ჩრდილო ამერიკელი ინდიელების ტომის (მანდანების) სამო-
ნადირეო ცეკვა - ე.წ. „ბიზონის ცეკვა“ (აღწერილი კეტლინის მიერ
1832 წ.); შუბითა და მშვილდ-ისრით შეიარაღებული 10 - 12 მანდანი,
ბიზონის ნიღაბსა და ბიზონის ტყავში, ერთად ცეკვავს. როდესაც
ერთერთი მათგანი იღლება, ტანს დაბლა ხრის. დაღლილს შუბს ან
ისარს ესვრიან. მოცეკვავე ვარდება. დანარჩენი მოცეკვავენი გარს
ერთმან და ტყავს, როგორც ბიზონს, იმიტაციურად „აძრობენ“.
(48)

ანალოგიური ცეკვები ან პირველყოფილი თეატრალიზებული
სანახაობები, სხვა ფუნქციებთან ერთად, წარმატებული ნადირობის
ასახვას ემსახურებოდნენ. რასაც თან სდევდა როგორც მონადირის

სათანადო ფსიქო-ფიზიკური მომზადება, ასევე ნადირის მაგიური „გამოწვევა“. საგულისხმოა, რომ ზოგჯერ ამგვარი ცეკვები რამდენიმე კვირა გრძელდებოდა, ნამდვილი ბიზონების გამოჩენამდე.

მხატვრული ასახვის შემეცნებითი (გარე სამყაროსა თუ თვით-შემეცნების თვალსაზრისით) მნიშვნელობა ესთეტიკის მიერ, ტრადიციულად, საგანგებოდ აღინიშნება. ინტელექტუალისტური თეორიის მიხედვით, კათარზისი შემეცნებაა; ტანჯვით ან აფექტით დამუხტული შეცნობაა. კორნელი ტრაგედიის აღმზრდელობითა და შემეცნებით ფუნქციებს (ეს ორი ფუნქცია არსობრივად გამთლიანებულია ავტორთან) ვნებათა შესახებ თხრობას, ვნებათა მავნე და სახიფათო შედეგების ილუსტრირებას უკავშირებდა. (95,96,97)

ირაციონალიზმმა ხაზი გაუსვა ხელოვნებისმიერი შემეცნების სპეციფიკასა და უნაკალობას, ინტელექტუალურ შემეცნებას უშუალო ჭვრეტა, ინტუიცია, ვნება და რწმენა დაუპირისპირა. არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიაში სრულყოფილი შემეცნება პრაქტიკული ინტერესებისგან დამოუკიდებელ, ინტუიციურ, არა ინტელექტუალურ ჭვრეტასთან კავშირდება. ხელოვნების ფუნდამენტშიც ფილოსოფოსი ირაციონალურ, ინტუიციურ ჭვრეტას ან უშუალო შემეცნებას გულისხმობს, რომელსაც სამყაროს არსი მისი ნების სახით ეძლევა. შესაბამისად, ფილოსოფოსის აზრით, მხოლოდ ირაციონალური ჭვრეტითა და ხელოვნებისმიერი ინტუიციით შეიცნობა ბუნების პირველსაწყისი და უნივერსალური იმპულსი. (95, 96, 97)

ანრი ბერგსონის გაგებით, ინტუიციის, როგორც უშუალო შეცნობა-წვდომის მისტიკური აქტის, უმარტივესი ფორმა ინსტინქტია, ხოლო მისი უმაღლესი გამოვლინება - ესთეტიკური უნარი. ინტუიცია ფილოსოფიური და ესთეტიკური შემეცნების უმაღლესი ფორმაა. ინტუიციური ან უმაღლესი შემეცნების ტიპიურ სახედ ბერგსონი უტილიტარული მიზნებისგან თავისუფალ, მხატვრულ შემოქმედებას მიიჩნევდა. ესთეტიკური ინტუიციის ნაყალობით, ხელოვანი რეალობას თავისი პირველადი, უშუალო და ინდივიდუალური ფორმით აღიქვამს. (95,96,97)

ხელოვნების პედაგოგიური ფუნქცია, მხატვრული ზემოქმედებით, პიროვნების აღზრდას, ცოდნის, პიროვნული თვისებებისა თუ უნარების შეძენა-გავარჯიშებას უკავშირდება.

ჯერ კიდევ პრეისტორიული ხანის რიტუალებს, სხვა ფუნქციებთან ერთად, მკაფიოდ გამოხატული, პედაგოგიური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მაგალითად, სამონადირეო ცეკვა - რიტუალი მონანი-ლეებს შესაბამის ჩვევებს (მაგ. ჩასაფრების, იარაღის გამოყენების)

უმუშავებდა და მათი უნარების გავარჯიშებას ახდენდა. სწორედ ამაში ხედავს სამონადირეო ცეკვების ძირითად მნიშვნელობას თეატრის ისტორიკოსი, ა. ავდეევი; „სამონადირეო ცეკვები, უპირველეს ყოვლისა, სასწავლი-სავარჯიშო ხასიათს ატარებდნენ და კოლექტივის აღზრდას, გამთლიანებასა და ორგანიზებას ემსახურებოდნენ.“ (48) პრეისტორიული ნადირობის სირთულე, პირველყოფილი ადამიანის არასაკმარისი და არა ეფექტური შეიარაღება, ფიზიკური ძალის, ამტანობისა თუ სიმარდის მნიშვნელობა, მონადირის არა მხოლოდ ფიზიკურ, არამედ შესაბამის ფიქოლოგიურ მომზადებასაც მოითხოვდა. წარმატებული ნადირობის ილუსტრირებით, სამონადირეო ცეკვა, ფიზიკურ წვრთნასთან ერთად, შესაბამისი განწყობისა და გუნება-განწყობილების ჩამოყალიბებით, მინადირეთა ფსიქოლოგიურ მომზადებასაც ემსახურებოდა.

ანტიკურ ესთეტიკას ყურადღების მიღმა არ დარჩენია კათარქტული პროცესის აღმზრდელობით მნიშვნელობა. არისტოტელე მუსიკის (ტრაგედიის) ზემოქმედებით აღძრული კათარზისის აღმზრდელობით ასპექტზე მიუთითებს — ვნებებისგან განწმენდას პედაგოგიური მნიშვნელობა ენიჭება. კათარზისის მისეული მოძღვრებით, არისტოტელე პოლემიკაში შედის პლატონთან, რომელიც მუსიკისა და ტრაგედიის სოციალურ-პედაგოგიურ სარგებლიანობას უარყოფდა. (52, 87)

ხელოვნების ფსიქოლოგიურ ფუნქციაში, ფართო მნიშვნელობით, ექსპრესია, - პიროვნების (შემოქმედის) შიდა-ფსიქიკური პროცესების გამოხატვა ან პიროვნების თვითგამოხატვა უნდა ვიგულისხმოთ. მხატვრული ექსპრესია არა მხოლოდ გრძნობების, განწყობილებისა თუ აზრის გამოხატვაა, არამედ უფრო გლობალურად, მხატვრული პროდუქტის შექმნით, შემოქმედის პიროვნების პროეცირება გარე სამყაროზე.

ხელოვნების ექსპრესიული ფუნქციის საილუსტრაციოდ მივმართოთ თეატრს, სადაც ეს ფუნქცია განსაკუთრებულ სიცხადეს იძენს. თეატრის მკვლევარს, ერიკ ბენტლის, ფსიქოანალიტიკოსს თეატრის თეორიაში, ბუნებრივად აღეძრა კითხვა, თუ საიდან მომდინარეობს არტისტიკის (და საზოგადოდ, ხელოვანისთვის - რ.მ.) ასე დამახასიათებელი თვითპრეზენტაციის, საკუთარი პერსონის საჯაროდ დემონსტრირების სურვილი. ე. ბენტლი წერს - როგორი უხამსია თეატრი! ის ზომ, სხეულის სიშიშვლესთან ერთად, სულსაც აშიშვლებს! მსახიობის მოტივაციის დასახასიათებლად ავტორი მეოცე საუკუნის მოდურ, სამედიცინო ტერმინს - „ეგზიბიციო-

ნიზმს“ მიმართავს¹ და მსახიობის მოქმედების ლაითმოტივს ერთი სიტყვით გამოხატავს; ეს სიტყვაა - „შემომხედეთ!“ (61)

თუკი არტისტის მოქმედების არსი თვითგაშიშვლებაა, შესაბამისად, მაყურებლის სიამოვნება - „ეუაიერიზმთან“,² თვალთვალის მოთხოვნილებასთან კავშირდება. ჩაბნელებული დარბაზიდან, „არაჯანსაღი ცნობიმოყვარეობით“, მომზირალი მაყურებელი, ორმაგ სიამოვნებას განიცდის; ის მსახიობთან (უფრო სწორედ, მსახიობის პერსონაჟთან: ოდიპოსთან, ელექტრასთან, მედეასთან. . .) ერთად სჩადის დანაშაულს და სასჯელს კი, პერსონაჟისგან განსხვავებით, თავს არიდებს. ბენტლი წერს მსაჯულის როლზეც, რომელსაც მაყურებელთა დარბაზი ტვირთულობს; მაყურებელი განსჯის და ასამართლებს არა მხოლოდ პერსონაჟს, არამედ მის შემსრულებელ მსახიობსაც. (61)

ე.წ. „დიდროს პარადოქსის“ შესაბამისად, მსახიობი საკუთარ თავშიც აღმოაჩენს მკაცრ მაყურებელსა და მსაჯულს; ის ასრულებს როლს და თავადვე აკვირდება, განსჯის საკუთარ სასცენო მოქმედებას. მსახიობს არა მხოლოდ როლი, არამედ საკუთარი სამსახიობო ხელოვნება და საკუთარი პერსონაც გამოაქვს საჯაროდ და ამ თვალთვალის, დაინტერესებული მზერის, პროცესში, მაყურებელთან ერთად, აქტიურად ერთვება. სარკე თეატრალური ხელოვნების ატრიბუტად შემთხვევით არ ქცეულა; ის მსახიობს საკუთარ თავზე პერმანენტული დაკვირვების რეჟიმში ამყოფებს. (61)

ე. ბენტლი ასეთ საკითხსაც წამოჭრის - აჩვენებს კი რეალურად, მსახიობი (ხელოვანი) საკუთარ თავს, გამოაქვს კი საკუთარი პიროვნება აუდიტორიის წინაშე? თეატრალური ტრადიციით, მსახიობი როლებს ექვემდებარება, პერსონაჟის ნილაბს ეფარება, რასაც ბენტლი არა მხოლოდ პროფესიულ თვითდისციპლინას, არამედ პროფესიულ მსხვერპლშენიშვნასაც უწოდებს. რამდენად ართულებს არტისტის (ხელოვანის) ექსპრესიას და მის იდენტიფიკაციას ნილაბი, როგორც, საზოგადოდ, ხელოვნების ძირითადი სიმბოლო? საგულისხმოა, რომ ამ საკითხს, რომელიც ესთეტიკური ფორმისა და შინაარსის მიმართების პრობლემას უკავშირდება, ე.ბენტლი ღიად ტოვებს. ვინიკოტის განმარტებით, შემოქმედების პროცესი გარეგანი და შინაგანი რეალობის შეჯახებაა, შეპირისპირ-

1. ლათ. *Exhibeo* - ჩვენება, გამოფენა. ეგსგიბიციონიზმი, სამედიცინო მნიშვნელობით, სექსუალური ქცევის გადახრაა, რომელიც, სასქესო ორგანოთა დემონსტრირების გზით, სექსუალურ დაკმაყოფილებას გულისხმობს.

2. ფრანგ. *voyeurisme* - ხედვა, ყურება. სამედიცინო მნიშვნელობით, სექსუალური დევიაციაა, რომელიც ინტიმური აქტების თვალთვალისკენ ლტოლვით ხასიათდება.

რებაა, გარეგანი ფორმებით შინაგანის გამოხატვის წინააღმდეგობრივი პროცესია. (Winnicott, 1980, 1988)

ზ. ფროიდის ხელოვნების თეორიაში მხატვრული ექსპრესიის საკითხს მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა. კლასიკური ფსიქოანალიზი მხატვრულ შემოქმედებას ისევე, როგორც სიზმარსა და ფანტაზიას, არაცნობიერი მოვლენების გამოხატვის ფორმად მიიჩნევს. შესაბამისად, ხელოვნებას კომპენსატორული ფუნქცია მიენერება და მის არსებით ნიშნად ფსიქიკური დაძაბულობის მოხსნა სახელდება. ხელოვნებისეული ექსპრესია - დათრგუნული, განდევნილი ბიოლოგიური ლტოლვისა და, მასთან დაკავშირებული, ფსიქიკური მოვლენების გამოხატვაა. ხელოვნება ფსიქიკის ე.წ. დაცვით მექანიზმთა ასპარეზია, რომელთა შორისაც განსაკუთრებული აქტივობა სუბლიმაციას, პროექციასა და ჩანაცვლებას მიენერება. ფსიქიკის მარეგულირებელი ამ მექანიზმების წყალობით, არაცნობიერში განდევნილი, ტაბუირებული ლტოლვა (სესუალური თუ აგრესიული) ხელოვნებასა და მხატვრულ შემოქმედებაში პოულობს თავის ასახვასა და რეალიზებას. (1, 106, 107, 108)

ფსიქოანალიზის ავტორი სიმბოლოს ინსტინქტური მოთხოვნებისა და გარე, რეალური ობიექტის შეთავსებას უწოდებს. ამგვარი შეთავსებისას სიმბოლოები პირველად ან მეორად ფსიქიკურ პროცესებში ერთვებიან. პირველად პროცესებში ჩართვისას, სიმბოლოს შინაარსი გარეგანი ობიექტების თვისებებს წყდება და ლიბიდოზურ ფანტაზიებს ასახავს. თუკი სიმბოლოები მეორად ფსიქიკურ პროცესებში ერთვებიან, მაშინ მათი შინაარსი გარეგანი ობიექტების სისტემას უკავშირდება. ამ შემთხვევაში, სიმბოლოები ხელს უწყობენ ადაპტაციას და წარმოსახვის ინსტრუმენტად იქცევიან. (106, 107, 108)

კ.გ. იუნგის ანალიზური ფსიქოლოგიის მიხედვით, ხელოვნება (მხატვრული შემოქმედება) თავისებური ინსტინქტია, რომელიც ადამიანს კოლექტიური არაცნობიერის გამოხატვის ინსტრუმენტად აქცევს. თეორიაში სიმბოლოთ-წარმოქმნა ფსიქიკური ექსპრესიის უნივერსალური საშუალების სახით განიხილება, რომელიც ფსიქიკური განვითარების ნებისმიერი ეტაპისთვის არის დამახასიათებელი. სიმბოლოთ-წარმოქმნას კ. იუნგი ფსიქიკის, ე.წ. „ტრანსცენდენტულ ფუნქციას“ უკავშირებდა, რომელიც ფსიქიკურ თვითრეგულაციასა და ფსიქიკური აპარატის განვითარებას უზრუნველყოფს. (1, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123)

თავისი არსებობის მანძილზე, ხელოვნება ადამიანის ფსიქოსოციალური ფუნქციების რეგულირებას ახდენდა და, ამ თვალსაზრისით, თერაპიულ მნიშვნელობას იძენდა, აღნიშნავს კ. იუნგი.

ავტორი სიმბოლოთ-ნარმოქმნას ფსიქიკის თვითკურნების უნართან, ენ. „ჰომეოსტატურ ფუნქციასთან“ აკავშირებს; მხატვრული შემოქმედება არაცნობიერთან კონტაქტის დამყარებას ეფუძნება, რაც იმ კომპენსატორული პროცესების აქტივირებას იწვევს, რომლებიც ფსიქიკური აპარატის განვითარებაზეა მიმართული.

ხელოვნების ფენომენში ესთეტიკური და სამედიცინო ფუნქციების მთლიანობას ნათლად ასახავს ტერმინი „კათარზისი“. ტერმინი ძველბერძნული ფილოსოფიიდან მომდინარეობს და, საუკუნეთა მანძილზე, სხვადასხვა მნიშვნელობით (მაგიური, მისტერიალური, რელიგიური, ეთიკური, პედაგოგიური, პედონისტური, ფიზიოლოგიური, სამედიცინო) გამოიყენებოდა.

ტრადიციულად, კათარზისი გაიგება, როგორც ძველბერძნული ფილოსოფიისა და ესთეტიკის კატეგორია, რომელიც ადამიანზე განსხვავებული ფაქტორების განმმენდი, შემამსუბუქებელი და გამაკეთილშობილებელი ზემოქმედების პროცესსა და შედეგს აღნიშნავს. არისტოტელეს მოძღვრებაში კათარზისი განმმენდაა, რომელიც ტრაგედიით აღძრული, თანაგანცდის - დარდისა და შიშის საფუძველზე მიიღწევა. (1, 52, 95, 96).

მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციების მიუხედავად, კათარზისი, ძირითადად, ესთეტიკისა და მედიცინის სფეროებთან კავშირდება. ძველბერძნულ კულტურაში, ტერმინი პირველად მისტერიებისა და რელიგიური დღესასწაულების თავისებურების დასახასიათებლად იქნა გამოყენებული.

ძველბერძნულ რელიგიურ მკურნალობაში კათარზისი სხეულის - მავნე მატერიისგან, ხოლო სულის - მტკივნეული აფექტებისგან განმმენდის, განთავისუფლების სახით გაიგებოდა. კათარზისის შესახებ წარმოდგენები რელიგიურ -სამედიცინო სფეროდან ხელოვნების სფეროში ჯერ კიდევ არისტოტელემდე იქნა გადმოტანილი. ტრადიციული გაგებით, ტერმინი პითაგორელებს უკავშირდება, რომლებიც მუსიკას სულის განმმენდის მნიშვნელობას ანიჭებდნენ და ამ მიზნით მიმართავდნენ. (1, 87, 95, 96)

პითაგორა პირველი მოაზროვნეა, რომელმაც, გადმოცემის თანახმად, საკუთარი თავი „ფილოსოფოსის“ (სიბრძნის მოყვარულის) სახით მოიხსენია. მან პირველმა უწოდა სამყაროს კოსმოსი (წესრიგი); პითაგორა მიიჩნევდა, რომ მუსიკალური ჰარმონია სამყაროს (კოსმოსის) ჰარმონიას ასახავს, ხოლო მუსიკალური ინტერვალები - დედამიწას, პლანეტებსა და ვარსკვლავებს შორის ინტერვალების შესაბამისია. ეს მოძღვრება „სფეროთა ჰარმონიის“ „Musica universalis“ სახელწოდებითაა ცნობილი. პითაგორელები, ბერძნული მისტერიალური კულტის მსახურები, - სინმინდის კონცეპციაზე

დაფუძნებულ ცხოვრებას ქადაგებდნენ. განმმენდა (κἀμφισ), თავისი პირველადი მნიშვნელობით, როგორც ასკეტიზმის (ასკეზის) ფორმა, თავდაპირველად რიტუალს წარმოადგენდა, ხოლო მოგვიანებით, თავისებური ცხოვრების სტილის სახით იქნა გაგებული. საინტერესოა, რომ ვეგეტერიანობა პათაგორელებისა და ორფიკოსების ზოგიერთი განმტოების ცენტრალური ელემენტი იყო. (66, 71, 72, 114, 115, 116).

ტერმინ „კათარზისის“ სხვა ფილოსოფიურ სკოლებშიც მიმართეს. პერაკლიტეს სკოლა ცეცხლით განმმენდაზე მსჯელობდა. პლატონმა განავითარა სწავლება კათარზისზე, როგორც სხეულისგან (ვნებათაგან, სიამოვნებათაგან) სულის განთავისუფლებაზე.

არისტოტელეს კათარზისის მოძღვრებაში მუსიკის (ტრაგედიის) აღმზრდელობითა და განმმენდ მნიშვნელობას გაესმის ხაზი. კათარზისის ზემოქმედება აფექტებისგან (ვნებებისგან) განთავისუფლებისა და განმმენდის, სასიამოვნოდ განცდად, პროცესს უკავშირდება. არისტოტელეს მოძღვრება პლატონის შეხედულებას უპირისპირდება, რომელშიც უარყოფილია მუსიკისა და ტრაგედიის სოციალურ-პედაგოგიური სარგებლიანობა.

არისტოტელესეული „კათარზისი“ ორი სახით შეიძლება იქნეს გაგებული, რადგანაც ძველბერძნულიდან ტექსტი, ძირითადად, ორი მნიშვნელობით ითარგმნება; როგორც ვნებათა გაკეთილშობილება, ეთიკური თვალსაზრისით (ლესინგის შეხედულება) და როგორც აფექტთაგან განმუხტვა (სამედიცინო გაგება). არისტოტელესა და სხვა ანტიკურ ავტორებთან ამ ტერმინის გამოყენების შესწავლამ მკვლევარები დაარწმუნა, რომ კათარზისი მისი სამედიცინო გაგებით უნდა იქნეს მოაზრებული, - როგორც, აფექტების აგზნების გზით, მათგან განმუხტვა - განთავისუფლება. (66, 71, 72, 114, 115, 116).

კათარზისის იდეამ ახალი იმპულსი ალორძინების ეპოქაში მიიღო. ტრაგედიის აღმზრდელობითი ზემოქმედების გაგება ადამიანის ვნებათაგან განმმენდის მნიშვნელობით ვითარდებოდა. ამავე პერიოდში ჩნდება კათარზისის ჰედონისტური გაგებაც - ესთეტიკური განცდა სიამოვნების განცდაზე დაიყვანება.

მოგვიანებით, ლესინგმა კათარზისის ეთიკური გაგება წარმოადგინა, ხოლო მე-19 საუკუნის გერმანელმა ექიმებმა კათარზისის სამედიცინო განმუხტვის მნიშვნელობა მიანიჭეს. (66, 71, 72, 114, 115, 116)

მე-19 სკ-ს ბოლოდან „კათარზისის“ ცნება ფართოდ ვრცელდება ფსიქოლოგიასა და ფსიქიატრიაში, რასაც სტიმული მისცა ი. ბრეიერისა და ზ. ფროიდის თეორიამ და პრაქტიკამ.

ბრეიერისა და ფროიდის „კატარქტული მეთოდი“ ასე ხასიათდება: პაციენტი შეყავთ ჰიპნოტურ მდგომარეობაში, რათა მიიღონ ინფორმაცია პათოგენური მოგონებისა და ტრავმირებადი განცდების შესახებ. არაცნობიერში განდევნილი მოგონების გახსენების დროს, პაციენტი ძლიერ ემოციონალურ რეაქციას იძლევა, რასაც მოსდევს პათოგენური აფექტებისაგან განთავისუფლება და ისტერიული სიმპტომების მოხსნა. (1, 106, 107, 108).

თანამედროვე ფსიქოთერაპიული მეთოდების მთელი რიგი აგრძელებს ტრადიციას და კათარზისის მიღწევაზეა მიმართული. თანამედროვე ფსიქოლოგიაში კათარზისი გაიგება, როგორც ინდივიდუალური ან ჯგუფური პროცესი, რომელიც ფსიქიკური ენერგიის გამონთავისუფლებას, ემოციონალურ განმუხტვას გულისხმობს. კათარზისის ეფექტი, ვერბალური თუ სხეულებრივი ექსპრესიის გზით, შფოთვითი მდგომარეობის, კონფლიქტების, ფრუსტრაციის მოხსნისა და შესუსტების მიზნით გამოიყენება. კათარზისის ეფექტს აქტიურად მიმართავს: ფსიქოანალიზი, ფსიქოდრამა, სხეულზე-ორიენტირებული თერაპია, რაიხის ხასითის ანალიზი (Reich 1828), ნარკოანალიზი (Horsley 1943), გეშტალტთერაპია (Perls 1969), პირველადი ყვირილის თერაპია (Janov 1970), ბიონერგეტიკული ანალიზი (Lowen 1975) და სხვ. (91)

თანამედროვე გავრცელებული შეხედულება კათარზისს ფსიქიკის ე.წ. „ჰიდრავლიკურ მოდელთან“ აკავშირებს, რომლის მიხედვითაც შეკავებული ემოციები ფსიქიკაში „გროვდება“ (როგორც ორთქლი-საქებაში), რასაც ფსიქიკის ფუნქციონალური დარღვევები მოსდევს. შესაბამისად, აღიარებულია „ჭარბი“ ემოციებისგან ფსიქიკის პერიოდული განმუხტვისა და განთავისუფლების აუცილებლობა (Bohart, 1980).

„კათარზისის“ სინონიმურად ან მის შინაარსთან მიახლოებულად მიმართავენ ტერმინებს: „ვენტილაცია“, პირველადი ყვირილი“, რაიხის „ტოტალური ორგაზმი“, პიკის განცდები, ინსაითი. ავტორთა რიგი კათარზისს, ასევე, რელიგიურ აღსარებასთან აკავშირებს. გამოყოფენ კათარზისის განსაკუთრებულ სახეებს, როგორიცაა მოქმედების, ინტეგრაციის, ჩართულობის, „კოსმიური“ და სხვ. კათარზისი.

ზემოთქმულის მიუხედავად, კათარზისის თერაპიული ასპექტი დღემდე კვლევის ობიექტად რჩება. ტრადიციული შეხედულება კათარზისის თერაპიულ ეფექტს მხოლოდ პოსტ-ტრავმატული სტრესის სინდრომთან მიმართებაში იხილავს. („ტრავმატულ სტიმულებზე შეკავებული ემოციის გამონთავისუფლება“ - ზ. ფროიდი.

1894). ხოლო თანამედროვე მოსაზრებით, კათარზისი ეფექტურია, პიროვნების შიზოიდალური, განრიდების, ობსესიურ-კომპულსიური, პასიურ-აგრესიული დარღვევების შემთხვევებშიც და ასევე, იმ ზოგიერთი სომატური დარღვევის დროსაც, რომლებსაც აფექტის შეკავება ახასიათებთ. არსებობს ერთგვარი, „მაქსიმალისტური“ შეხედულებაც, რომლის მიხედვითაც კათარზისი, როგორც მეთოდი, ნებისმიერი ფსიქიკური დარღვევის შემთხვევაშია ეფექტური.

კათარტული მეთოდის კრიტიკა შემდეგი არგუმენტებით ოპერირებს: 1. კათარზისით გამოწვეული შევება დროებითია, 2. გრძნობის გამოხატვა უცილობლად მის შესუსტებას არ იწვევს (მაგალითად, ტირილი ყოველთვის არ ამცირებს დარდს), 3. გრძნობის გამოხატვა ყოველთვის არ ახდენს თერაპიულ ზემოქმედებას. მაგალითად, რისხვის გამოხატვა ერთმნიშვნელოვნად პოზიტიურად არ ზემოქმედებს სოციალური კონფლიქტის დარეგულირების პროცესზე.

რაც შეეხება კათარტული მეთოდის მომხრე თერაპევტებს, მათი ძირითადი არგუმენტის მიხედვით, ფსიქიკური ჯანმრთელობა, უწინარესად, სწორედ ემოციების თავისუფალი და სპონტანური გამოხატვის უნარს უკავშირდება.

პირველყოფილი ხელოვნების მიერ თერაპიული ფუნქციის შესრულების სარწმუნო არგუმენტებს იძლევა როგორც სამკურნალო რიტუალების ან ზოგადად, რიტუალების სამედიცინო მნიშვნელობის ანალიზი, ასევე შამანის (ჯადოქრის, ქურუმის) სოციალური როლის განხილვაც. (57, 83, 102, 104, 109)

არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით, შამანური რიტუალები ციმბირში ჯერ კიდევ ნეოლითსა და ბრინჯაოს ხანაში სრულდებოდა. შამანიზმი გლობალური მოვლენაა, რომელმაც ძველი სამყაროს ხალხების უმრავლესობა მოიცვა. მკვლევარები მიუთითებენ შამანიზმზე ძველ საბერძნეთშიც. აღმოჩენილია შამანური ელემენტები ბერძნულ ეპიკურ პოეზიასა და ბერძნულ ტრადიციაში. ხვადასხვა რეგიონებში, სხვადასხვა ხალხებთან შამანური გამოცდილების დაგროვებისა და გააზრების გზით, რელიგიურ შეხედულებათა პრიმიტიული და ამორფული სისტემები (და მათთან დაკავშირებული რელიგიური ინსტიტუტები) უფრო რთულ და მდგრად ფორმებად ვითარდებოდა.

შამანის რიტუალური ქმედების მიზნებს შორის (როგორიცაა თემის სახელით უზენაეს არსებასთან კონტაქტი და კომუნიკაცია, გარდაცვლილთა სულების გაცილება, წინასწარმეტყველება, ბუ-



ალტაელი შამანი,
მე-20 საუკუნის დასაწყისი

ნებრივი მოვლენების - წემა, გვალვა, და სხვ.- კონტროლი) ერთ ერთს აშკარად გამოხატული თერაპიული მნიშვნელობა აქვს - ესაა ავადმყოფის სულის გამოხსნა დემონური ძალებისაგან და განკურნების მიღწევა. არქაულ ცივილიზაციებში, ქურუმის, კულტის მსახურის, სასულიერო მსახურება განსხვავებული პროფესიების ფუნქციების შესრულებას მოიცავდა, როგორიცაა ექიმი (!), არტისტი, იურისტი, ფილოსოფოსი და სხვა.

ექსტატიკური მოგზაურობისთვის სამზადისში, შამანი რიტუალურ სამოსში იმოსებოდა, ცვლიდა ხმის ტემბრსა და მოძრაობის მანერას, ასრულებდა სიმღერას და ცეკვას. პირველყოფილი თემის წინაშე შამანთა და ჯადოქართა თეატრალიზებული

გამოსვლა რთულ და საინტერესო მოვლენას წარმოადგენდა. (48, 83, 84, 102, 103, 109)

შამანი ანიმისტური კულტის მსახური იყო და მისი გამოსვლა მისტიკურ ხასიათს ატარებდა. შამანთა გამოსვლას მოგზაურ-ეთნოგრაფებზეც წარუშლელი შთაბეჭდილება მოუხდენია. შამანები შთაგონებისა და ჰიპნოზის ხელოვნებას ფლობდნენ და ფსიქიკაზე ზემოქმედების მეთოდებს აქტიურად მიმართავდნენ. შამანური მისტერია ერთიანი, ვრცელი და ორგანიზებული წარმოდგენის სახეს ატარებდა, რომლის ერთადერთი მსახიობიც, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, შამანი იყო; ის ყველა როლს თავადვე ასრულებდა; წინაპრის, თემის ავადმყოფი წევრისა თუ ინიციაციის პროცესში მყოფი ყმანვილის. შესაბამისად, შამანი მოქმედებდა, როგორც ნამდვილი მსახიობი აუდიტორიის წინაშე. (48)

პირველყოფილ საზოგადოებაში შამანის ან ჯადოქრის გამორჩეული როლის გამო, ის, ფაქტობრივად, მმართველად იქცეოდა. მეფისა და ქურუმის ტიტულების გამთლიანება ძველი სამყაროსთვის საზოგადოდ, დამახასიათებელი ნიშანია. ასე მაგალითად, სპარტაში ყველა სახელმწიფო მსხვერპლშენირვას მეფე, ღმერთის შთამომავლი, ასრულებდა. რომში, სამეფო ხელისუფლების გაუქმების შემდეგ საგანგებოდ დანესდა მსხვერპლშენირვის მეფის ტიტული;

მანამდე, ე.წ. მეფეთა პერიოდში, მსხვერპლშენიშვნას თავად მეფე ასრულებდა. (109)¹

ხელოვნებას უკავშირდება, რა თქმა უნდა, გართობისა და რელიგიური ფუნქცია. ხელოვნების ე.წ. „მსუბუქ ჟანრებში“ (იგულისხმება აღნიშნული ჟანრი ხელოვნების ყველა დარგში: მუსიკა, ლიტერატურა, კინო, თეატრი) სწორედ ეს ფუნქციაა აქცენტირებული. თუმცა, კლასიკური ხელოვნება, მისი სუბიექტური განცდის მიხედვით, შეიძლება სწორედ გართობისა თუ რელიგიური მიზნით იქნეს „გამოყენებული“ (მაგალითად, ლირიკული პოეზია, მონუმენტის სიმფონიური მუსიკა და სხვა).

ხელოვნების თეორიაში, ზემოთ განხილულ, მოტივირებულ ფუნქციებთან ერთად, ხელოვნების ე.წ. არა მოტივირებული ფუნქციების არსებობაც აღინიშნება.

ხელოვნების არამოტივირებული ფუნქციები ადამიანის ბუნებასთან არიან კავშირში, არ დაიყვანებიან შემოქმედის პიროვნულ თვისებებზე და არ ითვალისწინებენ გარეშე, უტილიტარული, კონკრეტულად სარგებლიანი მიზნის მიღწევას. ხელოვნების არა-მოტივირებული ფუნქცია ადამიანის საკუთარი ბუნებიდან მომდინარეობს, რითიც ადამიანი, როგორც შემოქმედი, მკვეთრად განსხვავდება სხვა ცოცხალი არსებებისგან. ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუთითებდა ადამიანისთვის დამახასიათებელი, ჰარმონიის, ნონასწორობისა და რითმის ფუნდამენტური ინსტინქტისა და, შესაბამისად, ჰარმონიისა და მშვენიერისკენ სწრაფვის შესახებ.

ხელოვნების არა-მოტივირებულ ფუნქციათა კონტექსტში უნდა განვიხილოთ დ. უზნაძის ფუნქციონალური ტენდენციის მოძღვრება, რომელსაც ქართული ფსიქოლოგიური სკოლის დამაარსებელი ქცევის ფორმების კლასიფიკაციის პროცესში აყალიბებს. (5)

ფუნქციონალური ტენდენციის, როგორც უნივერსალური მოტივის, მიზანს თავად აქტივობა, ფუნქციონირება შეადგენს. ეს უნივერსალური ტენდენცია ე.წ. ინტროგენულ ქცევას ან სუბიექტის შინაგანი, ფსიქოლოგიური ფაქტორებიდან მომდინარე ქცევას უკავშირდება. ექსტროგენული ქცევების ძირითად თავისებურებას კი - გარეგანი მიზნის მიღწევაზე მიმართულობა შეადგენს. ექსტროგენული ქცევების (როგორიცაა მოხმარება, მოვლა, მომსახურება და შრომა) დამახასიათებელი ნიშანია აქტუალურ ან პერსპექტიულ (სამომავლო) მოთხოვნილებასა და კონკრეტულ ობიექტზე ინტენცია. მათგან განსხვავებით, ინტროგენული ქცევა შინაგანი

1. დღესაც შამანური ტენიკები აქტიურად გამოიყენება ნიუ-გიჯის სკოლებსა და რელიგიებში და ასევე, ფსიქოთერაპიის განსხვავებულ სისტემებში.

იმპულსით აღიძვრის, როგორც, პროცესუალურ სიამოვნებასთან დაკავშირებული, „ქცევა ქცევისთვის“ ან თვითკმარი ქცევა. (5, 6)

ფუნქციონალური ტენდენციის თეორიას დ. უზნაძე თამაშის თეორიის კონტექსტში წარმოადგენს. თამაშს, როგორც ადამიანის ძალთა სპონტანურ, თავისუფალ მოქმედებას, ერთგვარ, „უაზრო“ და „უსარგებლო“ მოქმედებას, ინტროგენულ ქცევათა ჩამონათვალში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენერება. თამაში არა აქტიუალური, ბილოგიური მოთხოვნილებით, არამედ ფუნქციონალური ტენდენციის იმპულსით აღძრული ქცევაა. საგულისხმოა, რომ ფუნქციონალური ტენდენციით სტიმულირებულ, ნებისმიერ, ინტროგენულ ქცევას (როგორიცაა თამაში, მხატვრული შემოქმედება, ესთეტიკური ტკბობა, სპორტი, გართობა) უზნაძე, ფართო მნიშვნელობით, თამაშს უწოდებს და დასძენს - „მარტო ექსტროგენური აქტივობის ამარა ადამიანის ძალთა განვითარება უფრო ცალმხრივად წარიმართებოდა. ძალთა თავისუფალი თამაში აბსოლუტურად აუცილებელია ადამიანისათვის“ (5, გვ.431).

თანამედროვე ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში (იგულისხმება სოციალური ფსიქოლოგია, პედაგოგიური ფსიქოლოგია, ჰუმანისტური ფსიქოლოგია) გავრცელებულია „შინაგანი მოტივაციისა“ (intrinsic motivation) და „ფუნქციონალური მოტივის“ ტერმინები. (44)

შინაგანი მოტივაციის ტიპოლოგიური ანალიზისას გამოყოფენ სხეულებრივ - ფუნქციონალურ მოტივებს, რომლებიც კუნთური დაძაბულობის მოხსნას, რელაქსაციას უკავშირდება და ასევე, საგნობრივ-ფუნქციონალურ მოტივებს, რომლებიც გარემოზე მიმართული და მხატვრულ - შემოქმედებითი აქტივობის, ასევე, თამაშისა თუ სოციალური ურთიერთობების (ურთიერთობა გართობის მიზნით) სახით ვლინდება. მოტივაციის აღნიშნული ფორმისადმი დიდი ინტერესის მიუხედავად, ავტორთა კვლევით მუშაობას ხშირად, ერთიანი თეორიული ფუნდამენტი არ გააჩნია და მკვლევარები განსხვავებულ თეორიულ შეხედულებათა კომპილაციას მიმართავენ. (44)¹

ზემოთ განხილული შეხედულებებისგან განსხვავებით, დ. უზნაძის „ფუნქციონალური ტენდენციის“ ფენომენი განწყობის თეორიის ერთიან სისტემაში მოიაზრება, რაც მისი შემდგომი თეორიული შესწავლისა თუ პრაქტიკული გამოყენების ხელსაყრელ პირობებს იძლევა.

1. როგორიცაა ვაინერის „ატრიბუციის თეორია“, ბანდურას შეხედულება მე-ს ეფექტურობაზე, ლოკუს-კონტროლისა და მიზანზე ორიენტაციის კვლევები.

დავუბრუნდეთ თავის დასწყისში დასმულ საკითხს; ხელოვნების აღმოცენების სტიმული, და უფრო სწორედ, ხელოვნების აღმოცენების აუცილებლობა მის პოლი-ფუნქციურ მნიშვნელობას უკავშირდება. მოიცავს რა რელიგიურ, იდეოლოგიურ, ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ, ფსიქოლოგიურ, კოგნიტურ-შემეცნებით, სოციალურ-კომუნიკაციურ, პედაგოგიურ (საგანმანათლებლო, აღმზრდელობითი თუ სანვრთნელი მნიშვნელობით), თერაპიულ, ზოგადასააქტივაციო ფუნქციებსა და მათ შესაბამის ამოცანებს, ხელოვნება (მხატვრულ შემოქმედებასთან ერთად) შიდა-ფსიქიკურსა თუ გარე სამყაროზე წარმოდგენების სისტემატიზირების პროცესში ერთვება და მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ფსიქიკური, სოციალური თუ ზოგადად, საადაპტაციო პროცესების რეგულირებისა და მართვის საქმეში. რაც შეხება თეატრს, მისთვის დამახასიათებელი სინთეზურობისა და სხვა, სპეციფიკური თვისებების საფუძველზე, მას ხელოვნების ფუნქციების განხორციელების საქმეში, ტრადიციულად, განსაკუთრებული ადგილი და როლი განეკუთვნება.

რაში მდგომარეობს თეატრის სპეციფიკა? მიღებული განმარტებით, თეატრი (ძვ. ბერძნულიდან - სანახაობის ადგილი, სანახაობა) საშემსრულებლო ხელოვნების ფორმაა და ხელოვნების სხვა დარგების სინთეზის ეფუძნება, როგორიცაა ლიტერატურა, მუსიკა, სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა, ქორეოგრაფია. თეატრის მთავარი მხატვრული იარაღი მსახიობის სცენიური მოქმედებაა, ხოლო მისი აუცილებელი ელემენტი - აუდიტორია.

და მაინც, რას შეიძლება ეწოდოს თეატრი? ეს კითხვა მნიშვნელობას იძენს იმის გათვალისწინებითაც, რომ თეატრალურ და არა-თეატრალურ სფეროებს შორის ზღვარი ხშირად პირობითია და, თანამედროვე ხელოვნებაში, არც თუ იშვიათად, საერთოდაც იხსნება.

ი. გრეგორს თეატრის ისტორიის კონტექსტში შეჰყავს ბუნებრივი და საზოგადოებრივი მოვლენებიც; მსჯელობს „მსოფლიო სივრცის დრამის შესახებ“ და ასტრონომიულ მოვლენებს თეატრალური ტერმინოლოგიით აღწერს. ასევე, პოულობს თეატრალურ ელემენტებს ომებში, საპარლამენტო დებატებში, დღესასწაულებში, ჩვეულებრივ დიალოგში, ბავშვის თამაშში. ასევე, უშვებს თეატრის არსებობას ცხოველებთანაც კი! (31)

ფსიქოანალიტიკოსი ე.ბერნი მონოგრაფიაში „თამაშები, რომლებსაც ადამიანები თამაშობენ და ადამიანები, რომლებიც თამაშობენ თამაშებს“ ზოგადად, ადამიანური ურთიერთობების ფსიქოლოგიას თამაშის კატეგორიას მიაკუთვნებს. ავტორი ყოველდღიური თამაშების ისეთ ტიპებს გამოყოფს, როგორიცაა საოჯახო თამაშები, კომპანიური თამაშები, სექსუალური თამაშები, დამნაშავეთა სამყაროს თამაშები და სხვა. ე.ბერნი თამაშს ადამიანთა შორის ურთიერთობის ძირითადი ასპექტის სახით განიხილავს და მას, უნინარესად, სოციალურ მნიშვნელობას ანიჭებს. უნივერსალური, ყოველდღიური თამაშები, თავისი ძირებით, წინა თაობებიდან მოდის, თაობიდან თაობას გადაეცემა და მემკვიდრულია. მათ მემკვიდრეობითობაში დიდ როლს ასრულებს განათლების, სწავლა-აღზრდის სისტემა. ამავე დროს, კონკრეტული, სოციალური თუ პიროვნული ფაქტორების ზეგავლენით, უნივერსალურ თამაშთა ტიპოლოგია მეტ-ნაკლებად იცვლება; თამაშს ახალი ელემენტები ემატება, თუმცა, არსობრივად, ის უცვლელი რჩება. (62)

ე. ბერნი მიუთითებს, რომ თეატრალური სპექტაკლების სცენა-

რი ცხოვრებისეულ სცენარს ეფუძნება. მათ შორის ბევრია საერთო და მსგავსი; ასე მაგალითად, როგორც თეატრალური, ასევე ცხოვრებისეული სცენარები თემათა შეზღუდულ რაოდენობას ეფუძნება და მითებიდან მომდინარეობს. ყველაზე გავრცელებულ სცენარად ბერნს, როგორც ფსიქოანალიტიკოსს, ოიდიპოსის ტრაგედია მიაჩნია; ტრაგიკული ისტორია კაცისა, რომელიც, მისდა უნებურად, ბედისწერის ძალით, სისხლის აღრევის მიზეზად იქცა. (62)

მარადიულ, მოარულ თემებთან, როგორც პარადიგმებთან, კავშირის საფუძველზე, ფსიქოთერაპევტი წინასწარ განჭვრეტს, თუ როგორ დასრულდება მისი კლიენტის (პაციენტის) თამაში თუ თამაშის სცენარი. ბერნის მტკიცებით, ფსიქოანალიზი თამაშისა და სცენარის კორექტირების საშუალებას იძლევა. მაგალითად, ყოველგვარი ირონიზირების გარეშე, ავტორი წერს, რომ მედეა, როგორც ფსიქოთერაპიული სეანსების მონაწილე და ფსიქოანალიტიკოსის კლიენტი, თავს დააღწევდა მისი ცხოვრების ტრაგიკულ კულმინაციას და შვილების მკვლელად არ იქცეოდა. ე. ბერნის შეხედულებით, ადამიანის ცხოვრება საკმაოდ განჭვრეტადია და თეატრის მსგავსად, სცენარები და მათი განხორციელება წინასწარ განსაზღვრულია და მოტივირებული. (62)

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თეატრისა და თამაშის მიმართ ამგვარი უნივერსალიზმი და ფართო სპექტრის პროცესებსა თუ მოვლენებთან მათი გაიგივება დიდი ტრადიციის მქონეა და შექსპირისეულ პარადიგმას - „ცხოვრება თეატრია“ უკავშირდება. როგორც გვამცნობს წარწერა თეატრზე „გლობუსი - „მთელი სამყარო მსახიობობს“ („Totus mundus facit histrionem“).

რა თქმა უნდა, არსებობს განსხვავებული პოზიციაც, რომელიც თეატრალურ ხელოვნებას მიჯნავს არა მხოლოდ „ცხოვრებისეული, ყოველდღიური თეატრისგან“, არამედ ე.წ. თეატრალიზებული წარმოდგენებისგანაც. საკითხის, თუ რომელ მოქმედებას შეიძლება ეწოდოს არტისტის მოქმედება, განხილვის დროს, ა. ავდევეს, ილუსტრაციის სახით, ნენცების მიერ შესრულებული, ხალხური, ე.წ. „თევზის ცეკვა“ მოჰყავს. (48). (შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ეს სანახაობა ნენცური მითოლოგიიდან კერძოდ, თევზთან დაკავშირებული, მითოლოგიური წარმოდგენებიდან მომდინარეობს). ავტორის შეხედულებით, ეს სანახაობა არა თეატრია, არამედ მხოლოდ სიმღერით თანხლებული ცეკვა, ან უფრო სწორედ, სიმღერაა, თანხლებული მაილუსტრირებელი ჟესტით. ამ სანახაობას ავტორი არა თეატრს, არამედ თეატრალიზებულ წარმოდგენას უწოდებს.

ა. ავდევეს ასეთი ვიწრო პოზიციისგან განსხვავებით, მეორე საბჭოთა მკვლევარს, ვ. ხარუზინას პრიმიტიული დრამატული წარ-

მოდგენების სფეროში შეჰყავს: მოქმედ პირებში ზღაპრის თხრობა, „როლებში“ სიმღერის შესრულება, ცეკვა, თამაშები, წეს-ჩვეულებები (მაგ.საქორწინო) და სხვ. ვ.ხარუშინა გამოყოფს პრიმიტიული დრამატული წარმოდგენების ისეთ ჟანრებს, როგორიცაა ზღაპრებისა თუ სიმღერების დრამატიზირებული გადმოცემა, პანტომიმა (პანტომიმური ცეკვა) და თამაშები. ამ სანახაობების მიზნად ავტორი გართობას ასახელებს. მათგან განსხვავებული ფუნქცია მიენერება საკულტო წარმოდგენებს, როგორიცაა საქორწინო, ნაყოფიერების, დაკრძალვის, მაგიურ-ანიმისტური, შეთქმულების, ინიციაციის ცერემონიები და შამანების (ქურუმების) საკულტო ქმედებანი. (110)

თეატრალური მოვლენების სფერო გაფართოებულია ა. დალსკის შეხედულებებშიც; თეატრალური მოვლენის სახით ავტორი ნებისმიერ მოქმედებას იხილავს, რომელსაც ე.წ. „სანახაობრივი გამოყენება“ (ვ. ვსევოლოდსკის ტერმინი) აქვს და რომელიც მაყურებლების წინაშე მიმდინარეობს. დალსკის მტკიცებით, მის მიერ განხილული ქმედებები (მათ შორის სპორტულ-სანახაობრივი) ინფორმაციას იძლევა იმის შესახებ, თუ პირველყოფილ საზოგადოებაში როგორ მიმდინარეობდა თეატრალურ-სანახაობრივ მოქმედებათა განვითარება, რომლებმაც, მოგვიანებით, საფუძველი ჩაუყარა თეატრის წარმოშობას ანტიკურ საბერძნეთში. (69)

ფართო გაგებით გამოყენებისას, ტერმინი „თეატრი“ პირობით მნიშვნელობას იძენს; მაგალითად, გამოთქმა „ოჯახური თეატრი“ (შ. იბსენის „თოჯინების სახლის“ ანალოგიურად) ირონიზირებას გულისხმობს ოჯახურ გარემოში გამეფებული თამაშისა და ოჯახის წევრთა ურთიერთობის ავტომატიზმის მიმართ. მაგრამ, მეორეს მხრივ, თანამედროვე თეატრალურ ფორმათა მრავალფეროვნება ეჭვის ქვეშ აყენებს ტერმინ „თეატრის“ ფართო გაგებით გამოყენების მხოლოდ პირობით მნიშვნელობას. თანამედროვე ფორმათა სიჭრელისა და ზოგჯერ, პარადოქსულობის გათვალისწინებით, თანამედროვე თეატრსაც მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება ეწოდოს თეატრი.

და მაინც, რა არის თეატრის, ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით, სპეციფიკა? უპირველს ყოვლისა, ის, რომ თეატრს სცენაზე გამოყავს ცოცხალი ადამიანი, ყურადღების ფოკუსში აქცევს ცოცხალ, მოქმედ ადამიანს. თეატრისგან განსხვავებით, ხელოვნების არც ერთ სხვა სფეროში არ ფიგურირებს „განსხეულებული“ ადამიანი. მაგალითად, კინო ისევე, როგორც სახვითი ხელოვნება, ადამიანს მხოლოდ აღბეჭდავს და მას „აღქმულის კვალის“ სახით წარმოადგენს. მისგან განსხვავებით, თეატრი, თავისი უნიკალობით,

ადამიანს ცოცხლად ათამაშებს „აქ“ და „ამჟამად!“ თომას მანის სიტყვებით, თეატრს არა აქვს წარსული, ის მუდმივი ანმყოფა! სცენაზე გათამაშებული დრამა მაყურებლის წინაშე სიცოცხლეს იძენს. ანმყოფი, დამკვირვებლის თვალწინ, მიმდინარე პროცესის ფორმას იღებს. სწორედ ამ თავისებურებით აიხსნება, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის ზემოქმედების განსაკუთრებული ძალა.

თეატრის მეორე ძირითად ნიშნად მისი ლიაობა უნდა დასახელდეს. აქ იგულისხმება, ერთის მხრივ, თეატრის ლიაობა აუდიტორიასთან ურთიერთობის თვალსაზრისით; ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, თეატრი პირდაპირ, უშუალო კონტაქტს ამყარებს თავის აღმქმელთან თუ შემფასებელთან. ის პირდაპირ, „ცოცხალ“ დიალოგში შედის მაყურებელთან და მას სასცენო მოქმედების თანამონაწილედ ხდის. თეატრი მხოლოდ მაყურებელთან, აღმქმელთან თუ შემფასებელთან ურთიერთობის სახით არსებობს. აუდიტორია მისი აუცილებელი ელემენტია.

თ. მანი თეატრს, ამ გამორჩეული ლიაობის გამო, მასების ხელოვნებას უწოდებდა; არის რა, მანის შეხედულებით, ხელოვნების ნაივური, ბავშვურად „გულუბრყვილო“ ფორმა, თეატრი საჯარო მნიშვნელობას იძენს (როგორც „სახალხო გართობა“) და მხოლოდ საჯარო ფორმით არსებობს. თეატრის „რეალურობა“ ადამიანთა კონკრეტულ ერთობაზე მის ზემოქმედებაში მდგომარეობს. შესაბამისად, იდეალურ მაყურებელად თ. მანს არა ერთეული ინდივიდი, არამედ მხოლოდ სახალხო პუბლიკა ესახება. (89) საგულისხმოა თ. მანის ფრაზა: „...თეატრი ცდილობს იქცეს სახალხო მოქმედებად!“ ეს ფრაზა შეიძლება გავიგოთ მაყურებელთა დარბაზში არა მხოლოდ მასების მოზიდვის თვალსაზრისით, არამედ, ასევე, როგორც თეატრისთვის დამახასიათებელი ტენდენცია უარი თქვას იმ ზღვარზე, რომელიც, ტრადიციულად, მასა და მაყურებელს შორის არსებობს. და ეს ტენდენცია არა იმდენად თეატრის თვითუარყოფაა, რამდენადაც თეატრის მაქსიმალიზმი - ხელოვნების ჩარჩოებს მიღმა განფენისკენ სწრაფვა.

ექსპერიმენტული თეატრის ერთერთ ძირეულ ამოცანად აუდიტორიასთან კავშირის ახალი, უფრო ეფექტური გზების ძიება სახელდება. პიტერ ბრუკის შეხედულებით, თანამედროვე თეატრს აუდიტორიასთან სპეციფიკური მიმართება ახასიათებს; მათ შორის ფუნდამენტურ სხვაობას მხოლოდ პრაქტიკული განსხვავება ცვლის.

ტრადიციულად, აუდიტორია (პუბლიკა) პასიური დამკვირვებლებისგან შემდგარი ერთობის სახით განიხილება. ექსპერიმენტული თეატრი ამ ვითარების შეცვლისკენ არის მიმართული. ასე მაგა-

ლითად, ბერტოლდ ბრეხტის თეატრი, აუდიტორიისთვის უპასუხო კითხვების დასმით, მის მობილიზებასა და გააქტიურებას ისახავს მიზნად, აუგუსტო ბოალის თეატრალური სკოლის ამოცანას აუდიტორიის საპასუხო მოქმედების პროვოცირება შეადგენს, ხოლო ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრი“, თავისი მეთოდებით, მაყურებლის ფსიქიკაზე პირდაპირ ზემოქმედებას ითვალისწინებს.

თეატრის თეორეტიკოსი ე. ბენტლი¹ საგანგებოდ ჩერდება თეატრისა და მისი აუდიტორიის მიმართების საკითხზე. მონოგრაფიაში, სახელწოდებით „დრამის სიცოცხლე“ („The Life of Drama“), ე. ბენტლი გვერდს ვერ აუვლიდა თეატრში მიმდინარე, ცოცხალი კომუნიკაციის პროცესს. ავტორი გვთავაზობს, შეიძლება ითქვას, „იდეალური თეატრის“ მოდელს, რომელიც მაყურებლის სპეციფიკური მოთხოვნილებით იწყება - ეს მსახიობთან და საზოგადოდ, თეატრთან ურთიერთობის, თანადასწრების მოთხოვნილებაა. ამ მოთხოვნილებას მხოლოდ სოციალური ნიშანი როდი აქვს. ის აგრეთვე, თავისებური, ესთეტიკური „ტკბობის“ თვისებითაც ხასიათდება; მაყურებელი „ტკბება“ მსახიობის საზოგადოებით. (61)

ეს თეატრალური პედონიზმი ფრიად თავისებურია; სიბნელეში, დარბაზის სიღრმეში მჯდარი, უჩინარი მაყურებელი, უზენაესი ღვთაების ყოვლისმხედველი მხერით, თვალს ადევნებს მსახიობის მოქმედებას, რათა შეაფასოს და განაჩენი გამოუტანოს. განაჩენი კი სრული ინდიფერენტობიდან აღფრთოვანებამდე მერყეობს. მსჯელობს რა თეატრალური კომუნიკაციის სპეციფიკაზე, ე.ბენტლი „კოლექტიური ვუაიერიზმის“, მასობრივი თვალთვალის ფენომენზე ჩერდება, რომლის საფუძველზეც თეატრი „ერთობლივი ოცნების“ (ჰანს საქსის ტერმინი) ასპარეზად იქცევა.

პიტერ ბრუკი თეატრალური წარმოდგენის პროცესში სამგვარ კავშირზე მიუთითებდა: წარმოდგენის ან დრამის შინაგან კავშირებზე, წარმოდგენთა ან მსახიობთა ურთიერთკავშირებსა და მსახიობების აუდიტორიასთან კავშირზე. (65, 141)

აღიარებს რა აუდიტორიის მნიშვნელობას, თეატრი სხვადასხვა მეთოდებით ცდილობს მის ჩართვას მოქმედების პროცესში. (125,126,127,128,129,130,136,137,138,140,142,143,144,146) მაგალითად, ბრიტანეთის ექსპერიმენტალური ჯგუფი Welfare State International ცერემონიალურ წრეს იყენებს, რომელშიც თეატრის დასი და აუდიტორიაც ერთვება. ზოგიერთი პრაქტიკოსი უარს

1. რომლის შეხედულებებში არა მხოლოდ ფსიქოლოგიისადმი, არამედ ფსიქოანალიზისადმი გამძაფრებული ინტერესი იგრძნობა. უფრო მეტიც, ავტორი მთელ რიგ საკითხებს სწორედ ფსიქოანალიზის რაკურსიდან იხილავს და აანალიზებს.

ამბობს პროსცენიუმის თაღზე და არათეატრალურ სივრცეებს მიმართავს. აუდიტორიის მოქმედებაში ჩართვის მიზნით სხვადასხვა ხერხები გამოიყენება, როგორცაა ვოლონტიორების ან მსახიობების განთავსება მაყურებელთა დარბაზში, პერფორმანსების გათამაშება, რომლებშიც, მსახიობებთან ერთად, მაყურებელიც ერთვება. მაგალითად, ასეთია დიდაქტიკური აგიტ-პროპის თეატრი (didactic agit-prop theatre) ან უელფეა სთეით ინთერნეიშენალი (Welfare State International), რომელთა ამოცანას მიკრო სოციუმის ჩამოყალიბება და მაყურებლის ცხოვრების სტილის კორექტირება შეადგენს. მაყურებელთან „პირდაპირ კონტაქტზე“ გასვლის მიზნით, იცვლება თეატრის არქიტექტონიკაც; იხსნება პროსცენიუმის სივრცე, პროსცენიუმის თაღი, სცენას სცვლის, არენა, რომელიც დარბაზის ცენტრში ინაცვლებს.

თეატრის ლიაობა, მეორეს მხრივ, ახალი ფორმებისა და ექსპერიმენტირებისადმი მის მიდრეკილებას უკავშირდება. ხელოვნების ავანგარდული ძიებები მე-20 სკ-ის პირველ ნახევართან ასოცირდება. მაგრამ ახლის ძიების ასეთი, „დროში ლოკალიზება“, რა თქმა უნდა, პირობითია.

ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში დაწერილ მონოგრაფიაში, ჯ. გასნერი მიუთითებდა, რომ მისი დროის თეატრი უკიდურესი არამდგრადობით, ეკლექტურობითა და ჟანრთა აღრევით ხასიათდება. როგორც ავტორი აღნიშნავს, თანამედროვე თეატრის წამყვანი იდეა თავისუფლებაა! თანამედროვე თეატრი უკიდურესად ექსპერიმენტულია და ამიტომაც მრავალფეროვანი. თუკი ადრე თეატრი ტრადიციულ, კულტურულ ნორმათა შენარჩუნების ინსტიტუტის სახით გაიგებოდა, დღეს თეატრი სივრცეა, სადაც შემოქმედებით ფანტაზიას სრული თავისუფლება ენიჭება. ერთი პიესისა და ერთი წარმოდგენის ფარგლებში, უკვე ტრადიციად იქცევა სტილთა მოზაიკური აღრევა და პოპური. ეს პოსტ-მოდერნიზტული „აღრევა“ ხშირად სტილის ფორმულირებას შეუძლებელსაც ხდის. თეატრი თანამედროვე არამდგრადი

ცივილიზაციის ასახვად და, შესაბამისად, მრავალფეროვანი, ურთიერთ-გამომრიცხავი შეხედულებებისა და თეორიების ტრიბუნად იქცევა. (3, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 146)

პოსტ-მოდერნიზმის ეპოქაში თეატრალური, საესტრადო თუ სატელევიზიო ფორმები შერეულად გამოიყენება. არც თუ იშვიათად, სერიოზული კლასიკური ნაწარმოებები კაბარეს ჟანრში იდგმება. ასე მაგალითად, „თანამედროვე პიესის სკოლამ“ ჩეხოვის „თოლია“ ოპერეტის ჟანრში დადგა. თეატრში მიმდინარე პროცე-

სებზე კრიტიკის რეაქცია ხშირად მაქსიმალისტურია; ითხოვენ ჩეხოვის დადგმის დროებით აკრძალვას, აცხადებენ „მორატორიუმს ჩეხოვზე“. სტატიაც კი გაჩნდა პრესაში, სათაურით: „ვინ მოკლა ჩეხოვი?“ კრიტიკა ტრადიციული დრამატურგიის თვითამონურებაზეც ლაპარაკობს. (124, 59, 60, 82, 64, 74)

უნდა ითქვას ე.წ. „ბიზნეს-ხელოვნების“ შესახებაც. მიუზიკლი, იპერეტა, ცირკი - ეს შოუები, როგორც წესი, კარგად აგებული კომერციული ღონისძიებებია, თავისი გათვლილი ბიუჯეტითა და ფართო სარეკლამო კამპანიით. მაგრამ, როგორც წესი, „გამართობი“ (entertainment) თეატრი არასწორად ანაწილებს პრიორიტეტებს და როგორც გართობის ინდუსტრია, სრულიად არაკონკურენტუნარიანია, კინოსა თუ ელექტრონულ მედიასთან შედარებით. (124) ზემოქმედების საკუთარ, სპეციფიკურ არსენალზე უარის თქმით, თეატრი არა მხოლოდ ღალატობს საკუთარ თავს, არამედ თვითგანადგურების წინაშეც დგება. (64, 74, 86, 93, 125, 138, 144).

თეატრში მიმდინარე პროცესები, რა თქმა უნდა, ზოგად, კულტურულ ტენდენციებს უკავშირდება. ამავე დროს, თანამედროვე თეატრის „ლაბორატორიულობა“ და გამოხატვის ახალი ფორმებისადმი ინტენსიური მიმართულობა თეატრის სპეციფიკიტაც - მაყურებელზე მისი მიმართულობით და „ცოცხალი დიალოგის“ რეჟიმით აიხსნება; თეატრი ახალ ფორმებს მიმართავს იმ მიზნითაც, რომ არ „მოადუნოს“ ცოცხალ დიალოგში მყოფი მაყურებელი და არ გაუნელოს მას კონტაქტის მოთხოვნილება. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა Punchdrunk კომპანიის მაგალითის განხილვა.

Punchdrunk 2000 წელს ჩამოყალიბებული, ბრიტანული თეატრალური კომპანიაა და ე.წ. „immersive“ (ჩაძირვა, ჩართვა) პრეზენტაციის ფორმის პიონერი. პრეზენტაციის ამ

ფორმატში აუდიტორია თავისუფლად ირჩევს წარმოდგენას. კომპანიის პროდუქციაში აუდიტორიის წევრები თავისუფლად „ხეტიალობენ“ პერფორმანსის საითზე, რომელიც შეიძლება იყოს ისეთივე ვრცელი, როგორც უზარმაზარი, ინდუსტრიული სანარმო. მაყურებელს შეუძლია ამოირჩიოს პერფორმერები (მსახიობები), თემები (ისინი, ჩვეულებრივ, მრავალი მიმართულებისა), ან უბრალოდ, განიხილოს პროდუქცია, როგორც ერთიანი, ფართო არტ-ინსტალაცია. როგორც განხილვა გვიჩვენებს, მომხმარებლის მოზიდვის მიზნით, ტექნიკური რესურსის ამ სახით გამოყენება, თეატრს თავის სპეციფიკას სრულიად უკარგავს, რადგანაც ამგვარი პრეზენტაციების ფორმატში ქრება მაყურებელთან „აქ“ და „ამჟამად“ მიმდინარე ურთიერთობა. (126, 127, 128, 129, 138)

თეატრალური ექსპერიმენტები მრავალფეროვანია და იმას, თუ

რა არის თანამედროვე (და განსაკუთრებით, ექსპერიმენტული) თეატრი, ყველა თავისებურად განსაზღვრავს. დღეს ჩვენ ვცხოვრობთ სამყაროში, წერს თეორეტიკოსი მაიკლ ბილინგტონი, სადაც აღარაა კონსენსუსი თვით სათეატრო აქტივობის, მისი სპეციფიკის დეფინიციის მხრივაც და თავიდან ალიძერის კითხვა - თუ რაშია თეატრის როლი? ყველგან ექსპერიმენტია! მაგრამ საით მივყავართ მათ? მიუთითებს რა ექსპერიმენტებთან დაკავშირებულ ხიფათზეც, ავტორს გამოსავლად ექსპერიმენტირების „ინსტიტუციონალიზაცია“ ესახება. მ. ბილინგტონის შეხედულებით, თანამედროვე თეატრმა უფრო რადიკალური მიზნები უნდა დაისახოს, იტვირთოს სოციალური ფუნქცია, რისი მაგალითის სახითაც ასახელებს Cardboard Citizens-ის წარმოდგენას; სპექტაკლს, რომელშიც პროფესიონალ მსახიობებთან ერთად „მანანალები“, უსახლკარო ადამიანები მონაწილეობენ და რომელიც სოციალური ჩაგვრის თემას აშუქებს. ავტორი აქვე მიუთითებს, რომ წარმოდგენაში ნათლად იკვეთება დიდ ბრაზილიელი მარქსისიტის, აუგუსტო ბოალის ზეგავლენა. ბილინგტონი იმედს გამოთქვამს, რომ ექსპერიმენტის დახვეწილ ხელოვნებასთან კომბინირება სავსებით შესაძლებელია. ამის მაგალითად სახელდება ბერძენი რეჟისორის, თეოდორო თერზოფულოსის შემოქმედება. (125, 142, 144).

რუსეთის ეროვნულ თეატრალურ ფესტივალზე „ოქროს ნილაბი“, ტრადიციულად, ყველაზე საინტერესო, ცოცხალი და მრავალფეროვანია ნომინაცია „ნოვაცია“. ელექტრონული სტატიის „Закостенеть не дадут“ ავტორი, დინა გოდერი, მიმოიხილავს რა „ოქრის ნილბის“ მე-13 ფესტივალს, აღნიშნავს, რომ სწორედ ამ ნომინაციაში ავლენს თეატრი თავს, როგორც ცოცხალი ხელოვნება, მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და მოულოდნელობით. (125, 137, 140, 144, 146)

მაგალითები არა ერთია; ესაა „მედია-ოპერა“ (ირაიდა იუსუპოვას „აინშტაინი და მარგარიტა“) - მელოდრამატული სიუჟეტი აინშტაინისა და კონენკოვის ცოლის სიყვარულზე, ახალგაზრდული შოუ, „საუნდრამა“, სახელწოდებით „გადასვლა“ („Переход»), „ფაუსტი კუბში“, დადგმული ჯგუფ AXE-ს მიერ, სადაც თეატრის კომპოზიტორი და დიდჯეი ანდრეი სიზინცევი საკუთარ თავში შეყვარებულ და ჭკუასუსტ ფაუსტს თამაშობს. გმირის გვერდით კი, გამჭვირვალე კუბში, რომელიც ალქიმიური ხელსაწყოებითაა გამოტენილი, მეფისტოფელი ჯადოქრობს. ირგვლივ დახტიან მარიონეტები, მოძრაობენ ჩრდილები, ნიგნებიდან გადმოედინება წყალი და ცეცხლი. . . . კიდევ ერთი მაგალითი - დ. კრიმოვის „დონკი ხოტი“, (და არა, „დონ კიხოტი“), გადანწყვეტილი ჟანრში „მხატვრის

თეატრი“; წარმოდგენა მოგვითხრობს სენტიმენტალურ ისტორიას აყლაცუნა, სათვალეებიან მნიგნობარზე, რომელიც ბოროტმა ჯუჯებმა დალუპეს. საბრალო მნიგნობრის ისტორია თითქმის უსიტყვოდ გადმოიცემა, - ნახატებით, რომლებიც ან ფუნჯით იხატება ფურცელზე ან ჩრდილით გამოისახება ფარდაზე და ანდაც მსახიობების სხეულებისგან „იგება“. „ორფეუსი“ ტ. გრინდჩენკოს ანსამბლმა საბაშვო სანახაობად აქცია, რომელსაც, მე-18 საუკუნის ოპერის პაროდირებით, მუსიკალურ ფონს უქმნის პატარა ორკესტრი, შემოსილი ხან ანგელოზებად და ხანაც ბალერინებად. . . თეატრ «Дерево»-ს (პეტერბურგი) მრავალმნიშვნელოვან და ბუნდოვან სპექტაკლში „კეტცალი“ თავგადაპარსული და შიშველი ახალგაზრდები თამაშობენ; ეს მედიტაციური სანახაობა „ფიზიკური თეატრის“ ჟანრშია გადანაყვეტილი. . . (146)

როგორც თეატრის თეორია ადასტურებს, ინტენსიური ძიებები, ტრადიციულად, თეატრალურ ფორმას, და არა შინაარსს, ეხება. უხვად გამოიყენება ანიმაცია, ინსტალაცია, თოჯინური წარმოდგენები და სხვა. შესაბამისად, დრამის განვითარება უფრო მეტად ფორმის და არა შინაარსის მიხედვით მიმდინარეობს. მაგრამ მშინდა ფორმალური ინოვაციების გარდა, უნდა აღინიშნოს თეატრის უფრო შინაგანი, არსობრივი, შინაარსობრივი ცვლილებაც - როდესაც თეატრი თავის დანიშნულებას ახლებურად მოიაზრებს. ამ არსობრივი ცვლილებების საილუსტრაციოდ ორ მაგალითს განვიხილავთ; (ე.წ. „ვერბატიმს“ და ა. ბოლის „დათრგუნულთა თეატრს“).

ვერბატიმს (verbatim) თანამედროვე თეატრალურ ავანგარდში ერთერთი ყველაზე მკაფიო ექსპერიმენტული პროექტის სახით იხილავენ. „ვერბატიმი“ (ლათ. „სიტყვა-სიტყვით“) სიტყვა-სიტყვით ჩანერილი ტექსტის მონტაჟია; დრამატურგი ირჩევს თემას,

აგროვებს დოკუმენტურ მასალას - კერძოდ, იღებს ინტერვიუს საჭირო ადამიანებისგან და ინერს დიქტოფონზე. ასეთი ფორმით ინერება პიესა და შემდგომ, იდგმება სპექტაკლიც. (80, 124, 145)

განსაკუთრებით რეზონანსული სტივენ დოლარდის ვერბატიმი, „სხეულის ენა“, გამოდგა. პიესას საფუძვლად დაედო მამაკაცი-ჰომოსექსუალების, საკუთარ სხეულთან დაკავშირებული, წარმოდგენების ხატოვანი, ფსიქოლოგიური და ინფორმაციული კვლევა. ასეთივე გამოხმაურება მოყვა ქერილ ჩერჩილის ვერბატიმს „სერიოზული ფული“- დრამას სითის ბიზნესმენებზე და სხვა.

როგორც მიუთითებენ, აღნიშნული ტექნიკა ინოვაციური არ არის, რადგანაც მხატვრული ლიტერატურა დოკუმენტურ მასალას ადრეც მიმართავდა. პრინციპი „ხელოვნებისთვის ნებისმიერი მა-

სალა გამოდგება“ — დოკუმენტურ კინოსა და ფოტოგრაფიასაც ახასიათებს. მაგრამ დოკუმენტურმა ტექნიკამ ახალი, და შეიძლება ითქვას, მაქსიმალური, განხორციელება სწორედ დრამაში, „ვერბატიმი“ ჰყოვა; კერძოდ, ტექნიკაში, რომელიც მხოლოდ ცოცხალ მეტყველებას მიმართავს. მეთოდი შემუშავდა ლონდონის თეატრ „როიალ კორტში“ (დაარსდა 50-იანი წლების მიწურულს), რომელიც, უკვე ტრადიციულად, თანამედროვე ავტორებს უთმობს სცენას. (80, 124, 145)

პივ ენსლერის პიესის „ვაგინას მონოლოგი“ („The Vagina Monologues“, 1996) ტექსტი რამდენიმე ასეულ ქალთან აღებული ინტერვიუების საფუძველზე აიგო. ინტერვიუს თემად დრამატურგმა ქალის სხეული აირჩია. მოგვიანებით, პიესამ სტიმული მისცა ფემინისტურ მოძრაობას ქალთა უფლებებისთვის, რითაც კიდევ ერთხელ აღინიშნა ამ ტექნოლოგიის სოციალური როლი. საზოგადოდ, ვერბატიმ-პიესების თემა მწვავედ სოციალურია. ამავე დროს, ვერბატიმ-დრამატურგიას „არასრულფასოვანი“ დრამის სახითაც მოიხსენიებენ და მონტაჟის ხელოვნებად მიიჩნევენ, რადგანაც ის, რეალურად, ტექსტის ნაწილების მონტაჟს გულისმობს.

ვერბატიმ-პიესის სცენიური განხორციელების მიზნად იქცევა მსახიობის მიერ პერსონაჟის (თანამედროვე, რეალური ადამიანის) მეტყველების მაქსიმალურად ზუსტი კოპირება - მსახიობი იმეორებს განსხვავებულ სტილისტურ დონეებს, სოცო-დიალექტებსა თუ ინტონაციას. თამაშის მიზანია პერსონაჟთან სრული იგივეობის ილუზიის შექმნა. სწორედ ამიტომ მსახიობები ხშირად აქტიურად ერთვებიან ინტერვიუს შეგროვების პროცესში.

ვერბატიმ-ტექნიკა ფართოდ გამოიყენება თანამედროვე „დოკუმენტურ თეატრში“ „TEATP.DOC“, რომლის მანიფესტში (შედგენილია ჯგუფის მიერ: ვარტანოვ-კოპილოვა-მალიკოვი) ხაზგასმულია, რომ თეატრმა უნდა ასახოს საზოგადოების მწვავე კონფლიქტები, სოციალურად მნიშვნელოვანი და პროვოკაციული თემები, იკვლიოს ადამიანის არსებობის ზღვრული, ექსტრემალური ზონები, მიმართოს ჩვეული მოვლენების ახლებურ ხედვას, ინოვაციურ ტექნიკებს და, ამავე დროს, შეინარჩუნოს გადმოცემის სიცხადე და სისადავე. „დოკუმენტური თეატრი“ მინიმალურად იყენებს დეკორაციას (ხშირად საერთოდაც უარს ამბობს მის გამოყენებაზე), ასევე, დაუშვებლად მიაჩნია სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება, ქორეოგრაფიული თუ პანტომიმის ელემენტები, სარეჟისორო მეტაფორები და გრიმი. (80, 124, 145)

თანამედროვე თეატრის დოკუმენტალიზმს ნათლად ასახავს რუსულ, ნაციონალურ, თეატრალურ ფესტივალზე „ოქროს ნილა-

ბი" წარმოდგენილი სპექტაკლების თემატიკაც; სპექტაკლი „დიდი ლუკმა“ („Нольшая лужа“) - ტელე-შოუების წარმოებას შულამა-ზებლად ასახავს, „ენების დანაშაული“ - მკაცრი რეჟიმის კოლონიაში ქალი-მკვლევების ცხოვრებას, „მოსკოვის ხალხთა სიმღერები“ — მოსკოველი ბომბების ყოველდღიურობას, „ფიზიკელი PR-1“ - პოლიტ - ტექნოლოგიებისა და „პიარშჩიკების“ ბინძურ სამზარეულოს. (124)

ცალკე ისმის საკითხი, თუ რამდენად შეიძლება დოკუმენტურ დრამატურგიასა და დოკუმენტურ თეატრს ენოდოს ხელოვნება. თეატრის თორეტიკოსის, ი. ბოლოტიანის ირონიით, თუკი ხელოვნების საბოლოო მიზანი ცხოვრების ზუსტი მიბაძვაა, მაშინ საუკეთესო დრამად სისხლის სამართლის პროცესის სტენოგრაფიული ჩანაწერები უნდა დასახელდეს. (124)

მაგრამ აქვე აღიძვრის მეორე საკითხიც - რას შეიძლება ენოდოს „ზუსტი“ მიბაძვა და რას - არა? ეს საკითხი საკმაოდ მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებითაც, რომ მიბაძვას („მიმესის“), ტრადიციულად, ხელოვნების ძირეულ ფუნქციებს მიაკუთვნებენ. თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ნიშანი, როგორიცაა ცხოვრების შიდა, ფარული ასპექტების „დოკუმენტური“ გამომზეურება და მათზე მახვილი, არა მხოლოდ ხელოვნების თეორიის, არამედ სოციოლოგიის, ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის შესწავლის ობიექტად უნდა იქცეს. აღნიშნული საკითხის შესწავლა მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებითაც, რომ თანამედროვე თეატრის კრიზისის დაძლევის გზად ხშირად თეატრალურობისა და რეალიზმის გონივრული სინთეზი სახელდება.

ჩნდება კითხვაც — თანამედროვე თეატრისთვის დამახასიათებელი, „ცხოვრების სიმართლის“ გაშიშვლება მხოლოდ პრობლემის ასახვაა თუ მისი გამძაფრებაც? არსებობს შეხედულება, რომ ეს დოკუმენტალიზმი, სხვა არაფერია, თუ არა გამოუხატავი, დათრგუნული გრძნობების ემპათიური გამოხატვა. „დოკუმენტური თეატრის“ („TEATP.DOC“) მწვავე ფსიქოლოგიზმი თავად თეატრსაც არ რჩება უყურადღებოდ. როგორც აღმოჩნდა, დოკუმენტური მასალის მეგროვების პროცესში რესპოდენტები აქტიურად საუბრობდნენ საკუთარი ცხოვრების ინტიმურ დეტალებზე და ეს ხდებოდა იმის მიუხედავად, რომ მათი მონათხრობი პიესად და, შესაბამისად, საჯარო განხილვის საგნად უნდა ქცეულიყო.

დრამატურგ ელენა ისაევას ინტერპრეტაციით, (რომლის პიესაც 1 წელი გადიოდა და ასახავდა ისეთ „მარადიულ-ქალურ“ პრობლემებს, როგორიცაა მორჩილება, მანიპულირება, სიყვარულისკენ ლტოლვა) სპექტაკლზე მუშაობისას ფსიქოთერაპიული ეფექტი

გამოვლინდა; რესპოდენტთა „ნეგატიური გამოცდილება“ ვერბალიზებას, სიტყვიერ გამოხატვას და ამით, განმუხტვას მოითხოვდა; (საგულისხმოა, რომ კრიტიკამ ისაევას „ფსიქიატრიული თემის“ არჩევა უსაყვედურა). შესაბამისად, წარმოდგენის მიზნის ფორმულირებისას, ე. ისაევამ წმინდა „ფსიქოლოგიურ“, ან, უფრო სწორედ, ჯგუფური ფსიქოთერაპიის, მიზნებზე მიუთითა, როგორიცაა პრობლემის ჯგუფში გაზიარება, პრობლემის ჯგუფური განხილვა, ჯგუფის ემპათიური უკუკავშირი (124).

განხილული მაგალითი თანამედროვე თეატრის ფსიქო-სოციალურ პრობლემებზე ფოკუსირების კიდევ ერთი არგუმენტია. უფრო მეტიც, შეიძლება ისიც ითქვას, რომ თანამედროვე თეატრი ჯგუფური ფსიქოთერაპიის პრინციპებს აქტიურად მიმართავს.

დათრგუნულთა თეატრი.



აუგუსტო ბოალის ვორქშოპი. 2008 წელი

ბრაზილიელი რეჟისორის, მწერლისა და პოლიტიკოსის, აუგუსტო ბოალის (1931-2009), ე.წ. „დათრგუნულთა თეატრი“ ხშირად „პოლიტიკური თეატრის“ სახელით მოიხსენიებენ. ის თეატრის როლისა და ფუნქციის ახალი გაგების მცდელობაა, როგორც ზოგადად, საზოგადოებრივი მოძრაობის, ასევე თეატრალური აუდიტორიის ჩართულობის გათვალისწინებითაც. ამავე დროს, ა. ბოალის „დათრგუნულთა თეატრი“ სცილდება ვიწო-თეატრალური ამო-

ცანების სფეროს და ფსიქო-სოციალური პრობლემების გაშუქება-გადანყვების ეფექტური ინსტრუმენტის სახით გამოიყენება. (7,18,19,20,21,22, 28)

თავისი რევოლუციური მეთოდების პრინციპები და პრაქტიკა ბოალმა წარმოადგინა მონოგრაფიაში „თამაშები მსახიობებისა და არა-მსახიობებისათვის“. ასევე, მისი თეორიული ნაშრომებია: „დათრგუნულთა თეატრი“, „სურვილების ცისარტყელა“, „საკანონმდებლო თეატრი“ და სხვა.

ა. ბოალის ძირითადი პრინციპის თანახმად, თამაში ყველას შეუძლია, ის უნივერსალური ფენომენია და, შესაბამისად, თეატრი უნდა აქტიურად იქნეს გამოყენებული, როგორც საზოგადოებაზე ზემოქმედების, სოციალური პროცესების რეგულირება-მართვის ინსტრუმენტი. საგულისხმოა, რომ, ამბობდა რა უარს ტრადიციულ თეატრალურ ფორმებზე, ბოალი თავად მიდიოდა მაყურებელთან და წარმოდგენას მოსახლეობის თავშეყრის ადგილებში მართავდა.

„დათრგუნულთა თეატრის“ სამი ძირითადი ფორმაა: ხატოვანი თეატრი, უხილავი თეატრი და თეატრი-ფორუმი. თუმცა, ეს ფორმები არაა იზოლირებული და ერთმანეთს უკავშირდება. (7,18,19, 20, 21, 22, 28)

ხატოვანი თეატრი მთელი რიგი სავარჯიშოებისგან შედგება, რომლებიც განსხვავებული საზოგადოებებისა და კულტურების შესახებ ინფორმაციის გამოსავლენად არის შემუშავებული. ინფორმაცია, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვიერად მიიღება, რასაც ასევე, განსხვავებული ხატების „დინამიზაცია“ ერთვის. კერძოდ, ხატოვან თეატრში მონაწილენი მათი ცხოვრების, გრძნობებისა და დათრგუნვის ამსახველ უძრავ თვალსაჩინოებებს (ხატებს) წარმოადგენენ. თემის შეთავაზებისა და შერჩევის შემდეგ, მონაწილენი მის ამსახველ ქანდაკებას ქმნიან. ხატოვანი თეატრი უხილავი თეატრისა და თეატრი - ფორუმისთვის მოსამზადებლად გამოიყენება. საგულისხმოა, რომ ხატოვან თეატრს ბოალი თერაპიულ სამუშაოსთან აკავშირებს („Methode Boal de theatre et de therapie“).

უხილავი თეატრი საჯარო თეატრია, რომელიც მაყურებელს მოქმედებაში რთავს და მისი მხრიდან თამაშს გაცნობიერების გარეშე აღწევს; მაყურებელი სპონტანურად, გაცნობიერების გარე იქცევა აქტიორად. შესაბამისად, ბოალი მაყურებელს „spect-actor“ - მაყურებელ-მსახიობს უწოდებს; თეატრალური დადგმის მაყურებელი აქტიურია და ვერ ხვდება, თუ სად მთავრდება რეალური ცხოვრება და სად იწყება თეატრი.

უხილავი თეატრის მაყურებლის წინაშე რამდენიმე მსახიობი წინასწარ მომზადებულ სცენას თამაშობს. მსახიობების მოქმედება

მოულოდნელად წყდება, რომლის შემდეგაც მაყურებელი ერთვება დისკუსიაში. დისკუსიის პროვოცირებას „აგენტი-პროვოკატორები“ ანუ მაყურებელში შერეული მსახიობები ახდენენ; ისინი მიმდინარე მოვლენების მიმართ უკიდურესად ოპოზიციურ რეაქციებს გამოხატავენ. შესაბამისად, უხილავი თეატრი დებატებისა და საჯარო მსჯელობის სტიმულირებას ახდენს.

თეატრი - ფორუმი თეატრალური თამაშია, რომელშიც პრობლემა გადაუწყვეტელი ფორმით არის წარმოჩენილი. მაყურებელი-მსახიობი ამ პრობლემის შესახებ მსჯელობს და ცდილობს იპოვოს მისი გადაწყვეტის გზები. პრობლემა ყოველთვის დათრგუნვის სიმპტომს შეიცავს. აქ ძირითადი მოქმედი პირები დამთრგუნველები და პროტაგონისტები (ან დათრგუნულები) არიან. მოქმედების პირველი ჩვენების შემდეგ, რასაც ბოალი „მოდელს“ უწოდებს, იგი ხელმეორედ, მცირედი აჩქარებით, თამაშდება. მოვლენები მიმდინარეობს მანამდე, სანამ რომელიმე მაყურებელი არ დაიძახებს - „შეჩერდით!“ ამის შემდეგ მაყურებელი პროტაგონისტის ადგილს იკავებს და დამთრგუნველის დამარცხებას ცდილობს.

თამაში მაყურებელი-მსახიობისა (რომელიც ცდილობს წარმოდგენა ახლებურად განავითაროს) და მსახიობის (რომელიც დადგმას ორიგინალური ვერსიით წარმოადგენს) შეჯიბრს უკავშირდება. ამ პროცესს ხელმძღვანელობს ე.წ. „ჯოკერი“, რომლის ძირითადი ფუნქციაც თამაშის წესების დაცვაა. ჯოკერი რეჟისორის, ფასილიტატორისა (ფასილიტაცია - ჯგუფური კომუნიკაციის უზრუნველყოფა და ნახალისება) და სესიის წამყვანის ფუნქციებს ასრულებს. ჯოკერი შუამავალია მაყურებელსა და მსახიობს შორის და არც ერთ მხარეს არ მიეკუთვნება. თამაშის წესები მოთამაშეების მიერ წესდება, ხოლო თუ ჯოკერი თავის ფუნქციას სათანადოდ ვერ ასრულებს, მონაწილეებს უფლება აქვთ, შეცვალონ იგი.

თეატრი ფორუმი გამოიყენება დღის ცენტრებში, საზოგადოებრივ ცენტრებში, უსახლკარო ადამიანებთან, უნარშეზღუდულ პირებთან, სკოლებში, ქარხნებში, ეთნიკურ უმცირესობათა წარმომადგენლებთან, იძულებით გადაადგილებულ პირებთან და სხვა. (7,18,19,20,21,22, 28)

ა. ბოალი აღნიშნავს, რომ თეატრი არა მხოლოდ წარმოდგენისთვის აგებული ნაგებობაა ან სცენაზე გათამაშებული მოქმედება. ტერმინი „თეატრი“ ისეთ სოციალურ მოვლენებსაც მიესადაგება, როგორიცაა მონარქის კორონაცია, პრეზიდენტის ინაუგურაცია, მეჯლისი, ქორწინების ცერემონია, სამხედრო აღლუმები და სხვა. ბოალი თეატრს ისეთ ყოველდღიურ, ცხოვრებისეულ აქტებსაც უწო-

დებდა, როგორცაა საუბრე, მეგობართან შეხვედრა, სამსახურში გასვლა და სხვა.

თეატრის მისეული გაგების საილუსტაციოდ, ა.ბოალი ჩინურ იგავს, შვა-შვას, პირველყოფილი ქალის, ისტორიას იხსენებს. ბოალის გაგებით, თეატრის აღმოჩენა იწყება მაშინ, როდესაც შვა-შვა (პირველყოფილი ქალი ძველი ჩინური იგავიდან) მის ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენების გაცნობიერებას იწყებს და საკუთარ თავს შეკითხვებს უსვამს. ეს „პირველყოფილი ნორა“, იბსენის „თოჯინების სახლის“ მთავარი გმირის ანალოგიურად, აკვირდება საკუთარ თავს, თავის შეყვარებულსა და შვილს. ის მაყურებელიცაა და აქტიორიც. ბოალის გაგებით, სწორედ ამაშია თეატრის რაობა; თეატრი იწყება იქ, სადაც ადამიანი საკუთარი თავის ჭვრეტას იწყებს. შესაბამისად, ყოველ სიტუაციაში, ნებისმიერი ადამიანი პოტენციური მაყურებელ-აქტიორია (spect-actor).

დათრგუნულთა თეატრის არსენალი მოიცავს სავაჯიშოების (ე.წ. „ფიზიკური მონოლოგების“), თამაშების (ე.წ. „ფიზიკური დიალოგების“) და ხატოვანი თეატრის ტექნიკების სისტემას. სავარჯიშოების უმეტესობა ორიგინალურია და ბოალის მიერაა შექმნილი.

1970-იან წლებში აუგუსტო ბოალმა ევროპულ ქვეყნებში რამდენიმე თეატრალური ექსპერიმენტი ჩაატარა (პორტუგალია, საფრანგეთი, იტალია, დანია). პირველი ორი დღე ჯგუფის ინტეგრაციას ეთმობოდა (მორენოსთან „მოთელვა“, ბოალის სიტყვიერებით - ფიზიკური გახურება), შემდეგი ორი დღე - უხილავი თეატრისა და თეატრი ფორუმისთვის მზადებას, მეხუთე დღეს უხილავი თეატრის სცენები თამაშდებოდა და მეექვსე დღეს კი - თეატრი ფორუმი. თემები მსახიობების ან მაყურებლის მიერ იყო შემოთავაზებული. მაგალითად, იტალიაში (კერძოდ, დასახლებაში „გოდრანო“, სიცილია) თემას გენდერული დისკრიმინაცია წარმოადგენდა.

1956 წელს სან პაულოს თეატრში ბოალმა თამაშის ლაბორატორია ჩამოაყალიბა, სადაც ძირითადად, სტანისლავსკის მეთოდები გამოიყენებოდა. როლზე მუშაობის პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქ ემოციებსა და გრძნობებს მიენიჭა. მუშაობას ბოალი მექანიზაციის მოხსნით იწყებდა; მსახიობი ხელახლა სწავლობდა იმ ემოციებისა და გრძნობების აღქმას, რომელთა ცნობისა და გარჩევის უნარიც დაკარგული ჰქონდა. კერძოდ, სტანისლავსკის სისტემის საფუძველზე, შეგრძნებების, გრძნობების, ყურადღების, მეხსიერების, წარმოსახვის, ასევე, ფიზიკური სავარჯიშოები გამოიყენებოდა.

ექსპერიმენტული თეატრის სპეციფიკა ყოველთვის თავისებურად განისაზღვრება. მიუთითებენ, რომ ჯერ კიდევ არ არის კონსენსუსი ისეთ საკითხზე, თუ რა აყალიბებს აქტივობას თეატრში და, შესაბამისად, ვერ თანხმდებიან ექსპერიმენტული თეატრის როლზეც. ასეა თუ ისე, ექსპერიმენტულმა თეატრმა მაყურებელი თეატრს დაუბრუნა! რა თქმა უნდა, თეატრისკენ შემობრუნების მიზეზი მრავალ-ასპექტიანია, ხოლო მისი ზემოქმედების მექანიზმი - ჯერ კიდევ საკვლევი. ამ ეტაპზე ექსპერიმენტული თეატრის წარმატებას აუდიტორიასთან მის რეალურ კონტაქტს, „ცოცხალი“, „ნამდვილი“ ენის გამოყენებას ან, სხვაგვარად, მის ნეო-რეალისტურ ტენდენციებს უკავშირებენ.

თეატრში მიმდინარე პროცესები ზოგადად, პოსტ-მოდერნის პრინციპებთან კავშირდება, როგორიცაა პლურალიზმი, ალუზიები, განსხვავებული მასალის სინთეზი და ირონია. საგულისხმოა, რომ შესაბამისი პროცესები თანამედროვე ფსიქოთერაპიის იმ მიმართულებაშიც მიმდინარეობს, რომელიც, პაციენტზე თერაპიული ზემოქმედების მიზნით, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს მიმართავს. (50, 73, 79, 81, 91)

თანამედროვე არტ-თერაპია აქტიურად ვითარდება, ეძებს ახალ ფორმებსა და მოდელებს. მისთვის დამახასიათებელი ნიშნებად იქცევა: მიდგომების დიფერენცირება და პლურალისტური კონტექსტის ფორმირება (კლიენტის ქარაქტეროლოგიისა და თერაპევტის თეორიული ორიენტაციის გათვალისწინებით), ინტეგრაციული ტენდენციების გამრავლება და არტ-თერაპიული მიმართულებების გაერთიანება, მულტიდისციპლინარული მიდგომის გამოყენება, რომელშიც ასიმილირებულია თანამედროვე სოციოლოგიის, ესთეტიკის, ლინგვისტიკის, ფილოსოფიისა და კულტურის თეორიული შეხედულებები. ასევე, არტ-თერაპიაში „პოსტმოდერნისტული“, ინოვაციური მიმართულებებიც (მულტიკულტურალური, ფემინისტური, ინტეგრაციული, ეკოლოგიური, სოციო-კონსტრუქტივისტული) ჩამოყალიბდა.

თავის დასასრულს გვინდა აღვნიშნოთ, რომ თანამედროვე თეატრის კრიზისის თითქმის საყოველთაო აღიარების მიუხედავად, კრიტიკა მასში მიმდინარე ინტენსიურ ექსპერიმენტებზეც ერთხმად მიუთითებს. ისმის კითხვა: საზოგადოდ, რას გულისხმობს კრიზისი - კატეგორიულ უარს მოძველებულ ფორმებზე, მათი გამოყენების შეუძლებლობას თუ თვითგამოხატვისა და აუდიტორიასთან კონტაქტის მიზნით, უფრო თანადროული და, რაც მთავარია, ეფექტური გზების ძიებას?

რეალიზმს, რომლის იდეალებიც ანალიზი, მოტივირება და დამაჯერებლობაა, თანამედროვე თეატრის პირველ და გადამწყვეტ ფაზას უწოდებენ.

უკვე მე-19 საუკუნის შუა წლებისთვის დამახასიათებელ პოზიციას ასახავს ფრიდრიხ ჰებელის (ჰეგელიანელი პოეტისა და დრამატურგის) შეხედულება, რომ დრამამ უნდა ასახოს ურთიერთობები კერძოდ კი, კონფლიქტი და დრამატული შეპირისპირება. (65)

დრამის თეორიაში ნატურალიზმის დამკვიდრება ემილ ზოლას ცნობილ ნინასიტყვაობას უკავშირდება, პიესისთვის „ტერეზა რაკენ“ (1873 წელს). საბუნებისმეტყველო მეცნიერების წინსვლით შთაგონებულ, ამ ნარკვევში ზოლა დრამატურგიას ობიექტურ მოვლენებზე ორიენტირებისკენ მოუწოდებს და ქცევის ახსნისას ითხოვს გათვალისწინებულ იქნეს, რომ ადამიანი ინსტიქტური, გარკვეული ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური მახასიათებლების მქონე, არსებაა. (65)

რეალიზმთან ერთად, რომელიც ჰენრიკ იბსენმა და მისმა მიმდევრებმა შემოიტანეს თეატრში, დაიბადა სამსახიობო შესრულების ახალი ტექნიკაც; ის პერსონაჟის ხასიათში ჩაღწევას, მასთან გაიგივებას და მხატვრულ გარდასახვას გულისხმობდა. რეალისტურ თეატრსა და ფსიქოლოგიურ დრამაში დიალოგი დრამის ორგანული ელემენტი ხდება. სწორედ ამის გამო ჰ.იბსენს „ადამიანის სახეთა შემქმნელი“, „გულების მკვლევარი“ უწოდეს.

სოციალურ თუ ფსიქოლოგიურ კონფლიქტზე აგებული დრამა დისკუსიის ბრწყინვალე ნიმუშებს ქმნიდა. ბერნარდ შოუს შეხედულებით, დისკუსია დრამატურგიის ახალი და არსებითი ელემენტია; დისკუსია მთელს მის დრამატურგიას გასდევს, როგორც „ტვინთა შერკინება“ (უილიამ ბლეიკის ტერმინი) ან „გონების თამაში“. გუსტავ სტრინდბერგმა და მისმა მიმდევრებმა, დიალოგისა და დისკუსიის გამოყენებით, ფსიქოლოგიურ დრამებში, მთელი სიღრმით წარმოაჩინეს ფსიქოლოგიური კონფლიქტის რაობა. ჯ.გასნერს ბრწყინვალე მაგალითი მოჰყავს; ასეთია ქალური და მამაკაცური სანყისების ბრძოლა, „სიტყვიერი დუელები“ სტრინდბერგის დრამაში „მამა“. ამ სიტყვიერი ჭიდილის მიზანი წმინდა ფსიქოლოგიურია - პერსონაჟთა შინაგანი გაშიშვლება, მათი პიროვნული რაობის წარმოჩენა და გამომზეურება. (65)

ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა ფსიქოლოგიური დრა-

მისთვის დამახასიათებელი ე.წ. რეტროაქტიული მოქმედების პრინციპი; ეს კლასიკური, მხატვრული მეთოდი ჯერ კიდევ ანტიკურ დრამაში გამოიყენებოდა. მაგალითად, სოფოკლეს ტრაგედიაში, ოიდიპოსი, თებეში მძვინვარე უბედურების მიზეზის საძიებლად, წარსულში ბრუნდება, წარსული მოვლენების თანმიმდევრობას აღადგენს და საკუთარ ცოდვას სწორედ წარსულში პოულობს.

წარსულსა და არაცნობიერში განდევნილი მოგონებების აღდგენა, აშკარად, ფსიქოანალიზურ ასოციაციას იწვევს. არაა შემთხვევითი, რომ ფროიდი თავის ერთერთ მასწავლებლად სოფოკლეს ასახელებდა. ანტიკური დრამიდან მოყოლებული, თეატრის ინტერესის ობიექტს ადამიანის სწორედ, შინაგანი, ფსიქოლოგიური, მოგზაურობა შეადგენდა. ფსიქოლოგიურმა ოდისეამ თავის უმაღლეს განხორციელებას ფსიქოლოგიურ დრამაში მიაღწია.

რეალისტურმა თეატრმა თავისი ყურადღების ფოკუსში მხატვრული სახე, კერძოდ, ადამიანის ფსიქოლოგია, მისი ქარაქტეროლოგია მოაქცია. ფაბულამ მნიშვნელობა დაკარგა. უფრო სწორედ, დრამის შინაარსი ადამიანის ფსიქო-სოციალურ განცდებზე აიგო. დრამის ძირითად პრინციპად ადამიანის ცხოვრების, მისი ფსიქოლოგიური თუ სოციალური პრობლემების ასახვა იქცა.

რეალისტური, ფსიქოლოგიური დრამის პრინციპების შესაბამისად, შემუშავდა კ. სტანისლავსკის სამსახიობო ოსტატობის სისტემა, რომლის მიზანი მსახიობის მოქმედებაში ე.წ. შინაგანი რეალიზმის (ან ფსიქოლოგიური რეალიზმის) მიღწევაა და შესაბამისად, პერსონაჟის ხასიათის გახსნა. შესაბამისი სატრენინგო ტექნიკის გამოყენებით, მსახიობი პერსონაჟთან სცენიური გაიგივების, მხატვრული გარდასახვის უნარებს იძენს. სტანისლავსკის სისტემა „ცხოვრებისეული სიმართლის“ იდეას ეფუძნება და ე.წ. „მეოთხე კედლისა“ და „შემოქმედებითი ვითომ“-ს პრინციპებს მიმართავს, რომლებიც სინამდვილის ილუზიის შექმნას, ე.წ. „თეატრალურ ილუზიონიზმს“ ემსახურება. შესაბამისად, სცენაზე წარმოდგენილი არა მხოლოდ რეალობას იძენს, არამედ მაყურებელზე „პალუცინატორული“ ზემოქმედების უნარსაც. (65)

სინამდვილის ილუზიის მისაღწევად, სტანისლავსკის სისტემა აქტიურად აკვირდება და სწავლობს ადამიანს. თეატრი ფსიქოლოგიური დაკვირვების „ლაბორატორიად“ იქცევა! (საგულისხმოა, რომ რეალიზმის ფორმებს შორის, კრიტიკულ და ბუნტარულ რეალიზმთან ერთად, გამოიყოფა კვლევითი და ანალიტიკური რეალიზმიც). თეატრი მიმართავს ე.წ. „გრძნობად მეხსიერებას“ ან ემოციური განცდების გამოცდილებას. მხატვრულ სახეზე მუშაობის

პროცესში მნიშვნელობას იძენს განცდებისა და ზოგადად, ფსიქოლოგიური შინაარსების აღდგენა - „გაცოცხლება“.

დრამატურგიისა და თეატრის ტრადიციულ ფსიქოლოგიზმს მათი ოჯახისადმი გამძაფრებული ინტერესიც ავლენს. ამ ტრადიციას ჯერ კიდევ ანტიკურ დრამატურგიაში ჩაეყარა საფუძველი; ესქილეს, სოფოკლესა თუ ევრიპიდეს ტრაგედიები „შიდა-ოჯახური“ ტრაგედიებია, რომლებშიც ოჯახის წევრთა (მშობელი-შვილისა თუ ცოლ-ქმრის) ურთიერთობები აისახება. თვით შექსპირის „იულიუს კეისარი“, ფაქტობრივად, მამათა მკვლელობის თემისა და შესაბამისად, „ოიდიპოს კომპლექსის“ ასპარეზია, წერს ოტო რანკი, ხელოვნების მკვლევარი ფსიქოანალიტიკოსი (98). ძირითადად, სწორედ ოჯახის წევრთა ურთიერთობების დეტალიზირების გამო ა. ჩეხოვს არა მხოლოდ რეალისტად, არამედ ნატურალისტადაც მიიჩნევენ.

რეალიზმის ზოგიერთი მიმართულებისთვის ფსიქიატრიული თემებით დაინტერესება, ადამიანის ლტოლვათა, ფსიქიკური პათოლოგიის გაშუქება ხდება დამახასიათებელი, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ზ. ფროიდის „ფსიქოანალიზის“ გავლენად უნდა ჩაითვალოს. თეორეტიკოსების ნაწილი ამ „ფსიქიატრიულ ელემენტებს“ რეალიზმის ორგანულ ასპექტებად არ მიიჩნევს. არის შეხედულებაც, რომ სამედიცინო თემებმა დრამატურგიისა და თეატრის დეჰუმანიზაციას შეუწყო ხელი. ასეა თუ ისე, რეალისტური ხედვა უნივერსალიზმისკენაა მიმართული; ცდილობს მოიცვას ადამიანური არსებობის ყველა სფერო და მათ შორის, სამედიცინო - ფსიქიატრიულიც.

თეატრალურ რეალიზმს ტრადიციულად, უპირისპირდებოდნენ. როგორც ჯ. გასნერი მიუთითებს, იბსენიზმს ებრძოდნენ სწორედ მისი გამორჩეული სოციალური თუ ფსიქოლოგიური მნიშვნელობის გამო. ამის მაგალითია თეორეტიკოს უინტერის სტატია, დაწერილი 1913 წელს; „რეფორმატორი, რომელიც გვაიძულებს ჩავძვრეთ საკანალიზაციო მილში და ისიც მხოლოდ იმისთვის, რომ დავინახოთ და ჩავისუნთქოთ სიბინძურე, საზოგადოების პრობლემა“ - წერდა სტატიის ავტორი. უფრო მეტიც, ავტორი მიუთითებდა იბსენის „აშლილ ცნობიერებასა“ და, მისი ტერმინოლოგიით, „გონებრივ ასტიგმატიზმზე“. გერმანულ თეატრში „ნორას“ დადგმისათვის, იბსენს კომპრომისზე წასვლა მოუხდა; დრამატურგმა ფინალი შეცვალა და ნორა ოჯახში დააბრუნა! (65).

1890 წლიდან რეალისტური და ნატურალისტური თეატრის „ილუზიონიზმის“ წინააღმდეგ აქტიური პროტესტი იწყება. წლების შემდეგ, რეალიზმი შემოქმედების ბარიერადაც აღიარეს. ჯერ კიდევ ლუიჯი პირანდेलო, მისი ინოვაციური, სიმბოლოსტური თე-

ატრით, ცდილობდა დაენგრია, ჩამოეშალა სცენის მეოთხე კედელი, რომელსაც ტრადიციულად, რეალიზმი ქადაგებდა. იმ ხანად წერდნენ, რომ პირანდელოს „ექვსი პერსონაჟი. . . მეტა-თეატრია“, ასახავს რა თამაშში თამაშს ან ორმაგ თამაშს. რეალიზმის კრიტიკა მრავალრიცხოვანი არგუმენტებით შეიარაღდა. მაგალითად, საუბრობდნენ თეატრის მაგიაზე, წარმოსახვის ძალასა და თეატრზე, როგორც, უპირველეს ყოვლისა, რეალობისგან თავშესაფარზე. მიაჩნდათ, რომ რეალისტური თეატრის ფსიქოლოგიზმმა არა უბრალოდ, ყურადღების მიღმა დატოვა ეს „მაგიური სფერო“, არამედ, ფაქტობრივად, უარი თქვა ხელოვნების, მხატვრული აზროვნების სპეციფიკაზეც.

ამ პერიოდში თეატრი თვიდან იწყებს თავისი უძველესი ატრიბუტების აღმოჩენას; მაგალითად, იყენებდნენ ნილაბს, თუმცა არაერთგვაროვანი მოტივირებით. გორდონ კრეგის მიხედვით, თეატრმა უნდა დაიბრუნოს ნილბის მორგების უძველესი ჩვეულება იმიტიომ, რათა მსახიობის სახის გამომეტყველება, როგორც პოეტური სულის თვალსაჩინო გამოხატულება, მუდამ უცვლელი დარჩეს. დრამატურგი - მოდერნისტები კლასიკური თეატრის მეორე ძირითად ელემენტს - ქოროსაც მიმართავდნენ და სცენაზე ისევ შემოყავდათ წამყვანი, როგორც ახალი პერსონაჟი.¹ (65)

გორდონ კრეგის თეატრში, რომელიც ტრადიციულ ემპათიასა და გარდასახვას უარყოფს, მსახიობი ზე-მარიონეტია და სრულად ემორჩილება რეჟისორი-დემიურგის ნებას. რეჟისორი თეატრში მთავარ ფიგურად იქცევა, ხოლო მსახიობი - მხოლოდ ინსტრუმენტად მის ხელში. სამსახიობო შემოქმედებისადმი ამგვარი პოზიციის კულმინაციად იქცა კონსტრუქტივისტული თეატრი და ე.წ. ბიომექანიკა; მსახიობი მოქმედი მექანიზმის იქნა წარმოადგენილი, ხოლო სასცენო მოქმედების ეტალონებად - ავტომატიზმი და მექანიციზმი. სამსახიობო ხელოვნება მანქანის იმიტირების ხელოვნებაზე დაიყვანეს. „მანქანების ეპოქით“ შთაგონებული, კონსტრუქტივიზმის მანიფესტი აცხადებდა, რომ ახალი ხელოვნების შესაქმნელად ხელოვანი მოძველებული აღქმისგან უნდა განთავისუფლდეს. საგულისხმოა, რომ კონსტრუქტივიზმის აღმოცენებაზე ზემოქმედება მოახდინა არა მხოლოდ მეცნიერულ-ტექნიკურმა რევოლუციამ, არამედ, ასევე, პავლოვის რეფლექსოლოგიამაც, რომელიც ადამიანის ქცევას რეფლექსებით, ფიზიოლოგიური „მე-

1. მაგალითად, ელიოტის „მკვლელობა ტაძარში“ და „ნათესავთა ყრილობა“, ჟიროდუს „ელექტრა“, ო'ნილის „კეთროვანი იცინოდა“, ო'კეოსის „კარიბჭის მიღმა“.

ქანიკით" განპირობებული ავტომატური რეაქციებით, ხსნის. (65)

პარალელურად, იქმნებოდა სიმბოლისტური თეატრიც. 1890 წელს, პარიზში გახსნილი „ხელოვნების თეატრი“ „იდუმალის განცდის“ გადმოცემას ისახავდა მიზნად. მ. მეტერლინკის, პ. კლოდელის, კ. ფოლმელერის დრამატურგია ირაციონალურ განცდებსა და ხილვებს აღწერდა. რეალური, საჭირობოროტო პრობლემების ნაცვლად, თეატრმა ყურადღება რეალურს მიღმა არსებულ, მარადიულ ჭეშმარიტებებს მიაპყრო. სცენა დაეთმო ზღაპრებს, ალეგორიებსა და სასწაულებს. მახვილი გაკეთდა ინტენსიურ გრძნობებსა და ფანტაზიაზე. (8)

სიურეალიზმის ობიექტი ადამიანის არაცნობიერი ფსიქიკა, ირაციონალური განცდებისა და ქცევების სფეროა, ობიექტურს მიღმა არსებული, ფარული, მაგრამ „ჭეშმარიტი“ რეალობაა. (უან კოკტოს „ორფეუსი“, ი.კამმინგის „ის“) ექსპრესიონისტული თეატრის ფოკუსში კი (სტრინბერგის „სიზმრის თამაში“, „მოჩვენებების სონატა“, „გზა დამასკოსკენ“) სუბიექტური განცდები, ფანტაზმები, მოგონებები, უნინარესად კი, ინტენსიური გრძნობები და ვნებები ექცევა. (8, 12)

სიმბოლოსტური, ექსპრესიონისტული და, განსაკუთრებით კი, სიურეალისტური თეატრის ჩამოყალიბებაში უნდა აღინიშნოს არაცნობიერის ფსიქოლოგიისა და კერძოდ, ზ. ფროიდის ფსიქონალიზის დიდი ზეგავლენა. ოსკარ კოკოშკა, ექსპრესიონისტი მხატვარი და დრამატურგი, წერდა: „ჩვენ უნდა ყურადღებით ვუსმინოთ ჩვენს შინაგან ხმას... მოვადუნოთ თვითკონტროლი, დავივიწყოთ კანონები; მხოლოდ ჩვენი სულია სამყაროს ჭეშმარიტი ასახვა“ (43, გვ 286). ეს შინაგანი ხმა, ახალ თეატრალურ მიმდინარეობებს, უნინარესად, არაცნობიერთან, ცნობიერის ზღურბლს მიღმა არსებულ, ირაციონალურ სფეროსთან კავშირში ესახებოდა. მხატვრული ძიების ფორმათა მრავალფეროვნება, უპირველესად, სწორედ ამ ფარულისა და მიუწვდომელის ასახვის, მისი გამოხატვის მცდელობასთან კავშირდებოდა. (8, 12)

რეალისტური თეატრის ანტიპოდად, ტრადიციულად, ე.წ. სანახაობრივ ან წარმოდგენის თეატრს მიიჩნევენ. მე-20 საუკუნეში წამყვან სტილად თანდათან იქცევა სანახაობრივი თეატრი, მისი ფორმალისმით, სტილიზაციითა და „მოთამაშე თეატრალიზით“ (გასნერის ტერმინი). ჯერ კიდევ მე-19 სკ-ს 90-იან წლებში ფორმალისტები თვლიდნენ, რომ თეატრი უნდა გაემიჯნოს რეალისტურ ხელოვნებას და ანტიკურ იდეალს დაუბრუნდეს; კერძოდ, მმართოს პარადულ, სადღესასწაულო, სკულპტურულ ფორმებს. ეს პრინციპი ე. ვერჰარნის, პ. კლოდელის, იეიტსის, ო. უაილდის, თ.

ელიოტის, თ. უილიამსისა და ბ. ბრეხტის (თუმცა, ამ უკანასკნელთან ფორმალიზმისა და რეალიზმის ნაზავით) შემოქმედებაში განხორციელდა.

ფილოსოფიურ აზრთან ერთად, იცვლებოდა თეატრის მნიშვნელობის გაგებაც. ტერმინი „აბსურდის თეატრი“ პირველად კრიტიკოსმა მარტინ ესლინმა, ეგზისტენციალური მნიშვნელობით, ამავე სახელწოდების ესსეში, გამოიყენა (1960 წ.). აბსურდი თეატრში, უპირველესად, უაზრო სამყაროზე მიმართული რეაქციის სახით გაიგება. აბსურდის დრამატურგია (ავტორები: ს. ბეკეტი, ე. იონესკო, ჟ. გენეტი, ჰ. პინტერი, ტ. სტოპარდი, ფ. დიურენმატი, ფ. არაბელი, ე. ელბი) ადამიანის არსებობის უაზრობასა და ადამიანებს შორის ურთიერთობის განწირულობას ასახავს. რისი ილუსტრირების მიზნით ხშირად გამოიყენება პერსონაჟების ალოგიკური, ირაციონალური მეტყველება (დიალოგისა თუ მონოლოგის სახით) და ასევე, დუმილი. ეს უკანასკნელი აბსურდულობის ერთგვარ კვინტესენციად იქცევა. (27).

სოცო - პოლიტიკური ძვრებისა და კატაკლიზმების ექოდ, იქმნებოდა ბ. ბრეხტის (გერმანელი პოეტის, პროზაიკოსის, დრამატურგის, თეატრის რეჟორმატორის) „ეპიკური თეატრი“. ბერტოლდ ბრეხტმა, როგორც თეორეტიკოსმა და პრაქტიკოსმა, თეატრი პოლიტიკური იდეების ფორუმის სახით მოიაზრა. მარქსისტი ნოვატორის მიზანს დიალექტიკური მატერიალიზმის კრიტიკული ესთეტიკის ჩამოყალიბება შეადგენდა. სხვა მრავალი ავანგარდული მიმართულებისგან განსხვავებით, ბრეხტი არ იყო მიმართული ხელოვნების ინსტიტუციონალურ დესტრუქციაზე და, როგორც ნოვატორი, თვლიდა, რომ თანამედროვეობა თეატრისგან მისი ფუნქციური დანიშნულების შეცვლას მოითხოვს. (23, 24, 25).

ეპიკური თეატრის პრინციპების მიხედვით, წარმოდგენა არ უნდა იწვევდეს მაყურებლისა და მსახიობის ემოციურ გაიგივებას პერსონაჟსა თუ მოქმედებასთან. პირიქით, წარმოდგენამ სასცენო მოქმედებისადმი რაციონალური რეფლექსიისა და კრიტიკული დამოკიდებულების პროვოცირებას უნდა შეუწყოს ხელი. ბ. ბრეხტმა თეატრალურ ხელოვნებაში ემპათიის ალტერნატივა, - „გაუცხოვების“ (verfremdung) ფენომენი შემოიტანა. შესაბამისად, ბრეხტის ესთეტიკა როლთან არა გაიგივებას, არამედ მის გარედან დაკვირვებას უკავშირდება. ეს ახალი, თეატრალური პრინციპი (მოქმედების „ცივი გონებით“ დაკვირვება), ბრეხტისვე განმარტებით, მას მეცნიერული დაკვირვების მეთოდმა შთააგონა. ბრეხტი თვლიდა, რომ ემოციის განცდა აუდიტორიას ამშვიდებს, სიამოვნებას ანიჭებს

და, ამით, კრიტიკულ ანალიზს შეუძლებელს ხდის.

ბ. ბრეხტის თეატრის პრაგმატული და სოციალური მიზანი - აუდიტორიის სტიმულირებაა; კერძოდ, მაყურებელმა უნდა ცხადად დაინახოს სოციალური უსამართლობა და ექსპლოატაცია. შესაბამისად, „ეპიკური თეატრი“ თავის უმაღლეს დანიშნულებად რეალური, უსამართლო ცხოვრების შეცვლას მიიჩნევს. ბ. ბრეხტის იდეები ა. ბოალის შეხედულებებს უნდა დავეუკავშიროთ; სოციალური უსამართლობის იდეა და სამართლიანობისთვის ბრძოლის პათოსი „ეპიკური თეატრისა“ და „დათრგუნულთა თეატრის“ არსებითი, საორიენტაციო მახასიათებლებია. (23, 24, 25).

ბ. ბრეხტის ეპიკური თეატრი სოციალურ სინამდვილეს სცენაზე ეპიზოდების სერიის სახით წარმოადგენს. ეპოზიდებს თან ერთვის თხრობითი და ლირიული ინტერმედიები, სიმღერა თუ ლექცია. თხრობის ეს თავისებურება, კერძოდ, თამაშის სტილიზებული მანერა და გაუცხოვების ესთეტიკა, ეპიკურ თეატრს რეალისტური დრამისგან მკვეთრად განასხვავებს.

ბ.ბრეხტი კატეგორიულად უარყოფდა კათარზისისა და ემოციური გაიგივების მნიშვნელობას, რადგანაც, მისი აზრით, ისინი ბარიერად იქცევიან პიესა-სპექტაკლის კრიტიკული აღქმისა თუ მისი სოციალური იდეის გააზრების პროცესში. შესაბამისად, ბ.ბრეხტი სტანილაესკის „ილუზიონისტური“ (სინამდვილის ილუზიის თვალსაზრისით) დადგმების წინააღმდეგ იყო და როლისგან ფსიქოლოგიურ დისტანცირებას ითხოვდა; ეპიკურ თეატრში მსახიობი უნდა რჩებოდეს პერსონაჟს „მიღმა“, როგორც „ცივისსხლიანი“ დამკვირვებელი. ბრეხტი მიმართავდა ე.წ. „დეფამილიზაციის“, „დისტანცირების“ ან „გაუცხოვების ეფექტს“ (61). „მოხსენით მოვლენას მისი ცხადობა, ნაცნობი, აშკარა თვისება და მიანიჭეთ მას გამოგნებელი, კუროზული მნიშვნელობა“ - წერდა ბრეხტი.(62). ამ მიზნის მისაღწევად ისეთ ტექნიკებს იყენებდა, როგორიცაა მსახიობის პირდაპირი მიმართვა აუდორიისადმი, ძლიერი სასცენო განათება, სიმღერები, ამხსნელი პლაკატები. . . (63).

ე. ბენტლის აზრით, ბრეხტი თეატრისთვის დამახასიათებელი, ინფანტილობის წინააღმდეგია; ბრეხტის თეატრის თეორიაში „მაგიური“ (სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული თუ სიურეალისტური) თეატრი „მეცნიერული“ თეატრით იცვლება. სწორედ ამით აიხსნება ბრეხტის მიერ ასახვის სისწორის, მისი „ობიექტურობის“ კრიტერიუმების შემოტანაც. ამ, „მეცნიერულ“ თეატრში მხატვრის ამოცანა არა „საკუთარი სამყაროს“ შექმნაა, არამედ, სამყაროს აღქმა და მისი ადექვატური ასახვა. შესაბამისად, უარი ეთქმის თეატ-

რისთვის ასე ტრადიციულ, „ჰიპნოტიზირებისა“ და ემპათიის მექანიზმებსაც. (65)

ეპიკური თეატრის შესაბამისი ინოვაციების სახით, ხელოვნების სხვა დარგებში სახელდება: ჯ. ჯოისის რომანში „ულისე“ თხრობის აღრევის სტრატეგია, სერგეი ეიზენშტეინის ფილმების კონსტრუქტივისტული მონტაჟი, პიკასოს კუბიზმი და ზოგადად, კოლაჟი ვიზუალურ ხელოვნებაში. (60).

ეპიკური თეატრისგან სრულიად საპირისპირო თავისებურებებით გამოირჩევა ანტონენ არტოს (ფრანგი მწერლის, დრამატურგისა და მხატვრის) „სისასტიკის თეატრი“. ის თეატრის ბრეხტი-სეული გაგების ერთგვარი „კონტრაპუნქტია“; მასში აქცენტირებულია სწორედ ის მომენტები, რომელიც ბრეხტის თეატრს იგნორირებული დარჩა. როგორც არტო წერდა - სისასტიკის თეატრი ცხოვრების „მგზნებარე“ და „კონველსიური“ კონცეპციის დასაბრუნებლად შეიქმნა.

ა. არტო ფოკუსირებული იყო სოციალურ დრამაზე და ინტენსიური გრძნობებითა და მათი ექსპრესიით მანიპულირებდა. სისასტიკის თეატრში ესთეტიკური დისტანცია იხსნება და მაყურებელი აქტივობის ცენტრში ექცევა. არტოს მაყურებელი ცხოვრების სახიფათო მხარეებთან პირდაპირ შეხებაში მოჰყავს და ამით, წარმოდგენაში ჩართვას აიძულებს, თანაც სპონტანურად, ინსტინქტურ დონეზე. მაყურებლის შოკირება არტოსთვის სასტიკი, მაგრამ აუცილებელი აქტია. (9, 10, 11, 13, 14, 15, 26)

ნიგნში „თეატრი და მისი დუბლი“ (The Theatre and Its Double), რომელიც „სისასტიკის თეატრის“ პირველ და მეორე მანიფესტებს შეიცავს, არტო თეატრის აღმოსავლური ფორმებისადმი (განსაკუთრებით კი, ბალის თეატრით) აღტაცებას გამოხატავს. იგი იხიბლება ბალის თეატრის უკიდურესად რიტუალიზებული და ფიზიკალური (იგულისხმება ჭარბი ქორეოგრაფიული ელემენტები) ბუნებით.

არტოს თეატრის სისასტიკე სადიზმს არ ნიშნავს; მისი მიზანი მაყურებლის ძლიერი, ფიზიკური დეტერმინაციაა ყალბი რეალობის დასანგრევად. არტო სისასტიკეს მორალური სინამდის დაცვასთან აიგივებდა და მიუთითებდა ცივილიზაციის დეგრადაციასა და თანამედროვე ადამიანის „მეს“-ს დაკარგვაზე. მისი გაგებით, წარმოსახვა, სიზმარი, აზრი თუ ილუზია არა ნაკლებ რეალურია, ვიდრე ობიექტური სამყარო, ხოლო ტანჯვა - ადამიანური სიცოცხლის არსებაა. (9, 10, 11, 13, 14, 15, 26)

ა. არტოს თეორია და პრაქტიკა არა ერთი შემოქმედის სტიმულად იქცა. „სისასტიკის თეატრის“ ზეგავლენას ხედავენ პიტერ ბრუკის ვორკშოპების სერიაში, სადაც შეიქმნა სახელგანთქმული „მარატი-სადი“. არტოს გავლენას განიცდის „ცოცხალი თეატრის“ (Living Theatre) პროდუქცია, ინგლისურ-ენოვანი ექსპერიმენტული თეატრი, პერფორმანს -არტი, ასევე, ისეთ ხელოვანთა შემოქმედება, როგორიც არიან კ. ფინლი, ს. გრეი, რ.ფორმენი, ჩ.მაროვიცი, ს.შეპარდი, ჯ. ჩაიკინი და სხვები.

არტოს თეატრი კათარზისზე იგება; მსახიობი გადის რა კატარქტულ პროცესს, ემოციების სიჭარბით, „ზღვრულ მდგომარეობაშია“, ფსიქიკური წინასწორობის ზღვარზეა. განცდათა ამ „გაცოცხლებაში“ დიდ როლს ასრულებს ემოციური მეხსიერება. პროცესში ერთვება მაყურებელიც და მსახიობის თანამონაწილე ხდება. „სისასტიკის თეატრის“ ძირითადი პრინციპის მიხედვით, თეატრის ზემოქმედება მაქსიმალური, შოკის მსგავსი უნდა იყოს. ამ მიზნით არტო ძლიერ და მოულოდნელ გამღიზიანებლებს მიმართავდა: იყენებდა უცნაურ და გამაღიზიანებელ, მკვეთრ განათებას, ხმაურს და სხვ.

„სისასტიკის თეატრში“ მითოლოგიური და კატარქტული სტრუქტურები ერთმანეთთან კავშირდება; მითი და კათარზისი ერთნაირად ახდენს გმირის პიროვნული (ან კერძო პიროვნული-რ.მ.) საწყისის განადგურებას და მის სამყაროსთან, უნივერსუმთან შერწყმას - წერდა არტო. ახალი თეატრის ავტორი ებრძოდა ინდივიდუალიზმს, მისი კერძო, პიროვნული მნიშვნელობით, და ამოცანად პიროვნულის ფარგლებიდან გასვლას, პიროვნულის დაძლევის ისახავდა. (9, 10, 11, 13, 14, 15, 26)

„სისასტიკის თეატრი“ რიტუალურ ქმედებებს ფართოდ მიმართავს. არტოს თეატრს რიტუალური საფუძველი და კატარქტული სტრუქტურა ახასიათებს. სამსახიობო სისტემა კი ე.წ. გრძნობათა (აფექტთა) ათლეტიზმის კონცეპციას ეფუძნება. საკუთარი პერსონისადმი სისასტიკის გამოსავლენად, მსახიობი შესაბამის წერტონას გადის, რომელშიც უმთავრესი მნიშვნელობა ენიჭება სუნთქვასა და ე.წ. „საყრდენ წერტილებს“. მსახიობის ტრენაჟის თეორიულ-პრაქტიკული საფუძველია კაბალა და აღმოსავლური ენერგეტიკული მოძღვრება.

ა. არტოს მიმდევართა შორის უნდა დავასახელოთ ეუი გროტოვსკი, პოლონელი რეჟისორი და ნოვატორი. გროტოვსკი წერდა ერთგვარი „პარა-თეატრის“, „საწყისთა თეატრისა“ და თეატრინიანამძღოლის შეასახებ. (68) უბრუნდებოდა რა თეატრის არქაულ ძირებს, გროტოვსკი ცდილობდა სპექტაკლი გადაექცია ერთგვარ,

წმინდა მსახურების აქტად. რეჟისორი მსახიობისგან, შესაბამისი ფსიქო-ფიზიოლოგიური თრენინგის საფუძველზე, საკუთარი თავის „მწევე“ აურყოფას მოითხოვდა და სცენაზე მოქმედ პირს „ტოტალური მსახიობის“ (ანუ არა კერძო პირის) სახით მოიხსენიებდა.

უნდა აღინიშნოს „სისასტიკის თეატრის“ ზეგავლენა მე-20 საუკუნის შუა წლების ქარიზმატული პოეტისა და როკერის, ჯიმ მორისონის შემოქმედებაზეც. საგულისხმოა, რომ მორისონი ესწრებოდა სპექტურსს არტოს თეატრზე (ლოს ანჯელესი, 1964 წ.), რომლის პრინციპებიც საკუთარ შემოქმედებაში განახორციელა. მორისონის ჯგუფი Doors მსმენელისა და მაყურებლის მიმართ მუსიკის შოკურ თერაპიას, მასზე „ფსიქიკურ დარტყმებს“ მიმართავდა. მორისონს თანამედროვე კულტურის დიონოსე უწოდეს და მის მუსიკას - „არტო-როკი“ (არტოს „სისასტიკის თეატრის“ ანალოგიურად). (54)¹

აქვე კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ე.წ. ექსპერიმენტულ თეატრს, რომლის ზოგადი თავისებურება - კვლევისადმი ტენდენციაა. ტერმინი „ექსპერიმენტული თეატრი“, ისევე როგორც „ავანგარდული თეატრი“, დასავლური თეატრის იმ მრავალი მიმდინარეობის აღსანიშნად გამოიყენება, რომლებსაც ახალისადმი ძიება გამოარჩევთ. ამ უკანასკნელში იგულისხმება არა მხოლოდ ახალი მხატვრული ფორმებისადმი მიმართულობა, არამედ, ასევე, თეატრის ფუნქციური დანიშნულებისა და ზოგადოდ, თეატრის ფსიქოლოგიისა თუ ფილოსოფიის ახლებური გააზრებაც. (3, 124, 125, 130, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 146)

ექსპერიმენტულ თეატრს, ავანგარდის სხვა ფორმების მსგავსად, კულტურის კრიზისზე რეაქციას უწოდებენ. კრიზისიდან თავის დაღწევის ერთერთ ეფექტურ გზად, ექსპერიმენტულ თეატრს, მაყურებელთან აქტიური კავშირი და მასზე პირდაპირი ზემოქმედება ესახება. ასევე, ექსპერიმენტული თეატრისთვის დამახასიათებელია პერფორმერისთვის (მსახიობისთვის), როგორც შემოქმედებითი არტისტიკისთვის, სულ უფრო ახალი, ფართო სპექტრის ფუნქციებისა და ინტერპრეტაციული თავისუფლების მინიჭება. მსახიობი (პერფორმერი) და მაყურებელი პირისპირ რჩებიან ერთმანეთის წინაშე. საგულისხმოა, რომ თეატრისა და მისი მაყურებლის ამ კონტაქტის ფონზე, თანამედროვე თეატრი, არც თუ იშვი-

1. Doors აქტიურად იყენებდა არაცნობიერის სიმბოლიკას - ბნელ, აფექტურად დამუხტულ ტექსტებს, პულსირებად რითმსა და მთრთოლვარე ტონს. მორისონის ექსპრესია იმდენად ძლიერი იყო, რომ მასზე წერდნენ - ისე მღერის, თითქოს ელექტრო სკამზე სჯიდნენო!

ათად, დოკუმენტალიზმისკენ იღებს გეზს, უბრუნდება ემპათიისა და კათარზისის ფენომენებს, რათა ამით, კიდევ უფრო გაანტენსიუროს დაპირისპირებულთა - აქტიორისა და მისი მაყურებლის - გამთლიანების პროცესი. ეს თეატრალური ორიენტაცია, მომძლავრებულ მეინსტრიმთან მისი დაპირისპირებისა და შეურიგებელი კონკურენციის პირობებში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. (3, 124, 125, 130, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 146)

ცალკე ისმის საკითხი, თუ რა უნდა ვიგულისხმოთ, კონკრეტულად, თანამედროვე თეატრის კრიზისში, რომელზეც კარგა ხანია წერს და საუბრობს კრიტიკა. მასში უნდა ვიგულისხმოთ მაყურებლის ინტერესის განელევა თეატრის მიმართ, ტრადიციული ფორმებისა და ტრადიციული დრამატურგიის „ამონურვა“ თუ თეატრის „ჩაძირვა“ მეინსტრიმულ ნაკადში? ალბათ, ყველაფერი ერთად. თეატრს (და ალბათ, საზოგადოდ, ხელოვნებასაც) ბრძოლის რეჟიმში უხდება არსებობა, რასაც ის ცხადად აცნობიერებს, ამის დასტური, უპირველეს ყოვლისა, ექსპერიმენტული თეატრის არსებობაა.

თეატრის ტრიუმფის ეპოქაში, იცავდა რა ლიტერატურის ღირსებას, თ. მანი თეატრს უმეცარი ბრბოსთვის შექმნილ, სუროგატულ ხელოვნებას უწოდებდა. მანი თვლიდა, რომ, ლიტერატურისგან - როგორც ჭეშმარიტი ხელოვნებისგან განსხვავებით, თეატრის აუთენტურობა ადამიანთა ერთობაზე (და არა ინდივიდზე) მის კონკრეტულ ზემოქმედებაშია! (89)

ტრადიციულად, თეატრი ზემოქმედების არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ სოციალურ, პოლიტიკურ, ნაციონალურ, ზნეობრივ თუ რელიგიურ მექანიზმებსაც მიმართავს. შესაბამისად, ეკლესიის ზეგავლენის შემცირების პერსპექტივაში, თეატრს ეკლესიისგან მემკვიდრეობით ერგება ადამიანის იმ არსებითი მოთხოვნილების რეალიზების მისია, როგორსაც სიმბოლოებთან კონტაქტის, სიმბოლური აღქმისა და სიმბოლოებით მანიპულირების მოთხოვნილება შეადგენს (!). მაშინ, გარდაუვალ მომავალში, წერს მანი, თეატრი მართლაც, ტაძრად იქცევა. ამ გრანდიოზული მიზნის მისაღწევად კი, თეატრმა უნდა გაიხსენოს თავისი პირველადი და ბუნებრივი დანიშნულება - დაუბრუნდეს სახალხო ხელოვნებას. ეჭვი არაა, დასძენს ავტორი, მომავალი სახალხო თეატრს ეკუთვნის! (89)

ეს შეხედულება დღეს, მეინსტრიმული კულტურისა და მასობრივი ხელოვნების დროში, როდესაც ე.წ. მაღალი ხელოვნების ჟანრებიც თანდათან იძირებიან მეინსტრიმულ ნაკადებში, ახლებურ ჟღერადობას იძენს. მეინსტრიმის, კულტურის „ძირითადი დინების“, უკიდურესად ხალხური ბუნება, მისი განფენისკენ, უნივერსალურობისკენ სწრაფვა, სახალხო გართობასა და, შესაბამისად, ე.წ. „დაბალი ხელოვნების“ ჟანრებზე - ორიენტაცია, დიდი ხანია, რაც კულტუროლოგიისა და სოციოლოგიის ინტერესების ფოკუსშია მოქცეული. აკადემიური ხელოვნების კრიზისი და, რაც მთავარია, მედიის, განსაკუთრებით კი, ელექტრონული მედიის (ტელევიზის, ინტერნეტის) ჩართულობა ამ პროცესში, თ. მანის შეხედულებას დღეს არა მხოლოდ მეტ სიმძაფრეს, არამედ ახლებურ მნიშვნელობასაც ანიჭებს. (3)

ამავე წერილში ავტორი თეატრის, მისი ენის სისადავის აუცილებლობაზეც მსჯელობდა, რომელიც ზემოქმედების სისუსტეს სულაც არ ნიშნავს; მაქსიმალური ზემოქმედების ძალას თეატრი სწორედ ადვილად გასაგები, სადა ენის გამოყენებისას აღწევს. თანამედროვე თეატრი ცდილობს დაიბრუნოს ნაივეურობა, სისადავე,

„კეთილშობილი ბავშვურობა“, მას ახასიათებს სულ უფრო მზარდი სწრაფვა პირველყოფილი ფორმებისადმი - აღნიშნავდა თ. მანი და არგუმენტად მოყავდა თოჯინური თეატრის, ჩრდილების თეატრისა თუ მისტერიებისადმი უკვე მის დროში აღორძინებული ინტერესი. თ. მანი მიუთითებდა, რომ თეატრი ხალხურ პირველ-საფუძველს უბრუნდება, დროის სული აბრუნებს მას ხალხის სტიქიამდე, თეატრი ცდილობს იქცეს სახალხო მოქმედებად. თეატრი საკუთარი, ჭეშმარიტი დანიშნულების გაცნობიერებას იწყებს და თავს აცნობიერებს, როგორც სახალხო თეატრი. (89)

ისმის საკითხი, თუ კონკრეტულად, რა უნდა ვიგულისხმოთ თეატრის „ხალხურობაში“? თუ მისი ღიაობა აუდიტორიის მიმართ, მაშინ, მართლაც, თეატრი უკიდურესად ხალხური ხელოვნებაა. მაგრამ თეატრის „ხალხურობა“ ინდივიდის მუდმივ იგნორირებას როდი ნიშნავს. ამის დასტურად თეატრისთვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიზმიც იქმარებდა, რომლის ორიენტირები, მანისვე სიტყვების მოშველიებით, პირადი ეთიკა, აღსარება, სინდისი, პროტესი, ავტობიოგრაფია, ზნეობრივი პრობლემა, პიროვნების აღზრდა და ფორმირებაა. აქსიომატური შეხედულებით, დრამატურგი საკუთარ, შინაგან რაობასა და პირად ფსიქოლოგიას მოქმედი პირების სახით გამოხატავს, რასაც, სცენიური განხორციელების პროცესში, რეჟისორისა და მსახიობის პირადი ფსიქოლოგიაც ერთვის.

თეატრის „ხალხურობა“ თუ „საჯაროობა“, უპირველეს ყოვლისა, რეალურ ცხოვრებასთან და რეალურ ადამიანთან თეატრის მტკიცე, ორგანულ კავშირს ასახავს. „ფსიქოდრამის“, როგორც ფსიქო-თერაპიული მეთოდის ჩამოყალიბება და განვითარებაც სწორედ ამ კავშირის გამოვლინებაა.

თეატრის თეორეტიკოსი ე. ბენტლი თავის მონოგრაფიაში ცალკე გამოყოფს პარაგრაფს, - სათაურით, „ფსიქოდრამა“; „დრამის სიცოცხლის“ ავტორს, რომელიც, ძირითადად, თეატრისა და მისი მაყურებლის ინტერაქციის ცოცხალ პროცესზე მსჯელობს, ყურალების მიღმა ვერ დარჩებოდა ფსიქიატრ ჯ.ლ. მორენოს ინოვაცია. ე. ბენტლი ადამიანის ყოველდღიური როლებით ან „რეალობად ქცეული“ თეატრითაც ინტერესდება. ავტორი აღნიშნავს, რომ „სამყაროს თეატრის“ (როგორც ყოველდღიური, ყოფითი, ასევე უნივერსალური თეატრის მნიშვნელობით) იდეა („სამყარო თეატრის სახით აღიქმება“) თანამედროვე მედიცინის და კერძოდ, ფსიქო-თერაპიის პრინციპად იქცევა. ასე მაგალითად, ფსიქონალიზი წარმოსახვის ველში კლიენტის ბავშვობის სცენების გრანდიოზულ გათამაშებას მიმართავს. ამ მიდგომამ თავის სრული განხორციე-

ლება ჯ. ლ მორენოს თეორიასა და პრაქტიკაში ჰპოვა, სადაც თეატრმა წარმოსახვითი სფეროდან რეალურ დროსა და სივრცეში გადმოინაცვლა. (61)

საგულისხმოა, რომ ბენტლისთვის, როგორც შეურაცხყოფილი თეატრალისთვის, მიუღებელია მორენოს ცნობილი თვალსაზრისი: „რეალურ“, ან ფსიქოდრამის პროცესში გათამაშებულ, დრამას უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება დრამატურგიულ ან თეატრალურ დრამებთან შედარებით. ფსიქოდრამის უპირატესობა მისი „რეალურობიდან“, ადამიანის პიროვნებასა და ცხოვრებასთან მტკიცე კავშირიდან მომდინარეობს.

ფსიქოდრამა, როგორც „რეალური დრამა“, შეიძლება თეატრალური ხელოვნების განვითარების ტენდენციებს დაუვკავშიროთ და, ამ თვალსაზრისით, განვიხილოთ, როგორც თანამედროვე თეატრის ფორმა (ა. ბოალის „დათრგუნულთა თეატრის“ ანალოგიურად). და მით უფრო, რომ თეატრს (განსაკუთრებით, თანამედროვე, ექსპერიმენტულ თეატრს) და ფსიქოდრამას არა ერთი საერთო ნიშანი აქვთ: როგორიცაა მასალის თავისუფალი ინტერპრეტირება, აუდიტორიასთან კონტაქტი, იმპროვიზაციულობა, მთელი რიგი ანალოგიური, კერძო ტექნიკებისა... (განვიხილავთ ქვემოთ)

აქ მხოლოდ მათ ორ საერთო ნიშანზე შევჩერდებით. თეატრის თანამედროვე ფორმებთან ფსიქოდრამას კომპაქტურობაც „აახლოვებს“. ასე მაგალითად, „TEATPA.DOC“-ს წარმოდგენების ხანგრძლივობა სულ - 1 საათია. კლასიკური ფსიქოდრამის მაქსიმალური ხანგრძლივობა 2 საათია - მოთელვის, თამაშისა და გაზიარების ჩათვლით. მოკლე წარმოდგენები და გადმოცემის ლაკონურობა, ძირითადად, თანამედროვე ცხოვრების სწრაფი ტემპით და, შესაბამისად, თანამედროვე ადამიანის ყურადღების მართვის სირთულით აიხსნება. თუმცა, სხვა მიზეზების არსებობაც უნდა ვიგულისხმოთ; კერძოდ, ლაკონური ფორმით მატულობს, ერთიანი ექსპრესიული ჟესტის სახით, „სათქმელის“ მაქსიმალურად ინტენსიური გამოხატვის შესაძლებლობა. ასევე, საშუალო აღმქმელის შესაძლებლობების გათვალისწინებით, იოლდება მასზე მხატვრული ზემოქმედების პროცესიც.

ე.ბენტლი წერს თეატრისთვის დამახასიათებელი, გაძლიერების ან გაზვიადების ეფექტის შესახებ. სცენიური ცხოვრება, რეალურ ცხოვრებასთან შედარებით, პიროვნებისგან მეტ „ხარჯვას“, ძალების მაქსიმუმს მოითხოვს. (ტყუილად არ უნოდეს ტრაგედიის პროტაგონისტს „სულის მაქსიმუმი!“). ეს ნიშნავს „ასხივებდე“ სიცოცხლეს; ხდიდე მას უფრო მეტად შესაგრძნობს, ახდენდე მის პროექტირებას მაყურებელთა დარბაზზე - წერს ბენტლი.

თეატრი - უკიდურესობების არენაა; მას არ ახასიათებს ზომიერება და უყვარს ეფექტის უკიდურესობამდე, ზღვრამდე მიყვანა. თეატრის (და ალბათ, ზოგადად, ხელოვნების) ამ ნიშნის ანარეკლია ფსიქოდრამაში გამოყენებული ტექნიკა, რომელსაც „მაქსიმალზაცია“ ეწოდება; კლინტი გაითამაშებს რა პრობლემას, მას განსაკუთრებულ სიმძაფრეს, გამორჩეულ ინტენსივობას ანიჭებს. მაქსიმალზაცია პრობლემის ასახვის, მასზე დაკვირვებისა და მსჯელობის მიზნით გამოიყენება. მაგალითად, ცოლ-ქმრული უთანხმოება შეიძლება დაპირისპირების სახით გათამაშდეს, სადაც ორივე მხარე ბოლომდე აჟღერებს საკუთარ თვალსაზრისს და აშკარად გამოხატავს ემოციებს. პროცესი ფსიქოდრამატისტისა და მაყურებლების მიერ კონტროლდება, რაც მას სწორ, ფსიქო თუ სოცო კორექციულ მიმართულებას აძლევს.

მოიცვა რა ექსპერიმენტული თეატრისათვის დამახასიათებელი ყველა არსებითი ნიშანი, შეიძლება ითქვას, რომ ფსიქოდრამა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების უნიკალურ ფორმად იქცა. უფრო მეტიც, ამ არსებით ნიშნებს მაქსიმალური გამომსახველობაც კი მიანიჭა. მაგალითად, მაყურებელი არა მხოლოდ ჩართო სცენიურ მოქმედებაში, არამედ ის წარმოდგენის ცენტრში, მის ბირთვში მოაქცია. არა მხოლოდ დაუთმო ასპარეზი თავისუფალ ინტერპრეტირებას, არამედ სპონტანობა საკუთარი სტრუქტურის ღერძად აქცია. და ბოლოს, პოსტ-მოდერნის თეატრის მსგავსად, სცენა ღია კითხვების ასპარეზად აქცია და მასზე უკიდურესად ინდივიდუალური პასუხის პრეროგატივა მაყურებელს (ან უფრო სწორედ, მაყურებელ-აქტიორს) დაუთმო.

მაგრამ, უპირველესად, ფსიქოდრამა თანამედროვე ჯგუფური ფსიქოთერაპიის მიმდინარეობაა. საკუთარ მეთოდს მორენომ ხატოვნად „შეხვედრა“ (encounter) უწოდა. „ფსიქოდრამა მოწვევაა პაემანზე“- წერდა ჯ.მორენო. მართლაც, სოციალური კავშირების დამყარებასა თუ აღდგენას, ადამიანებს შორის კონტაქტს ფსიქოდრამაში ცენტრალური ადგილი ეთმობა. ფსიქოდრამა იწყება და სრულდება სოციომეტრიით - ანუ ადამიანებს შორის სოციალური კავშირების კვლევით. მისი მეთოდის ეფექტურობას მორენო, უნინარეს ყოვლისა, სოციალური კავშირების აღდგენითა და დამყარების კრიტერიუმით ზომავდა და თვლიდა, რომ ფსიქოდრამას მისი სოციალური ფუნქცია გამოარჩევს.

ამავე დროს, ფსიქოდრამა შეხვედრაა იმ თვალსაზრისითაც, რომ იგი ერთმანეთს ახვედრებს ხელოვნებას, მედიცინასა და მეცნიერებას. ეს პარადოქსული ერთიანობა შესაძლებელი გახდა თა-

ვად ჯ.ლ. მორენოს, როგორც პიროვნების, ფენომენმა, და კერძოდ, მისი ინტერესებისა და შესაძლებლობებს ფართო სპექტრმა. ჯ. მორენოს გამორჩეულ კრეატიულობას ავლენდა ისიც, რომ თვით სამეცნიერო თუ სამედიცინო ტერმინების შინაარსს, ზუსტი, სამეცნიერო დეფინიციის გარდა, მხატვრული ხერხებითაც გადმოსცემდა. ამის მაგალითია მორენოს ლექსი „შეხვედრა“, რომელშიც ფსიქოდრამის სოციალური შინაარსი პოეტური ენითაა გადმოცემული.

„ჩემსა და შენს შორის არაა შუამავალი.
უშუალო ვარ შენთან! მხოლოდ შენთან არა ვარ მარტო!
და სულ ერთია, ვინ იქნები - დემონი, ღმერთი,
შენით წმინდა ვარ და ვარ მრთელი!“

ჯ.ლ. მორენო
„შეხვედრა“ პირველი სტროფი.

*„ფსიქოდრამა თამაშის პროცესში კრეატიული
თვითაქტუალიზაცია“.*

*„ფსიქოდრამა წარმოსახვის კანონებს მიმართავს რეალობის
ტრანსფორმირების, მისი „აქ“ და „ამჟამად“ შეცვლის მიზნით“*

ჯეიკობ ლევი მორენო
(1892—1974)

ბიოგრაფიული ნარკვევი

ფსიქოდრამატული მეთოდის ავტორი ჯეიკობ ლევი მორენო, ავსტრო-ამერიკელი ფსიქიატრი, ფსიქოთერაპევტი და ფსიქო-სოციოლოგია. მის სახელს ასევე, სოციოდრამისა და სოციომეტრიის ტექნიკებიც უკავშირდება. ჯ. ლ. მორენო ჯგუფური ფსიქოთერაპიის პიონერია. მან ერთერთმა პირველმა გამოიყენა ტერმინები „ჯგუფური ფსიქოთერაპია“, „ჯგუფური თერაპია“ და პირველმა მიმართა როლურ თრენინგს. (17, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 133, 134)

ჯ. ლ. მორენო დაიბადა 1892 წელს, ბუქარესტში. მედიცინის დოქტორის ხარისხი მიიღო ვენის უნივერსიტეტში. 1925 წლიდან ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

ავტობიოგრაფიაში მორენო იხსენებს გასაუბრებას პროფესორ ზიგმუნდ ფროიდთან, რომელიც მორენოს სტუდენტობის პერიოდში, სახელგანთქმული ფსიქოთერაპევტი იყო და „ფსიქოანალიზი“ დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა. პროფესორის კითხვაზე მისი პრაქტიკის შესახებ, მორენომ უპასუხა: „თქვენ პაციენტებს კაბინეტში ხედებით, მე- ბუნებრივ გარემოში. თქვენ ხსნით მათ სიზმრებს, მე ძალას ვანიჭებ, რათა სიზმრები კვლავ ნახონ. თქვენ ანალიზებთ, აქუცმაცებთ, მე კი ვეხმარები, რათა დაშლილი ნაწილები გაამთლიანონ და განსხვავებული როლები შეასრულონ.“ (38)

მორენოს ავტობიოგრაფიიდან მოყვანილი დიალოგი ნათლად

ასახავს არა მხოლოდ ახალგაზრდა მორენოს ამბიციებს, არამედ ინოვაციური მეთოდებისადმი მის მისწრაფებასაც. ზ. ფროიდის არა ერთი და მათ შორის, ფროიდზეც არა ნაკლებ სახელოვანი, მონაფე, თეორიის ფუნდამენტური დებულებების კრიტიკული ანალიზის მიუხედავად, ფსიქოანალიზის ფარგლებს არ გასცდენია. მცირე გამოწკლისთა შორის იყო მორენოც, რომელმაც ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდში მიზნად დაისახა ახალი და, მისი გაგებით, ფსიქოანალიზზე უფრო ეფექტური ფსიქოთერაპიული ტექნიკის შემუშავება.

საგულისხმოა, რომ უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდშივე მორენოს ინტერესები უკავშირდებოდა არა მხოლოდ მედიცინას, არამედ, ასევე, თეორიულ ფსიქოლოგიას, ფილოსოფიას, თეოლოგიას, პოლიტიკას, ლიტერატურასა და თეატრს. ამას გარდა, იგი საკუთარ ძალებს სინჯავდა პრაქტიკული რეჟისურისა და პოეზიის სფეროებშიც. მორენოს პირველი ლექსების კრებული „მონვევა პაემანზე“ 1914 წელს დაიბეჭდა. ეს კრებული „ფსიქოდრამის“ ერთგვარი პოეტური ვარიანტია. („ფსიქოდრამა მონვევა პაემანზე“). და უფრო მეტიც, ზოგადად, ფსიქოთერაპიის მორენოსეული გაგების მხატვრული ილუსტრაციაა.

ჯ. ლ. მორენოსთვის დამახასიათებელი, ინტერესთა ფართო სპექტრი, განსხვავებულ სფეროთა დაკავშირების უნარი და მხატვრული შემოქმედებისადმი მიდრეკილება მკაფიოდ აისახა ფსიქოდრამაზე, როგორც უნიკალურ ფსიქოთერაპიულ და კერძოდ, არტ-თერაპიულ მეთოდზე. ევროპის კლინიკებში თეატრალიზებული სანახაობები ჯ. მორენომდეც იმართებოდა, მაგრამ ფსიქოდრამის, როგორც ორიგინალური ფსიქოთერაპიული მეთოდის, არსებობა ჯ. ლ. მორენოს დამსახურებაა.

უნდა ითქვას, რომ ფსიქოდრამის თეორიამ და პრაქტიკამ გარკვეული გავლენა იქონია გასული საუკუნის 60-იანი წლების ანტი-ფსიქიატრიულ მოძრაობაზე. ამ პერიოდის ფსიქოთერაპია ახალ გზებს აქტიურად ეძებდა, ყალიბდებოდა ე.წ. არტ-თერაპია (არტ-თერაპია: ვიწრო მნიშვნელობით, - თერაპია სახვით-მხატვრული მეთოდებით; ფართო მნიშვნელობით, - თერაპია ზოგადად, ხელოვნების დარგების გამოყენებით), რომელიც არა მხოლოდ დასაქმების თერაპიის ალტერნატივად, არამედ ზოგადად, ფსიქიატრიული პრაქტიკის ალტერნატივად განიხილებოდა.

საგულისხმოა, რომ არტ-თერაპევტთა სოლიდური ნაწილი ფსიქოანალიზური განათლების იყო და, შესაბამისად, თერაპიული პრაქტიკის თეორიულ ფუნდამენტად სწორედ ფსიქოანალიზს მოიაზრებდა. ამ მიმართულების არტ-თერაპევტებს შორის უნდა

აღვნიშნოთ მ. მილნერი, დ. ვინიკოტი, რომლებსაც არტ-თერაპიული მოძრაობის ინტელექტუალურ ლიდერებად მოიხსენიებენ. აქვე უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე არტ-თერაპია (ტერმინის ფართო მნიშვნელობით) მულტიმოდალურია და მრავალფეროვან მეთოდებს მოიცავს, რომლებიც რამდენიმე ძირითად (სახვით, დრამატულ, ქორეოგრაფიულ, მუსიკალურ) მიმართულებად ჩამოყალიბდა. არტ-თერაპიის მეთოდების მრავალფეროვნება, თანამედროვე, ავანგარდული თუ ექსპერიმენტული ხელოვნების ზეგავლენით, თითქმის ყოველდღიურად მატულობს. მასში მკაფიოდ აისახება პოსტმოდერნიზმის ისეთი ძირითადი ნიშანი, როგორიცაა ინტერპრეტაციული აზროვნების დომინანტი და აღქმის ინტერპრეტაციული თავისუფლება. (17, 29, 36)

1908 წელს ჯ. მორენო „კრეატიულ დრამებს“ („God-Playing Stories“, „Story-Telling“) დგამს; ვენის პარკებში ბავშვებს ზღაპრებს, მითებს უკითხავს, რის შემდეგაც მოსმენილის სპონტანური ინსცენირება, გათამაშება ხდება.¹ წლების შემდეგ მორენო იხსენებდა - „ვენის პარკებში ცოცხალი ქმედება სუფევდა და ირეალური რეალობას იძენდა.“ 1921-1924 წლებში ვენაში მოქმედებს „სპონტანობის თეატრი“, სადაც ახალგაზრდა ფსიქოთერაპევტი უკვე მოზრდილებთან მუშაობს. (38)

1921 წლის 1 აპრილს ჯ.მორენო ფსიქოდრამის „დაბადების დღედ“ მოიხსენიებს; ეს ფსიქოდრამის, როგორც ახალი ფსიქოთერაპიული მეთოდის, პირველი გამოყენების თარიღია.

რაც შეეხება სოციომეტრიულ ტექნიკას, მისი შემუშავების სტიმულად, ასევე, ჯ. ლ. მორენოს საექიმო პრაქტიკა იქცა; პირველი მსოფლიო ომის მიწურულს, მიტერნდორფის ლტოლვილთა ბანაკის ახალგაზრდა ექიმის მიგნებით, ბანაკის მკვიდრთა თერაპიისა თუ რეაბილიტაციის ეფექტურობა მკვეთრად იზრდებოდა სოციალური ურთიერთობების რეგულირებისა და მართვის პირობებში. მოგვიანებით, სოციომეტრია მორენოს ფსიქოთერაპიული პრაქტიკის მნიშვნელოვან, და რიგ შემთხვევებში აუცილებელ, კომპონენტად იქცა.

1925 წელს ჯ. მორენო ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადადის. „Neu York Times“-ში იბეჭდება ინფორმაცია მორენოს გამოგონების (მაგნიტოფონის წინამორბედი აპარატის) თაობაზე.

1. საგულისხმოა, რომ თანამედროვე ფსიქოთერაპიის არსენალში გამოიყოფა მითო-დრამა, ზღაპრით-თერაპია, პერფორმანს-თერაპია, სიმბოლოთერაპია, რომელთა ჩამოყალიბებაშიც არ შეიძლება არ აღვნიშნოს ჯ. მორენოს როლი და დამსახურება.

მორენომ გაყიდა პატენტი და მიღებული თანხით ბიკონში (ნიუ-იორკის შტატი) კერძო ფსიქიატრიული სანატორიუმში გახსნა. სანატორიუმში დღეს მორენოს სახელს ატარებს.

სწორედ ბიკონში დაარსდა ჯგუფური ფსიქოთერაპიის პირველი საერთაშორისო ცენტრი, რომელსაც 1974 წლამდე ჯ. მორენო ხელმძღვანელობდა. (38)

ბიკონის სანატორიუმში მდებარეობს ჯ. მორენოს პროექტის მიხედვით აგებული თერაპიული თეატრი. მისი სტრუქტურა ასეთია: სამ-იარუსიანი მრგვალი სცენა, სცენის თავზე ფართო აივანი და მაყურებელთა დარბაზი. სწორედ აქ, ბიკონში, ორიგინალური თეატრის სცენაზე მიიღეს დასრულებული, საბოლოო ფორმა და შინაარსი ფსიქოდრამისა და სოციოდრამის მეთოდებმა.

1975 წლიდან ფსიქოდრამატული მოძრაობა საერთაშორისო მასშტაბებს იძენს და ამერიკის, ევროპის, აზიისა და ასევე, ე.წ. მესამე მსოფლიოს ქვეყნებში ვრცელდება. იხსნება ფსიქოდრამის ინსტიტუტები და სამეცნიერო საზოგადოებები, მუშაობას იწყებს ფსიქოდრამის ყოველწლიური საერთაშორისო კონგრესი. ფსიქოდრამის კონგრესის მონაწილეთა რიცხვი ყოველწლიურად მატულობს, რაც მეთოდის მზარდ პოპულარობაზე მეტყველებს. სოციომეტრული მეთოდი საუნივერსიტეტო კურსებში შედის და გამოიყენება როგორც ფსიქოდრამასთან კავშირში, ასევე, მისგან დამოუკიდებლადაც. (78)

ჯ. ლ. მორენოს თეორიისა და პრაქტიკის განვითარებაში უნდა აღინიშნოს მ. პეტსელის, ლ. იაბლონსკის, ს. ჰოლანდერის, გ. ლეიტცის, ფ. კელერმანის, ე. ელიასაფის, დ. თვითჩელ-ალენის, ჰ. ვაინერის, ასევე, მორენოს მეუღლის (ზერკა მორენოს) და შვილების წვლილი.

ფსიქოდრამი განვითარებაში 4 ძირითად ეტაპს გამოყოფენ, რომელთაგან 2 - პირდაპირ უკავშირდება ჯ.ლ. მორენოს სახელს. ეს ეტაპებია:

1. მორენოს ნოვატორული იდეები და ნაშრომები ევროპაში 1925 წლამდე,
2. მორენოს ნოვატორული საქმიანობა ამერიკის შეერთებულ შტატებში 1950 წლამდე,
3. ფსიქოდრამატული მოძრაობის საერთაშორისო გავრცელება 1975 წლამდე,
4. ფსიქოდრამის გავრცელება თანამედროვე მსოფლიოს ქვეყნებში (78, 85).

ფსიქოდრამის თეორიული პოსტულატები და ძირითადი პრინციპები

გამოყენებული ტერმინების დასაზუსტებლად იხილეთ ქვეთავი: „ფსიქოდრამის ძირითადი კონცეპტები და ფენომენები“

„ფსიქოდრამა“, ზუსტი თარგმანით, - ამოქმედებული ფსიქიკა; ძვ. ბერძნულად „დრამა“ — მოქმედებაა, ქცევა ან აქტივობა. მეთოდის სახელწოდება მის ძირითად პრინციპზე მიუთითებს, როგორიცაა ფსიქოლოგიური შინაარსების, თეატრალური მოქმედების გზით, გამოხატვა და გათამაშება. აღიარებს რა მეთოდის იდეაზე შექსპირის სახელგანთქმული ფრაზის — „ცხოვრება თეატრია!“ — პირდაპირ ზეგავლენას, ჯ. მორენო ფსიქოდრამას „შექსპირისეულ ფსიქიატრიადაც“ მოიხსენიებს. (17, 29, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 78, 85, 133, 134)

პროცედურული ან ოპერაციული დეფინიციით, „ფსიქოდრამატული ფსიქოთერაპია როლურ თამაშსა და დრამატულ თვითგამოხატვას ეფუძნება. მეთოდში გამოიყენება როგორც ვერბალური, ასევე არავერბალური კომუნიკაციის ფორმები. თამაშდება სცენები, რომლებიც, პრინციპით „აქ“ და „ამჟამად“, მოგონებებს, ფანტაზიებს, სიზმრებსა თუ მომავლის მოლოდინებს ასახავს. მეთოდში გამოიყენება განსხვავებული ტექნიკები, როგორიცაა როლთა გაცვლა, დუბლირება, სარკე, კონკრეტიზაცია, მაქსიმალიზაცია, მონოლოგი და სხვ., გამოიყოფა ფაზები: მოთელვა, თამაში, შერინგი. (ფ. კელერმანი) (78). ფსიქოდრამას რთულ ფსიქიკურ რიტუალსაც უწოდებენ, რადგანაც მასში რიტუალიზირებული, სიმბოლური ქმედებები ხორციელდება. ფსიქოდრამა არტ-თერაპიულ ან კრეატიული თერაპიის მეთოდებს მიეკუთვნება.

ფსიქოდრამას ეფექტურად მიიჩნევენ ქცევის ადაპტური სტილის შემუშავების პროცესში, ანტისოციალური და მიუღებელი ქცევის კორექციის შემთხვევებში. ფსიქოდრამის თეორიასა და პრაქტიკაში მომუშავე ავტორები, ასევე, მიუთითებენ, რომ მეთოდი რელევანტურია განსხვავებული დიაგნოზის, ინდივიდუალური და სოციალური პრობლემების, ქცევითი დარღვევების ფართო სპექტრის მიმართაც. ფსიქოდრამის თერაპიულ ამოცანებად სახელდება: სიმპტომის შესუსტება, კრიზისული ჩარევა, კონფლიქტის გადაწყვეტა და პიროვნული ცვლილება (ზრდა). ფსიქოდრამის გამოყენების სფეროებია: ფსიქოთერაპია, ფსიქორეაბილიტაცია, ფსიქოპროფილაქტიკა, თრენინგი, სწავლება, ბიზნესი და მართვა.

ჯ. ლ. მორენოს „როლთა თეორიის“ მიხედვით, ყოველი მოქმედება ინდივიდის თვითგამოხატვის ფორმაა. ადამიანი მოქმედი, აქტიური არსებაა; ის თვითშემეცნებასა თუ გარემოს შეცნობას მოქმედების საშუალებით ახდენს. ამავე დროს, ყოველი მოქმედება ინდივიდის ამა თუ იმ როლს უკავშირდება. „მე“ — როლთა ერთობლიობაა. ადამიანი „როლთა შემსრულებელია“; იგი ბიოლოგიური, ფსიქიკური, სოციალური თუ ეთიკური როლური მოდელების საფუძველზე მოქმედებს.

ყოველ როლში ჯ. მორენომ ინდივიდუალური (სპეციფიკური, თავისთავადი) და კოლექტიური (უნივერსალური) ელემენტების არსებობაზე მიუთითა. დედის, მამის, შვილის და სხვ. როლები კოლექტიური როლური მოდელებია, რომლებშიც კოლექტიური წარმოდგენები და კოლექტიური გამოცდილება აისახება.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ჯ. მორენო აქტიურად იყენებს როლის ფენომენს თავის პრაქტიკაში. როლის დეფინიციას მან პირველად 1923 წელს მიმართა, ნაშრომში „იმპროვიზაციული თეატრი“.

ფსიქოდრამის ავტორის თეორიულ პოზიციას ნათლად ასახავს მისი ცნობილი ფრაზა: „როლი — პირველაღია, „მე“ — მეორადი!“ მორენოს მიხედვით, „მე“ ათვისებულ როლთა საფუძველზე იგება და ფორმირდება. როლების დაუფლება კი, მხოლოდ სოციალური ურთიერთქმედების პროცესში მიმდინარეობს. როლი ინდივიდის ფუნქციონირებისა და ფიზიკურ თუ სოციალურ გარემოსთან ურთიერთქმედების კონკრეტული ფორმაა.

ფსიქოდრამის თეორიაში როლში მოქმედებათა „კონსერვირებული“, ფიქსირებული სისტემა ან მეტ-ნაკლებად მტკიცედ ორგანიზებულ მოქმედებათა ერთიანობა იგულისხმება. ამავე დროს, როლი ინტერპერსონალურ გამოცდილებას ემყარება და მისი აქტუალიზებისთვის, როგორც წესი, ორი ან მეტი ინდივიდის კომუნიკაციაა აუცილებელი.

სოციალური ფსიქოლოგია ქცევის როლებთან (უფრო კონკრეტულად, სოციალურ როლებთან) პერმანენტულ, უწყვეტ კავშირზე მიუთითებს. ადამიანი ასრულებს როლებს, რომლებიც მას, გარკვეულ ფარგლებში, თავისუფალი იმპროვიზირების საშუალებას არ უკარგავენ. სოციალურ როლს, უწინარესად, ქცევის ნორმათა სისტემა უკავშირდება. ამიტომაც მას ნორმათა ან სტანდარტთა ერთობლიობის სახითაც განიხილავენ. მაგალითად, პედაგოგის როლი ქცევის გარკვეული, განსაზღვრული ნორმებისა თუ წესების დაცვას მოითხოვს; როგორცაა, მაგალითად, სკოლის დისციპლინისა და სასწავლო პროცესის მოთხოვნათა გათვალისწინება, მოსწავლეებთან ურთიერთობის კონკრეტული ფორმის ან ფორმების მხედვე-

ლობაში მიღება და სხვა. ამავე დროს, ინდივიდი პედაგოგის როლის სახეცვლასა და ვარირებას ახდენს, მისი ინდივიდუალური, პიროვნული თავისებურებებიდან გამომდინარე (88).

ჯ. მორენოს „როლთა თეორიაში“ როლი უფრო ფართო მნიშვნელობის ფენომენია, მიუხედავად იმისა, რომ ე.წ. როლური განვითარების პროცესს ავტორი არსებითად სწორედ სოციალურ გარემოსთან აკავშირებს; სოციალური ან როლური განვითარების პროცესში ბავშვი აკვირდება როლებს (role-perception, role-recognition), მოსინჯავს თამაშის პროცესში, ახდენს როლთა იმიტაცია-მიბაძვას, (role-playng, imitation) და შემდეგ — ითვისებს (role-taking). მიბაძვის პროცესი ბავშვის მიერ განსხვავებული როლების ასახვას გულისხმობს. ჯერ კიდევ ადრეულ ბავშვობაში ვლინდება უნივერსალური ფენომენი — იმიტაცია, მიბაძვა, რომელსაც ფსიქოდრამაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა და რომელსაც მკაფიოდ ასახავს ტექნიკები „სარკე“ და „დუბლი“ (იხ: ქვემოთ). როლური ასახვის ან როლური იმიტაციის ფაზას თან მოსდევს უფრო მაღალი საფეხური — როლთა გაცვლის დასწავლა; ამ ეტაპზე ბავშვი ქცევის მხოლოდ გარეგანი ასპექტით აღარ შემოიფარგლება და ქცევის „ფსიქიკური შინაარსის“, ფსიქიკური განცდების ასახვას ესწრაფვის. ასეთია, ეგრეთ წოდებული, როლური თამაშების ბუნება; განსხვავებული საქმიანობის (მძღოლის, ექიმის, პედაგოგის, მეომრის და სხვ) იმიტაციით, ბავშვი შესაბამის როლებს სწავლობს და ეუფლება. (17, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 133, 134)

ჯ. მორენო როლთა შემდეგ კატეგორიებს გამოყოფს:

1. სომატური ან ფსიქოსომატური როლები — ეს პირველადი, თანდაყოლილი როლებია, რომლებიც პერმანენტულად თან სდევს ინდივიდს მისი არსებობის მანძილზე. ეს როლები ორგანიზმის ცხოველქმედების შენარჩუნებას ემსახურება და ბიოლოგიურ მოთხოვნილებებთან კავშირდება. მაგალითად, ასეთია საკვების მიმღების როლი.

2. ფსიქიკური როლები — სომატური როლების ფსიქიკური კორელატებია; მაგალითად, კვების პროცესში ბავშვი სიამოვნებას განიცდის, რაც, ჯ. მორენოს შეხედულებით, სიამოვნების განმცდელის როლს უკავშირდება.

3. სოციალური როლები — სტერეოტიპულია და მათ როლური ან სოციალური სტატუსი შეესაბამება. ასეთია, მაგალითად, შვილის, მშობლის, პროფესიონალის, მოქალაქის და სხვა როლები.

4. ტრანსცენდენტური ან ინტეგრაციული როლები — სოციალურ როლთა მიღმა იგულისხმება და რელიგიურ თუ ეთიკურ სფეროებს უკავშირდება.

5. მეორადი როლური კატეგორიები: ა) ფსიქოდრამატული როლები ან როლები, რომლებსაც ფსიქოდრამატული სესიის მონაწილე ასრულებს, ბ) კონსერვირებული ან თეატრალური როლები.

ჯ. მორენომ დაამკვიდრა ტერმინი — „როლური თრეინინგი“, რომელიც სოციო-პედაგოგიური ფუნქციის მქონე, როლურ თამაშთან დააკავშირა. როლური თამაშისაგან განსხვავებით, ფსიქოდრამას თერაპიული (უწინარესად, სწორედ თერაპიული!) მიზანი გააჩნია. როლურ თრეინინგს (role-training) განსაკუთრებული პედაგოგიური მნიშვნელობა ენიჭება. მას პედაგოგიურ როლურ თამაშადაც მოიხსენიებენ. (ქვემოთ იხილე — როლური თამაში და როლური ინვერსია).

ფსიქოდრამის თეორიის მიხედვით, პიროვნებას მისი როლები აყალიბებს; ადამიანის პიროვნება როლთა საფუძველზე ფორმირდება. ფსიქოდრამაში როლური თამაშის მიზანი არა მხოლოდ გარკვეული როლური ქმედების სწავლებაა, არამედ, ასევე, პროტაგონისტის (ფსიქოდრამის მთავარი მოქმედი პირის) მიერ განსხვავებულ როლთა ინტეგრაცია-გამთლიანება და არსებულ როლთა სისტემაში ახალი როლების ჩართვა. მაგალითად, დედის ახალი როლის ჩართვა მომსახურე ქალის უკვე არსებულ როლთა სისტემაში. ფსიქოდრამის ავტორის მიხედვით, ფსიქიკური ბალანსი და ჯანმრთელობა სწორედ ფართო რეგისტრის, განსხვავებულ როლთა ეფექტურ გამოყენებას უკავშირდება.

ფსიქოდრამის თეორიასა და პრაქტიკაში ყურადღების ფოკუსში ექცევა როლური დეფიციტის, როლური ატროფიისა და როლური კონფლიქტის ფენომენები. ფსიქოდრამის ამოცანები არსებული როლური დეფიციტის შევსებასა (ახალი როლის დასწავლას ან დაინყებულ როლის აღდგენას) და როლური კონფლიქტის გადაწყვეტასაც მოიცავს.

როლთა კონფლიქტში ურთიერთსაპირისპირო როლების წინააღმდეგობა ან დაპირისპირება იგულისხმება. მაგალითად, როლთა კონფლიქტი შეიძლება ჩამოუყალიბდეს დაოჯახებულ ახალგაზრდას; მოხდეს დაპირისპირება სტუდენტის უკვე ათვისებულ როლსა და მეოჯახის ახალ როლს შორის. ახალი როლის ათვისება და როლთა სისტემაში მისი ინტეგრირება ფსიქო-სოციალური ბალანსის აღდგენის პირობად იქცევა.

როლთა თეორიის მიხედვით, როლური კონფლიქტი ფსიქიკური დარღვევის ერთერთი, ძირითადი მიზეზია. როლური კონფლიქტი შეიძლება განიცდებოდეს ინტაროლური (ერთი როლის ფარგლებში), ინტეროლური (სხვადასხვა როლებს შორის) და ინტერ-

პერსონალური როლური კონფლიქტის (სხვადასხვა ადამიანებს შორის) სახით.

მორენოს მიხედვით, ინტაროლური კონფლიქტს საფუძვლად ედება ე.წ. კლასტერის ეფექტი. ნებისმიერი როლი რამდენიმე ქვე-როლის ერთიანობას წარმოადგენს. შესაბამისად, როლი ქვე-როლების კლასტერი ან კონგლომერატია. მაგ, დედის როლი შედგება არა მარტო მშობიარის როლისგან, არამედ მკვებავის, მომვლელის, აღმზრდელის და ა.შ. როლებისგან. როგორც წესი, როლური კლასტერის ცალკეული როლები ერთროულად არ აქტუალიზირდება; ზოგიერთი ვლინდება და ზოგი კი - ლატენტური რჩება. მიუხედავად ამისა, კლასტერის ლატენტური როლები ზემოქმედებას მაინც ახდენენ აქტუალიზირებულ როლებზე. ინტეროლური კონფლიქტის ფორმით, კლასტერის ეფექტი მაშინ ვლინდება, როდესაც, კლასტერთან დაკავშირებული, ცალკეული როლები არათანაბრად მიიღება ან უარიყოფა. მაგალითად, დედის როლში, ქალმა შეიძლება მიიღოს მშობიარის ან მოსიყვარულე დედის როლი, მაგრამ უარყოს აღმზრდელისა და მომვლელის როლები.

ინტაროლური კონფლიქტის თერაპიის პროცესში პარტნიორი იღებს პროტაგონისტის უკუგდებულ როლებს. პროტაგონისტს საშუალება ეძლევა როლურ თამაშში ჩამოიყალობოს ახალი დამოკიდებულება ამ როლებისადმი და ისწავლოს მათი ადექვატური აქტუალიზირება. (პ.ფ. კელერმანის მიხედვით).

ინტეროლური კონფლიქტი ჩნდება მაშინ, როდესაც რამდენიმე როლი ერთმანეთს უპირისპირდება ან, ზოგიერთ შემთხვევაში, ერთმანეთს გამორიცხავს. მაგალითად, ყმანვილს აქვს ურთიერთ-გამომრიცხავი ინტერესები მუსიკისა და ბუნებისმეტყველების მიმართ; მან ან ერთს უნდა დაუთმოს მთელი დრო და ენერგია ან მეორეს. როგორც წესი, ინტეროლური კონფლიქტის ფსიქოდრამათერაპია კლიენტის ამბივალენტობის შესწავლით იწყება. ამ მიზნით გამოიყენება ე.წ. მრავლობითი დუბლირების მეთოდი. ჩვენი მაგალითიდან, სცენაზე ყმანვილის გვერდით დუბლები განთავსდებიან. ყმანვილი (ფსიქოდრამის პროტაგონისტი) იწყებს ხმამაღლა მსჯელობას საკუთარი ინტეროლური კონფლიქტის შესახებ. როდესაც აკეთებს პაუზას, ერთი დუბლი გამოხატავს მის მიდრეკილებას მუსიკისადმი, ხოლო მეორე - ბუნების მეთყველებისადმი. ყოველი არგუმენტის შემდეგ, პროტაგონისტს საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვის საშუალება იძლევა. დუბლირების დახმარებით, შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ ამბივალენტობა მხოლოდ ზედაპირიულია და პროტაგონისტი ერთერთი დუბლისკენ (და მისი არგუმენტებისკენ) იხრება. ფსიქოდრამატული მოქმედების პროცესში მიღებული

გადანყვეტილება პროტაგონისტს შვებას ანიჭებს . თუმცა, მრავლობითმა დუბლირებამ შეიძლება საპირისპირო ეფექტიც გამოიწვიოს. კერძოდ, პროტაგონისტის გაუბედაუობა მყარ ამბივალენტობად ჩამოყალიბდეს. ამ დროს პროტაგონისტი ორივე დუბლის არგუმენტებს ერთნაირად თანხმდება და მისი ფსიქიკური დაძაბულობაც მატულობს. ასეთ ეტაპზე სესია არ უნდა შეწყდეს! პროტაგონისტს უნდა მიეცეს საშუალება ორივე როლი გაითამაშოს; ფსიქოდრამატისტები მიიჩნევენ, რომ პირველ რიგში შესრულებული როლი მის უპირატესობაზე მეტყველებს. (78)

ინტრაპერსონალური როლური კონფლიქტის მიზეზი კლიენტის არა აქტუალურ მდგომარეობაში, არამედ მის წარსულში უნდა ვეძოთ. მაგალითი: საკუთარი შვილებისადმი კეთილგანწყობილი მამა ვერ ახერხებს მამის როლის თანმიმდევრულ და გულწრფელ აქტუალიზებას; შვილებს „კარგ მამობას“ ვერ უწევს, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი გულით უყვარს. ეს პრობლემა მხოლოდ ოჯახური სიტუაციის გათვალისწინებით ვერ აიხსნება და ვერც ინტრა თუ ინტერროლური კონფლიქტების საუძველზე. პ. კელერმანი მიუთითებს, რომ მხოლოდ ბავშვობის ფსიქოდრამატული აღდგენა წარმოაჩენს პროტაგონისტის (პრობლემური მამის) პრობლემის რეალურ მიზეზს. მოყვანილი მაგალითიდან, წარსულის ყოველ აღდგენილ სცენაში პროტაგონისტის (პრობლემების მქონე მამის) პაპა ფიგურირებდა. როგორც გამოვლინდა, ის ძალიან მკაცრად ზრდიდა შვილიშვილს, მამის სრული პასიურობის ფონზე. არც ერთ გათამაშებულ სიტუაციაში მამას ხმას არ ამოუღია. თუმცა, ძალიან მორიდებულად ავლენდა შვილისადმი სინაზეს. როლური უკუკავშირის დროს, პროტაგონისტმა აღნიშნა, რომ მისი პრობლემის მიზეზი ბავშვობასთან, მის საკუთარ მამასთან არის დაკავშირებული. პ. კელერმანი მიუთითებს პროტაგონისტის წინააღმდეგობრივ გამოცდილებასა და ორი, სრულიად განსხვავებული, მამის ტიპის ინტერნალიზაციის თაობაზე. (პ.ფ. კელერმანის მიხედვით). (78)

როლური დეფიციტის სინდრომი

ფსიქოდრამაში როლური თამაში, თერაპიული პედაგოგიკის მიზნით, აქტიურად გამოიყენება გენტიკური, თანდაყოლილი დარღვევების შემთხვევაში. ასე მაგალითად, ოლიგოფრენიული სინდრომის დროს, ფსიქოდრამატული მუშაობა როლური განვითარების გარკვეულ დონეს აყალიბებს; კერძოდ, პაციენტი, გარკვეულ ფარგლებში, სოციალურ როლურ ქცევას ეუფლება.

როლური დეფიციტის მქონე პაციენტები, განვითარებაში არ-

სებული შეფერხების გამო, ვერ ახერხებენ სოციალური მოლოდინების გამართლებას და როლური ქცევის პროცესში სერიოზულ სირთულეებს აწყდებიან. მუდმივი ფრუსტრაცია მათთვის დამახასიათებელ, არასრულფასოვნების გრძნობას ზრდის და რეგრესიული სიმპტომების ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. (85)

მაგალითი: აქტიური დედის, ჭარბი მზრუნველობის პირობებში, ახალგაზრდა ვაჟი არა სპორტულ ცხოვრებას ეწევა. 13 წლის ასაკში, როდესაც ყმანვილების ერთობლივი გართობა, ხშირად, სწორედ სპორტს უკავშირდება, ვაჟი აუტსაიდერად ჩამოყალიბდა. თავიდან ის თანატოლებთან კონტაქტში შესვლას ცდილობს, მაგრამ სპორტსმენის როლის განუვითარებლობის გამო, დასცინიან და იგნორირებენ. ამავ დროს, ვაჟს როლური კონფლიქტიც უყალიბდება; „დედიკოს ბიჭის“ როლი და სპორტსმენის როლი ერთმანეთს უპირისპირდებიან. ვაჟი ისევ ძველ, „დედიკოს ბიჭის“, როლს უბრუნდება, ამით ხსნის კონფლიქტს და თავიდან შვებას გრძნობს. თუმცა, თანდათან აუტსაიდერის როლი უფრო მკვეთრად გამოხატული ხდება; ვაჟს უჭრება სწავლის სურვილი და სწავლას ახლა მხოლოდ დიდი ძალისხმევით ახერხებს. დროთა განმავლობაში, მას დეპრესიული ნევროზის ნიშნები უვლინდება. (85)

მოცემულ შემთხვევაში, დარღვევის სტადიების შესაბამისად, ფსიქოდრამა-თერაპიამ შეიძლება სხვადასხვა ფორმა მიიღოს. მაგალითად, თუკი ვაჟი ფსიქოდრამატისტს პირველ სტადიაზე მიაკითხავს (როდესაც ის ჯერ კიდევ ცდილობს თანატოლებთან დამეგობრებას და სპორტში ჩართვას), ჯგუფზე ცენტრირებული ფსიქოდრამა (იხ: ქვემოთ) გამოიყენება, რომელშიც, ვაჟთან ერთად, მისი მეგობრებიც ჩაერთვებიან. სესიის პროცესში თანატოლები ემპათიურად იგრძნობენ ვაჟის მძიმე ემოციურ ფონს და ვაჟი მათგან თანაგრძნობას მიიღებს. შედეგად, შეიქმნება პირობები იმისა, რომ ჯგუფმა ვაჟს კონკრეტული დახმება გაუწიოს; სპორტში ჩართვის, როლური კონფლიქტის გადაწყვეტისა და ახალი როლის ათვისების თვალსაზრისით.

თუკი ჯგუფზე ცენტრირებული მიდგომის განხორციელება შეუძლებელია, მაშინ განსხვავებულ მეთოდებს მიმართავენ; მაგალითად, თამაშდება წარმატებული მომავლის (როგორიცაა სპორტულ კლუბში ჩანერა და აქტიური სპორტით დაკავება) თუ დედასთან ურთიერთობის სცენები.

უკვე ჩამოყალიბებული, ობსესიური ნევროზის ეტაპზე ფსიქოდრამა-თერაპია ვაჟს ადრეულ, სიმპტომების ჩამოყალიბების, პერიოდში აბრუნებს. გამოიყენება ტექნიკები, რომლებიც კლიენტს საკუთარი თავის დამკვიდრების უნარების განვითარებაში ეხმარე-

ბა და რომელთა ერთერთ მიზანსაც დედასთან კონფლიქტის დარეგულირება შეადგენს. ასევე, ამ ეტაპზე ეფექტურია ოჯახური ფსიქოთერაპიის გამოყენებაც. (85)

როლთა აუთვისებლობა, სოციალურ დონეზე, პიროვნებას სერიოზულ პრობლემებს უყალიბებს. თვით მაღალი კოგნიტური უნარების ადამიანი, სოციალურ როლურ დონეზე ქცევის არაადექვატურობის გამო, შეიძლება სოციალური პერმანენტული დაპირისპირების რეჟიმში აღმოჩნდეს და საკუთარი სოციალური როლი არა მხოლოდ არასაინტერესოდ, არამედ სახიფათოდაც ეჩვენოს.

უკიდურეს შემთხვევაში შეიძლება გაჩნდეს ბოდვითი ან ნაწილობრივ ბოდვითი იდეებიც. სოციალური აქტივობის დეფიციტისას, პაციენტი პრობლემებს სოციალური სფეროდან ფსიქიკურ როლურ დონეზე გადაიტანს. ის, რაც სოციალურ როლურ დონეზე აღიქმება, როგორც შეცდომა ან დანაკარგი, ფსიქიკურ როლურ დონეზე - პირადი უმწეობის, ცოდვის ან მოსალოდნელი ხიფათის სახით განიცდება. ფსიქიკურ როლურ დონემდე რეგრესის კერძო გამოვლინებად შეიძლება იქცეს მეგალომანიაც (85). ფსიქოდრამა ასეთ შემთხვევებში რეალობის განცდასა და ბოდვის კონკრეტიზაციაზე ფოკუსირდება; კლიენტს ბოდვითი იდეებისა და წარმოდგენების ფსიქოდრამის სცენაზე გადანაცვლების საშუალება ეძლევა. - მეთოდის მიზანს მათი ამოცნობა, შესწავლა და რეალისტური შეფასება შეადგენს.

გ. ლეიტცი მიუთითებს, რომ ფსიქოპათოლოგიურ პიროვნებასთან მუშაობა, მისი როლური ქცევის განვითარების მიმართულებით, საკმაოდ რთული პროცესია. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც, ჯგუფის წევრების პარტნიორობა და კეთილგანწყობის ატმოსფერო სასურველ თერაპიულ ეფექტს უკავშირდება. (85)

როლები ახალ სიტუაციებში

ადამიანი მუდმივად ცვლად გარემოში ცხოვრობს, რაც მას ცხოვრების სტილის შესაბამისი ცვლისა და ახალ როლთა ათვისების ამოცანებს უყენებს. მაგალითად, სწრაფი ადაპტირების მოთხოვნები წაეყენება ახალგაზრდას, რომელიც უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, საპასუხიმგებლო თანამდებობაზე ინიშნება. ანდა ახალგაზრდა ქალს, რომელიც გაუთხოვარი ლამაზმანის როლს შეეჩვია და გათხოვების შემდეგ, მეუღლის მოთხოვნების შესრულებას ვერ ახერხებს. ასეთ დროს ფსიქიკური მდგომარეობა იმაზეა დამოკიდებული, თუ სპონტანობისა თუ კოგნიტური უნარების დახმარებით, რამდენად შეძლებს ახალგაზრდა ახალი სიტუაციის მოთხოვნების გათვალისწინებას. სანაღამოდვეგო შემთხვევა-

ში, მას პრობლემისგან განრიდება და ქცევის ძველ, ადრეულ (უფრო იოლად და საიმედოდ განცდად) ფორმებამდე რეგრესი ემუქრება.

ახალ სიტუაციასთან ადაპტირების პროცესში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ინტერპერსონალური ფაქტორებიც. მაგ, ახალ სიტუაციასთან გამკლავება ბევრად იოლად წარიმართება, როდესაც ბავშვი სასკოლო ცხოვრებას, ოჯახის წევრების აქტიური თანადგომით იწყებს. როლური შეუსაბამობის სინდრომის შემთხვევაში, ფსიქოდრამასთან ერთად, პედაგოგიურ როლურ თამაშსაც მიმართავენ.

როლთა პათოლოგიური ატროფია

როლთა პათოლოგიური ატროფიისა და როლური დეფიციტის სინდრომი მკაფიოდ ვლინდება კლიენტის ხანგრძლივი ჰოსპიტალიზაციის შემთხვევაში. სტაციონარული მკურნალობის პროცესში ზოგიერთი მნიშვნელოვანი როლი (მაგ, მეუღლის, მშობლის, პროფესიონალის) შეიძლება ლატენტურ მდგომარეობაში გადავიდეს და ადამიანი მხოლოდ პაციენტის როლით შემოიფარგლოს. ასეთ დროს, რეაბილიტაციის მიზნით, როლური თამაშები გამოიყენება, რომლებიც პაციენტის წარსული და მომავალი (პაციენტის როლთან დაუკავშირებელი) ცხოვრებისეული როლების აქტუალიზებას ემსახურება.

სპონტანობის შეკავება

სპონტანობის შეკავება ზოგჯერ ნორმალური აქციონალური შიმშილის პირობებშიც ვლინდება. (იხ: ტერმინების განმარტება). ასეთ დროს, აქციონალური შიმშილი აგრესიისა და თვითაგრესიის ფორმას იღებს. ეს პროცესი შეიძლება არ გადიოდეს ნორმის ფარგლებიდან, მაგრამ შეიძლება, ასევე, საგანგაშო დონესაც მიაღწიოს და ფსიქიკური დარღვევის სახით ჩამოყალიბდეს. ამიტომაც მორენო აქციონალური შიმშილისა და სპონტანობის განვითარებას გამორჩეულ ნიშნელობას ანიჭებდა.

სპონტანობის ტესტირებისა და ტრენინგის მიზნით, ფსიქოდრამის კლიენტს სცენაზე მოულოდნელ სიტუაციებს უქმნიან და მის რეაქციებს აკვირდებიან. თუკი ქცევა არაა სპონტანური (მაგ, მეტოქეობის სიტუაციაში), მაგრამ, ამავე დროს, მდგომარეობა არ გადის ნორმის ფარგლებიდან, მაშინ კლიენტის სპონტანობის უნარს, ხვადასხვა მოულოდნელ სიტუაციებში, სწორედ ამ კონკრეტულ პრობლემასთან (მეტოქეობასთან) დაკავშირებით, ავარჯიშებენ. თუკი უფრო ძლიერი შეკავება გამოვლინდა, მაშინ ე.წ. გამოვლენის ფსიქოდრამა გამოიყენება. (იხ: ქვემოთ განმარტება).

გამოვლენილი მეტოქეობის პრობლემის დიაგნოსტიკება შე-
საბამისი, რეალური სიტუაციის სცენიური ასახვით ხდება. ენ.
დუბლირების ტექნიკით მიიღწევა სპონტანობის სწრაფი გამონ-
თავისუფლება. გ.ლეიტცის მაგალითში, პროტაგონისტის დუბლი
(იხ: განმარტება) გაზვიადებით ასახავს პროტაგონისტის სპონტა-
ნობის შეკავებას. დუბლი ამბობს: „თუკი ჩემს გარდა ფირმის მართ-
ვის ახალ თანამდებობაზე მიუღერის კანდიდატურას განიხილავენ,
მაშინ მე თანამდებობას დავთმო. მიუღერი ჩემზე ბევრად ჭკვიან-
ნი, ნიჭიერი და კომპეტენტურია“. პროტაგონისტის რეაქცია: „ჰო,
ჯობია დავთმო! მაგრამ მიუღერი ასეთი ნამდვილად არაა!“ დუბლი
განაგრძობს: „მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უნდა დავთმო. ყველა და-
ინახავს, როგორი სულელი და უმწეო ვარ მიუღერთან შედარებით“.
პროტაგონისტი აპროტესტებს: „არა, მე ასეთი არა ვარ!“ (85)

ამ ეპიზოდში ფსიქოდრამატისტი წყვეტს სცენას და პროტაგო-
ნისტს სთხოვს აჩვენოს (აქ და ახლა), რომ ასეთი არაა. — „მიუღერიც
და თანამშრომლებიც თქვენს წინაშე არიან. დაამტკიცეთ, რომ არა
ხართ უმწეო და არაკომპეტენტური. დაამტკიცეთ, რომ არაფრით
ჩამოუვარდებით მიუღერს!“

ფსიქოდრამატული ჯგუფის პოზიტიური უკუკავშირი პროტა-
გონისტის არა მხოლოდ სპონტანობის აქტივირებას ახდენს, არა-
მედ მის აქციონალურ შიმშილსაც ზრდის. (85)

არასაკმარისი რეალური შესაძლებლობები

გარკვეული როლისთვის აუცილებელი, რეალური შესაძლებ-
ლობების მუდმივმა დეფიციტმა შეიძლება სერიოზული ზიანი მია-
ყენოს კლიენტის თვითშეფასებას და ჩამოუყალიბოს, აქციონალური
შიმშილის ფრუსტრაციასთან დაკავშირებული, დეპრესიული ან აგ-
რესიული რეაქცია.

ობიექტური რეალური შესაძლებლობების უკმარობის შემთხ-
ვევაში იმაგინაციური ფსიქოდრამატული ტექნიკები გამოიყენება,
რომლებიც კლიენტის ფანტაზიის სტიმულირებას ახდენენ.

მაგალითი: კლიენტი თავისუფლად ვერ ფლობს უცხო ენებს.
იგი არასრულფასოვნების გრძნობით იტანჯება, რადგანაც უცხო-
ელ კოლეგებთან ხშირი და აუცილებელი ურთიერთობა აქვს. კლი-
ენტი ჯგუფს მოუთხრობს, რომ უცხოელი კოლეგების გამოჩენაც კი
ხშირად პანიკაში აგდებს.

თერაპიის პროცესში, სხვა მეთოდებთან ერთად, იმაგინაციური
ტექნიკა გამოიყენება. მაგალითად, კლიენტის პრობლემა თამაშდე-
ბა ენ. „ჯადოსნურ მაღაზიაში“. აქ კლიენტს შეუძლია იმ უნარების
„შეძენა“, რომლებსაც ასე მარტივად ვერ მოიპოვებ რეალურ ცხოვ-
რებაში. საფასურად მან უნდა ხელისშემშლელი დაბრკოლებები

„გადახადოს“. როგორც აღმოჩნდა, სიძნელეს სწორედ ეს უკანასკნელი შეადგენს. ჩვენს მაგალითში, უცხოეთში უცხო ენის შესასწავლად „გამყიდველმა“ მოითხოვა პროტაგონისტს მისი საიმედო პროფესიული მდგომარეობა დაეთმო სამშობლოში. ფსიქოდრამატული მუშაობის პროცესში, რეალური ხიფათის მიუხედავად, კლიენტმა მაინც გარისკვა გადაწყვიტა. (85)

არაადექვატური როლური ქცევა

აქციონალური შიმშილისა და სპონტანობის შემცირებას (ასევე, ე.წ. კრეატულობის ნევროზს) არაადექვატური როლური ქცევაც იწვევს. ასეთ შემთხვევაში ფსიქოდრამა-თერაპია ბიპევიორალურ-თერაპიულ როლურ თრენინგს (ბიპევიოდრამას, „ქცევით-დრამას“) ან პედაგოგიურ როლურ თამაშს მიმართავს.

მაგალითი: სამედიცინო ფაკულტეტის წარმატებული სტუდენტი ვერ ახერხებს ექიმის როლთან გაიგივებას. შედეგად, ვერ იმსახურებს ვერც კოლეგების და ვერც პაციენტების პატივისცემას თუნდობას. მისი ქცევა სულ უფრო შეკავებული ხდება, რაც მის პრობლემებს კიდევ უფრო ამძაფრებს. საბოლოოდ, სტუდენტს უჩნდება სურვილი უარი თქვას პროფესიაზე, უყალიბდება არასრულფასოვნების გრძნობა და უფუჭდება ურთიერთობა კოლეგებთან.

ამ შემთხვევაში თერაპიის ფორმად ჩვეულებრივი როლური თრენინგი გამოიყენება. კლიენტი ან წარსულიდან აღაგენს ანდაც წარმოისახავს იმ განსხვავებულ სიტუაციებს, რომლებშიც პაციენტებსა და ექიმ-კოლეგებთან ურთიერთობებია ასახული. კრიტიკულ მომენტებში როლთა გაცვლის ტენიკა (იხ: ტექნიკის დახასიათება) გამოიყენება, რაც კლიენტს საშუალებას აძლევს საკუთარ თავზე იწვნიოს ექიმის მოუხერხებელი ქცევა (უხეში, უდიერი დამოკიდებულება, უყურადღებობა და სხვ). კლიენტის მოქმედების კორექტირების მიზნით გამოიყენება ე.წ. სარკის ტექნიკაც (იხ: სარკის ტექნიკა). ფსიქოდრამის პროცესში, პარტნიორების პოზიტიური უკუკავშირების საფუძველზე, კლიენტი თავს დაცულად გრძნობს და უყალიბდება რწმენა, რომ, რეალურ ცხოვრებაშიც, ექიმის როლის წარმატებულად შესრულებას შეძლებს. (85)

არასაკმარისი როლური დისტანცია

არსებობენ ადამიანები, რომლებიც ეფექტურად ასრულებენ მრავალფეროვან როლებს, მაგრამ ვერ გრძნობენ აუცილებელ, ფსიქოლოგიურ დისტანციას საკუთარ თავსა და როლს შორის. ასეთ შემთხვევაში ადამიანი homo sociologus-ად იქცევა და, თუკი გამოვიყენებთ იუნგის ტერმინოლოგიას, სრულად იდენტიფიცირდება არქეტიპ პერსონასთან. (1, 117, 118, 119)

გ. ლეიტცი მიუთითებს, რომ ერთ სოციალურ როლთან სრული იდენტიფიკაცია (დანარჩენი როლების იგნორირების ფონზე) ადამიანის ქცევის სტერეოტიპიზაციასა და, ასევე, საპირისპირო როლებთან კონფლიქტებს იწვევს. (85) აღნიშნულ შემთხვევაში ფსიქოდრამა პიროვნების გამოვლენაზე იგება; კერძოდ, კლინტი სოციალური როლისგან ტრანსცენდირებასა და როლური კონფლიქტის რეგულირებას ეუფლება.

მაგალითი: ახალგაზრდა ექიმი იმდენად გაიგივებულია ექიმის როლთან, რომ, მისი ოჯახური ცხოვრების საზიანოდ, მუდმივად იკიდებს ახალ-ახალ პასუხისმგებლობას კლინიკაში. მისი ცხოვრების ფსიქოდრამატული ასახვის დროს, ექიმი კლინიკაში ოჯახის მონატრებით იტანჯება, ხოლო სახლში - ექიმის პასუხისმგებლობა უქმნის ფსიქოლოგიურ დისკომფრტს. ამიტომაც მას სახლში (ლამიტაც კი!) კლინიკისკენ მოუწევს გული, ხოლო კლინიკაში ის - სახლში დაბრუნებაზე ოცნებობს. (85)

აღნიშნული პრობლემა სივრცობრივად, საინტერესოდ არის გათამაშებული სცენაზე; კლინიკის, პროფესიული პასუხისმგებლობის ეპიზოდები სცენის მარჯვენა მხარეს თამაშდება, ხოლო მის მარცხენა მხარეს - ოჯახური იდილიის ეპიზოდები. ამ ეპიზოდების მონაცვლეობითი შესრულება პასუხისმგებლობასა და სიამოვნებას შორის ინტრაფსიქიკურ კონფლიქტს ასახავს.

პროტაგონისტს (ახალგაზრდა ექიმს) საშუალება ეძლევა საკუთარ როლურ კონფლიქტს „გარედან“ ან „ზევიდან“ შეხედოს. მოქმედებაში ერთვებიან დუბლები, რომლებიც პროტაგონისტის ორ ძირითად როლს (ექიმის, მეოჯახის) ასრულებენ და როლთა კონფლიქტს ასახავენ. დუბლების მოქმედების მანძილზე, ფსიქოდრამატისტი პროტაგონისტს სკამზე აყენებს, რათა მან „ზემოდან“ დახედოს თავის ცხოვრებას. პროტაგონისტი (ახალგაზრდა ექიმი): - „აქ. ოჯახურ სცენაში ბედნიერი ვარ, მაგრამ, იმის ნაცვლად რომ ზვალისთვის გადავდო საქმე, ისევ კლინიკაში გავრბივარ. რა სასაცილოა! (იციინის). ვიცი, რომ ორივე ფორმა - ჩემი ცხოვრების ნაწილია და არსებობას იმსახურებს.“

პროტაგონისტმა არა მხოლოდ ასახა შინაგანი კონფლიქტი, არამედის გარედან (ზემოდან) აღიქვა, ტრანსცენდენციის ეგზისტენციალური განცდის საფუძველზე. შემდგომ ფსიქოდრამატულ პროცესში, მას თანდათან ახალი დამოკიდებულება ჩამოუყალიბდა საკუთარი ცხოვრების მიმართ. როგორც გ. ლეიტცი აღნიშნავს, ახალგაზრდა ექიმმა საკუთარი პიროვნება „გაიცნო“, რომელიც მის როლებზე, homo sociologicus-ზე, მაღლა დგას.

ლტოლვათა პარალიზების ფენომენი

ფსიქოდრამის თეორიაში, აქციონალური შიმშილის დეფიციტი ე.წ. ლტოლვათა პარალიზების ფენომენტთან კავშირდება. არა ერთი ფსიქიკური დარღვევის ძირითად სიმპტომად სწორედ ლტოლვათა პარალიზებაა მიჩნეული, რომელიც როლთა ნორმალურ აქტუალუზებას აფერხებს და, შესაბამისად, სიძნელეებს ქმნის პიროვნების განვითარებისა და მისი გარემოსთან ურთიერთქმედების პროცესებში.

ლტოლვათა პარალიზების გადალახვისა და აქციონალური შიმშილის აღძვრის მიმართულებით, პირველი ფსიქოდრამატული ნაბიჯი - კლიენტის მიერ მისი პასიური ქცევის ასახვაა. ამის შემდეგ ჩაერთვის ე.წ. „გამოვლენის ფსიქოდრამა“ (იხ: განმარტება) და შემდგომ, სპანტანობის, კრეატულობისა თუ როლების თრენინგი.

აღნიშნულ შემთხვევაში გამოყენებული ფსიქოდრამის საილუსტრაციოდ განვიხილოთ გ. ლეიტცის მაგალითი: (85)

28 წლის ქალი (ანა) ბავშვობიდან იტანჯება აპათიით (ლტოლვათა დარღვევით, ლტოლვათა პარალიზებით - გ.ლ.). ანა დიდ დროს ლოგინში ატარებს.

ფსიქოდრამატულ სესიაზე ანა თავს ჯგუფის მეორე წევრ - ქალთან აიგივებს. ანა ამბობს, რომ ის ძალზე ააღელვა ქალის ოჯახური კონფლიქტის სცენამ და საკუთარი პრობლემის წინაშე დააყენა. ანა თამაშის სურვილს გამოთქვამს და მოთელვის ეტაპზე, ამბობს, რომ ერთი წელია, რაც ქმარს გაეყარა, ათწლიანი უშვილო ქორწინების შემდეგ.

ფსიქოდრამის თამაშის ფაზა პროტაგონისტის ოჯახური კრიზისის (ქმართან დაშორებამდე) ასახვით იწყება. მწვავე დეპრესიის გამო, ანა ფსიქიატრიული კლინიკის სტაციონარულ განყოფილებაში აღმოჩნდა. ამ პერიოდში მის მეგობარსა და ქმარს შორის ახლო ურთიერთობა დამყარდა. ამ ურთიერთობას ანა მნიშვნელობას არ ანიჭებს. ერთერთ სცენაში ანა -პროტაგონისტის (იხ: ტერმინის განმარტება) მეგობართან და ქმართან შეხვედრა თამაშდება. მათთან უაზრო საუბრის შემდეგ, ანა თავისი ნებით ბრუნდება ინსტენრებულ კლინიკაში.

შემდეგ სცენაში ანას შვიდ-წლიანი ფსიქოანალიზური მკურნალობის პროცესი აისახება. დიდი ხნის მანძილზე ფსიქოანალიზური სეანსები ანას მტკიცე ღუმელში მიმდინარეობდა. მაგრამ, მოუხედავად ამისა, უქმეებსა თუ ფსიქოანალიტიკოსის შვებულების პერიოდებზე ანა დეპრესიის გამწვავებით რეაგირებდა და კვირაობით არ დგებოდა ლოგინიდან. მონოლოგში ანამ მადლიერება გამოხატა

დეპრესიის მიმართ, რადგანაც მის მწვავე ფაზებში საკუთარი თავის აღქმის (!) საშუალება ეძლეოდა.

ბოლო სცენაში ანამ საკუთარი თავი პატარა სახლში წარმოადგინა, სადაც ის ქმართან გაყრის შემდეგ, მარტო ცხოვრობს. ანა სიხარულს გამოხატავს ყოფილი ქმრის (რომლის როლსაც ჯგუფის, ანას მიერვე შერჩეული, ნევრი ასრულებს) მოსალოდნელი ვიზიტის გამო. მაგრამ მასთან შეხვედრის პირველივე წუთები აუტანელი ხდება (როგორც რეალურ ცხოვრებაში) და ქმრის როლის შემსრულებელი სცენას ტოვებს.

მეორე დღეს ანა აქტიურია და ამბობს, რომ შვება იგრძნო გუშინდელი სესიის შემდეგ. ფსიქოდრამატისტი ანას ყურადღებას მის პოზიტიურ კავშირზე ამახვილებს, დისა და დედის მიმართ. შემდეგ სთხოვს ბავშვობის სცენები გაითამაშოს.

პირველად ანა ბავშვობის პერიოდს გაითამაშებს, როდესაც 4 წლის ასაკში, ენურეზის სამკურნალოდ, ბავშვთა კლინიკაში მოხვდა. თამაშისას ანა აჩვენებს, თუ, ლამაზ კაბაში, როგორ ბრუნდება კლინიკიდან სახლში. მას აღიზიანებს ორსული დედა, აშინებს მუდმივად მთვრალი მამა და არ სურს თავის ასოციალურ ოჯახში დაბრუნება.

შემდეგ სცენაში ანა კვლავ 4 წლისაა და თანატოლ გოგონას ქუჩაში ესაუბრება. „არ გეთამაშები. იმიტომ რომ ღარიბი ხარ“- ეუბნება ანა გოგონას.

აქ თამაშში ენ. დუბლი (ანას როლის შემსრულებელი, თერაპევტი) ერთვება. დუბლი ანას პოზიციას აკონკრეტებს და მისი შეხედულებების (განცდების, მოლოდინების...) გახშიანებას უწყობს ხელს.

დუბლი (როგორც ანა): „მე....

ანა: ლამაზ სახლში ვცხოვრობ

დუბლი: ზოგჯერ მე იქ მივდივარ

ანა: არა, მე იქ ვცხოვრობ

დუბლი: და მე. . .

ანა: ვზივარ, ატლასსა და აბრეშუმში გამოწყობილი, ჩემს ლამაზ ოთახში!..

დუბლი: და. . .

ანა: ფანჯრიდან ვიყურები

დუბლი: ჩვეულებრივ. . .

ანა: ადამიანები მიყურებენ გარედან

დუბლი: მაგრამ ზოგჯერ ქუჩაში გავდივარ

ანა: არა, მე არასოდეს გავდივარ სახლიდან

დუბლი: მხოლოდ ზოგჯერ. . .

ანა: მე უფლებას ვაძლევ, რომ ხელით გამომიყვანოს სახლიდან
დუბლი . . .

ანა: ჩემი ძმის მეგობარმა

დიალოგი წყდება. პროტაგონისტი ირჩევს ჯგუფიდან ძმის და
ძმის მეგობრის როლების შემსრულებლებს. სცენა თამაშდება.

ძმის მეგობარს ანა ხელში აყვანილი გამოყავს, ისინი ანას ძმას
ჩაუვლიან და შორით მოგზაურობას განასახიერებენ. ძმის მეგობა-
რი ანას, მისივე სურვილით, შორეულ თოვლიან უდაბნოში, ყინუ-
ლის პატარა სახლში (იგლუში) ტოვებს.

დუბლი (ფსიქოდრამატისტი): აქ ცივა

ანა: მე არ მცივა

დუბლი: მაგრამ მარტო ვარ

ანა: არა, ზოგჯერ გარეთ გაივლიან ბავშვები და აღფრთოვანე-
ბით მომჩერებიან, - თოვლის პრინცესას

დუბლი: რომ აღარ მოვიდნენ?

ანა: მაშინ მარტო ვიქნები ჩემს იგლუში

დუბლი: ამიტომაც უკან დავბრუნდები ქალაქში, თორემ მომ-
შევდება

ანა: (ხმამაღლა წამოიყვირებს) არა, ჯობია მშვიერი ვიყო!

ფსიქოდრამატისტს ჯგუფიდან მეორე დუბლი გამოყავს და
ისინი ანას მარჯვენა და მარცხენა ფეხს განასახიერებენ.

დუბლი (ანას მარცხენა ფეხი): ჩვენ შენი ფეხები ვართ, გვინდა
სიარული და სირბილი, ჩვენ ხომ მოძრაობისთვის ვარსებობთ, გა-
მოგვიყენე!

ანა: არ მჭირდებით!

დუბლი: რატომ?

ანა: იმიტომ რომ პატარა და დაბრეცილი ხარ

დუბლი (მეორე ფეხი): მე?

ანა: შენ კი ხარ ჯანმრთელი, მაგრამ მაინც არ მჭირდები

როლების გაცვლა. ანა ახლა თავის მარცხენა, ავადმყოფ ფეხს
განასახიერებს

დუბლი (ანას როლში) არ მჭირდებით, არ მჭირდებით!

ანა (მარცხენა ფეხი): შურს ვიძიებ ამის გამო! მე უკვე დავლბი
მუხლამდე და ეს პროცესი გაგრძელდება მანამ, სანამ არ გამომი-
ყენებ!

როლების გაცვლა

დუბლი (როგორც მარცხენა ფეხი) იმეორებს ანას ბოლო ტექსტს
და ხმამაღლა ამბობს: გამოგვიყენებ თუ არა?!

ანა (გაუბედავად, პაუზის შემდეგ): გამოგიყენებთ!

ამის შემდეგ დუბლები ხელს ჩასჭიდებენ ანას და სცენაზე დიდი ხანი დაარბენინებენ. ანა სულ უფრო ხმამაღლა იცინის.

ფსიქოდრამის ბოლო, განხილვის ეტაპზე ძმისა და ძმის მეგობრის როლების შემსრულებლებმა აღნიშნეს, რომ ანამ ჯგუფის ერთი და იგივე წევრი აირჩია ქმრისა და ფსიქოანალიტიკოსის როლების შესასრულებლად. ასევე, აღინიშნა პარალელი ფეხების გამოუყენებლობასა და, ქორწინებისა თუ ფსიქოანალიზის პერიოდებში, ანას პასიურობას შორის. პრინციპის როლის თაობაზე ანამ განაცხადა, რომ მისი შესრულებისას თავს ისე გრძნობდა, როგორც ბავშვობაში. მართალია, ანა გარეგნულად ასოციალურ პირობებში იზრდებოდა, მაგრამ შინაგანად, საკუთარ თავს, ზღაპრულ სასახლეში მცხოვრებ, პრინცესად აღიქვამდა. ამ ფანტაზიას ანამ თავი პუბერტეტში დააღწია. სწორედ მაშინ დაეწყო ფსიქოტური სიმპტომები და კლინიკაშიც პირველად მოხვდა.

მეორე ჯგუფური სესიის შეფასებისას ანა აცხადებს, რომ დაასევდიანა პრინციპსაზე, მისთვის ასე ძვირფასი, ფანტაზიის დაკარგვამ. რაც შეეხება თერაპიულ ეფექტს - უნდა ითქვას, რომ ანა ჯგუფის ორ წევრს (სოციოლოგს და სოციალურ მუშაკს) დაუხლოვდა და, რამდენიმე თვის ფსიქოდრამატული მუშაობის შემდეგ, მათთან ერთად გაემგზავრა საზღვარგარეთ, უმაღლესი განათლების გასაგრძელებლად.

გ. ლეიტცის კომენტარი: ანას აპათია ზღაპრულ პრინციპსაზე ბავშვური ფანტაზიის კონკრეტული განხორციელებაა. ეს ფანტაზია ანასთვის არახელსაყრელი პირობებისა თუ მიუღებელი სოციალური ურთიერთობების კომპენსაციის სახით ჩამოყალიბდა. ფსიქოდრამატული თამაში (მორენოს სიტყვებით, -„ჭეშმარიტი მეორეჯერ“ ან, სხვანაირად, წარსულის თერაპიული გამეორება) ანას ფანტაზიებისგან განთავისუფლების სტიმულად იქცა. ანა რეალურ, აქტიურ ცხოვრებას დაუბრუნდა და ახალ შეძენილ მეგობრებთან ერთად, საზღვარგარეთ გაემგზავრა სწავლის გასაგრძელებლად. (85)

acting out და „აქციონალური შიმშილი“

„მოქმედება კურნავს და არა სიტყვა!“ - ჯ. მორენო

ფსიქოდრამა „თამაშის მეთოდებს“ განეკუთვნება; მასში მთავარ ადგილს იკავებს არა მსჯელობა პრობლემებსა თუ კონფლიქტებზე, არამედ მათი გათამაშება ან მოქმედების სახით გამოხატვა. ფსიქოდრამა ეფუძნება ე.წ. acting out - ის ფენომენს. Acting out მორენოს ტერმინია და ითარგმნება, როგორც მოქმედებით ან მოქმედებაში გამოხატვა. აღნიშნული ფენომენი გულისხმობს: გრძნობათა ექსპრესიას, ფსიქიკური რეალობის მოქმედების გზით გადმოცემას, არავერბალურ კომუნიკაციას — „სხეულის ენას“ და, საზოგადოდ, ნებისმიერი სახის მოქმედებას. (46, 78, 85)

ფსიქოდრამა აქციონალური მეთოდია. ჯ. მორენოს თეორიით, ადამიანს ე.წ. „აქციონალური შიმშილი“ ან „აქციონალური დეფიციტი“ ახასიათებს, რომელიც შინაგანი მოტივაციის ანალოგიური ფენომენია და ბაზალური, ფუნდამენტური ლტოლვა. აქციონალური შიმშილი ან აქტივობის ტენდენცია პიროვნების განვითარების ფუნდამენტია; ბლოკირებული აქციონალური შიმშილი არა მხოლოდ კრეატიულ როლურ განვითარებას აფერხებს, არამედ ზოგადად, „მეს“ ფორმირების პროცესსაც! (17, 29, 36)

ადამიანის ძირითად ფსიქიკურ მახასიათებელთა შორის ჯ. მორენო ასახელებს: დინამიურობას (ან აქციონალურ შიმშილს), კრეატიულობას (შემოქმედებითობას) და სპონტანობას (თავისუფალ თვითგამოხატვას). აღნიშნული სამი ფენომენი (დინამიურობა, კრეატიულობა, სპონტანობა) ერთმანეთთან არსებით კავშირშია. (იხ: ტერმინების განხილვა). რაც შეეხება სოციალური ცხოვრებისა და სოციალური ურთიერთქმედების პროცესებს, მათში ემპათიის, გადატანისა და „ტელეს“ (encounter) ფენომენების მნიშვნელობა აღინიშნება (იხ: ტერმინების განმარტება).

ფსიქოდრამატული მეთოდის ავტორი სპონტანობასა და კრეატიულობას განვითარებისა და პროგრესის ძირითად დეტერმინანტებად, ფუნდამენტურ ფაქტორებად მიიჩნევს. სპონტანობა და კრეატიულობა ბიოლოგიური თუ სოციო-ეკონომიკური მოტივებისგან დამოუკიდებლად და მათზე დაყვანის გარეშე მოიაზრება.

ფსიქოდრამის ზეამოცანად ჯ. მორენო ადამიანების ე.წ. „ზეაქტიური ერთობის“ სახით გაერთიანებას მიიჩნევდა. სიტყვათა ნწყობაში „ზეაქტიური ერთობა“ გაცხადებულია მორენოს იდეალი — ე.წ. „ტელეს“ კავშირით ან ორმხრივი თანაგანცდით გამთლიანებული ინდივიდების პროდუქტიული და შემოქმედებითი ურთიერთქმედება. (40, 41, 42)

ფსიქოდრამა, თეატრალური სპექტაკლისგან განსხვავებით, არაა სანახაობა ან მხოლოდ სანახაობა. მეთოდის ავტორი მიუთითებს, რომ ფსიქოდრამის მოქმედი პირი (რომელსაც შემთხვევით როდი ეწოდა ბერძნული ტრაგედიის გმირის — პროტაგონისტის — სახელი) „ახლოა“ არა ინდენად თანამედროვე მსახიობთან, რამდენადაც ანტიკური მისტიკების, ძველ ბერძნული საკულტო თეატრალიზებული სანახაობის მონაწილესთან; ამ უკანასკნელს ინტენსიური, ერთგვარად, „რეალური“ ემოციები ფლობდა და უფრო მეტიც, ეჭვია არ შეჰქონდა საკუთარი თამაშის „რეალობაში“; მისტიკოს — მსახიობსა და მის პერსონაჟს შორის ზღვარი თითქმის ქრებოდა. ანალოგიურად, ფსიქოდრამა არ გულისხმობს დრამატურგიული მასალისა და დრამატურგიული პერსონაჟების გათამაშებას. ის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი, მწვავე განცდებისა თუ პრობლემების გამოხატვისა და, ზოგადად, თვითგამოხატვის საშუალებაა. (16, 17)

ჯ. მორენო აღნიშნავს, რომ თუკი ადამიანის ცხოვრებისეული აპარეზი ვინროა და შეზღუდული, მისგან განსხვავებით, სცენა („სცენური სივრცე“) სამოქმედო ასპარეზს აფართოვებს და თავისუფლებას მომნიჭებელია. სცენაზე დაიდლება კონფლიქტი ცხადსა და ნარმოსახულს, რეალურსა და ირეალურს შორის. სცენის ლოგიკით, ჰამლეტის მამის აჩრდილი ისევე რეალურია, როგორც თავად ჰამლეტი. და, უფრო მეტიც, ჰამლეტი ისევე რეალურია, როგორც მსახიობი ან მაყურებელი. ამავე დროს, სცენის არქიტექტონიკა ადამიანს ოპერაციონალურ მოთხოვნილებებს შეესაბამება; მისი ოვალური ფორმები მოქმედების თავისუფლებას უზრუნველყოფენ. სცენის პირობითი გარემო მისი სიმბოლური ტრანსფორმაციის შეუზღუდავ შესაძლებლობებს იძლევა; სცენა შეიძლება გარდაიქმნეს ნებისმიერ, ყოფით თუ ფანტასტიკურ, სამოქმედო არედ, როგორიცაა სახლი თუ ტრამალი, ბრძოლის ველი თუ საკლასო ოთახი, დედამიწის ლანდშაფტი თუ შორეული პლანეტის პეიზაჟი. (17, 29, 36, 37, 38, 39)

ფსიქოდრამატული თამაში იმიტაციაა; წარსულის ან წარმოსახულის ანმყოფი „გადმოტანა“. ამ ტრანსპოზიციას თერაპიული და პედაგოგიური მნიშვნელობა ენიჭება. მორენოს სიტყვებით: „ყოველი ნამდვილი მეორე — განთავისუფლებაა პირველისაგან!“. წარსული მოვლენისა და მასთან დაკავშირებული განცდის აღდგენა-გამეორება თერაპიული ეფექტის მქონეა. აღნიშნული შეხედულებით, მორენო „ფსიქოანალიზს“ ეხმიანება; ფსიქოანალიზურ ტექნიკაში ტრავმატული გამოცდილების რეპრეზენტაციასა და მასთან დაკავშირებულ კათარზისს ერთერთი ძირითადი ადგილი ეთმობა. (17, 29, 36, 37, 38, 39)

მორენოს მიმდევრების მიერ, ტრადიციულად, ყურადღების ფოკუსში ექცეოდა ფსიქოდრამის პრაქტიკული, და არა თეორიული, ასპექტები. დღესაც არა ერთი ფსიქოდრამატისტი მეთოდის თეორიული ბაზისის იგნორირებას ახდენს. საზოგადოდ, ჰუმანისტური ფსიქოთერაპია ანტითეორიული ორიენტაციისაა, რაც ამ მიმდინარეობის ფსიქოდრამატისტებსაც ეხება (Farson 1978). ამ მიზეზით, ჯ. ლ. მორენოს თეორიულმა შეხედულებებმა განვითარება, გადახედვა თუ აპრობირება ნაკლებად განიცადა. დღეს სახეზეა ცალკეულ იდეათა დიდი სიმრავლე, რაც შესაბამის სისტემატიზირებას მოითხოვს. ზოგიერთი პრაქტიკოსი ფსიქოდრამატისტი ისეთ თეორიულ, უკვე ჩამოყალიბებულ სისტემებს მიმართავს, როგორიცაა ფსიქანალიზი, სოციალური ფსიქოლოგია, გეშტალტ-ფსიქოლოგია, ტრანსსაქციური ანალიზი, ეგო-ფსიქოლოგია, ეგზისტენციალური ფსიქოლოგია, ჰუმანისტური ფსიქოლოგია, ასევე, ალინმენება ეკლექტური თეორიული მიდგომა.

ფსიქოდრამა, როგორც ფსიქიკური რიტუალი. მიიჩნევენ, რომ ფსიქოდრამა, როგორც ფსიქოთერაპიული მეთოდი, იმ შემთხვევაშია ეფექტური, როდესაც კლიენტს საკმაოდ რთულ, ფსიქიკურ რიტუალში ჩართვისა და მასში მონაწილეობის უნარი თუ შესაძლებლობა გააჩნია. კერძოდ, კლიენტი უნდა ტვირთულობდეს როლს და, ამავე დროს, არ კარგავდეს რეალობასა თუ სოციალურ ჯგუფთან კონტაქტს, ინარჩუნებდეს თვით-კონტროლს და, ამავე დროს, ემოციების განმუხტვის უფლებასაც აძლევდეს საკუთარ თავს.

ფსიქოდრამა, როგორც ფსიქიკური რიტუალი, უარყოფითი განცდებისა და ფრუსტრაციის მიმართ ტოლერანტობას მოითხოვს. შესაბამისად, ავტორთა რიგი ფსიქოდრამისტის „არასასურველ“ კლიენტთა საკმაოდ გრძელ სიას ჩამოწერს. თუმცა, არსებობს განსხვავებული შეხედულებაც; რიტუალი ყველასთვის ღიაა, თუკი, სწორად არის შერჩეული ჯგუფი (მისი ჰომოგენურობის თვალსაზრისით) და სწორად არიან მომზადებული (მოთელვის ეტაპზე) ჯგუფის წევრები. (ქვემოთ, ფსიქოდრამის ძირითადი ელემენტების განხილვისას, ჩვენ ისევ დაუვბრუნდებით რიტუალის თემას. (39, 40, 41)

ჯ. მორენოს ტრიადული სისტემა. ფსიქოდრამა, სოციომეტრია და ჯგუფური ფსიქოთერაპია ტრიადული სისტემის ურთიერთდაკავშირებული სუბ-მეთოდებია. თუმცა, აღნიშნულ სუბ-მეთოდებს დამოუკიდებლადაც განიხილევინ და გამოიყენებენ. მაგალითად, პ.ფ. კელერმანი ფსიქოდრამის ეფექტურობის გაზრდის მიზნით, მისგან სოციომეტრიის სეპარაციას მოითხოვს. განსხვავებული პოზიცია სოციომეტრიას ფსიქოდრამის ემპირიულ და თეო-

რიულ ბაზისად განიხილავს და, შესაბამისად, ფსიქოდრამატული სესიის პირველ და მნიშვნელოვან ეტაპად მიიჩნევს. (17, 29, 36, 37, 38, 78)

სოციომეტრია ინდივიდს სოციალურ მიმართებათა პრიზმაში შეისწავლის. სოციომეტრულ გამოკვლევაში გამოიყენება სოციომეტრული ტესტი, რომელიც ჯგუფის წევრთა შორის არაფორმალურ სოციო-ემოციონალურ მიმართებებს ავლენს და ე.წ. სოციალურ ატომს ასახავს. სოციალური ატომი (ან „სოციალური სამყარო“) პიროვნებებს შორის ყველა შესაძლო მიმართებათა ერთობლიობის ერთეულია. ტერმინი ფიზიკურ ატომთან არა ზუსტი ანალოგიით გაიგება, არამედ ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით — „atomus“- განუყოფელი. სოციალური ატომი ინდივიდის სოციალურ მიმართებათა კონსტელაციას ასახავს და ინდივიდს წარმოადგენს მის სოციალურ კავშირებში. მორენოს სკოლაში სოციალური ატომის შესწავლას გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება.

ფსიქოდრამატულ ჯგუფში ახალი სოციალური კავშირები მყარდება; ჯგუფი სოციალური მიკროკოსმია, რომლის წევრებსაც თერაპიული ურთიერთქმედება აკავშირებთ. ფსიქოდრამატული სესიის გარემო პირობების (და მათ შორის, დამხმარე პირებისა თუ აუდიტორიის) რაოდენობრივ - თვისობრივი ვარიირება კლიენტთა სპეციფიკის გათვალისწინებით წარმოებს.

მაგალითად, პროტაგონისტის სირცხვილისა და დანაშაულის გრძნობების დასაძლევად ეფექტურია ფსიქოდრამის ფართო აუდიტორიის წინ გათამაშება, ხოლო უფრი სერიოზული დარღვევების შემთხვევაში მისაღები ხდება უფრო „ინტიმური“ ჯგუფების ორგანიზება. ოპტიმალურად მიიჩნევა ჯგუფი, რომლის წევრებიც ცხოვრების განსხვავებულ სტადიებსა და მრავალფეროვან პიროვნულ თვისებებს ასახავენ, რაც როლთა ფართო სპექტრის გამოყენებისა და მრავალმხრივი დისკუსია-გაზიარების საშუალებას იძლევა.

ჯ. მორენოს შეხედულებით, სეპარატიული, განკერძოებული ინდივიდი — ფიქციაა და ინდივიდის არსებობის ერთადერთ ფორმას სოციალური ურთიერთქმედება შეადგენს. „სოციალური ატომის ტესტი“ (SAT- „Social Network Inventory“) სოციალურ მიმართებების ასახვას ემსახურება. ტესტის შედეგები სიმბოლოების (ნიშნების) დახმარებით გამოისახება და თერაპიის პროცესში გამოიყენება. სოციომეტრული ტესტით ჯგუფის სოციო-ემოციონალურ სტრუქტურას იკვლევენ. კვლევის შედეგებს გრაფიკულად სოციოგრამა ასახავს.

ფსიქოდრამის პირველ და ბოლო ეტაპებზე სოციომეტრული მეთოდების გამოყენება ფსიქოდრამის თერაპიული ეფექტის ასახ-

ვისა და დაფიქსირების ეფექტურ საშუალებად მიიჩნევა (იხ: ქვემოთ სოციომეტრული მეთოდის კერძო მაგალითი გვ. 89, 90, 91).

დალლილი მოგზაურის იგავი (ადაპტირებულია პ.ფ. კელერ-მანის მიერ. პირველ - ნყარო: Witzum, Hart & Friedman, 1988).

იყო მოგზაური. ერთხელ მან მოიკიდა დიდი ტომარა და გზას გაუდგა. რაც უფრო წინ მიიწეოდა, მით უფრო მძიმდებოდა ტომარა, რადგანაც მოგზაურს უცნაური თვისება ჰქონდა; იქ, სადაც სირთულე ხვდებოდა, რაიმე ნივთს იძენდა და ტომარაში დებდა. გზა გრძელი იყო და ტომარის სიმძიმე თანდათან, აუტანელი ხდებოდა.

ერთხელ, გზაჯვარედინზე, მოგზაურმა მოხეტიალე მსახიობები შენიშნა, რომლებიც წარმოდგენისთვის ემზადებოდნენ. მოგზაურმა შეისვენა და თან თვალი გაადევნა მსახიობების ლალ თამაშს.

ერთერთმა მსახიობმა შენიშნა ტომარიანი კაცი და მხიარულად, მისი მოძრაობების იმიტაცია დაიწყო. მსახიობი სხვადასხვა საგნებს კრეფდა და ზურგზე, ჩანთაში იკიდებდა. ჩანთა დამძიმდა და მსახიობი ძირს დაეცა.

როდესაც მოგზაურმა წარმოდგენაში საკუთარი თავი ამოიცნო, შეხედა თავის ტომარას და ტირილი აუვარდა. მას მსახიობები გარს შემოეხვივნენ და სევდის მიზეზი ჰკითხეს. მოგზაურმა უთხრა, რომ დიდი ხანია დააქვს მძიმე ტომარა და მისი ძალები იწურება. შემდეგ ტომრიდან ერთი ნივთი ამოიღო და მასთან დაკავშირებული ამბავი მოუთხრო მსახიობებს. მსახიობებმა ეს ამბავი მის თვალწინ გაითამაშეს. მოგზაური მათ თამაშში ჩაერთო. როდესაც, ყველა ნივთთან დაკავშირებული, ამბავი გათამაშდა, მსახიობებმა მოგზაურს შესთავაზეს ნივთებისგან მონუმენტი აეგო და მისი ცხოვრებისადმი მიეძღვნა.

როდესაც მონუმენტი დამზადდა, მოგზაური მიხვდა, რომ ის აქ, გზაზევე უნდა დაეტოვებინა, როგორც მოპოვებული თავისუფლების სიმბოლო. მოგზაურმა მსახიობებს მადლობა გადაუხადა და, ტვირთის გარეშე, თავისუფალმა გზა ისევ განაგრძო.

დალლილი მოგზაურის იგავი ფსიქოდრამის პოეტური არქეტიპია, რომელიც ლაკონური, მხატვრული ფორმით ასახავს ფსიქოდრამის პროცესსა და მის დანიშნულებას.

აქვე უნდა ითქვას, რომ მორენოს, მისი მეთოდის მიმართ, მაქსიმალიზმი ახასიათებდა, რომლის შერბილებასაც შეეცადნენ მისი მოწაფეები. კერძოდ, მორენო თვლიდა, რომ ფსიქოდრამა ერთდროულად არის: თეოლოგია რელიგიური პოსტულატებით (Moreno, 1920), დრამატული ხელოვნების ფორმა ესთეტიკური ღირებულებით (Moreno, 1923), პოლიტიკური სისტემა საზოგადოებრივი ფასეულობებით (Moreno, 1953), მეცნიერება კვლევითი პრეტენზი-

ებით (Moreno, 1953), და ბოლოს, ფსიქოთერაპიული მეთოდი და ცხოვრების ფილოსოფია. მორენოს მიმდევრებმა სცადეს მეთოდი მეცნიერულსა თუ სამედიცინო ჩარჩოებში მოექციათ. ამის მაგალითია ქვემოთ წარმოდგენილი, ფსიქოდრამის ქვე-ტიპების კლასიფიკაციაც. (78)

ფსიქოდრამის ძირითადი სახეები:

პროტაგონისტზე ცენტრირებული ან „გამოვლენის“ ფსიქოდრამა — პროტაგონისტი (მთავარი მოქმედი პირი. იხ. ქვემოთ — პროტაგონისტი) პარტნიორთა დახმარებით პირად პრობლემებს წარმოადგენს. პროტაგონისტი ე.წ. მოთელვის ეტაპზე ვლინდება და თამაში მის მიერ შერჩეულ პრობლემაზე იგება.

პროტაგონისტზე ცენტრირებულ ფსიქოდრამას „გამოვლენის“ ფსიქოთერაპიასაც უწოდებენ; რადგანაც მას, უწინარეს ყოვლისა, განდევნილი ფსიქიკური შინაარსების გაცნობიერების, მათი ობიექტივირების (გამოვლენის) მიზნით მიმართავენ.

მაგალითი: მოთელვის ეტაპზე გამოიკვეთა პროტაგონისტი — 19 წლის ქალიშვილი. თემად შეირჩა პრობლემები საპირისპირო სქესთან ურთიერთობაში (ფრაზები მოთელვის ეტაპზე: „არ მინდა მათთან რაიმე საერთო მქონდეს“, „საერთოდ არ მაინტერესებს როგორ გამოვიყურები“. . .) თამაშის ეტაპზე სესია „გამოვლენის ფსიქოდრამის“ სახით მიმდინარეობდა; ქალიშვილმა დამხმარე პირებთან ერთად გაითამაშა, სიმბოლურად გამოსახა არა ერთი ეპიზოდი თავისი ცხოვრებიდან და, მათ შორის, ტრავმატული (გაუპატიურების, მასზე განხორციელებული ძალადობის) ეპიზოდებიც. გამოყენებული ფსიქოდრამატული ტექნიკები და ფენომენები (ინსაითი-მოქმედებაში, კათარზისი, ტელე. . .) ეფექტური აღმოჩნდა; მეთოდის ეფექტმა, შეცვლილი იმიჯისა და ურთიერთობის სტილის სახით, უკვე მესამე სესიაზე იჩინა თავი.

თემაზე ცენტრირებული ფსიქოდრამა — თამაშის თემად აირჩევა პრობლემა, რომელიც ჯგუფის ყველა წევრისთვის აქტუალურია. ასეთად შეიძლება იქცეს შიშის, სიმარტოვის, აგრესიის და სხვ. პრობლემები.

ასე მაგალითად, ლტოლვილებთან და იძულებით გადაადგილებულ პირებთან მუშაობისას ხშირად თემაზე ცენტრირებული ფსიქოდრამა გამოიყენება, რომელიც ჯგუფის ყველა წევრისთვის საერთო და აქტუალური პრობლემების გაშუქების საშუალებას იძლევა.

ჯგუფზე ცენტრირებული ფსიქოდრამა — ამ ტერმინით აღიწინება: 1. ფსიქოდრამა, რომელსაც არა ყავს წამყვანი - პროტაგონისტი, 2. ფსიქოდრამის ტიპი, რომლის ინტერესების ფიკუსშიც

მოქცეულია ჯგუფური, ინტერაქციული პროცესები. მაგალითად, ჯგუფზე ცენტრირებული ფსიქოდრამა გამოიყენება ახალი სოციალური ჯგუფის ჩამოყალიბების ანდა უკვე არსებულ ჯგუფში (ვთქვათ, ერთი კლასის მოსწავლეებთან) სოციალური პრობლემებისა და კონფლიქტების დარეგულირების მიზნით. 3. ზოგჯერ ტერმინი „ჯგუფზე ცენტრირებული ფსიქოდრამა“ სოციოდრამის სინონიმადაც გამოიყენება. (იხ: სოციოდრამა, ფსიქოდრამა-თერაპიის ფორმები).

გამოყოფენ ქცევითი, ეგზისტენციალური და ინტეგრალური ფსიქოდრამის ტიპებსაც:

ქცევითი ფსიქოდრამა სიმპტომზე თერაპიულ ზემოქმედებას ახდენს. მის მიზანს სიმპტომის მოხსნა და ფსიქიკური ცხოვრების ნორმალიზება შეადგენს. (ქცევითი ფსიქოდრამის მაგალითი წარმოდგენილი იქნება ქვემოთ, ილუსტრაციის სახით).

ეგზისტენციალურ ფსიქოდრამას მე-კონცეპციის კორექციისა და სპონტანობის მისაღწევად მიმართავენ. მისი მიზანი კლიენტის თვითაქტუალიზება და თვითგამოხატვაა (რეფლექსიასთან ერთად). ეგზისტენციალური ფსიქოდრამა არ ფოკუსირდება სიმპტომზე და კლიენტის პიროვნულ ზრდაზეა მიმართული. ფსიქოდრამის აღნიშნული სახე უფრო ფართოდ შეიძლება იქნეს გამოყენებული განსხვავებული ასაკის, პროფესიისა და სხვ. კლიენტებთან მიმართებით.

ინტეგრალური ფსიქოდრამა კომპლექსური მეთოდია და ქცევითი (სიმპტომზე ცენტრირებული) და ეგზისტენციალური (თვითაქტუალიზებაზე მიმართული) ფსიქოდრამის ნიშნებს იერთიანებს.

თანამედროვე ეტაპზე, ტერმინით „ფსიქოდრამა-თერაპია“ ისეთი ცალკეული მეთოდები ერთიანდება, როგორიცაა ფსიქოდრამა, იმპროვიზაციული თამაში, როლური თამაში, სიტუაციური თამაში და სოციოდრამა.

ფსიქოდრამასა და სოციოდრამას ერთიანი, ზოგადი სტრუქტურა ახასიათებს, როგორც ეტაპების ასევე, ტექნიკების თვალსაზრისითაც. რაც შეეხება იმპროვიზაციულ თამაშს, როლურ თამაშსა და სიტუაციურ თამაშს — ეს მეთოდები მეტი „თავისუფლებით“ გამოირჩევა და ნაკლებად მკაცრადაა სტრუქტურირებული.

ფსიქოდრამას, უნიწარესად, თერაპიული მიზნები უკავშირდება მაშინ, როდესაც სხვა მეთოდები პედაგოგიური შინაარსის მიზნებსა და პროფესიულ თრეინინგს შეიძლება ითვალისწინებდეს. მაგალითად, სამედიცინო უნივერსიტეტებში სულ უფრო ხშირად მიმართავენ როლურ თამაშს, რომლის დროსაც სტუდენტები ახლოს

ეცნობიან მომავალ პროფესიას. ისინი განასახიერებენ მედდებს, სანიტრებს, ექიმებს, პაციენტებსა და მათ ნათესავებს. სტუდენტებს უწევთ განსხვავებული სიტუაციების გათამაშება, პრობლემების გადაწყვეტა და სოციალური კონფლიქტების დარეგულირება. აქტიურად გამოიყენება როლთა გაცვლის (როლთა ინვერსიის) ტექნიკა. ამ მეთოდით მომავალი ექიმები ერთი და იმავე საკითხის განსხვავებული რაკურსებიდან შეფასებას, სხვა ადამიანების პოზიციის გათვალისწინებასა და სხვ. სწავლობენ (17, 29, 36)

ფსიქოდრამა-თერაპიის ფორმები

ფსიქოდრამა-თერაპია, გარდა ფსიქოდრამისა, ისეთ მეთოდებს აერთიანებს, როგორიცაა იმპროვიზაციული თამაში, როლური თამაში, სიტუაციური თამაში და სოციოდრამა. (17, 38, 39, 41, 42, 133, 134)

იმპროვიზაციული თამაშის პროცესში წინასწარ არაფერია განსაზღვრული და ის, მოთამაშეთა სპონტანური თვითგამოხატვის პროცესში, „თავისით“ მიმდინარეობს. თუკი ჯგუფის წევრი სპონტანურად იწყებს თამაშს (მაგალითად, სცენის გათამაშებას მატარებლის კუპეში), თამაშში ჩართვა ნებისმიერ მსურველს შეუძლია (მაგალითად, კუპეში სამი დანარჩენი მგზავრის, გამცილებლის და ა.შ. გათამაშება). ისევე, როგორც ფსიქოდრამაში, ამ შემთხვევაშიც ცალკეული ტექნიკები (როლთა გაცვლა, დუბლირება, სარკე) გამოიყენება და, თამაშის შემდეგ, ენყობა განხილვა.

როლური თამაში, (მორენოს მიხედვით, „role-training“) ძირითადში, პედაგოგიურ ფუნქციას ასრულებს. ამიტომაც მას პედაგოგიურ როლურ თამაშსაც უწოდებენ. მორენო, მთელი სიცოცხლის მანძილზე, მკაცრად აკრიტიკებდა ინტელექტუალური თუ პრაქტიკული განათლების ცალმხრივობას, მიუთითებდა მასთან დაკავშირებულ, პროფესიულ პრობლემებზე და აღნიშნავდა სოციალური თრენინგისა და როლური თამაშის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. სწავლების მორენოსეული მეთოდი სულ უფრო ფართოდ მკვიდრდება უნივერსიტეტებში; მაგალითად, სტუდენტი მედიკოსების ან პედაგოგების სწავლების პროცესში. როლურ თამაშში, „როლთა გაცვლის“ ტექნიკასთან ერთად, ტექნიკები „სარკე“ და „დუბლირება“ გამოიყენება (იხ: ტექნიკების განმარტება). მაგალითად, როლური თამაშის პროცესში, პედაგოგიური ფაქულტეტის სტუდენტი სწავლობს კლასთან ურთიერთობას, კონკრეტული, საკლასო პრობლემების გადაჭრის მეთოდებს, პრაქტიკულად იმუშავებს პედაგოგისთვის აუცილებელ უნარებსა და ჩვევებს.

სიტუაციური თამაში, როლური თრენინგის მსგავსად, სოციალური თრენინგის მეთოდია, თუმცა ამავე დროს, მას დიაგნოსტიკური მნიშვნელობაც მიენერება. მისი მიზანია არა მხოლოდ ადექვატური როლური ქცევის სწავლება, არამედ რთულ, პრობლემურ სიტუაციებთან გამკლავების უნარის განვითარებაც. ამ მეთოდს ბევრი აქვს საერთო სპონტანობისა და კრეატიულობის თრენინგთან. მეთოდში გამოიყენება სხვადასხვა სირთულის სიტუაციები, რომელთა გადალახვის ამოცანაც დგას პროტაგონისტის წინაშე.

სოციოდრამა (ზუსტი მნიშვნელობით, „ქმედება სოციუმში“) აქციონალური მეთოდია, რომელიც ჯგუფებსა და კოლექტიურ წარმოდგენებს შორის მიმართებებს ასახავს. სოციოდრამა არ შემოიფარგლება მხოლოდ ერთი ადამიანის ან რომელიმე კონკრეტული ჯგუფის პრობლემებით. მასში ჩართულია ადამიანთა დიდი ჯგუფი და შეიძლება ერთი კულტურის ყველა წარმომადგენელიც კი. დიდ ჯგუფებზე გათვლილი სოციოდრამა აქტიურად იყენებს მასობრივ საინფორმაციო საშუალებებს (პრესას, ტელევიზიას, ინტერნეტს).

სოციოდრამაში მონაწილე ადამიანები ერთდროულად, ერთგვაროვანი (სომატური, ფსიქიკური, სოციალური და ეთიკური თვალსაზრისით) როლების ზემოქმედებას განიცდიან. აღნიშნული მეთოდის ყურადღების ფოკუსში კულტურის შინაგანი სტრუქტურა და პრობლემები, ასევე, სოციო-კულტურული როლები ექცევა. მიუთითებენ სოციოდრამის როგორც დიაგნოსტიკურ (აქტუალური პრობლემისა და მისი მიზეზების ასახვის თვალსაზრისით), ასევე მაკორექტირებელ მნიშვნელობაზე.

სოციოდრამას საფუძვლად ედება მოსაზრება, რომ პიროვნების წინაშე არსებული პრობლემა შეიძლება უკავშირდებოდეს არა მხოლოდ ინდივიდუალურ-პიროვნულ სფეროს, არამედ ასევე, კოლექტიური ბუნების ფენომენებსაც. მაგალითად, კოლექტიური ბუნება აქვს რასიზმის პრობლემებს; ასეთ შემთხვევაში კონკრეტული შავკანიანის პრობლემა მთელი რასის დისკრიმინაციაა. სოციოდრამას ჯ.ლ. მორენომ *კოლექტიური რეფლექსიის* (ან ერთობლივი წვდომის, გაგების) ფენომენი დაუკავშირა.

სოციოდრამატული სესიის მოთელვის ეტაპზე, წინასწარი მსჯელობისა და დისკუსიის საფუძველზე, ხდება ერთი საერთო, ზოგადი პრობლემის შერჩევა. ასე მაგალითად, 50-იან წლებში შეერთებულ შტატებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იჭახური პრობლემები იძენდა (პოლიტიკურ პრობლემებთან შედარებით), 60-იან წლებში — რასობრივი პრობლემები დომინირებდა ნაციონალურსა და რელიგიურ პრობლემებზე, 70-იან წლებში — წინა პლანზე ეკოლოგიური პრობლემები გამოვიდა.

სოციოდრამის მაგალითი:

პირველი სცენა: ეთნიკური უმცირესობის წარმომადგენელი გაითამაშებს სიტუაციას სამსახურში. სცენიურად აისახება უფრო-სისა და კოლეგების მხრიდან მისი მუდმივი ჩაგვრა და შევიწროება. სოციოდრამატულ პროცესში პროტაგონისტთან ერთად, ამავე ეთნიკური წარმომავლობის მაყურებლებიც ერთვებიან და ერთობლივი გამოცდილების ასახვას ცდილობენ. ადგილი აქვს, მორენოს სიტყვებით, კოლექტიურ იდენტიფიკაციასა და, მოგვიანებით, კოლექტიურ კათარზისს.

თამაშის შემდეგ ეპიზოდებში ხდება ეთნიკურ უმცირესობასა და უმრავლესობას შორის კონფლიქტის სხვადასხვა, განსხვავებულ სიტუაციებსა და განსხვავებული ჯგუფების პოზიციიდან წარმოჩენა. ასევე, ხდება უმცირესობასა და უმრავლესობას შორის როლთა გაცვლა.

შერინგის ეტაპზე, როლური უკუკავშირისა და იდენტიფიკაციური უკუკავშირის პროცესში, აქტიურად ერთვებიან განსხვავებული ეთნიკური ჯგუფების, უმცირესობებისა და უმრავლესობის წარმომადგენლები (იხ. ფსიქოდრამის შერინგის ეტაპი).

წარმოდგენილი მაგალითი ნათლად ასახავს, თუ რამდენად მტკიცეა და ორგანული მორენოს მეთოდებსა და ბოალის „დათრგუნულთა თეატრს“ შორის არსებული კავშირი.

ფსიქოდრამის 3 ძირითადი ეტაპი

დაეუბრუნდეთ ისევ ფსიქოდრამას და განვიხილოთ ფსიქოდრამატული სესიის (მორენოს კლასიკური ვარიანტით) სამი ძირითადი ეტაპი: მოთელვა (warming-up) თამაში ან მოქმედება (play), გაზიარება-განხილვა (shering, process-analys). აქვე უნდა ითქვას, რომ მორენოს კლასიკური ფსიქოდრამის მაქსიმალური ხანგრძლივობა — 2 საათია. (17, 29, 36, 37, 38, 39, 40)

1. მოთელვის ეტაპი (warming-up, სიტყვა-სიტყვით, შეხურება) — ჯგუფის წევრები და ფსიქოდრამატისტი სხდებიან წრიულად ან ნახევრადწრიულად განლაგებულ სკამებზე. ფსიქოდრამატისტი ჯგუფის წევრების საუბარში ჩართვას ცდილობს; ეხება მათთვის საინტერესო და მნიშვნელოვან ფსიქო-სოციალურ საკითხებს. მოთელვის ეტაპზე (თუმცა, ყოველთვის არა) სოციომეტრული ტექნიკაც გამოიყენება.

მოთელვის პროცესში ვლინდება ფსიქოდრამატული სესიის პროტაგონისტი (მთავარი მოქმედი პირი, წამყვანი), რომელიც, ჯგუფის დანარჩენ წევრებთან შედარებით, უფრო აქტიურია და სასცენო თამაშის მზაობასაც ავლენს. როდესაც პროტაგონისტი

საუბარში დეტალებზე იწყებს ფოკუსირებას, ფსიქოდრამატისტი აწყვეტინებს და სცენაზე გადანაცვლებას სთავაზობს. პროტაგონისტი ირჩევს ჯგუფიდან პარტნიორებს („დამხმარე პირებს“), ანაწილებს როლებს და ახდენს გარემოს (სცენის) შესაბამის ორგანიზებას.

თანამედროვე ფსიქოდრამაში მოთელვის ეტაპზე ყოველთვის მხოლოდ საუბრის მეთოდით არ შემოიფარგლებიან. ჩვეულებრივ, ჯგუფის წევრებს უჭირთ აქტივობაში ჩართვა, ამიტომაც გამოიყენება ისეთი სახის მოთელვითი სავარჯიშოები, რომლებიც ჯგუფის წევრებს მათი პრობლემების, სურვილებისა თუ ფანტაზიების სცენიური გამოხატვისკენ ნაახალისებს. გამოიყენება ასევე, აქტიური ფიზიკური სავარჯიშოები, ე.წ. რიტუალები (მაგ; ფიცის დადება), „მისაღმების თამაშები“ (ე.წ. „სახელის თამაშები“ name games), სავარჯიშოები ყურადღების კონცენტრირებისათვის და სხვა.

ზოგჯერ მოთელვის ეტაპზე იმპროვიზაციული თამაშიც გამოიყენება. ქვემოთ წარმოდგენილია მოთელვის სავარჯიშო „ფაუნა“, რომელიც ჯგუფის სოციომეტრული შესწავლის საშუალებასაც იძლევა.

მოთელვის სავარჯიშო — „ფაუნა“ (გ. ლეიტცის მაგალითი) (85)

სავარჯიშოს მიზნები: ჯგუფის წევრების მოთელვა, ჯგუფის სოციო-ემოციონალური სტრუქტურის შესწავლა, ფსიქოდრამის თემისა და პროტაგონისტის გამოვლენა.

ჯგუფის წევრები იწყებენ იმპროვიზაციულ თამაშს — „ფაუნა“; განასახიერებენ ამა თუ იმ ცხოველს, საკუთარი არჩევანის მიხედვით.

ერთი ირჩევს კატის როლს — წეება სცენაზე და ნებივრობს: „კარგია, როცა მზეზე თბები!“ ჯგუფის მეორე წევრი ძაღლს განასახიერებს და კატას უყვებს: „ეი შენ, მოუსვი აქედან! უფლებას არ მოგცემ, საუკეთესო ადგილი დაიკავო.“ სცენაზე გამოდიან კურდღლები, ირმები, მელია, ლომი, სპილო. . .

ჯგუფის ერთი წევრი დგება სკამზე და თავის ამხანაგს მიმართავს: „შეხედე, თუთიყუშო, ამ სულელ მხეცებს! როგორ დასცინიან ერთმანეთს და ვერ ხვდებიან, რომ მალე მონადირე მოვა! ვერც კი ამჩნევენ, როგორ თელავენ მშვენიერ მცენარეებს! რაღას შეჭამენ, როცა გვალვა დაიწყება?! მე, ბრძენმა ბუმ, როგორღა ვუშველო მაშინ?! ისინი არც კი მისმენენ! შენ, თუთიყუშო, გადაეცი მათ ჩემი გაფრთხილება!“

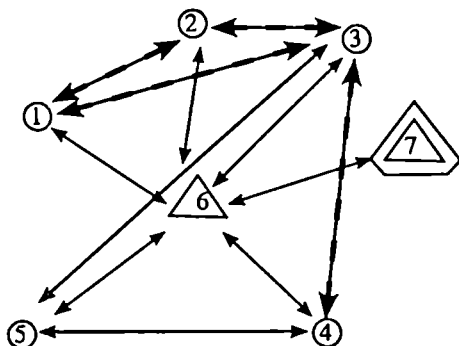
თუთიყუში მიმართავს ცხოველებს: „სულელო მხეცებო! მონადირე მოვა და დაგხოცავთ! რამე უნდა მოიფიქროთ, თუ გადარჩენა გინდათ!“ ცხოველები ჯგუფებად იყოფიან და იწყებენ მსჯელობას.

კურდღლები ამბობენ, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი მელიისგან დაცვაა. ერთი მათგანი სპილოს თხოვს დახმარებასა და მფარველობას. მელია არავის არ აქცევს ყურადღებას...

ფსიქოდრამატისტი (დირექტორი) თამაშს აკვირდება. იგი ინიშნავს, რამდენად ხშირად (და ვის კონკრეტულად) მიმართავენ ჯგუფის წევრები, რამდენად ხშირად ემთხვევა ერთმანეთს (ან განსხვავდება ერთმანეთისგან) მათი შეხედულებები. ამ მასალის საფუძველზე ფსიქოდრამატისტი აგებს სქემას (აქტოგრამას ან სოციოგრამას). ხდება ჯგუფის მუშაობის სოციომეტრული ინტერპრეტაცია. შეისწავლება ჯგუფის სოციო-ემოციონალური სტრუქტურა.

1 კატა 2 ძალღი 3 მელია 4 სპილო 5 კურდღელი 6 თუთიყუში 7 ბუ

① ② ③ ④ ⑤  



ჯგუფში ვლინდება ორი ლიდერი.

თუთიყუში ე.წ. მიზიდვის ვარსკვლავია (მისადმი განსაკუთრებით ხშირი მიმართულების გამო). ის, ამავე დროს, „პოპულარული ლიდერია“ — პირდაპირი თუ ირიბი გზებით, თუთიყუში ჯგუფის ყველა წევრთან კავშირდება.

ჯგუფის სოციომეტრული (რეალური ან „იდეოლოგიური“) ლიდერია ბუ, რომელიც განკერძოებულ პოზიციას ირჩევს და უშუალო ურთიერთობაში არ შედის ჯგუფთან. სამაგიეროდ, ბუს ინტენსიური კავშირი აქვს თუთიყუშთან. ამ კავშირის საფუძველზე ბუ მთელს ჯგუფზე ახდენს ზემოქმედებას. (ამგვარ კავშირს ფსიქოდრამაში ზოგჯერ პირობითად „არისტო-ტელეს“ უწოდებენ.)

ჯგუფის გავლენიან ნევრებად ყალიბდებიან ლომი და სპილო. მელია იქცევა ე.წ. უკუდების ვარსკვლავად. გარდა ამისა, აღინიშნება ორმხრივი არჩევანის 11 წყვილი, ურთიერთ უარყოფის — 2 წყვილი.

წარმოდგენილ მაგალითში ფსიქოდრამის პროტაგონისტებად გამოვლინდნენ ბუ და თუთიყუში. შესაძლოა მათ თავად შეარჩიონ ფსიქოდრამის თემა. ფსიქოდრამატისტმა ჯგუფს თემის ისეთი ვარიანტები შეიძლება შესთავაზოს, როგორიცაა „მონადირის მოლოდინში“, „ნადირთა სამეფო“, „მარტოსული ან ჭკვიანი ბუ“, „კეთილი თუთიყუში“, „ჯგუფი და ლიდერი“ და სხვა. წარმოდგენილ თემათა სახელწოდება, რა თქმა უნდა, მხოლოდ პირდაპირი მნიშვნელობით არ გაიგება.

სოციოგრამა ფსიქოდრამატისტისა და ჯგუფის ნევრების მიერ განხილვის ობიექტად იქცევა. ზოგჯერ, ფსიქოდრამატისტის არჩევანის შესაბამისად, სოციოგრამა მხოლოდ ფსიქოდრამატისტის სამუშაო მასალაა. აქტო-სოციოგრამა ჯგუფში არსებულ იერარქიულ მიმართებებს ასახავს და ფსიქოდრამატული აქტივობის სტიმულად იქცევა.

2. *თამაშის ეტაპი (play)* — ამ ეტაპზე მოთელვის დროს წამოჭრილი საკითხი თეატრალიზებული მოქმედების, თვალსაჩინო წარმოდგენის სახით გამოიხატება. ფსიქიკური შინაარსები მოქმედების სახეს იძენენ მოცემულ, აწმყო დროსა და კონკრეტულ სივრცეში („აქ“ და „ამჟამად“).

თამაშის ეტაპს ფსიქოდრამის ძირითად ეტაპად მიიჩნევენ, რადგანაც ტექნიკების დიდი უმრავლესობა სწორედ მისი მსვლელობისას გამოიყენება.

თამაშის მაგალითი: (სესია ჩაატარა ზერკა თ. მორენომ, ჯეიკობ მორენოს მეუღლემ და თანამოაზრემ). (78)

ფსიქოდრამაში მონაწილეობს 50 სტუდენტი. სესია გადაღებულია ვიდეოფირზე და გრძელდება საათნახევარი. სესიის პირობითი სათაურია — „ვინ მართავს ჩემს ავტომობილს?“ (სიტყვა „ავტომობილი“ გამოიყენება როგორც პირდაპირი, ასევე გადატანითი მნიშვნელობითაც).

პროტაგონისტმა — 29 წლის ბილმა, ასე წარმოადგინა თავისი პრობლემა: „ჩემში პატარა ბიჭია, რომელიც ჩემს ავტომობილს მართავს. არ მინდა, სულ ასე გრძელდებოდეს. მე თავად მინდა ვმართო ავტომობილი!“

ზერკა მორენო წინასწარ ეკითხება ბილს, თუ როგორია მისი ავტომობილი: „რა მარკისაა, რა ფერია, ვინ მართავს?“ ბილი აღწერს, რომ ავტომობილი მწვანეა, აქვს ოთხი სავარძელი: „ავტომობილში

ორნი სხედან; ერთი — საჭესთან, მეორე — უკანა სავარძელზე. ეს ჩემი ორი, განსხვავებული მხარეა: პატარა ბილი და დიდი ბილი. პატარა ბილი მანქანას მართავს, ხოლო დიდი ბილი უკანა სავარძელზეა მოკალათებული.“

სცენა I. მწვანე მანქანა

სცენაზე 4 სავარძელი დგას; ორი — წინ, ორი — უკან (რაც მანქანის სალონს გამოხატავს). პარტნიორი (დამხმარე პირი, auxiliary ego) პატარა ბილს განასახიერებს.

წინასწარ ბილი უხსნის პარტნიორს, თუ როგორ უნდა შესრულდეს პატარა ბილის როლი. თავად ბილი (დიდი ბილის როლში) უკანა სავარძელზე ჯდება და მანქანის მართვის სურვილს გამოთქვამს. პატარა ბილი უფლებას არ აძლევს და თანაც, კატეგორიული ტონით. მათ შორის დიალოგი რამოდენიმე ხანს გრძელდება, დიდი ბილი ცდილობს საჭესთან ადგილის დაკავებას, მაგრამ თანდათან ნებდება, თითქმის შიშისგანაა პარალიზებული.

ზ. მორენო პატარა და დიდ ბილებს როლების გაცვლას სთავაზობს, რათა პროტაგონისტმა აჩვენოს, თუ როგორ წარმოუდგენია სიტუაციის მისთვის მისაღები ვარიანტი. მაგრამ პატარა ბილის როლში, პროტაგონისტი პარტნიორის წინაშე მუხლებზე დგება და ხმას არ იღებს.

ზერკა: ვის გინდა შეხვდე?

ბილი: მამას

ზერკა: კარგი, ვნახოთ, რა დააკლდა პატარა ბილს ბავშვობაში.

სცენა II. პატარა ბილი თავის ოთახში.

პროტაგონისტი ახლა 8 წლისაა; წევს თავის სანოლში და ჩუმად ტირის. ის ვერ იძინებს, რადგანაც შეშინებულია, თანაც გვერდით ოთახიდან ქეიფის ხმაურიც აღიზიანებს.

ზერკა: რატომ ტირი?

ბილი: სიბნელის მეშინია

ზერკა: ვინ შეიძლება იყოს იქ, სიბნელეში?

ბილი: ძია ვალტერი.

ზერკა: მოდი, შევხვდეთ ძია ვალტერს.

წინასწარ ბილი უხსნის პარტნიორს (რომელმაც ძია ვალტერი უნდა განასახიეროს), რომ ვალტერი მთელი სანათესაოს „პატრიარქი“ იყო, უზარმაზარი კაცი, ბოხი ხმითა და შუშის თვალით. ეს შუშის თვალი განსაკუთრებით აშინებდა ბილს ბავშვობაში. ბილი ძია ვალტერის როლს განასახიერებს.

ბილი (როგორც ვალტერი): მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი ხმა ისე ქუხს, თითქოს გაბრაზებული ვიყო — ეს სინამდვილეში ყოველთვის ასე როდია. . . უნდა გამოგიტყდე, ბილ, არასოდეს ვზრუნავდი საკუთარ თავზე.

ზერკა: ვალტერ, რისი თქმა გინდა ბილისთვის?

ბილი (როგორც ვალტერი): იზრუნე საკუთარ თავზე. შენ შეგიძლია ის, რასაც მე მოკლებული ვარ.

ზერკა: მოდით, ახლა შევხედოთ შეშინებულ პატარა ბილს.

როლები გაცვლა.

ბილი: ბოროტი ხარ, ძია ვალტერ!

ვალტერი: არ უნდა გეშინოდეს ჩემი. მე ვიცი, რომ უშნო ვარ, თანაც ცალი თვალი შუშის მაქვს. მაგრამ შენ ხომ არ ხარ ასეთი? მამამ შენზე თქვა, კარგი ბიჭიაო. მინდა, შენნაირი ვიყო.

ბილი: მართლა ცუდი როდი ხარ. . .

ვალტერი: იცი, ბილ, რაც შეეხება შუშის თვალს. . . უბედური შემთხვევის ბრალია. თვალში ანკესი მომხვდა.

ბილი: მამამ იცის, რომ აქ ხარ?

ვალტერი: არა. გინდა, ვეტყვი?

ბილი: არა, მე თითონ შემიძლია გავიდე და ვუთხრა.

ზერკა: ახლა დაემშვიდობე ვალტერს, ჩვენ შემდეგ სცენაზე გადავდივართ.

ბილი და ვალტერი ერთმანეთს ემშვიდობებიან.

სცენა III. ბილი მამასთან სამზარეულოში.

ბილი აძლევს ინსტრუქციას პარტნიორს, თუ როგორ შეასრულოს მამის როლი. ბილი (როგორც მამა) შედის სამზარეულოში ღვინის დასალევად, პარტნიორი (როგორც პატარა ბილი) ზის ლუმელთან და კანკალებს.

პარტნიორი (როგორც ბილი): აქ ვალტერი იყო. შემეშინდა და ვერ ვიძინებ.

ბილი (როგორც მამა): ჰო, შეგეშინდა, ბილ. გინდა დედას დაუუძახო?

ბილი (როგორც პატარა ბილი): არა, მე მინდა, რომ შენ იყო ჩემთან!

ბილი (როგორც მამა): მაგრამ ჩვენ ხომ სტუმრები გვყავს. შენ უნდა დანვე.

მამას ბილი სანოლ ოთახში მიყავს.

ზერკა (მამას): არაფერი გამოგივათ, თუ შვილს ასე მოეპყრობით. ახლა, ბილ, გვაჩვენე, როგორი მამა გინდა, რომ გყავდეს.

მეორდება სცენა სამზარეულოში, მაგრამ იდეალური ვერსი-

ით. ბილი აძლევს ინსტრუქციას პარტნიორს, თუ როგორ ითამაშოს იდეალური მამა. პარტნიორი — იდეალური მამა, ბილი — 7 წლის ბილი.

მამა: ბილ, რას აკეთებ სამზარეულოში?

ბილი: მე ისე შემეშინდა! აქ ვალტერი იყო.

მამა: შეგეშინდა? (მამა ეხვევა შვილს)

ბილი: მეშინოდა, რომ გამიჯავრდებოდი.

მამა: ახლა ერთად ვიქნებით. გინდა, შენს ოთხში შევიდეთ და ვილაპარაკოთ?

მამა და ბილი ბილის ოთახში შედიან.

მამა (ჯდება ბილის სანოლზე): შენ ისეთი პატარა სანოლი გაქვს და მე კი იმხელა ღიპი! (ერთად იცინიან და საუბრობენ.)

ზერკა: ბილ, ახლა შესაძლებლობა გაქვს განასახიერო, თუ როგორ ზრუნავ შენში არსებულ პატარა ბიჭზე. თავიდან გაითამაშე პირველი სცენა.

სცენა IV. პირველ ეტაპზე დაბრუნება

„დეკორაცია“ ისეთივეა, როგორც დასაწყისში. დიდი და პატარა ბილი ავტომობილში სხედან.

ზერკა: (მიმართავს ბილს): გვაჩვენე, რომ შენში არსებულ პატარა ბილთან ერთად აპირებ ცხოვრების გატარებას და რომ პატარა ბილი დახმარებას გაგინევს მთელი ცხოვრების მანძილზე.

ბილი (მიმართავს ჯგუფს და პატარა ბილს): როდესაც ვთამაშობ, ის ჩემი საუკეთესო მეგობარია. თან ჭკვიანიცაა. ახლა მე მანქანით გასეირნება გადავწყვიტე. . მე მანქანას ვმართავ, შენ კი, პატარა ბილ, ჩემთან ერთად წამოხვალ. ყოველთვის თან გატარებ ხოლმე.

დიდი ბილი და პატარა ბილი ადგილებს ცვლიან. დიდი ბილი საჭესთან ჯდება. (78)

3. განხილვა — გაზიარების ეტაპი (*sharing*) — მოიცავს როლური უკუკავშირისა და იდენტიფიკაციური უკუკავშირის ფაზებს. შერინგის ძირითადი ამოცანა ემოციურად დაუკავშირებელი ჯგუფის ემპათიური გამთლიანებაა, მისი გარდაქმნაა „ცოცხალ-ემოციურ ერთობად“.

როლური უკუკავშირის ფაზაზე ჯგუფის წევრები იმ გრძნობებს აღწერენ, რომლებსაც როლების შესრულებისას განიცდიდნენ. შესაბამის ინფორმაციას იძლევა პროტაგონისტიც. ხდება განსხვავებულ როლებთან დაკავშირებული გრძნობების ვერბალური ფიქსირება. შესაბამისად, პროტაგონისტს საშუალება ეძლევა საკუთარი პიროვნება თუ ქცევა განსხვავებული რაკურსებიდან აღიქ-

ვას. საგულისხმოა, რომ პროტაგონისტი არ იღებს რჩევებს და არც კრიტიკის ობიექტად იქცევა.

იდენტიფიკაციური უკუკავშირის ფაზაზე ჯგუფის წევრები წარმოადგენენ ინფორმაციას იმის შესახებ, თუ გათამაშებული სცენებიდან რომელი დაუკავშირეს საკუთარ წარსულს, როდის განიცადეს იდენტიფიცირება პროტაგონისტისთან, როდის აღეძრათ თანაგანცდა მისი გრძნობებისა და, საზოგადოდ, მის მიმართ.

ხაზი გაესმის უკუკავშირის განსაკუთრებულ სოციალურ ფუნქციას; პროტაგონისტი, კოლექტიური თანაგანცდის საფუძველზე, ემოციონალურ კავშირს ამყარებს ჯგუფთან და მასთან „სიღრმისეულ ერთიანობას განიცდის“. შერინგის ეტაპზე გამოვლენილ ემპათიას მორენომ, ხატოვნად, „სიყვარულის კათარზისი“ უწოდა. (იხ: ემპათია, კათარზისი).

შერინგის ეტაპზე დასაშვებია პროტაგონისტის მოქმედების კონსტრუქციული კრიტიკაც. მაგალითად, ჯგუფის წევრმა შესაძლოა, ტაქტიანი ტონით, პროტაგონისტს უფრო აქტიური მოქმედებისკენ და გრძნობათა თამამი გამოხატვისკენ მოუწოდოს. - „სცენაში შეფთან, მეჩვენეთ ადამიანად, რომელიც აგრესიას იკავებს. ჩემი აზრით, არ უნდა დაგეტოვებინათ შეფის კაბინეტი, საკუთარი თვალსაზრისის გამოთქმის გარეშე“. (85).

ავტორები მიუთითებენ, რომ სესიის ამ ეტაპზე, თერაპიული ჯგუფის წევრებისაგან, მიუღებელია ე.წ. „ფსიქოლოგობა“; პროტაგონისტი ჯგუფის წევრების სახით უნდა ხედავდეს არა ფსიქოლოგებს (და ისმენდეს მათ რჩევებს), არამედ ადამიანებს, რომლებიც არავითარი ბარიერი არ ამორებს.

4. პროცესინგი ან პროცეს-ანალიზი (*processing*) — ფსიქოდრამატული სესია შეიძლება შერინგით დასრულდეს. პროცესინგს (ე.წ. „დიდაქტიკურ კონფერენციას“) მის აუცილებელ ეტაპად არ მიიჩნევენ. ფსიქოდრამატისტის გადანყვეტილებით, პროცესინგი ტარდება შერინგის შემდეგ, დროის ინტერვალთა ან სესიის მეორე დღეს.

პროცესინგი პედაგოგიურ და სამეცნიერო ფუნქციებს ატარებს; განიხილება სესია, ფასდება ფსიქოდრამატისტის (ძირითადად, ახალბედა პრაქტიკოსის) მუშაობა როლთა თეორიისა და სოციომეტრიის საფუძველზე.

შერინგის ეტაპზე ყურადღება ჯგუფის უკუკავშირსა და პროტაგონისტთან ემოციონალურ იდენტიფიკაციაზეა ფოკუსირებული. პროცესინგის ამოცანას კი ახალბედა პრაქტიკანტების სწავლება და მათი მუშაობის შეფასება შეადგენს.

პროცესინგის დროს შემდეგი მეთოდები გამოიყენება: სესიის

და ფსიქოდრამატისტის შეფასების კითხვარი, ფსიქოდრამატისტის როლური დიაგრამა, დრამატურგიული ანალიზი. ფსიქოდრამატისტის შეფასების მეთოდის მაგალითია „ფსიქოდრამატისტის პროცესს-ანალიზის კითხვარი“. (იხ. კითხვარი ქვემოთ). რაც უფრო ვითარდება ფსიქოდრამა, როგორც სტრუქტურირებული ფსიქოთერაპიული მეთოდი, მით უფრო იზრდება მოთხოვნები მისი შეფასების პრინციპების სისტემატიზირებისა და სერტიფიცირების სტანდარტიზირების მიმართულებით.

ჩვეულებრივ, პროცესინგში მონაწილეობენ პროტაგონისტი, დირექტორ-ასისტენტი (ან პრაქტიკანტი), დამხმარე პირები, ჯგუფის წევრები და ფსიქოდრამატისტი - პედაგოგი. ყოველი მათგანი, ჩატარებული სესიის თაობაზე, საკუთარ თვალსაზრისს გამოხატავს.

პირველ რიგში, სიტყვა ეთმობა პროტაგონისტს; ფსიქოდრამის ამ ეტაპზე ის კრიტიკოსი-შემფასებლის როლში გამოდის და აფასებს არა მხოლოდ საკუთარ თამაშს, არამედ ფსიქოდრამას, მთლიანობაში. შემდეგ, კომენტარებს აკეთებს დირექტორი-ასისტენტი (პრაქტიკანტი); იხილავს ძირითადი თემის დამუშავებას, სცენების თანმიმდევრობასა თუ ტექნიკების გამოყენებას. ყურადღებას უთმობს იმას, თუ რა მიაჩნია სესიის ნაკლად და რას გამოასწორებდა. ამის შემდეგ, დისკუსიაში ერთვებიან დამხმარე პირები და ჯგუფს სხვა წევრები. ბოლოს, ფსიქოდრამატისტი-პედაგოგი განიხილავს სესიას და შეფასებას აძლევს მას, მთელი ჯგუფის შეფასებების საფუძველზე. (78)

პ. ფ. კელერმანი ფსიქოდრამის პედაგოგს სუპერვიზორის სახით არ მოიხსენიებს, რადგანაც ის არ ახდენს სტუდენტების მუშაობის ინსპექტირებას, არ ადევნებენ თვალს სესიას გარეშე დამკვირვებლის სახით. არამედ, პირიქით, ასისტირებას უწევს, როგორც კოლეგა და ჯგუფის მუშაობაში აქტიურად ერთვება. (78)

ჩვეულებრივ, პროცესინგს 4 ძირითადი სირთულე ახლავს; - ფოკუსი, პროფესიული ჩვევები - პიროვნება, პროტაგონისტის მონაწილეობა და პედაგოგის ტიპი. (პ.ფ. კელერმანის მიხედვით) (78)

1. ფოკუსი. პროცესინგში მონაწილე პირებისათვის დამახასიათებელია მთელი რიგი, ურთიერთ-საწინააღმდეგო განცდების არსებობა. მაგალითად, პროტაგონისტს სურს, რომ მიიღონ ისეთი, როგორიც არის და, ამავე დროს, სურს იცოდეს, თუ რას ფიქრობენ ადამიანები მასზე. როგორც წესი, პროტაგონისტი ძალზე მგრძნობიარეა კრიტიკის მიმართ და კრიტიკისას ფსიქოლოგიურ დაცვით მექანიზმებს მიმართავს.

- ასევე, შესაბამისად, დამწყები ღირექტორები ხშირად „იცავენ“ საკუთარ, შესრულებულ სამუშაოსა და ასევე პროტაგონისტსაც. ანალოგიურად, დამხმარე პირები ელიან ქებასა და მადლობას, ახდენენ სამუშაოს მხოლოდ დადებით ასპექტებზე ფოკუსირებას. შედეგად, ჯგუფი ვერ ახერხებს ყურადღების გამახვილებას ერთ ფოკუსზე; ერთნი ყურადღებას მიმართავენ ღირექტორ-პრაქტიკანტზე, მეორენი-პროტაგონისტზე და ა.შ.
2. პროფესიული ჩვევები ან პიროვნება. ეს სირთულე სწორი პროპორციის პოვნას უკავშირდება ღირექტორ-პრაქტიკანტის პიროვნულსა და ტექნიკურ შეფასებებს შორის. პროცესინგი უფრო პროდუქტიული ხდება, როდესაც უკუკავშირი შემოიფარგლება მხოლოდ პროფესიული ჩვევების შეფასებით და არ ახდენს პრაქტიკანტის პიროვნული თვისებების გაშუქებას.
3. პროტაგონისტის მონაწილეობა. როდესაც ღირექტორი-პრაქტიკანტი საკუთარ მოქმედებას ასაბუთებს, ის თავს ვერ არიდებს პროტაგონისტის პიროვნების ანალიზსაც. რასაც, ბუნებრივია, პროტაგონისტი ან იწონებს და ეთანხმება ან - არა. ღირექტორსა და პროტაგონისტს შორის თანხმობა ინტეგრაციული ინსაითის პირობად იქცევა. საწინააღმდეგო შემთხვევაში შეიძლება თერაპიული ეფექტისთვის საზიანო, დაცვითი მექანიზმები აქტივირდეს. პროტაგონისტის პიროვნების განხილვას სიფრთხილით ეკიდებიან და ხშირად პროცესინგს პროტაგონისტის გარეშე მიმართავენ.
4. პედაგოგის ტიპი (კრიტიკაზე ან მხარდაჭერაზე ორიენტირებული პედაგოგი). ე.წ. მხარდამჭერი პედაგოგი, უმეტეს წილად, პოზიტიურ უკუკავშირს იძლევა და შესრულებული სამუშაოს პოზიტიურ მხარეებზე მიუთითებს. ის ფრთხილად, შეთავაზების სახით, გამოთქვამს კრიტიკას, რათა არ შეურაცხყოს პრაქტიკანტი და ამით, არ ჩართოს მოქმედებაში მისი დაცვით მექანიზმები. შესაბამისად, პრაქტიკანტებს ექმნება ნდობისა და უსაფრთხოების ატმოსფერო. მაგრამ, რადგანაც ასეთი პედაგოგის მოთხოვნები იოლად აღიქმება, მისი აზრი, დროთა განმავლობაში, ფასს კარგავს. რაც შეეხება „კრიტიკოსებს“, მათი დაკმაყოფილება ბევრად რთულია. ისინი უმეტესად, უარყოფით შეფასებებს იძლევიან, პრაქტიკანტების შეცდომებსა და სუსტ მხარეებზე მიუთითებენ. ასეთი პედაგოგები ავტორიტეტულ ფიგურებად იქცევიან და ან თაყვანისცემას იწვევენ ან-დაც ბუნტის მიზეზი ხდებიან.

პ.ფ. კელერმანის რჩევით, პროცესინგის პროდუქტიულობის ამაღლების მიზნით, ფსიქოდრამატისტმა-პედაგოგმა ორმა-

გი ფუნქცია უნდა იტვირთოს, რადგანაც პრაქტიკოს- სტუდენტს ესაჭიროება როგორც მხარდაჭერის „დედობრივი“ მოდელი, ასევე მკაცრი კრიტიკოსის „მამობრივი“ მოდელიც. (78.)

ფსიქოდრამის თერაპიული ფაქტორები

ჯ. ლ. მორენო ფსიქოდრამის ძირითადი თერაპიული ფაქტორების სახით გამოყოფდა: ტელეს, როლურ თამაშს, სპონტანობასა და კრეატიულობას. ზ. მორენომ (ჯ. მორენოს მეუღლემ და თანამოაზრემ) მიუთითა 3 ძირითად ფაქტორზე, როგორიცაა ტელე, კათარზისი და ინსაითი. (17, 29, 36, 38)

ფსიქოდრამის თერაპიული ეფექტები 1960-იანი წლებიდან აქტიურად შეისწავლება. განსხვავებული, ფსიქოთერაპიული სკოლების წარმომადგენლები სხვადასხვა ფაქტორების მნიშვნელობაზე მიუთითებენ. მაგალითად, ფსიქოანალიტიკოსები აღნიშნავენ რეკონსტრუირებული თვით-გაგების ან „ინსაითის“ მნიშვნელობას. სოციალური დასწავლის თეორიის მიხედვით, თერაპიული ეფექტი კოგნიტურ პროცესებს (ე.წ. სქემებს) უკავშირდება (Bandura, 1967), პიროვნებაზე-ორინტირებული პრაქტიკოსები თვლიან, რომ უმთავრესი მნიშვნელობა თერაპევტის პიროვნულ თვისებებს უნდა მიენეროს და კერძოდ, მის პოზიტიურ დამოკიდებულებას, ემპათიასა და კონგრუენტობას. ბიჰევიორისტები ამტკიცებენ, რომ თერაპიული ცვლილება უნდა გავიგოთ მხოლოდ დასჯა-წახალისებით სწავლების პოზიციიდან. არიან ავტორები, რომლებიც მიუთითებენ „არასპეციფიკური“ ან „ექსტრა-თერაპიული“ ფაქტორების როლზე, როგორიცაა, ძირითადად, პლაცებოს ეფექტი.

თანამედროვე კვლევა ადასტურებს ფსიქოდრამის თერაპიულ ეფექტურობას როგორც დამოუკიდებლად, ასევე სხვა ფსიქოთერაპიულ მეთოდებთან ერთად (კერძოდ, ბიჰევიორალურ, ფსიქოანალიზურ, ეგზისტენციალურ-პუმანისტურ მეთოდებთან), კომპლექსურად, გამოყენების შემთხვევაშიც. (Dickoff & Lakin, 1963; Butler & Fuhrman 1983; Yalom, 1975, Polansky & Harkins, 1969; Kipper, 1978; 1989; Schramski & Feldman 1984; Kellerman 1985, 1987; D'Amato & Dean 1988; Schneider-Duker 1991 და სხვ.)

3. ფ. კელერმანმა, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის ფსიქოდრამის თეორიისა და პრაქტიკის განვითარებაში, ფსიქოდრამის თერაპიული ფაქტორები ასე ჩამოაყალიბა:

1. თერაპევტის ოსტატობა; მისი კომპეტენტურობა და რელევანტური პიროვნული თვისებები (მათ შორის, უპირველესად, ჯგუფური მუშაობისა და მხატვრული თვითგამოხატვის უნარები)

2. ემოციონალური უკუკავშირი; კათარზისი, შეკავებული აფექტის განმუხტვა.

3. კოგნიტური ინსაითი (ობიექტივაცია, ინტეგრაცია, ალქმის რეკონსტრუქცია).

4. სოციალური პროცესები (ტელე, გადატანა და კონტრგადატანა).

5. ქცევითი დასწავლა (ახალი ქცევის დასწავლა დასჯა-ნახალი-სებით).

6. წარმოსახულის იმიტაციური მოდელირება (მოქმედება — „ვითომ“, თამაში, სიმბოლური წარმოდგენები, ილუზიები) (12).

პ. ფ. კელერმანმა აღნიშნული ფაქტორები 5 ძირითად ფაქტორზე დაიყვანა და ფსიქოდრამის თერაპიულ ფაქტორთა შემდეგი მოდელი წარმოადგინა:

ემოციონალური ფაქტორი - კათარზისი

კოგნიტური ფაქტორი - ინსაითი მოქმედების პროცესში

სოციალური ფაქტორი - ტელე

იმაგინაციური ფაქტორი - ფენომენი - „ვითომ“

ქცევითი ფაქტორი მოქმედება.

სიმბოლო, როგორც თერაპიული ფაქტორი

ცალკე უნდა დაისვას საკითხი ფსიქოდრამატული სიმბოლოს თერაპიული მნიშვნელობის შესახებ. რა განიხილება მხატვრულ ნიშნად ან სიმბოლოდ ფსიქოდრამის პროცესში?

- პრაქტიკულად ყველაფერი. კერძოდ, 1. წარმოდგენილი სივრცე; ის, თუ სად ვითარდება მხატვრული მოქმედება და სად იქმნება მხატვრული პროდუქტი (ოთახი, დარბაზი, ეზო, ბაღი, ქუჩა), 2. მონაწილენი (კერძო პარტიციპანტი, პროტაგონისტი, ფსიქოდრამატისტი, დამხმარე პირები, მთლიანად თერაპიული ჯგუფი), 3. ქმედება - ის, თუ რას სახის, როგორ აქტივობას (ზოგადად) და მხატვრულ აქტივობას (კონკრეტულად) აქვს ადგილი, 4. ურთიერთქმედება - რა სახის სოციალური მიმართებები ვლინდება ჯგუფის წევრებსა და ფსიქოდრამატისტს შორის.

ფსიქოდრამატულ სესიაზე სიმბოლური ტექსტის სახით გაიგება არა მხოლოდ „მხატვრული პროდუქტი“ - გათამაშებული სცენა, არამედ, ასევე, მხატვრული აქტივობა (თამაშის პროცესი, დრამატული მოქმედება), საზოგადოდ, სესიის მანძილზე. ამას გარდა, აქტივობის ნებისმიერი ფორმა (როგორ მოძრაობენ თუ ურთიერთქმედებენ ჯგუფის წევრები, მხატვრული აქტივობისგან დამოუკიდებლად) და ფსიქოდრამაც მთლიანობაში (როგორ მიმდინარეობს სესია და რა სპეციფიკა გამოარჩევს). სემიონია შესრულებული როლი, მისი შესრულების ფორმა, ჯგუფის წევრების მოქმედება სესიის მანძილზე და ფსიქოდრამაც მთლიანობაში.

მაგალითი: ჯგუფისა და არტ-სესიისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატად პროტაგონისტი სკამებისგან „კედელს“ აღმართავს, იატაკზე ჯდება „კედლის“ მიღმა და თავს მუხლებში ჩარგავს. ნიშნის ფუნქციას იძენს არა მხოლოდ პროტაგონისტის პოზა თუ „კედელი“, არამედ ასევე, მთლიანად სესიის სივრცე და ჯგუფის ნევრებისა და ფსიქოდრამატისტის უკუკავშირიც. მხატვრულ სიმბოლოს ქმნის ჯგუფის ურთიერთქმედება, რომელშიც განმსაზღვრელ ფუნქციას პროტაგონისტის პოზა და „კედელი“ ასრულებს; ეს ერთგვარი „ჩამრთავი მექანიზმებია“, სტიმულატორებია, რომლებსაც მოქმედებაში მოჰყავთ ჯგუფი და სესია.

ფსიქოდრამა მხატვრული ნიშნებით მანიპულირებას და უფრო კონკრეტულად, სიმბოლოებით კომუნიკაციას ეფუძნება; აქ იგულისხმება პროტაგონისტის თვითკომუნიკაცია, ასევე, ჯგუფის ნევრებთან, ფსიქოდრამატისტთან და ზოგადად, გარემოსთან კომუნიკაცია. ფსიქოდრამის მონაწილე „პირდაპირ“ არ ამხელს სათქმელს (საკუთარ განცდას, შეხედულებას, დამოკიდებულებას) და მას სიმბოლოს სახით განასახიერებს.

ვ. ტერნერი მიუთითებს, რომ სიმბოლური ქმედება მის შემსრულებლებს სიმბოლოს ძალასა და მნიშვნელობას უშუალოდ განაცდევინებს, რის შედეგადაც მიიღწევა „ენერგიისა თუ იდეის მობილიზება“. (103) ამ პროცესში საგნები და მოვლენები ახალ დატირთვას იძენენ და არა უბრალოდ რაღაც აბსტრაქტულს განასახიერებენ, არამედ ტრანსცენდენტული, საკრალური ძალების უშუალო კომპონენტებად იქცევიან. შესაბამისად, სიმბოლური ქმედება თერაპიულ მნიშვნელობას იძენს - დასძენს ავტორი (103, გვ. 40). ტერნერი მიუთითებს, რომ პრიმიტიულ საზოგადოებებში რიტუალური, სიმბოლური საგნები, სამკურნალო მნიშვნელობით, „ნამღების“ სახით ხშირად გამოიყენება. მაგალითად, რიტუალური ხეების ფოთლების ნაყენს დასაღევად ან განბანის მიზნით მიმართავენ.

სიმბოლოს თერაპიული პოტენციალი სრულად გააშუქა ფსიქოანალიზმა. სიმბოლოს თერაპიული გაგება ბუნებრივად გამომდინარეობს ფსიქოანალიზის ზოგადი შეხედულებებიდან არაცნობიერ ლტოლვებსა და დაცვით მექანიზმებთან დაკავშირებით. (1, 106, 107, 108) განსაკუთრებით ფართოდ განიხილება სიმბოლოს აღნიშნული ასპექტი კ. იუნგის „ანალიზურ ფსიქოლოგიაში“, სადაც სიმბოლოს თერაპიული ძალა კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპებთან მისი ორგანული, არსობრივი კავშირით აიხსნება. (1, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123) და ბოლოს უნდა ითქვას, რომ სწორედ სიმბოლოს თერაპიულ მნიშვნელობას ეფუძნება, ზოგადად, არტ-თერაპია. (1,2)

ფსიქოდრამის ძირითადი ინსტრუმენტები

ჯ. მორენო ფსიქოდრამის 5 ძირითად ინსტრუმენტზე მიუთითებს, როგორიცაა სცენა, პროტაგონისტი (აქტიორი, მთავარი მოქმედი პირი), დირექტორი (ფსიქოდრამატისტი), დამხმარე პირები (პარტნიორები) და აუდიტორია. (78, 85)

1. სცენა. ფსიქოდრამის თერაპიული ეფექტი, მორენოს შეხედულებით, უნიწარეს ყოვლისა, რეალური მოვლენის (გრძნობის, ფანტაზიის, პრობლემის და სხვ.) პირობით, ესთეტიკურ გარემოში გათამაშებას უკავშირდება. ამ პირობით - ესთეტიკურ გარემოს ან სცენას მორენო „წარმოსახვის დამცავ სივრცედ“ მოიხსენიებს.

ბიკონის სანატორიუმში, ჯ. მორენოს პროექტის მიხედვით, ორიგინალური სცენა აიგო. სცენა სამ-იარუსიანი ოვალისგან შედგება, რომლის თავზეც ფართო აივანია. ფსიქოდრამის მონაწილეს სცენის ნებისმიერ „სიმაღლეზე“ შეუძლია მოქმედების განხორციელება; იგი (და მთლიანად, ჯგუფი) თავისუფლად გადაადგილდება სცენაზე და მის ტრანსფორმირებას ახდენს დეკორაციისა და რეკვიზიტის დახმარებით (იხ. ილუსტრაცია).

სცენის სამი იარუსი და აივანი ცხოვრებისეული რეალობის სამი, განსხვავებული განზომილების, სახით გაიგება. მესამე იარუსი და სათამაშო მოედანი (ფსიქოდრამა სწორედ, ძირითადად, მასზე თამაშდება) განიხილება, როგორც კოლიზიებისა და „ყოფიერებაში გადანაცვლების“ (მორენოს განმარტებით) განზომილება. რაც შეეხება აივანს, ის ერთგვარ, „მეოთხე განზომილებას“ ქმნის; მორენომ სცენაზე გადმოკიდებული აივანი ჩაიფიქრა, როგორც ტრანსცენდენტციის ინსტრუმენტი; ეს ადგილია, (ზეციდან დაშვებული პოდიუმია), რომელიც მხსნელის, გმირის, ზე-მე-ს, ან ზე-ადამიანის როლებს განეკუთვნება.

მრავალ-პლანიანი სცენა მორენოს საშუალებას აძლევდა განესახიერებინა რეალური თუ წარმოსახული სამყაროები; მაგალითად, სამოთხე და ჯოჯოხეთი, ზესკნელი და ქვესკნელი, ცნობიერი და არაცნობიერი, ადამიანი და ზე-ადამიანი და სხვა. ასევე, პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით, ადამიანის ვარდნა თუ ამაღლება, ზესვლა თუ დაცემა.

ფსიქოდრამის სცენა ღიაა მაყურებლებისა და მათი სპონტანური ჩართვისათვის. მაყურებელს, ნებისმიერ მომენტში, შეუძლია გადალახოს ბარიერი სცენასა და დარბაზს შორის, სცენაზე ავიდეს და მოქმედებაში ჩაერთოს. შესაბამისად, ფსიქოდრამის სცენა მოთამაშე ადამიანების განცდას კავშირისა და გარიყულობის პოლარულ თვისებებს ანიჭებს; ერთის მხრივ, მოთამაშენი განცალკე-

ვებულნი არიან მაყურებლისაგან და, მეორეს მხრივ, მაყურებელი მათი თამაშის თანამონაწილეა.

საგულისხმოა, რომ სცენის რეკვიზიტის ძირითად ელემენტებად მორენო იყენებდა სკამებს და მაგიდას - „ოჯახური დრამის“ გათამაშებისათვის აუცილებელ ატრიბუტებს! მორენო ცვლიდა სცენის განათებას - ფანჯრების ფარდებისა და მდგარი ლამპიონების დახმარებით. მიიჩნევდა, რომ სცენიური მოქმედება განათების ცვლილებას აუცილებლად მოითხოვს. სცენის რეკვიზიტში ხშირად იყენებენ ხალიჩას.

თანამედროვე ეტაპზე ფსიქოდრამა სცენის გარეშეც თამაშდება. ზოგიერთი ფსიქოდრამატისტი მიიჩნევს, რომ „სცენა“ პირობითი მნიშვნელობით უნდა იქნეს გაგებული; ის „წარმოსახვის სივრცეა“ და არა თეატრის არქიტექტურული ელემენტი. შესაბამისად, ფსიქოდრამა შეიძლება ნებისმიერ, დახურულ თუ ღია სივრცეში გათამაშდეს.

თავად ჯ. მორენოს კლასიკური ფსიქოდრამა, თანამედროვე მიდგომისგან განსხვავებით, სცენის იდეას მიმართავს როგორც პირობითი, ასევე პირდაპირი მნიშვნელობითაც; სცენაში იგულისხმება როგორც შემოქმედებითი თავისუფლების არე, ასევე, სავსებით რეალური თეატრალური „შემადლებაც“.

2. პროტაგონისტი (მთავარი მოქმედი პირი, ე.წ. პირველი მოთამაშე). ტერმინი ძველ ბერძნულია: *protos* - პირველი, *agon* - მოთამაშე, მებრძოლი.

პროტაგონისტი სცენაზე საკუთარ პიროვნებას წარმოადგენს. მისგან განსხვავებით, მსახიობი (არტისტი) დრამის გარკვეულ პერსონაჟს განასახიერებს და თამაშობს. პროტაგონისტი, აქტივობისა და სპონტანური ექსპრესიის თვალსაზრისით, თავისუფალია. მისი თამაში იმპროვიზაციულია და არაა წინასწარ დაგეგმილი და რეპეტიციებით ჩამოქნილი.

პროტაგონისტი, ერთდროულად, აქტიორია, პაციენტი და სტუდენტიც, რადგანაც ფსიქოდრამა თეატრალურ, თერაპიულ და პედაგოგიურ ასპექტებს აერთიანებს. პროტაგონისტი, ჩვეულებრივი მსახიობისგან განსხვავებით, დრამატურგის, რეჟისორისა და კრიტიკოსის ფუნქციებსაც იღებს; იგი ირჩევს თამაშის თემასა და სტრუქტურას, ანაწილებს როლებს, თავადაც იღებს აქტიურ მონაწილეობას მოქმედებაში და შერინგის ეტაპზე, შესრულებული მოქმედების (როგორც საკუთარი, ასევე მთლიანად ჯგუფის თამაშის) შეფასებას ახდენს.

ამავე დროს, პროტაგონისტი, იმპროვიზაციული თავისუფლების მიუხედავად, ფსიქოდრამის ზოგად სტრუქტურასა და აუცილებელი პრინციპების სისტემას ემორჩილება; კერძოდ, მას ევალება გარკვეული სიტუაციების რეპრეზენტაცია, განსხვავებული როლების განსახიერება და მრავალფეროვან ტექნიკებში მონაწილეობის მიღება (იხ: ფსიქოდრამატული ტექნიკები).

თამაშის პროცესში პროტაგონისტს ე.წ. ანტაგონისტი „უპირისპირდება“, რომლის როლსაც ფსიქოდრამის დამხმარე პირი ასრულებს. მაგალითად, თუკი პროტაგონისტი უფროსი სასკოლო ასაკის შვილს განასახიერებს, მისი ანტაგონისტი – მშობლის, უფროსი ან უმცროსი ძმის (დის) და სხვ. როლებს ასრულებს. ფსიქოდრამა, ძირითადად, პროტაგონისტისა და ანტაგონისტის ურთიერთქმედების და ზოგჯერ კი, მათი აშკარა დაპირისპირების საფუძველზე იგება. ყოველ ფსიქოდრამატულ სესიაზე პროტაგონისტსა და ანტაგონისტს შორის როლთა გაცვლის ტექნიკა გამოიყენება. (იხ: როლთა გაცვლის ტექნიკა).

თანამედროვე ფსიქოდრამა ყოველთვის არ გულისხმობს ერთი კონკრეტული ანტაგონისტის მოქმედებას; შესაძლოა პროტაგონისტი არა ერთ პირთან, არამედ მთელ ჯგუფთან ურთიერთქმედებდეს ან მთელს ჯგუფს უპირისპირდებოდეს.

3. ფსიქოდრამატისტი (დირექტორი) — რეჟისორის, თერაპევტ-კონსულტანტისა და ანალიტიკოსის „როლებს განასახიერებს“. მორენოს მიერ მითითებულ ამ ფუნქციებს (როლებს) ფ. კელერმანმა ჯგუფის ლიდერის როლიც დაუმატა (78).

ფსიქოდრამის წამყვანი პასუხისმგებელია ფსიქოდრამატული სესიის მიმდინარეობაზე. მისი ძირითადი ამოცანაა თერაპიული ჯგუფის პასიური და შეკავებული წევრების თამაშში ჩართვა, მათი თამაშის პროტაგონისტის ამოცანებთან შესაბამისობაში მოყვანა და პროცესის თერაპიული მიზნისადმი დაქვემდებარება.

ფსიქოდრამის საწყისს ეტაპზე ფსიქოდრამატისტი სტიმულს აძლევს ჯგუფისა თუ პროტაგონისტის მოქმედებას და მათ თამაშისადმი განაწყობს. სესიის პროცესში დროულად მიმართავს ტექნიკებს: როლთა გაცვლას, დუბლირებას და ა.შ. ფსიქოდრამატისტს უფლება აქვს შეწყვიტოს სესია, თუკი ჩათვლის, რომ ის არა პროდუქტიულია.

ფსიქოდრამატიკის როლები (ჯ. მორენოსა და ფ. კელერმანის მიხედვით) (78)

როლი	ფუნქცია	ჩვევა	იდეალი
ანალიტიკოსი	ემპათია	გაგება	პერმენენტული
რეჟისორი	დადგმა	რეჟისურა	ესთეტიკური
თერაპევტი	ცვლილება	ზემოქმედება	თერაპიული
ჯგუფის ლიდერი	მართვა	ლიდერობა	სოციალური

ა) ფსიქოდრამატიკისტი, როგორც ანალიტიკოსი, პროტაგონისტის მოქმედების ანალიზს ახდენს და მის ახსნას ცდილობს. ანალიზის პროცესში ფსიქოდრამატიკისტი, ძირითადად, ემპათიით, თანაგანცდით ხელმძღვანელობს. ემპათიის (ემოციური წვდომის, ემოციური გაიგივების) უნარის განვითარებაზე მნიშვნელოვან ზემოქმედებას ახდენს არა მხოლოდ თეორიული ცოდნა, არამედ შესაბამისი გამოცდილებაც. მიიჩნევენ, რომ ემპათიას, დიდწილად, ფსიქოდრამაში პროტაგონისტის სახით მონაწილეობის გამოცდილება აყალიბებს; „კარგი ფსიქოდრამატიკისტი კარგი პროტაგონისტია!“ - წერდა მორენო.

პროტაგონისტის მოქმედების ანალიზის პროცესში რამდენიმე ფაზას გამოყოფენ:

1. პროტაგონისტის მოქმედებაზე დაკვირვება, მასთან ემპათიური კავშირის დამყარება, მისი დუბლირება. პროტაგონისტის დუბლირებას, მისი მოქმედებების გამეორებას ახდენს არა მხოლოდ ე.წ. დამხმარე პირი, არამედ ფსიქოდრამატიკისტიც. ამ პროცესში გამოიყენება სარკის ტექნიკაც; დირექტორი (ფსიქოდრამატიკისტი) დამხმარე პირებთან ერთად, პროტაგონისტის მოძრაობისა თუ სხეულის ენის არა მხოლოდ იმიტირებას ახდენს, არამედ, მისი დახმარებით, პროტაგონისტთან ემპათიური კავშირის დამყარებასაც ცდილობს.

2. მიღებული ინფორმაციის პროტაგონისტისადმი გაზიარება: ფსიქოდრამატიკისტი პროტაგონისტს უზიარებს, თუ რა სახის ინფორმაცია მიიღო თამაშის პროცესში.

ფსიქოდრამატულ სესიაზე განცდების, აზრების გაზიარება პერმანენტული პროცესია; შესაბამისად, ფსიქოდრამატიკოსს მოეთხოვება არა მხოლოდ საკუთარ განცდებზე დაკვირვება და მათი ობიექტივირება, არამედ მათი დროული ტერმინაციაც (გამოთქმა, სიტყვიერი ჩამოყალიბება) პროტაგონისტისა და აუდიტორიის წინაშე. დირექტორი, საკუთარი შთაბეჭდილების საფუძველზე, პრო-

ტაგონისტის მოქმედების (მისი თამაშის) ახსნას ან მის ინტერპრეტირებას ცდილობს.

ტერმინაციის მიზანს შეადგენს სესიის მანძილზე მიღებული გამოცდილების, კერძოდ, პროტაგონისტის ქცევის გაგების გადამოწმება და, საჭიროების შემთხვევაში, შეხედულების შეცვლა. ასევე, მიღებული ინფორმაცია პროტაგონისტს საკუთარი მოქმედებისა (თამაშის) და მისი ეფექტურობის გადამოწმების საშუალებას აძლევს.

3. პროტაგონისტის უკუკავშირი: მიღებული ინფორმაციის შეფასება, ფსიქოდრამატისტიკისა და პროტაგონისტის მსჯელობა.

ფსიქოდრამატისტი (დირექტორის) მიერ საკუთარი შთაბეჭდილებების (განცდების, აზრების) ტერმინაცია სტიმულს აძლევს ერთგვარ, „დებატებს“ დირექტორსა და პროტაგონისტს შორის.

პროტაგონისტის უკუკავშირი ფსიქოდრამის აუცილებელი ასპექტია და დირექტორის ფუნქციებს შორის უკუკავშირის სტიმულირების ფუნქცია ხაზგასმით არის მითითებული.

ბ) ფსიქოდრამატისტი, როგორც რეჟისორი, დგამს სპექტაკლს და ქმნის ესთეტიკურ ღირებულებას. შესაბამისად, ფსიქოდრამა თეატრალური ხელოვნების ფორმად თავად ფსიქოდრამატისტთა მიერ განიხილება, ხოლო ფსიქოდრამას, როგორც ხელოვნების პროდუქტს, ესთეტიკური ღირებულება ენიჭება. ფსიქოდრამატისტს მოეთხოვება სცენიური გარემოს ორგანიზება, მიზანსცენების აგება, სცენიური რიტმის კონტროლირება, განათებისა და დეკორაციის შერჩევა (Karp, 1988; Riebel 1990).

როგორც აღნიშნავენ, სასურველია ფსიქოდრამატისტი კლასიკურ თეატრალურ ოსტატობაში ერკვეოდეს, შეეძლოს სტანისლავსკის (პერსონაჟთან ემოციონალური გაიგივების) და ბრეხტის (პერსონაჟისგან დისტანცირებისა და გაუცხოების) თეატრალური მეთოდების ჩართვა პრაქტიკაში და მათი ეფექტური გამოყენება. ფ. კელერმანი მიუთითებს, რომ ეს ორი, განსხვავებული თეატრალური (განცდისა და გაუცხოების) სკოლა ფსიქოდრამატისტი — რეჟისორის ისეთ ორ, ურთიერთ-საპირისპირო ამოცანას ასახავს, როგორიცაა განცდა (პროტაგონისტისადმი თანაგანცდა) და დაკვირვება (პროტაგონისტის მიმართ „ობიექტური“, არა-ემოციონალური დამოკიდებულება). (იხ. თავი 3 „თეატრალური ფორმები“).

გ) ფსიქოდრამატისტი, როგორც თერაპევტი, პროტაგონისტზე თერაპიულ ზემოქმედებას ახდენს, რაც ისეთი მეთოდების თეორიულსა თუ პრაქტიკულ ცოდნას საჭიროებს, როგორიცაა ემოციათა განმუხტვა, დაძაბულობის მოხსნა, კოგნიტური გაგება, პიროვნებათა შორისი უკუკავშირი და ქცევითი დასწავლა. ფსიქოდრამა-

ტისტის ტექნიკური რეპერტუარი ვერბალურ და არავერბალურ თერაპიულ ინტერვენციებს მოიცავს. ფსიქოდრამაში თერაპიული ინტერვენცია პროტაგონისტთან ვარიებადი, ცოცხალი კომუნიკაციის სახეს ატარებს.

მაგალითად, არავერბალური კომუნიკაცია ფიზიკური დისტანციის, ხმის, თვალების კონტაქტის, სხეულის პოზიციისა და სხვა მეტოდებს მოიცავს. ყველაზე ინტენსიურ არავერბალურ ინტერვენციად ფიზიკური შეხება მიიჩნევა. თუმცა, ფიზიკური შეხება ყოველთვის ერთმნიშვნელოვნად არ აღიქმება; კერძოდ, პროტაგონისტმა ის შეიძლება მიიღოს, როგორც ინფანტილურ მდგომარეობამდე რეგრესი, შეჭრა მის პიროვნულ სივრცეში, სექსუალური გამოწვევა და სხვა. პროტაგონისტისთვის მისაღები და მისთვის ოპტიმალური ფიზიკური დისტანციის ამოცნობა რთული და, ამავე დროს, მნიშვნელოვანი ამოცანაა. (Fine, 1959).

ფსიქოდრამატისტის მიერ გამოყენებული ინტერვენციები:

კონფრონტაცია, განმარტება, ინტერპრეტაცია, კათარზისი, მიღება, სუგესთია, რჩევა-სწავლება და თვითანალიზი (Bibring, 1954; Greenson, 1967; Goodman, Dooiey, 1976).

კონფრონტაციული (ან დაპირისპირების) ინტერვენციის ძირითადი მიზანი პროტაგონისტის ყურადღების მაქსიმალური ფოკუსირებაა. ეს მიზანი უარყოფითი ემოციური განცდების სტიმულირებით მიიღწევა. ფსიქოდრამატისტი კონფრონტაციაში შედის პროტაგონისტის კონკრეტულ გრძნობასთან, პიროვნულ ნიშანთან და ამით, მათზე ახდენს ყურადღების ფოკუსირებას; კლიენტი მისთვის არასასიამოვნო საკითხებზე და პრობლემებზე მიიმართება.

კონფრონტაციულ ინტერვენციას ფსიქოდრამატისტისა და პროტაგონისტის დუელს, ორთაბრძოლას ადარებენ. ის, გარკვეულ ნილად, აგრესიის გამოვლენას უკავშირდება და, შესაბამისად, ფსიქოდრამატისტს აგრესიული იმპულსის მართვა და კონტროლი ევალება. მორენოს მიხედვით, კლიენტის შოკირება და მასზე თავდასხმა ზოგჯერ ისევე აუცილებელია, როგორც მასთან ემპათიური გამთლიანება. უნდა აღინიშნოს, რომ კონფრონტაცია პროტაგონისტისთვის მხოლოდ უსაფრთხო სიტუაციებში გამოიყენება; როდესაც უსაფრთხოების განცდა მას მტკივნეული ემოციებით დატვირთვის საშუალებას აძლევს. ზოგადად, მიიჩნევენ, რომ ფსიქოდრამა კონფრონტაციისა და მხარდაჭერის ტექნიკების შეთავსების საფუძველზე იგება. ამ ურთიერთ-საპირისპირო ტექნიკების ერთიანობის მეტაფორული სახეა ფსიქოდრამატისტი, რომელიც „ერ-

თი ხელით ეხვევა პროტაგონისტს, ხოლო მეორე ხელით კი, მის წინ სარკე უჭირავს.“ (კელერმანი)

ინტერვენცია, სახელწოდებით „განმარტება“ — ფსიქოდრამატისტი მიერ დამაზუსტებელი კითხვების გამოყენებას უკავშირდება. აღნიშნული ინტერვენციის მიზანი სიტუაციის უკეთ აღწერა და დაკონკრეტებაა. აღნიშნული ინტერვენცია გამოიყენება არა მხოლოდ ფსიქოდრამის მესამე, გაზიარების, ეტაპზე, არამედ თამაშის მსვლელობის დროსაც. საკუთარ თამაშთან დაკავშირებით, განმარტებებს იძლევა არა მხოლოდ პროტაგონისტი, არამედ, ფსიქოდრამატისტი და დამხმარე პირებიც, ასევე აუდიტორიაც აქტიურად ერთვება მსჯელობაში.

ინტერვენცია ინტერპრეტაცია — განცდის (პრობლემის) მიზეზის ან მისი ჩამოყალიბების პროცესის ვერბალურ ახსნას გულისხმობს. ინტერპრეტაციასა და ინსაიტს ფსიქოდრამაში სპეციფიკური ბუნება აქვს; კლასიკური ფსიქოანალიზისგან განსხვავებით (რომელშიც სიტყვიერ ინტერპრეტაციებს მიმართავენ), ფსიქოდრამა უპირატესობას მოქმედების მსვლელობისას მიღწეულ ინსაიტს ანიჭებს. (იხ: ქვემოთ ინსაითი-მოქმედებაში).

ინტერვენციით კათარზისი პროტაგონისტის შეკავებული გრძნობების განმუხტვა მიიღწევა. ეს პროცესი საგანგებოდ არის სტიმულირებული ფსიქოდრამატისტის მიერ. ფსიქოდრამაში კათარზისი არა მხოლოდ ემოციურ უკუკავშირს, არამედ გამობატული ემოციების ინტეგრაციასაც ემსახურება. (იხ: ქვემოთ კათარზისი).

ინტერვენცია მიღება ასე ხასიათდება: ფსიქოდრამატისტი პროტაგონისტის მიმართ პერმანენტულ დადებით დამოკიდებულებას ავლენს; პროტაგონისტი არ ელის კრიტიკას თავისუფალი თვითგამოხატვის პროცესში. წარმატებული ფსიქოდრამა მიღებისა და კონფრონტაციის, ურთიერთ-საპირისპირო ინტერვენციების ეფექტურ შეთავსებას ემყარება.

ინტერვენცია სუგესტიის (შთაგონების) მიზანი პროტაგონისტის ცნობიერების მდგომარეობის შეცვლაა (ჰიპნოტური ტრანსის ანალოგიურად). აღნიშნული ინტერვენცია მეხსიერებისა თუ ფანტაზიის ინტენსიფიკაციის მიზნით გამოიყენება.

ინტერვენცია რჩევა და სწავლება — პროტაგონისტისთვის აუცილებელ, საინფორმაციო და სახელმძღვანელო დიდაქტიკურ ინსტრუქციებს მოიცავს. უნდა აღინიშნოს, რომ სასურველი ქცევის განმტკიცების პროცესში, როგორც წესი, მახვილი კეთდება ნახალისებაზე (დადებით განმტკიცებაზე) და არა დასჯაზე (უარყოფით განმტკიცებაზე).

ინტერვენცია თვითანალიზის გამოყენებისას ფსიქოდრამატისტი პროტაგონისტს საკუთარ განცდებს (გრძნობებს, აზრებს, გამოცდილებს) უზიარებს. ამგვარი „გამჭვირვალობა“ კლიენტისა და თერაპევტის ეფექტური ურთიერთქმედების აუცილებელი პირობაა.

ფსიქოდრამატისტის ე.წ. მანიპულაციებში იგულისხმება: 1. მეთოდები, რომლებითაც პროტაგონისტის ემოციონალური თუ ინტელექტუალური რესურსები თერაპიის მიმართულებით წარიმართება. 2. ავტორიტარული იძულების მეთოდები, რომლებიც პროტაგონისტს მისი ნების საწინააღმდეგო (ან გაუაზრებელი) მოქმედების შესრულებისკენ უბიძგებს. ეს მეორე ტიპის მანიპულაცია თერაპიულ პროცესზე ძირითადად, უარყოფით ზემოქმედებას ახდენს.

დ) ფსიქოდრამატისტი, როგორც ჯგუფის ლიდერი, ჯგუფურ პროცესებს მართავს და ხელს უწყობს ჯგუფის ეფექტურ ფუნქციონირებას. ის ქმნის ჯგუფისთვის აუცილებელ, კონსტრუქტიულ სამუშაო კლიმატს და ასევე, აყალიბებს სოციალური მხარდაჭერის ატმოსფეროს.

ფსიქოდრამატისტს, როგორც ლიდერის, ფუნქციებია:

1. ჯგუფის სტრუქტურული ორგანიზება (შეხვედრის დროისა და ადგილის, ჯგუფის შემადგენლობის მიხედვით).

2. ჯგუფური ნორმების ჩამოყალიბება (მაგალითად, როგორიცაა კონფიდენციალობა, ჯგუფური პასუხისმგებლობა და სხვ.).

3. ჯგუფის გამთლიანება, დაძაბულობის ხარისხის რეგულირება და მუშაობის მიმართ ინტერესის უზრუნველყოფა.

4. ჯგუფის ყველა წევრების წახალისება აქტიური მოქმედებისკენ. ასევე, მათი კომუნიკაციის ხელშეწყობა, ურთიერთობების განმარტება მოქმედების მეთოდებითა და ვერბალური ინტერპრეტაციებით.

5. ჯგუფური თანამშრომლობის პროცესში აღძრული პრობლემების (როგორიცაა, მაგალითად, კონკურენცია) დაძლევა.

ლიდერის ფუნქციების შესრულებისას ფსიქოდრამატისტი მიმართავს სოციალური ფსიქოლოგიის, ჯგუფის ფსიქოლოგიის, ჯგუფის კომპოზიციის, ჯგუფური პროცესების, ჯგუფური ფსიქოთერაპიის კანონებს და მათ პრაქტიკულად იყენებს. მნიშვნელოვანია სოციომეტრიული მეთოდის გამოყენებაც. (მორენო, 1953).

ფსიქოდრამატისტის 4 ძირითად ფუნქციაა: ემოციონალური სტიმულაცია, მხარდაჭერა, ახსნა და მხატვრული მოქმედება.

აღნიშნული ოთხი ფუნქციის მიხედვით, ფსიქოდრამატისტი—ლიდერის 4 ძირითად ტიპს (მასტიმულირებელი, მხარდამჭერი, ამ-

ხსნელი, არტისტული) განასხვავებენ. ავტორთა ჯგუფი გამოყოფს ფსიქოდრამატიკის განსაკუთრებულ ტიპსაც, რომელსაც „ენერგიის აგრესიული წყარო“ ეწოდება; ეს ექსცენტრიული, ენერგიული, ემოციურად ღია, შემტევი და, ამავე დროს, მხარდამჭერი (ე.წ. „ქარიზმატული“) ფსიქოდრამატიკის ტიპია. (Lieberman, et.al., 1973).

გამოკვლევის მიხედვით, ფსიქოდრამატიკები, უმეტეს ნილად, ექსტრავერტები არიან და ემოციათა აღქმისა თუ იდენტიფიცირების გამორჩეული უნარი ახასიათებთ (Buchanan & Tailor, 1986). ფსიქოდრამატიკის სტილს, ძირითადად, მისი ინდივიდუალური თავისებურებები აყალიბებს. თუმცა, „იდეალური ლიდერი“, მისი ინდივიდუალური თვისებების მიუხედავად, სტილის ცვლას სიტუაციური პირობების შესაბამისად უნდა ახერხებდეს.

აღინიშნება ფსიქოდრამატიკის სპეციფიკური პრობლემები, როგორიცაა:

1. ფსიქოდრამატიკის როლის შიდა კონფლიქტი — განსვლა როლსა და პიროვნებას, როლის მოთხოვნებსა და პიროვნების შინაგან ღირებულებებს შორის. მორენოს მაგალითის მიხედვით, მორცხვი ადამიანისთვის ლიდერის როლის გათავისება უპრობლემო არ იქნება.

2. როლთა შორის კონფლიქტი — ოპოზიცია პიროვნების ორ ან მეტ როლს შორის. მაგალითად, ასეთია „ალტრუისტ-თერაპევტისა“ და „ეგოისტ-რეჟისორის“ როლთა შორის კონფლიქტი.

3. პიროვნებათა შორისი როლური კონფლიქტი — უთანხმოება იმ პრაქტიკოს კოლეგებს შორის, რომლებიც განსხვავებულ როლებს ასრულებენ. მაგალითად, ფსიქოდრამატიკოსს, რომელიც თავს კონფორტულად გრძნობს რაციონალური ანალიტიკოსის როლში, პრობლემები ექმნება კოლეგებთან მუშაობისას, რომლებიც აქცენტს რეჟისორის როლის შემოქმედებით ასპექტებზე აკეთებენ.

მიუთითებენ პროტაგონისტის რეზისტენტობასა (წინააღმდეგობასა) და დაპირისპირებაზე ფსიქოდრამატიკის მიმართ; მორენო წერდა, „ფსიქოდრამატიკმა და პროტაგონისტმა ერთმანეთი ორი მებრძოლის მსგავსად უნდა შეავსონ.“ საგულისხმოა, რომ ფსიქოდრამატიკი, მას შემდეგ, რაც აამოქმედებს პროტაგონისტს, სტოვებს სცენას, ხშირად საერთოდაც აღარ ერთვება მოქმედებაში. ფსიქოდრამატიკის ეს „განრიდება“ თუ „უკუსვლა“ პროტაგონისტს ერთგვარი გამარჯვების განცდას უყალიბებს.

ფსიქოდრამატიკის ამოცანას ოთხი ფუნქციის (ანალიტიკოსის, რეჟისორის, თერაპევტისა და ლიდერის ფუნქციების) გამთლიანება და მათი პიროვნულ თავისებურებებთან შეთავსება შეადგენს.

4. „დამხმარე პირი“ (auxiliary ego) — ასე უწოდა ჯ. მორენომ თერაპევტის ასისტენტს ან პროტაგონისტის პარტნიორს. ზ. მორენომ, ჯ. მორენოს მეუღლემ, ტერმინის შემოკლებული ვარიანტი შემოგვთავაზა — „დამხმარე“. გამოიყენება ტერმინი „პარტნიორიც“.

დამხმარე პირები პროტაგონისტის გადატანის ობიექტებს წარმოადგენენ. (იხ: გადატანა). ისინი რეალურ ან წარმოსახულ პირებს განასახიერებენ. პროტაგონისტი მათზე ახორციელებს გადატანასა და პროექციას (იხ: ქვემოთ განმარტება). ზოგჯერ დამხმარე პირები თავად პროტაგონისტსაც განასახიერებენ („სარკის“, „დუბლის“ ტექნიკების საფუძველზე). ისინი, ასევე, შუამავალნი არიან პროტაგონისტსა და ფსიქოდრამატისტს შორის.

დამხმარე პირები (პარტნიორები) სოცო-თერაპიულ ფუნქციას ასრულებენ; დახმარებას უწევენ პროტაგონისტს განსხვავებულ ადამიანებთან ურთიერთობების გამოხატვისა და ამ ურთიერთობებზე დაკვირვების პროცესში. ასევე, ხელს უწყობენ პროტაგონისტს მის რეალურ პარტნიორებთან ურთიერთობის დამყარებასა და სოციალური კავშირების წვდომაში, რაც განსხვავებული ტექნიკების დახმარებით მიიღწევა (იხ: ქვემოთ ტექნიკები).

უფრო მეტიც, დამხმარე პირები ანტაგონისტის როლს ტვირთულობენ, პროტაგონისტის საპირისპირო პოზიციას გამოხატავენ და ერთვებიან მასთან დებატებში.

აქვე უნდა ითქვას, ეგერთ წოდებული, „შენ“- გამოცდილების თაობაზეც; ფსიქოდრამა იმ სპეციფიკურ განცდასაც ასტიმულირებს, რომელსაც „შენ“ - გამოცდილება ეწოდება. როლთა გაცვლის მიზანი (იხ: ტექნიკა როლთა გაცვლა, ინვერსია) არა მხოლოდ პარტნიორის როლს შესრულებს, არამედ, რაც მთავარია, პარტნიორის, მეორე ადამიანის, „შენ“-ის განცდა, მასთან ფსიქოლოგიური იდენტიფიკაციის მნიშვნელობით.

5. აუდიტორია (ან ძვ. ბერძნული თეატრის ანალოგიით, ქორო) — ხელს უწყობს, დახმარებას უწევს პროტაგონისტს და ამავე დროს, თავადაც განიცდის მის ზემოქმედებას. აუდიტორია პასიურად არ აღიქვამს პროტაგონისტის მოქმედებას და მასთან აქტიურ ურთიერთქმედებაშია; თამაშის ეტაპზე შესაბამისი ემოციური რეაქციებით, ხოლო შერინგის ეტაპზე მსჯელობით ამცნობს პროტაგონისტს საკუთარ ემოციებსა თუ შეხედულებებს.

აუდიტორია ფსიქოდრამაში განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებს, რადგანაც „ფსიქოდრამა თერაპიაა ჯგუფში, ჯგუფისთვის და ჯგუფის მიერ“ (ჯ. მორენო). მეთოდის ავტორი მიუთითებს, რომ აუდიტორიას პროტაგონისტის გაგებისა და მისი მიღების მზაობა უნდა ახასიათებდეს.

ფსიქოდრამატული თერაპიული ჯგუფი, ოპტიმალურ ვარიანტში, 6-9 ადამიანისგან (აქ არ ითვლებიან პროტაგონისტი, ფსიქოდრამატისტი და მისი ასისტენტები) შედგება. თუ ჯგუფი უფრო მცირეა, მაშინ, მაყურებლების რაოდენობის სიმცირის გამო, მორენოს სიტყვებით, „თამაში ვაკუუმში მიმდინარეობს“, რაც დაუშვებელია. ხოლო თუ ჯგუფი ძალიან დიდია (15 ადამიანს აღემატება), მაშინ ჯგუფის დინამიკის მართვა სირთულეებს აწყდება.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ სასწავლო ჯგუფები, რომლებიც სოციალური გარემოს შესწავლას ემსახურებიან, შეიძლება უფრო მოცულობითიც იყოს. რადგანაც ფსიქოდრამის მონაწილეთა დიდი რაოდენობა უფრო შინაარსიან იდენტიფიკაციურ უკუკავშირს იძლევა და ამდიდრებს, მთლიანობაში, სასწავლო პროცესს.

მნიშვნელობას იძენს ჯგუფის შემადგენლობაც. თერაპიულ პროცესს ხელს უწყობს ჯგუფის პეტეროგენურობა. განსხვავებული სქესის, ასაკის, პიროვნული სტრუქტურის, უნარების, გამოცდილებისა თუ პრობლემების მქონე ჯგუფის წევრები უფრო სრულად ასახავენ მოულოდნელ სიტუაციებს და უფრო მდიდარ სამუშაო მასალას იძლევიან, ასევე, პერინგიც უფრო მრავალფეროვანი ხდება. პეტეროგენული ჯგუფი, განსხვავებული ადამიანებისგან შემდგარი, სოციალურად მინიატურაში.

რაც შეეხება თერაპიას ჯგუფისათვის (ან ჯგუფზე ორიენტირებულ თერაპიას), ის, როგორც წესი, ჰომოგენურ ჯგუფებში მიმდინარეობს. მაგალითად, მეუღლეთა წყვილების, მშობელთა, მოზარდთა თუ ალკოჰოლიკთა ჯგუფებში. ჰომოგენურ ჯგუფში პროტაგონისტის მიერ რომელიმე პრობლემის ასახვა და მასზე თერაპიული მუშაობა, იმავდროულად, ჯგუფის წევრების პრობლემის ასახვა და მასზე მუშაობაცაა.

ფსიქოდრამატული ჯგუფი შეიძლება იყოს დახურული ან ღია. დახურულ ჯგუფში უფრო მტკიცე ჯგუფური შეჭიდულობა იქმნება. რაც შეეხება ღია ჯგუფს, ის განიხილება, როგორც ფსიქოდრამა-თერაპიის ბუნებრივი შედეგი, რომლის მიზანსაც თითოეული ინდივიდის მიერ დამოუკიდებლობის მოპოვება შეადგენს.

ინდივიდუალური ფსიქოთერაპიისგან განსხვავებით, სადაც პაციენტი მონოლოგურია, და ასევე, არა-ფსიქოდრამატული ფსიქოთერაპიისგან განსხვავებით, სადაც ჯგუფის წევრები ერთმანეთზე ვერბალურად რეაგირებენ, - ფსიქოდრამის ჯგუფი სცენიური მოქმედების გზით ურთიერთქმედებს.

ჯგუფი ან აუდიტორია უშუალოდ განიცდის პროტაგონისტის თერაპიულ ზემოქმედებას; ის თავს აიგივებს პროტაგონისტთან, რადგანაც სცენაზე არა ვინროდ პიროვნული, არამედ კოლექტიური

სიმპტომები თამაშდება. ჯ. მორენო ახალი მნიშვნელობის კათარზისზე, ე.წ. „ჯგუფურ კათარზისზე“ აკეთებს მახვილს — „პროტაგონისტმა გასცა სიყვარული და ახლა ამ სიყვარულს უკანვე იღებს აუდიტორიისგან; პროტაგონისტი უბრუნდება ჯგუფს.“ ასევე, ალინიშნება ე.წ. „სოციალური კათარზისის“ ფენომენიც, რომელიც სოციოდრამის კულმინაციაა, რადგანაც სოციოდრამის სუბიექტს არა ინდივიდი, არამედ მთლიანად ჯგუფი შეადგენს. (იხ: სოციოდრამა).

ჯგუფის ახალი წევრის მიღების ან ახალი ჯგუფის ფორმირების დროს იდება ჯგუფური ფიცი, რომელიც მორენომ, ჰიპოკრატეს ფიცის ანალოგიურად, შეიმუშავა. ფიცის ძირითადი ამოცანა - ჯგუფში მოსმენილისა თუ დანახულის საიდუმლოდ შენახვაა.

გარე რეალობასთან ურთიერთქმედების პროცედურები

რეალობის განსხვავებული განზომილებების (რეალისტური, შიდაფსიქიკური და წარმოსახული) შესამუშავებლად სამი ძირითადი ფსიქოდრამატული პროცედურა გამოიყენება (Henne, 1969, Pitzele, 1991).

რეალისტური (კლასიკური) პროცედურა კლიენტის მეხსიერებას მიმართავს და იწვევს მოგონებებს. ეს პროცედურა წარსული ტრავმატული სიტუაციების გათამაშებას გულისხმობს.

მეორე, შიდაფსიქიკური პროცედურა, რომელსაც „ფიგურატიულ ფსიქოდრამასაც“ უწოდებენ, კლასიკური ფსიქოდრამის გაგრძელების სახით ხშირად გამოიყენება. მისი მიზანი პიროვნების შინაგანი სამყაროს შესწავლაა, ის პიროვნების განსხვავებულ ასპექტებზე კონცენტრირდება. მაგალითად, „დამხმარე სკამის“ ტექნიკაში (Lippit, 1958), ადგილი აქვს პიროვნების განსხვავებული ასპექტების პროექცირებას ცარიელ სკამზე; თავსდება რა ხან ერთ სკამზე და ხან - მეორეზე, პროტაგონისტს საშუალება ეძლევა საკუთარი პიროვნების სხვადასხვა ასპექტებს მიმართოს, გამართოს მათთან დიალოგი და ამით, საკუთარი პიროვნების ასპექტთა ინტეგრაციას მიაღწიოს.

ფიგურატიული სესიის დროს ფსიქიკა შინაგანი დრამის სახით წარმოსდგება. მაგალითად, ასეთი შეიძლება იყოს დრამატული ურთიერთობა პიროვნების სტრუქტურულ ელემენტებს (ego-ს, id-სა და super-ego-ს) შორის. ego წარმოჩინდება, როგორც შეშინებული პროტაგონისტი, რომელიც ძალთა ამონურვას, უმწეობას და საკუთარი თავით უკმაყოფილებას უჩივის. მას, ერთის მხრივ, საქმე აქვს id-თან - უპასუხისმგებლო ბავშვთან, რომელიც ყველა სურვილის დაუყოვნებლივ დაკმაყოფილებას მოითხოვს. მეორეს მხრივ, ეგო მიმართებაშია super-ego-სთან, თავდაჯერებულ ტირანთან, რომელიც

ყოველ მის მოძრაობას აკრიტიკებს და სრულ მორჩილებას ითხოვს. ფსიქოდრამატისტიცა და დამხმარე პირების დახმარებით, პროტაგონისტი, ბოლოს და ბოლოს ამ კონფლიქტებს და აღწევს კომპრომისს ურთიერთსაწინააღმდეგო მოთხოვნებს შორის. (78)

მესამე, წარმოსახვით პროცედურას „მეტაფორულ“, „სიურეალისტურ“ ან „სიმბოლურ“ ფსიქოდრამას უწოდებენ (იხ. თავი 3, „თეატრალური ფორმები“). ეს პროცედურა დრამა-თერაპიის (Jennings, 1986; Landy, 1986) ზოგიერთი ფორმის ანალოგიურია და სიზმრების გათამაშებას გულისხმობს (Nottle, Weistart & Wyatt, 1977). მისი მთავარი მახასიათებელი პროტაგონისტის შინაგანი რეალობის სიმბოლური განსახიერებაა. პ.ფ. კელერმანის მაგალითში, ჯეინმა თავისი ცხოვრება ფერადი ცისარტყელას სახით აღწერა, რომლის ერთ მხარეს საგანძურია დამალული, ხოლო მეორე მხარეს — გადასახადების ამკრეფი დგას! ამ პროცედურის გამოყენების მაგალითია, ასევე, ჩვენს ნაშრომში განხილული სცენები, სათაურით: „ეინ ნაიყვანს ჩემს მწვანე ავტომობილს?“ (გვ. 92, 93, 94).

გამოყოფენ, ასევე, მეოთხე, „ფსიქოანალიზურ“ პროცედურას, რომელიც, ლაკანის სიტყვებით, „ფსიქოანალიზის პირველად პრინციპს“ და კერძოდ, წარმოსახულის, სიმბოლურისა და რეალურის ერთმანეთისგან დიფერენცირებას ეფუძნება. ფსიქოდრამა ფანტაზიის გამონათვისუფლებას მიმართავს, გადაანაცვლებს რა მოთამაშეებს წარმოსახვით რეგისტრში. მოთამაშენი სიმბოლურ რეგისტრში გადაინაცვლებენ, მაგრამ ამავე დროს, მათი თამაში მუდმივად შეიცავს რეალობის გაცდას. (Anzieu, 1960).

როლური თამაში ფსიქოდრამასა და თეატრში

როგორც თავადვე აღიარებს ფსიქოდრამის თეორია, ფსიქოდრამატული როლური თამაში თეატრიდან მომდინარეობს და, აქედან გამომდინარე, ის შეიძლება გავიგოთ, როგორც რეალობის წარმოდგენისა და ასახვის მცდელობა (Kipper, 1986). მიუხედავად იმისა, რომ ფსიქოდრამა, მის თერაპიულ ფუნქციაზეა ფოკუსირებული, ფსიქოდრამა და თეატრი თანაბრად ეფუძნება როლურ თამაშს! (Sabrin & Allen, 1968; Goldfried & Davidson, 1976; Yablonsky, 1976; Kipper, 1986). როლი კი, გათავისებას, მის „შინაგან გაცოცხლებას“ და გულწრფელობაში მაყურებლების დარწმუნებას მოითხოვს.

პ.ფ. კელერმანი აღნიშნავს, რომ თეატრალური თამაშის „ბუნებრივი“ სტილი სტანისლავსკის სკოლასთან ასოცირდება, რომელიც, მსახიობის ერთი რეალობიდან მეორეში გადასაყვანად, გარდასახვის მისაღწევად ე.წ. „ვითომ“-ის ფენომენს მიმართავს. (78) (იხ. თავი 3).

ჯ.მორენოს შეხედულებით, თეატრალური როლი ყოველთვის წინააღმდეგობაში შედის მსახიობის პიროვნებასთან; როლი წინასწარ არის დაწერილი, სპონტანურად არ ჩნდება და ამიტომაც მსახიობისგან „თვალთმაქცობას“ მოითხოვს. სანინაალმდეგო შეხედულებისაა იარდლი (Yardley, 1982), რომელიც მოუთითებს, რომ სტანისლავსკის გაგებით, მსახიობი არა უბრალოდ თამაშობს როლს, არამედ მთლიანდება საკუთარ როლთან, ახდენს როლის პერსონიფიცირებას „ვითომ“-ს ფარგლებში და მასში „ცოცხალი შინაარსი“ შეაქვს.

მსახიობის პიროვნებასა და მის როლს შორის არსებული დაძაბულობა უნივერსალური ფენომენია და ანალოგიური იმ კონფლიქტისა, რომელიც პიროვნებასა და მის სოციალურ როლს შორის არსებობს. პ. კელერმანი აღნიშნავს, რომ წარმოსახვისა და „ვითომ“-ფენომენის აქტივირებით, ფსიქოდრამა ამ კონფლიქტის გადაწყვეტისკენაა მიმართული. ამ პროცესში „ვითომ“-ფენომენი (იმაგინაცია) მძლავრ თერაპიულ ფაქტორად, თვითრეალიზაციის ბერკეტად იქცევა. ასე გარდაისახება სტანისლავსკის „ჯადოსნური ვითომ“ ეფექტურ ინსტრუმენტად ფსიქოდრამატული სესიის მანძილზე (Gim, 1974).

„ვითომ“-ფენომენისადმი უნდობლობის გამო, ზოგიერთი პრაქტიკოსი ფსიქოდრამას „არაბუნებრივ“ მეთოდად მიიჩნევს. მაგალითად, იანოვი (Yanov, 1970) ფსიქოდრამას „ვითომ-თამაშს“ უწოდებს და ამტკიცებს, რომ უაზრობაა მოსთხოვო პაციენტს გარდასახვა, როდესაც მას თვითიდენტობის განცდაც არ გააჩნია. კრიტიკა, როგორც წესი, ეფუძნება აზრს, რომ როლური თამაში თვალთმაქცობაა, ხოლო ფსიქოთერაპიული მიზნით წარმოსახვის გამოყენება - ყოველთვის ილუზიებთან დაკავშირებული.

პ.კელერმანი მიუთითებს, რომ როლური თამაშები ფსიქოდრამაში პიროვნების განსხვავებული ასპექტების გამოსავლენად, პიროვნების მეტი მოქნილობისა და მაღალი ფუნქციონირების მისაღწევად გამოიყენება. ამ პროცესში დიდ მნიშვნელობას იძენს კლიენტის ემოციური ჩართულობა. როლში ემოციური ჩართულობა, იარდლის მიხედვით, იმ სამი, ძირითადი ტექნიკის გამოყენებით მიიღწევა, რომლებსაც ბევრი აქვთ საერთო სამსახიობო ოსტატობასა და სცენიურ როლზე მუშაობასთან (Yardley, 1982). ეს ტექნიკებია: 1. დეტალიზაცია - თამაშის თემისადმი რელევანტურ დეტალებზე კონცენტრაცია. მაგალითად, ფსიქოდრამის რეკვიზიტზე, დამხმარე პირების ჰაბიტუსზე და სხვ. ამ მიზნით აუცილებელია „კარგი“ მოთელვა, გასათამაშებელი მოვლენის მეორე პლანისა და კონტექსტის დეტალური აღწერა და სხვ. 2. პერსონალიზაცია - დეტალიზაციის პროცესში პროტაგონისტის აქტიური ჩართვა. მაგალითად,

პროტაგონისტი თავად აწყობს სცენას ისე, რომ ყოველ დეტალს მისთვის გარკვეული მნიშვნელობა გააჩნდეს, მ. თანადასწრება - დეტალიზებული და პერსონალიზებული მასალის წარმოდგენა „აქ“ და „ამჟამად“ - სცენის გათამაშება ემოციური ჩართულობით. (78)

ფსიქოდრამა და ცნობიერების გაფართოების ფენომენი

„ფსიქოდრამა ფანტაზიასა და რეალობას შორის დუალობას ხსნის და თავდაპირველ მთლიანობას აღადგენს“. მოჰყავს რა მორენოს ეს სახელგანთქმული ფრაზა, გ. ლეიტცი მიუთითებს, რომ ფსიქოდრამა ცნობიერების გაფართოებაა, რადგანაც რეალური მოვლენების ასახვასთან ერთად, ის ასევე, ფანტაზიებს, სიზმრებს, წარმოდგენებსა და ჰალუცინაციებს უთმობს სცენას. ფსიქოდრამატული ასახვის შედეგად ისინი რეალობად იქცევიან. გაფართოებულ რეალობას მორენო დამატებით რეალობას (Surplus-Reality) უწოდებდა, რომელიც როგორც პროტაგონისტის, ასევე პარტნიორებისა და მაყურებლების ცნობიერების გაფართოებას ასტიმულირებს. (85)

გ. ლეიტცი დამატებითი რეალობის ორ ძირითად სახეს გამოყოფს: „მე“- გამოცდილების დამატებით რეალობასა და „შენ“- გამოცდილების დამატებით რეალობას. „მე“- გამოცდილების დამატებითი რეალობა, ასევე ორ ქვე-სახედ იყოფა, რომლებიც უკავშირდება გარეგანი რეალობისა და ინდივიდის შინაგანი რეალობის მიმართ ცნობიერების გაფართოებას.

აღნიშნული მეთოდი სხვადასხვა კატეგორიის პრობლემების შემთხვევაში გამოიყენება. მაგალითად, აკვიატების ნევროზის დროს, კლიენტი, სიმბოლური რეალიზაციის (Realisation Symbolique) საფუძველზე, მისი ცხოვრების გარკვეული პერიოდის თავიდან, ახლებურ განცდას აღწევს. გარდა ამისა, დამატებითი (გარეგანი) რეალობა პროტაგონისტს საშუალებას აძლევს მოინანიოს წარსულში ჩადენილი დანაშაული. ამ მიზნით, პირველ სცენაში კონფლიქტის გამომწვევი ინცინდენტი თამაშდება. შემდეგ სცენაში რეალურად არსებული მდგომარეობა აისახება; პარტნიორის მხრიდან სიძულვილი და პროტაგონისტის მხრიდან დანაშაულის გრძნობა. მესამე სცენაში პროტაგონისტი იყენებს ფსიქოდრამის დამატებით რეალობას და იმავე პარტნიორთან საუბრის სხვადასხვა ვერსიას წარმოადგენს, როგორცაა პატიების თხოვნა, ახსნა-განმარტება. პარტნიორის უკუკავშირი, განცდილი გრძნობების გაზიარება და როლთა გაცვლით მიღებული გამოცდილება, პროტაგონისტს ახალ შესაძლებლობებს აძლევს, მისი რეალური ცხოვრების რეორგანიზაციის თვალსაზრისით. (85)

შინაგან რეალობასთან მიმართებაში, ცნობიერების გაფართო-

ება სიზმრების, ფანტაზიის და ა.შ. ასახვის გზით მიიღწევა. ექსტრა-ვერტი პროტაგონისტი გზას იკვალავს „სულის ხატების სამყარო-კენ“, ხოლო ინტროვერტი საკუთარი, ინტრა-ფსიქიკური ხატების-თვის გარეგანი რეალობის ფორმის მინიჭების საშუალებას იღებს - წერს გ. ლეიტცი. ინტროვერტს ახლა მათი შეხება, შეგრძნება, მათთან საუბარი, როლების გაცვლა და, შესაბამისად, მათი მნიშ-ვნელობის გაგება შეუძლია. სესიის დასასრულისთვის, პროტაგო-ნისტი, როგორც წესი, ჯგუფის თანაგრძნობაში რწმუნდება. თუკი ფსიქოდრამატულ თამაშამდე ჯგუფის წევრები მისთვის უცხონი იყვნენ, თამაშის შემდეგ იგი აშკარად გრძნობს მათ თანაგრძნობას და ახლობელ ადამიანებად მიიჩნევს. (85)

სიზმარი ფსიქოდრამაში. თამაშამდე კლიენტი არ მოუთხოვს ჯგუფს მისი სიზმრების შესახებ, რათა არ შემცირდეს სპონტანობა და ფსიქოდრამატული ასახვის ზემოქმედების ძალა. ფსიქოდრამა-ტისტი სთხოვს პროტაგონისტს სცენაზე თავისი საწოლი ოთახი წარმოადგინოს; იქ, სადაც საწოლი უნდა იდგეს, პროტაგონისტი წეება. სცენა ოდნავ ჩაბნელებულია. პროტაგონისტი თვალებს ხუ-ჭავს. ის კონცენტრირებას ახდენს და აღწერს შინაგანი მზერით დანახულს. ამის შემდეგ მას სთხოვენ დრამატულად ასახოს დანა-ხული სცენაზე. პროტაგონისტი ირჩევს დამხმარე პირებს, დგამს დეკორაციას და სიზმრის ასახვას იწყებს. თამაშის ბოლოს, როლუ-რი უკუკავშირი იწყება. სიზმრის გათამაშება შემდეგი კომპენენტე-ბისგანაც შეიძლება აიგოს: სიზმრის ასახვა, მისი გაგრძელება, ლა-ტენტური სურვილის სპონტანური აქტუალიზაცია.

მაგალითი: კლიენტმა ქალმა (ლიამ) ითხოვა თავისი სიზმრის ასახვა, რომელიც წლების მანძილზე ესიზმრება. ლია ყვება, რომ სიზმარში თავისი ბინის პატარა სამზარეულოში მოხვედრა უნდა, მაგრამ გზად რამდენიმე ბნელი, არეული ოთახი უნდა გაიაროს და ამიტომაც, ყოველ ღამე, არასასიამოვნო გრძნობით ეღვიძება. (85)

პროტაგონისტის სახით, ლია წეება იმპროვიზირებულ საწოლ-ში, თვალებს ხუჭავს და აღწერს ბნელ, მტვრიან ოთახს, დაშვებული მძიმე ფარდებით. ის შემდეგი ოთახის აღწერასაც აპირებს, მაგრამ ფსიქოდრამატისტი აჩერებს და პირველი ოთახის სცენაზე გათა-მაშებას სთხოვს.

იწყება მოქმედება. პროტაგონისტი-ლია დგება და აჩვენებს, თუ სად და როგორ დგას ავეჯი. ამ დროს ოთახის სწრაფად დატო-ვება უნდა, რადგანაც არ სიამოვნებს მისი სიბნელე. ფსიქოდრამა-ტისტს ლია ფანჯარასთან მიყავს და ფარდების განევას ურჩევს. ოთახში სინათლე შემოდის და პროტაგონისტს ძლიერი ემოციები ეუფლება, ტირილს იწყებს.

პროტაგონისტი (ლია): აქ ყველაფერი ისეთი მტვრიანია!
ამ დოს თამაშში ერთვება პარტნიორი-დუბლი
პარტნიორი, როგორც დუბლი: ისეთი მტვრიანი. მაგრამ შემოიძლია დაეალაგო!

პროტაგონისტი: შემოიძლია, მაგრამ რისთვის? ჯობია, მეორე ოთახში გავიდე

პარტნიორი, როგორც დუბლი: როგორც კი ამ ოთახში შემოვიდვიარ, ბავშვობის მოგონებები მიცოცხლდება!

პროტაგონისტი: არა, მე ეს ბინა არასოდეს მინახავს. პირველად ვნახე სიზმარში!

პარტნიორი, როგორც დუბლი: მე მესიზმრა ეს მტვრიანი, ნაჭრით გადაკრული ავეჯი. ეხლა განათდა მაინც აქაურობა. იქ დგას... (ხელს იწვდის)

პროტაგონისტი: ლამაზი სავარძელი

პარტნიორი, როგორც დუბლი: რას იფიქრებდა სავარძელი, ფიქრი რომ შეეძლოს?

ამ დროს ფსიქოდრამატისტი პროტაგონისტს წარმოსახულ სავარძელთან მიიყვანს და სავარძლის სახელით საუბარს სთხოვს. ამჯერად პარტნიორი სავარძელს კითხვებს უსვამს.

პროტაგონისტი, სავარძლის სახელით, საუბრობს მხიარულ, მშვენიერ დროზე, რომელიც წარსულში ჰქონდა და ამჟამინდელ უაზრო არსებობაზე - როდესაც მტვრით დაფარული დგას, ბნელ ოთახში.

ფსიქოდრამატისტი როლების გაცვლას მიმართავს. პროტაგონისტი ისევ თავისი სახელით გამოდის, პარტნიორი - სავარძლის როლშია.

პარტნიორი, როგორც სავარძელი: მე ვდარდობ, რადგანაც დამტვერილი, უაზროდ ვდგავარ

პროტაგონისტი: გადაგწმინდავ, თუკი ამით გახალისდები

პროტაგონისტი სწრაფად იღებს ცხვირსახოცს, მხიარულად წმენდს მტვერს სავარძელს და აპირალებს. შემდეგ მთელს ოთახში წესრიგს ამყარებს. მაგრამ ისევ უნდა მეორე ოთახში გასვლა, „სავარძელი“ ეწინააღმდეგება.

პარტნიორი, როგორც სავარძელი: კიდევ გინდა მარტო დამტოვო?

პროტაგონისტი: არ იღელვო, მალე მოვალ

პარტნიორი, როგორც სავარძელი: როდის?

პროტაგონისტი: ალბათ, ერთ-ორ კვირაში

პარტნიორი, როგორც სავარძელი: ეჰ, მე ისევ მტვრით დავიფარები!

პროტაგონისტი: რა გინდა ჩემგან?

პარტნიორები როლებს ცვლიან.

პროტაგონისტი, როგორც სავარძელი: მინდა, რომ მოიწვიო ადამიანები, სიცოცხლით აავსო ოთახი და ერთხელაც, აქ დღესასწაული აღნიშნო!

პარტნიორი, როგორც პროტაგონისტი: ვინ მოვიწვიო?

პროტაგონისტი, როგორც სავარძელი: უბრალოდ, გადი გარეთ და მოიყვანე, ვინც მოგეწონება

ისევ როლების გაცვლა. პროტაგონისტი ბრუნდება მამაკაცთან ერთად, რომელთანაც რამდენიმე წლის წინ მეგობრობდა. მამაკაცის როლს ასრულებს ჯგუფის ნევრი, შერჩეული პროტაგონისტის მიერ. პროტაგონისტი უყვება, თუ რა განიცადა მასთან განშორების შემდეგ და როგორ გაახარა მისმა ნახვამ. ამით სცენა მთავრდება.

პროტაგონისტი ისევ აწვევენ სანოლში, ის თვალებს ხუჭავს და იხსენებს თავის სიზმარს; ბნელ ოთახებს, რომლებსაც შიშით გადის, რომ თავის პატარა სამზარეულომდე მიაღწიოს.

პროტაგონისტი: ყოველთვის მეშინოდა ამ ბნელი ოთახების, თუმცა მათში არაფერი ცუდი არ მომსვლია

პარტნიორი, როგორც დუბლი: დღეს მე ოთახში შუქი შემოვუშვი!

პროტაგონისტი: და დავინახე, რომ ეს ლამაზი ოთახია. სიხარულს მანიჭებდა მისი მონესრიგება.

პარტნიორი, როგორც დუბლი: და მერე მოვიწვიე პაული

პროტაგონისტი: ეს ისევე მშვენიერი იყო, როგორც ადრე, როცა ვმეგობრობდით

პარტნიორი, როგორც დუბლი: ვმეგობრობდით და დაშორების შემდეგ

პროტაგონისტი: შემდეგ ყველაფერი სულ ერთი გახდა. მას შემდეგ მე არ ვცოცხლობ. უბრალოდ, ვარსებობ

პარტნიორი, როგორც დუბლი: მე მივატოვე ოთახები ჩემს ბინაში. დამრჩა ერთი, პატარა სამზარეულო. მაგრამ, დღეს დავალაგე პირველი ოთახი და ამან სიხარული მომანიჭა!

პროტაგონისტი: მართლაც გამახარა!

შემდეგ იწყება ჯგუფური დისკუსია.

პროტაგონისტი: მართლაც, პაულთან დაშორების შემდეგ, რაც იყო, ყველაფერი დავივიწყე!

ფსიქოდრამატისტი: თუკი თქვენს თამაშს ვენდობით, მომავალში სიხარული გელით!

პროტაგონისტი (იციინის): შევეცდები! (85)

ფსიქოდრამის ძირითადი კონცეპტები და ფენომენები

სპონტანობა და აქციონალური შიმშილი

სპონტანობის, კრეატიულობისა და აქტივობის (აქციონალური შიმშილის), ურთიერთ-დაკავშირებულ, ფენომენებს ჯ. მორენოს თეორიასა და პრაქტიკაში გამორჩეული მიშვნელობა ენიჭება. (17,29,36,37,38,39,40,41,42,133,134) (იხ. ზემოთ აქციონალური შიმშილი).

სპონტანობა გაიგება, როგორც ნოვაციაზე (ახალსა და უჩვეულო პირობებზე) ადექვატური რეაქციის, ხოლო ტრადიციულზე (ძველსა და ჩვეულ პირობებზე) ნოვატორული, ახლებური რეაგირების უნარი. მორენოს გაგებით, სპონტანობა, ამავე დროს, თვით-რეგულირების აუტო-თერაპიული ფაქტორია და მისი შეფერხება ფსიქიკურ დარღვევებს (ე.წ. კრეატიულობის ნევროზს) იწვევს.

ფსიქოდრამის თეორიაში, სპონტანობა და აქციონალური შიმშილი (აქტივობის მოთხოვნლება) ინდივიდის განვითარების საფუძველია, რომლებიც განსაზღვრავენ როგორც ინდივიდუალური თვისებების, ასევე სოციალური ურთიერთობების ჩამოყალიბების პროცესსაც. სპონტანობა „არქი -კატალიზატორია!“ თუმცა, შემოქმედებითი აქტივობისთვის ის არასაკმარის პირობებს იძლევა, რადგანაც სპონტანობა შესაძლოა სრულიად დესტრუქციულ ბუნებასაც ატარებდეს. უმართავი სპონტანობა დესტრუქციულად აისახება ფსიქიკურსა თუ სოციალურ დონეებზე. დესტრუქციული სპონტანობის მაგალითია ზოგიერთი ფსიქიკური აშლილობა, სადაც მაღალი სპონტანობა მხოლოდ აგრესიის არარეგულაციურ, დესტრუქციულ „აფეთქებებში“ და სხვა არაკრეატიულ ქმედებაში ვლინდება. ბავშვებთანაც, მნიშვნელოვანი მიზნების დასახვის თვალსაზრისით მათი უუნარობის გამო, თითქმის შეუძლებელი ხდება მაღალი სპონტანობის კრეატიული გამოყენება. მორენო მიუთითებს, რომ დიფუზური სპონტანობის კრეატიული მიზნებისადმი დაკავშირება მხოლოდ კოგნიტური ფუნქციების დახმარებით არის შესაძლებელი.

ფსიქოდრამის ერთერთ ძირითად ამოცანას პროტაგონისტის და საზოგადოდ, ფსიქოდრამატული ჯგუფის სპონტანობის „გამონათვისუფლება“ და ფსიქიკურ სტრუქტურაში მისი ინტეგრირება შეადგენს.

დათრგუნვის შემთხვევაში, სპონტანობა და აქციონალური შიმშილი დესტრუქციულ პოტენციალს სრული სასაფხით ავლენენ; პიროვნება პასიური, ხოლო მისი ცხოვრება - სტერეოტიპული

ხდება. ვითარდება ე.წ. „კრეატიულობის ნევროზი“- ადამიანი საკუთარი უნარების გამოვლენის შესაძლებლობას კარგავს. მორენოს ფსიქოთერაპიის მიზანი არა მხოლოდ დათრგუნული სპონტანობის გამონთავისუფლებაა, არამედ მისი ინტეგრირებაც ადამიანის ცხოველქმედების ერთიან სისტემაში. სპონტანობის გამონთავისუფლება და ინტეგრაცია კრეატიულობის საფუძვლად იქცევა.

რეზისტენტობა (წინააღმდეგობა)

რეზისტენტობა სპონტანობის საპირისპირო ფენომენია და, სპონტანობის დეფიციტისას, მეტ-ნაკლები ინტენსივობით ვლინდება. (37,38,78,85)

წინააღმდეგობა პროტაგონისტის დაცვითი სტრატეგიაა, დაპირისპირებული პროტაგონისტის ჩართულობასა და სპონტანობასთან. რეზისტენტობა, როგორც წესი, თამაშის პროცესში, ბაზალური კონფლიქტის აქტივაციის შემთხვევაში ვლინდება. ის, როგორც დაცვითი მექანიზმების გამოვლინება, ნევროზის Status quo-ს შენარჩუნებას ემახურება.

ფსიქოდრამაში წინააღმდეგობის ისეთ სახეებს განარჩევენ, როგორიცაა პროტაგონისტის პასიურობა, სიჯიუტე, სარკაზმი, კრიტიკულობა, სიმორცხვე და ა.შ. წინააღმდეგობით პროტაგონისტი ცდილობს აირიდოს ისეთი არასასიამოვნო განცდები, როგორიცაა შფოთვა, დანაშაულისა თუ სირცხვილის გრძნობები და მათ მიერ გამოწვეული დისკომფორტი.

მაგალითად, ახალგაზრდა კაცი უარს ამბობს ჯგუფს წარმოუდგინოს დამოკიდებულება ქალების მიმართ, რადგანაც ეს მასში მარცხის მტკივნეულ მოგონებებს აღძრავს. ფსიქოდრამის ამოცანას პაციენტის პიროვნულ ფუნქციათა გაძლიერება და ახალი, უფრო მაღალი ფსიქიკური ინტეგრაციის მიღწევა შეადგენს. შესაბამისად, გამოიყენება წინააღმდეგობის (რეზისტენტობის) დაძლევის ისეთი მეთოდები, როგორიცაა ანალიზი, ნეიტრალიზაცია, მონოლოგი, დუბლირება, სარკე, როლების გაცვლა, მაქსიმალიზაცია, კონკრეტიზაცია. საზოგადოდ, რეზისტენტობის შემცირებას, მის ნეიტრალიზებას ფსიქოდრამის მთელი ტექნიკური არსენალი ემსახურება. შესაბამისი ტექნიკების გამოყენებით, პროტაგონისტი რეზისტენტობის ობიექტივირებასა თუ ვერბალიზებას, მისი გამომწვევი მიზეზების ანალიზს ახდენს. და რაც მთავარია, პროტაგონისტი თანდათან ახალ, მისი პიროვნებისთვის უფრო პროდუქტიულ სტრატეგიაზე გადასვლის მეთოდებს ეუფლება. (იხ: ფსიქოდრამის ტექნიკები).

კრეატულობა და ფენომენი — „ვითომ“.

ფსიქოდრამის, როგორც ფსიქოთერაპიული მეთოდის, ერთერთი სამიზნედ ჯ.ლ. მორენო ე.წ. კრეატულობის ნიკროზს ან შექმნილ ბიოტობის, ამ სიტყვის ფართო გაგებით, დეფიციტს მიიჩნევდა. მორენოს განმარტებით, მისი მეთოდი სწორედ კრეატული აქტივობის ან შემოქმედებითობის სტიმულირებაზეა მიმართული. (78, 85)

ფსიქოდრამის თეორიაში კრეატულობა სპონტანობასთან აქტიურ კავშირში მოიაზრება. სპონტანობის გაგება, იმავდროულად, კრეატულობის გაგებაცაა; კერძოდ, ორივე ფენომენი, უპირველეს ყოვლისა, ახალ გარემოზე — ადექვატური, ხოლო ძველსა და ჩვეულზე — ახლებური, არასტანდარტული რეაგირების უნარს გულისხმობს.

კრეატულობასა და სპონტანობას უკავშირდება ფენომენი — „ვითომ“, რომლის გარეშეც, მორენოს სიტყვებით, „ფსიქოდრამა უკვე ათასჯერ განცდილის გამეორება იქნებოდა. სწორედ მისი დახმარებით იქცევა მოქმედების დანაწევრებული ავტომატიზმი ჭეშმარიტ თვითგამოხატვად“ (მორენო, 1972).

ფსიქოდრამის ტექნიკების უმრავლესობა „ვითომ“ — აქტივობის ელემენტებს ემყარება. მაგალითად, როლების გაცვლის ტექნიკაში პეტრე მოქმედებს ისე, ვითომ პავლეა, ხოლო პავლე — ვითომ პეტრე. ე.წ. „სარკის ტექნიკაში“ პეტრე ვითომ ხედავს საკუთარ თავს სარკეში, ხოლო პავლე ვითომ პეტრეს სარკისეული ანარეკლია და ა.შ.

საზოგადოდ, სცენის პირობით გარემოში მოქმედება იმაგინაციურ, „ვითომ“- ფენომენტთან დაკავშირებულ უნარებს ეფუძნება. სწორედ იმაგინაციურ განზომილებაში პოულობს კრეატულობა სრულ თავისუფლებას. პ.ფ. კელერმანის სიტყვებით, „ფსიქოდრამატულ სცენაზე ყველაფერი შეიძლება მოხდეს, თვით წარმოუდგენელიც კი“ (78). ასე მაგალითად, წარსული ანმყოში („აქ და ამაჲმად“) წარმოჩინდეს, უსულო საგნებს ცოცხალ არსებათა სტატუსი მიენიჭოს, გაქრეს სხვაობა უცნობ და ნაცნობ ადამიანებს შორის და სხვა.

უნდა ითქვას, რომ ფენომენი „ვითომ“, თერაპიული მიზნით, არა მხოლოდ ფსიქოდრამატულ მეთოდში გამოიყენება. მაგალითად, ჰიპნო-თერაპიაში „ვითომ“ ტრანსთან, სუგესთიასა და ცნობიერების შეცვლილ მდგომარეობასთან კავშირდება. წარმოსახვას თერაპიული მიზნით მიმართავს: იუნგის „აქტიური წარმოსახვის მეთოდი“ (Jung, 1967), დეზოილის „მიმართული ოცნების მეთოდი“ (Desoille, 1965), ფრერინისა და ვაირილის „ონეიროდრამა“- „სიზმრით-თერაპია“ (Frerigni & Virel, 1968), ლეინერის „მიმართული

აფექტური წარმოსახვა" (Leuner, 1978), „ეიდეტური ფსიქოთერაპია“ (Ahsen, 1968, Ahsen, 1984), „ფსიქოსინთეზი“ (Assagioli, 1973), „მოდელირება“ (Bandura, 19971), „ნეირო-ლინგვისტური პროგრამირება“ (Bandler & Grinder, 1979; Buchanan & Little 1983) და სხვ. (78, 55).

პ. ფ. კელერმანის აღნიშნავს, რომ იმაგინაციური „ვითომ“ ერთერთ განმსაზღვრელ როლს ასრულებს ფსიქოდრამის თერაპიული ზემოქმედების პროცესში. მაგალითი: მარიანას (ასაკი-21 წ), გაუპატიურების მსხვერპლს, შემდეგი სცენის წარმოდგენა დაევალა: ის წყალს ნელ-ნელა მიუყვება წყაროს სათავისკენ. მისი წარმოსახული მოგზაურობა სიმბოლურად გამოხატავს არა მხოლოდ წყლის მკურნალ, განმმენდ ძალას, არამედ ასევე, მარიანას დაბრუნებას თავდაპირველი უმანკოებისა და სიმშვიდის სამყაროში. (78)

კათარზისი

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კათარზისის ფენომენს, ტრადიციულად, მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ფსიქოთერაპიაში. (იხ: თავი 1). აქ მხოლოდ ფსიქოდრამაში კათარზისის ადგილისა და მნიშვნელობის საკითხზე შეეჩერდებით.

ფსიქოდრამაში კათარზისი ერთერთ ძირითად თერაპიულ ფაქტორად განიხილება და ის სესიის ყველა ეტაპზე (მოთელვა, თამაში თუ შერინგი) შეიძლება გამოვლინდეს. კათარზისის სტიმულირების მიზნით საგანგებო ტექნიკების არსენალი გამოიყენება (Ginn, 1973). პოლანსკი და ჰარკინსი მიიჩნევენ, რომ ფსიქოდრამას სწორედ კათარზისის მისაღწევად მიმართავენ (Polansky & Harkins).

ფსიქოდრამის თეორიაში კათარზისი სპონტანობის ფენომენთან კავშირდება და განიხილება, როგორც ფართო მნიშვნელობის მოვლენა. ასე გაგებული კათარზისი გულისხმობს არა მხოლოდ ემოციათა გამოხატვას (მარტივ აფექტურ განმუხტვას), არამედ ასევე, ემოციურ მოვლენათა ინტეგრირებასა და რეგულირებასაც.

ჯ. მორენო კათარზისს შიდა-ფსიქიკური დაძაბულობის შემცირებასა და ასევე, სოციალური კონფლიქტების გადანაცვების პროცესებთან აკავშირებდა. ავტორის გაგებით, კათარზისი არა მხოლოდ, სამედიცინო მნიშვნელობით, განმუხტვაა, არამედ ასევე, განმმენდაც, წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისით. შესაბამისად, ტერმინი „კათარზისი“ ფსიქოდრამატულ თერაპიულ ფაქტორთა (აფექტურ, კოგნიტურ და სოციალურ ფაქტორთა) კრებით სახელადაც მოიაზრება. (17, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 133, 134)

ფსიქოდრამაში კათარზისის კერძო სახეებია: ობსერვაციული, აქციონალური და ჯგუფური კათარზისი.

ობსერვაციული ან აღმქმელის (სიტყვა-სიტყვით, მაყურებლის) კათარზისი, შედარებით, პასიური ბუნებისაა და ამ ფენომენის არისტოტელესეულ გაგებას უკავშირდება; კათარზისი მიიღწევა რაიმე მოვლენის ან ობიექტის (მაგალითად, მხატვრული ნაწარმოების) აღქმის პროცესში. ჯ. მორენო ობსერვაციული კათარზისის მიღწევას, მისი პასიური ბუნების გამო, თვით ჰიპნოტურ მდგომარეობაშიც კი შესაძლებლად მიიჩნევდა.

აქციონალური კათარზისი ფსიქოდრამატული თამაშის მანძილზე, სპონტანური მოქმედებით აღიძვრის და აქტიორის, მოქმედი პროტაგონისტის აქტივობას უკავშირდება.

ჯგუფური კათარზისი, ფსიქოდრამატული სესიის მანძილზე, აუდიტორიისა და დამხმარე პირების მიერ განცდილ კათარზისს ეწოდება. ობსერვაციული კათარზისისგან განსხვავებით, ის პროტაგონისტის მოქმედების არა პასიური დაკვირვებიდან, არამედ პროტაგონისტთან აქტიური ურთიერთქმედებიდან მომდინარეობს. ემპათიისა და ტელეს ფენომენების საფუძველზე, აუდიტორია არა მხოლოდ უკუკავშირს ამყარებს პროტაგონისტთან, არამედ ასევე, იდენტიფიკაციას (გაიგივებას) ახდენს მასთან.

ინსაითი — მოქმედებაში.

პროტაგონისტები ფსიქოდრამის ყველაზე ეფექტურ თერაპიულ ფაქტორად რეფლექსიას ან გაგებას ასახელებენ (Inkelmann, 1985). მაგრამ მხოლოდ გაგება, პრობლემის მიზეზის მხოლოდ ახსნა ავტომატურ თერაპიულ ეფექტს არ იძლევა (Freud 1910; Adlern 1930; Ferenzl & Rank 1925; Alexander & French 1946; Horney 1950; Fromm-Reichmann 1950; Sullivan 1953; Hobbs 1962; Gendlin 1961; Singer 1970; Yanov 1970; Kohut, 1984). წარმატებული თერაპია გაგების პროცესის ემოციონალურ დამუხტვას, აფექტური და კოგნიტური პროცესების ურთიერთქმედებას მოითხოვს.

„ინსაითი“, ზუსტი თარგმანით, „შიგნით ცქერაა“; არა გარე რეალობის, არამედ საკუთარი პიროვნების წვდომაა. ინსაითს, ძირითადად, მყისიერი მოვლენის სახით განიხილავენ. თუმცა, არსებობს შეხედულება, რომ ის დროში გაშლილი პროცესიც შეიძლება იყოს.

ფსიქოდრამაში გაგება (ინსაითი) ძირითადად, უკავშირდება მოქმედებას და არა მხოლოდ ვერბალურ ინტერპრეტაციას. მას მორენომ „ინსაითი — მოქმედებაში“ უწოდა და ფსიქოდრამის ერთერთ ძირითად თერაპიულ ფაქტორად წარმოადგინა. (17, 29, 36, 37, 78, 85)

ინსაითი — მოქმედებაში ქცევითი, ემოციონალური, კოგნიტური, სოციალური და იმაგინაციური გამოცდილების ინტეგრაციით

მიიღწევა. მისი პირობაა არა ინტროსპექციული ანალიზი, არამედ მოქმედება. მოქმედებაში იგულისხმება როგორც ფიზიკური მოძრაობა ასევე, ემოციური ექსპრესია, დიალოგი, მონოლოგი თუ სოციალური ურთიერთქმედება.

ინსაითი — მოქმედებაში კათარზისს უკავშირდება და არაცნობიერი შინაარსების განცდას, გაცნობიერებას გულისხმობს. კოგნიტური ნედომა შეიძლება წინ უსწრებდეს კათარზისს, თან ერთვოდეს მას ან კათარზისის შედეგი იყოს. მაქსიმალური თერაპიული ეფექტი სწორედ კათარზისთან შეკავშირებულ ინსაითს ახლავს. უნდა აღინიშნოს, რომ, ავტორთა ჯგუფის მიხედვით, კათარზისი და ინსაითი — მოქმედებაში იგივეობრივი ფენომენებია ან ერთი და იმავე ფენომენის განსხვავებული გამოვლინებები.

უოლესის მიხედვით, ინსაითი — მოქმედებაში 4 ეტაპს მოიცავს და შემოქმედებითი პრობლემის გადაწყვეტის პროცესს შეესაბამება. ეს ეტაპებია: მომზადება, მომნიფება, გამოსავალის პოვნა და შემოწმება (Wallas, 1926).

განვიხილოთ ეტაპები კონკრეტული მაგალითის მიხედვით; I ეტაპი: პრობლემური სიტუაციის დრამატიზირება — მორცხვი ვაჟი ქალიშვილს პაემანზე ხვდება. ვაჟს ქალიშვილის თანდასწრებით მასზე ძლიერი ვაჟი აბუჩად იგდებს. ქალიშვილი ვაჟს სტოვებს. II ეტაპი: პრობლემური სიტუაცია განიხილება, ვლინდება ფრუსტრაცია — ვაჟი თავს უბედურად გრძნობს, ეძებს პრობლემის გადაწყვეტის გზებს, მაგრამ უშედეგოდ. III ეტაპი: ჩნდება ინსაითი და ნაპოვნია პრობლემის გადაწყვეტის გზა — ვაჟი იწყებს სიარულს კრივზე და გადის ფსიქოლოგიურ თრეინინგს. IV ეტაპი: ინსაითი მოწმდება რეალურ სიტუაციაში — ვაჟი ხვდება თავხედ ახალგაზრდას და ამარცხებს მას კრივის ილეთების გამოყენებით. ის ასევე ახერხებს ქალიშვილთან ურთიერთობის აღდგენას.

ფსიქოდრამაში ინტერპრეტაციას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. მეთოდის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ინტერპრეტაცია მოქმედებაშია ჩართული და ამიტომაც მისი სიტყვიერი ფორმის გამოყენება ხშირად ზედმეტც ხდება. ვერბალური ინტერპრეტაციის გამოყენების შემთხვევაშიც კი, მოქმედება მაინც პრიორიტეტული რჩება. შესაბამისად, ანალიზურ აქტივობას ფსიქოდრამაში შეიძლება „მოქმედების ანალიზი“ (და არა ფსიქოანალიზი.) ეწოდოს.

მაგალითი პრაქტიკიდან: ანა, ჭარბი წონის ქალი, ვერაფრით ახერხებს დიეტის დაცვას და თან წუხს თავის გარეგნობაზე. ფსიქოდრამაში ანამ ქმართან კამათის სცენა გაითამაშა: — ქმარი სახლში საღამოს დაღლილი დაბრუნდა და გაზეთის წაკითხვას აპირებს, ანას კი სტუმრად უნდა წასვლა. ქმართან კამათისას ანამ წა-

მოიყვირა: „შენ არ მადლევ საშუალებას ვაკეთო ის, რაც მინდა!“ — შემდეგ ამოიღო ჩანთიდან ვაშლი და ჩაკბინა. ანამ ასე გააძარტლა მოქმედება: „მე ვჭამ, როცა გაბრაზებული ან მოწყენილი ვარ.“ მისთვის ნათელი გახდა, რომ ჭამაში თავშეუკავებლობა მის ფრუსტრაციას უკავშირდებოდა. გაგება (ისაითი) მოხდა თავისით, მოქმედების განმავლობაში.

ფსიქოდრამატისტის მიერ კლიენტის მოქმედების ანალიზისას გათვალისწინებულია: კლიენტის წარსული გამოცდილება (კლიენტის განმეორებადი მოქმედება), უკუქმედება (კლიენტის წინააღმდეგობა, რეზისტენტობა თერაპიის პროცესში), კათარზისი (კლიენტის ემოციური ექსპრესია, განმუხტვა) და კომუნიკაციური მოქმედება (ჯგუფის წევრთა შორის ურთიერთქმედება).

განსხვავებულად არის წარმოდგენილი გაგების (ინტერპრეტაციის) როლი და მნიშვნელობა ქცევით – ანალიზურსა და ეგზისტენციალურ ფსიქოდრამაში. ქცევით – ანალიზური ფსიქოდრამის მიზანი ქცევის ახსნაა, ხოლო ეგზისტენციალური ფსიქოდრამა — მოტივებისა და განზრახვების გაგებას ეფუძნება. ეგზისტენციალური ფსიქოდრამა ინდეტერმინირებულია; იგი სვამს კითხვას „როგორ მოქმედებს ადამიანი?“ (და არა „რატომ მოქმედებს ადამიანი?“)

ფსიქოდრამატული ინსაითი — მოქმედებაში აღიძვრის: უშუალო გამოცდილებით (განცდით), მოქმედების პროცესში, და არაკოგნიტური სწავლებით.

განვიხილოთ ინსაითის თითოეული გამოვლინება

1. ინსაითი მიღწეული უშუალო გამოცდილებით (განცდით).

მაგალითი: გადამეტებულ ზრუნვასთან დაკავშირებით, დედის სიტყვიერი გადარწმუნება, როგორც წესი, შედეგს არ იძლევა. მაგრამ თუკი მის უკვე ზრდასრულ შვილთან როლებს შევაცვლევენ, დედა იგრძნობს და გაიგებს, თუ როგორია იყო მუდმივი ზრუნვის ობიექტი. მიღებული გამოცდილება დედას ხელს შეუწყობს შვილთან ურთიერთობის კორექციაში. გამოცდილებას, რომლითაც ქცევის ახალი სტილი დაისწავლება, „მაკორექტირებელ ემოციონალურ გამოცდილებასაც“ უწოდებენ (Alexander, 1946).

2. ინსაითი მოქმედებით.

მაგალითი: დავითს აკლდა დედობრივი სიყვარული, ამის შედეგად ის ქალთა მოძულედ ჩამოყალიბდა. ფსიქოდრამაში შექმნილ ექსპერიმენტულ გარემოში (რომელშიც ორივე სქესის ადამიანები ურთიერთქმედებდნენ), დავითმა საწინააღმდეგო სქესთან გადუწყვეტელი კონფლიქტის გაგება და ქცევის ძველი, მიუღებელი ფორმებისგან განთავისუფლება შეძლო.

3. არაკოგნიტიური სწავლება.

ფსიქოდრამაში ინფორმაციის მიღება თუ გადამუშავება ფიზიკური მოძრაობის გზითაც წარმოებს — სხეულებრივ, პერცეპტულ და მოტორულ („ზურგის ტვინის“) დონეზე. აღნიშნულ პროცესში გამორჩეულ მნიშვნელობას ემოციური მოვლენები იძენენ.

მაგალითი: ოთხ კლიენტს სთავაზობენ, ერთსა და იმავე მოვლენასთან (კერძოდ, თოვლთან) დაკავშირებით, ოთხი განსხვავებული ფიზიკური რეაქციის ან ოთხი ემოციის გამომხატველი მოძრაობების განსახიერებას; ეს ემოციებია — სიხარული, რისხვა, დარდი და ინდიფერენტობა. ინფორმაციას (რომ შესაძლებელია ერთი და იმავე მოვლენის განსხვავებული ემოციონალური შეფასება) კლიენტები ფიზიკური მოძრაობების დახმარებით იღებენ. (2)

თანაგანცდა (ემპათია).

მორენო მიიჩნევდა, რომ სოციალური პროცესები, ძირითადად, სამი ფენომენით იმართება, როგორიცაა თანაგანცდა (ემპათია), გადატანა და ტელე. (16, 17, 78, 85)

ემპათიას მეორე ადამიანის პირად, ემოციონალურ სფეროში ან ობიექტის ესთეტიკურ სტრუქტურაში შეღწევას უწოდებენ (ლიპსი). არსებობს განსხვავებული შეხედულებაც, რომელსაც ემპათია მეორე ადამიანის როლის ემოციონალურ-წარმოსახვითი მიღების სახით ესმის (მიდი). გ. ლეიტცი აღნიშნავს, რომ რაც უფრო სრულია აღქმა, მით უფრო სრულყოფილი ხდება თანაგანცდა, როგორც მეორე ადამიანის პირად ემოციონალურ სამყაროში შეღწევა. (85)

ფსიქოდრამის თეორიაში თანაგანცდის (ემოციური გაიგივების) გაგება მიდის მოსაზრებას ეხმიანება; ემპათია პროტაგონისტს, დამხმარე პირებსა და ფსიქოდრამატისტს შორის როლების გაცვლის პროცესთან კავშირდება. თანაგანცდა ერთის მხრივ, ფსიქოდრამის განხორციელების პირობაა და, მეორეს მხრივ, მისი ერთერთი თერაპიული ამოცანაც.

როლური ინვერსიისა (გაცვლის) და თანაგანცდის საფუძველზე მეორე ადამიანი აღმქმელის მიერ განიცდება არა როგორც „შენ“, არამედ როგორც „მე თავად“; — თავად აღმქმელის პოზიციიდან. თანაგანცდა მეორე ადამიანის როლთან გაიგივების პროცესს მეტი ინტენსივობას სძენს. ამავე დროს, როლური გაცვლის (ინვერსიის) პროცესში, თვით თანაგანცდის ხარისხიც მატულობს.

ემპათია ცნობიერების ველის გაფართოებას ასტიმულირებს. მაგრამ, ტელესგან განსხვავებით, თანაგანცდა ცალმხრივი მიმართების მქონეა და ერთი ინდივიდის მიერ მეორე ინდივიდის როლთან გაიგივებას გულისხმობს. შესაბამისად, თანაგანცდის (ემპათიის)

ფენომენი სოციალური ურთიერთქმედების დამაკმაყოფილებელ ახსნას ვერ იძლევა.

გადატანა და კონტრ-გადატანა.

გადატანა პიროვნებათა შორისი ურთიერთობის განსაკუთრებული მოდუსია; მეორე ადამიანი განიხილება არა როგორც დამოუკიდებელი პიროვნება (გარკვეული, რეალური თვისებების მატარებელი), არამედ როგორც ერთგვარი ობიექტი, დაკავშირებული აღმქმელის არაცნობიერ წარმოდგენებთან, მის მოგონებებსა თუ სურვილებთან. გადატანის მაგალითებია: ცოლით – დედის ჩანაცვლება, ანალიტიკოსით — კლიენტის მამის ჩანაცვლება და სხვ. (85)

გადატანით გამოწვეული ილუზიები, უარყოფითი განცდები და ქცევის სპეციფიკური ფორმები როგორც ინდივიდუალურ, ასევე ჯგუფურ კრეატიულობასაც ამცირებენ. გადატანა, ასევე, აფერხებს რეალური სოციალური კავშირების დამყარების პროცესსაც. ჯ. მორენო გადატანას განიხილავს, როგორც ურთიერთობის პროცესში აღძრულ, ნეგატიურსა და, უფრო მეტიც, პათოლოგიურ მოვლენას.

კონტრ-გადატანის ფენომენი ჯგუფის წევრების მიმართ ფსიქოთერაპევტის (ფსიქოდრამატისტის) ფსიქო-სოციალურ დამოკიდებულებას უკავშირდება; კერძოდ, გარკვეული კლიენტის (ან კლიენტთა ჯგუფის) აქცენტირებასა და მასზე (მათზე) თერაპევტის საკუთარი ფანტაზიების პროექტირებას.

გამოიყოფა 2 სახის კონტრ-გადატანა:

1. თერაპევტის „ნეგატიური“ კონტრ-გადატანა კლიენტზე. მაგალითად, თერაპევტს, რომელსაც საკუთარი აგრესიის კონტროლის პრობლემა აქვს, შეიძლება კლიენტის რისხვის გამოხატვის დათრგუნვის ტენდენცია აღენიშნოს, რაც უარყოფით ზემოქმედებას მოახდენს თერაპიულ პროცესზე. (Dewald, 1964).

2. თერაპევტის „პოზიტიური“ კონტრ-გადატანა დადებით თერაპიულ როლს ასრულებს, რადგანაც ხელს უწყობს პაციენტის გაგებასა და წვდომას. ის გაცნობიერებული (მართვადი) რეაქციაა პაციენტის ქცევაზე და ადექვატურ ემოციონალურ პოზიციას გულისხმობს (Rycroft, 1968).

„ტელე“.

ბერძნული წარმომავლობის ტერმინის, ტელეს (ძვ. ბერძნ. „მანძილი“) დამკვიდრებით, კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი ფსიქოდრამის კავშირს ძველ ბერძნულ, მისტერიულ თეატრთან. მორენომდე ტერმინი „ტელე“ ლისტანციურ კონტაქტს, ინფორმაციის, ძირითადად

კი, ემოციონალური ინფორმაციის, დისტანციურ გადაცემას აღნიშნავდა.

ჯ. მორენოს თეორიასა და პრაქტიკაში ტელე პიროვნებათა ურთიერთ - წვდომაა, რომელსაც, ცალმხრივი თანაგანცდისგან განსხვავებით, მოულოდნელი შეხვედრა, შეყრა (encounter) ეწოდა. თვით ფსიქოდრამას მთლიანობაში, ხატოვნად „შეხვედრას“ უწოდებენ, რადგანაც მასში სოციალური კავშირების დამყარება თუ აღდგენა ცენტრალურ მნიშვნელობას იძენს. (16, 17, 29, 36, 37, 38)

ტელეს ფენომენს ზოგიერთი ავტორი „ერთობლივი არაცნობიერის“ (co-unconscious) ან „ინტერპერსონალური გონის“ (Interpersonal Intelligence) სახელითაც მოიხსენიებს; ამით ხაზი გაესმის პიროვნებათა შორის კავშირის სპეციფიურობას ტელეს ფენომენში (ა. ბლატნერი).

თანამედროვე სოციალურ ფსიქოლოგიაში აღინიშნება ე.წ. „ორმხრივი გულწრფელობის ეფექტი“ — ადამიანის გულწრფელობა მის მოსაუბრეს ანალოგიური გულწრფელობისკენ უბიძგებს. აღნიშნული ეფექტი ტელეს კომპონენტად შეიძლება ჩაითვალოს. (88)

ტელე, როგორც სოციალური კოგნიციის ფენომენი, სოციალური ურთიერთქმედების პროცესში, არა მხოლოდ პარტნიორის, არამედ ასევე, საკუთარი პიროვნებისა და მთლიანად, სიტუაციის მომენტალურ, გაგება — შეფასებასაც გულისხმობს. მიუთითებს რა ტელეს ორმხრივ ინტენციონალობაზე და პარტნიორთა ურთიერთ-წვდომაზე, მორენო მას „ორმაგ გრძნობიერებასაც“ უწოდებს. ფსიქოდრამაში ტელე პიროვნებათა შორის ურთიერთობის „ჯანსაღი“ მოდუსის სახით განიხილება.

„ტელეს“ კონცეპცია ეგზისტენციალური ფილოსოფიიდან და კერძოდ, მარტინ ბუბერის „მე-შენ თეორიიდან“ (1923) მომდინარეობს. მ. ბუბერის მიხედვით, „მე“ მხოლოდ „შენ“-თან ურთიერთობის პროცესში არსებობს. საკუთარი თავის განცდა და ობიექტივირება (საერთოდ, პიროვნების, როგორც „მე-ს“ არსებობა) მეორე ადამიანთან კავშირის საფუძველზე მიიღწევა. „მე-შენ“ ურთიერთობა „მე-ის“ ურთიერთობისგან განსხვავდება, რადგანაც ამ უკანასკნელში მეორე ადამიანი არა სუბიექტის, არამედ ობიექტის სახით აღიქმება. (78, 85)

ტელეს დამახასიათებელი ნიშანი, პ. ფ. კელერმანის შეხედულებით, ინდივიდების რეალისტური ურთიერთ-შეფასებაა, რის საფუძველზეც მათ შორის რეალისტური, სოციალური კავშირი მყარდება. განსხვავებული ფენომენია გადატანა, რომლის დამახასიათებელ თვისებასაც სუბიექტურობა შეადგენს. (78)

ტელეს ემპათიის ფენომენი უკავშირდება; ემპათია, როგორც მეორე ადამიანთან ემოციონალური გაიგივება, ტელეს მნიშვნელოვანი კომპონენტია. ტელე ერთობლივი ან ორმხრივი ემპათიის ან ე.წ. „თერაპიული სიყვარულის“ სახელითაც მოიხსენიება და ფსიქოდამის ერთერთ ძირითად თერაპიულ ფაქტორად მიიჩნევა.

რიტუალი.

ვ. ტერნერის განმარტებით, რიტუალის სემანტიკური სტრუქტურა ნიშნობრივ მიმართებებს ეფუძნება, სადაც სიმბოლო - ძირითადი ერთეულია. (103)

რიტუალის დამახასიათებელი ნიშნებია: 1. პოლისემანტიკა; მოქმედებებსა თუ ობიექტებს მრავლობითი მნიშვნელობა (significata) მიენერება. 2. დისპარატული, ცალკეული მნიშვნელობების ურთიერთ - კავშირი, რაც ანალოგიისა და ასოციაციის მექანიზმების საფუძველზე მიიღწევა. 3. კონდენსაცია - ობიექტების, მოვლენებასა თუ მოქმედებების სიმბოლურ - კონდენსირებული¹ (შემჭიდროებული) გადმოცემა, 4. მნიშვნელობათა პოლარიზაცია - რიტუალური ობიექტის მახასიათებლების პოლარულ, სემანტიკურ პოლუსებზე დაჯგუფება; იდეოლოგიურ (ნორმატიულ) პოლუსზე ობიექტის მნიშვნელობის სოციალური და ზნეობრივი ასპექტი კონცენტრირდება, ხოლო მეორე, სენსორულ ან აღმაგზნებ პოლუსზე - ის, რასაც გრძნობებისა და სურვილების სტიმულაცია უკავშირდება - სიმბოლოს, ასე ვთქვათ, „ეროტიკული“ ასპექტი (103).

რიტუალი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ადამიანისა თუ საზოგადოებისთვის არა მხოლოდ ახალსა და გარდამტეხ ეტაპებზე (როგორიცაა სრულწლოვანება, დაქორწინება და სხვ.), არამედ, ზოგადად, შიდა-ფსიქიკურ თუ გარე რეალობასთან ადამიანის (საზოგადოების) პერმანენტული ადაპტირების პროცესშიც.²

ფსიქოდრამის ერთიანი პროცედურა (მოთელვიდან პროცეს - ანალიზამდე) ერთგვარი რიტუალის, თერაპიული ცერემონიალის სახით გაიგება. ფსიქოდრამის, როგორც რიტუალის, ფოკუსი, მისი ცენტრი, - პროტაგონისტია ან მთლიანად ჯგუფი. ფსიქოდრამაში, ასევე, ცალკეული რიტუალებიც გამოიყენება, დამხმარე ტექნიკების სახით. (78)

1. სიმბოლური ენის გამოყენება, რიტუალის შინაარსს, მის ნარატივს, ლაქონურ, „შემჭიდროებულ“, ხასიათს ანიჭებს. სხვა შემთხვევაში, მისი აზრის გადმოსაცემად ვრცელი თხრობა იქნებოდა აუცილებელი.

2. ტრადიციულად, რიტუალს ცვლილებათა სტიმულირებისა და სტაბილიზაციის მძლავრი ინსტრუმენტის სახით განიხილავენ. (Hart & Ebberts, 1981).

ფსიქოდრამა რიტუალებს სხვადასხვა ეტაპზე და სხვადასხვა მიზნით მიმართავს. მაგალითად, მოთელვის ეტაპზე გამოიყენება „მისალმების რიტუალები“- ერთგვარი, „ინიციაციის ცერემონიები“, ხოლო შერიგის ეტაპზე, ფსიქოდრამის ფინალურ სცენებში - „შერიგების“, „გამოთხოვების“ რიტუალების სერია.

მაგალითი: მარიმ ფსიქოდრამის თემად მიტევება აირჩია; დამხმარე პირი მამის როლს ასრულებდა, ხოლო მარი - საკუთარ თავს განასახიერებდა. მამამ მიუტევა მარის უყურადღებობა, ხოლო მარი მამისადმი დანაშაული მოინანია. ფსიქოდრამის ფინალურ სცენაში გათამაშდა რიტუალი - ჯგუფის წევრებმა სანთლები აანთეს და წრე შეკრეს. მარი და მამა წრის ცენტრში დადგნენ, ერთმანეთის პირისპირ, და ჯგუფთან ერთად შეასრულეს ფრაგმენტი საგალობლიდან. მათ ფიცი დადეს, რომ ურთიერთობას თავიდან დაიწყებენ.

მენტალური რეპრეზენტაცია.

ტერმინით „მენტალური რეპრეზენტაცია“, დრამატული მოქმედების მანძილზე, ფსიქიკური შინაარსების „გარეთ გამოტანა“, მოქმედებაში მათი განსახიერება აღინიშნება. ფსიქოდრამა, მთლიანობაში, მენტალური რეპრეზენტაციაა. (78, 85)

მენტალური რეპრეზენტანტი შეიძლება უკავშირდებოდეს ა) თავად სუბიექტს, პროტაგონისტს (თვითრეპრეზენტაცია), ბ) გარე ობიექტებს (ობიექტური რეპრეზენტაცია), გ) გლობალურად სამყაროს (სიმბოლური რეპრეზენტაცია) და დ) სოციალურ ურთიერთობებს (სოციალური რეპრეზენტაცია).

ფსიქოდრამა, დრამატული მოქმედების სახით, მენტალური ხატების თვალსაჩინო გათამაშებას მიმართავს. მენტალური ხატები რეალურ ადამიანებსა და რეალურ გარემოზე პროეცირდება და „აქ და ამაჟამად“ არსებულ ურთიერთობებს უკანა პლანზე სწევს.

კონსერვები

კონსერვები ეწოდება შემოქმედებითი პროცესის შედეგად მიღებულ და ფიქსირებულ („კონსერვირებულ“) კანონებს. ამავე ტერმინით აღინიშნება შემოქმედებითი აქტის „კონსერვირებული“ პროდუქტებიც. (42, 85)

კულტურა შემოქმედებითი აქტის „კონსერვირებული“ პროდუქტების („კულტურული კონსერვების“) ერთიანობა ან სისტემაა, რომელიც არა მხოლოდ „ინახავს“ არსებულ მემკვიდრეობას, არამედ ასევე, ახალ თაობათა სპონტანობისა და კრეატიულობის სტიმულირებას ახდენს. ფსიქოდრამა ისევე, როგორც არტ-თერაპია

კულტურული მემკვიდრეობის, კულტურული კონსერვების აქტიურ გამოყენებასა და მათ შემოქმედებით ტრანსფორმაციას ემყარება.

კონსერვები, ამავე დროს, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური კანონების მსგავსად, შემაფერხებელ ფაქტორებადაც შეიძლება იქცნენ. მაგალითად, გარკვეულ სოციალურ როლთან დაკავშირებულმა „ხისტმა“ კანონებმა შესაძლოა ხელი შეუშალოს პიროვნებას ცვლად სოციალურ გარემოსთან ადაპტაციის პროცესში. კერძოდ, შვილის როლმა და მასთან დაკავშირებულმა კონსერვებმა (ქცევის კანონებმა) შეიძლება ხელი შეუშალოს მოზარდს ახალი როლების (სტუდენტის, პროფესიონალის, მეუღლის და ა.შ.) და ქცევის ახალი ფორმების დაუფლების პროცესში. ფსიქოდრამატისტის ერთერთ ამოცანას ასეთი სახის, შემაფერხებელი კონსერვების დროული გამოვლენა და ნეიტრალიზება შეადგენს.

ტექნიკა „სარკე“ — ძირითადი ფსიქოდრამატული ტექნიკაა და ყოველ ფსიქოდრამატულ სესიაზე გამოიყენება. ჯ.მორენომ ეს ტექნიკა ბავშვის განვითარების სპეციფიკურ ფაზას, „შენ“-ის შეცნობის ფაზას, დაუკავშირა. ამ პერიოდში ბავშვი, ფიზიკური თუ სოციალური გარემოდან, საკუთარი თავის დიფერენცირებას სწავლობს და „მე“-სთან დაკავშირებულ, წარმოდგენათა სისტემას შეიმუშავებს. ტექნიკაში „სარკე“ რეალური, ფიზიკური სარკე არ გამოიყენება; კლიენტის სარკისებურ ასახვას დამხმარე პირი, პარტნიორი ახდენს. სესიის მანძილზე პროტაგონისტი და მისი მოქმედება დამხმარე პირის მიერ „სარკისებურად აირეკლება“. (35, 36, 37, 38)

სოციალური ფსიქოლოგია ე.წ. სარკისებური ალქმის (ან ნეგატიური სარკისებური ალქმის) ფენომენზე მიუთითებს, რომელიც გულისხმობს ადამიანში (ან ადამიანთა ჯგუფში) იმ თვისების მიუღებლობას, რომელიც თავად ალმქმელს, სუბიექტს ახასიათებს. ამგვარ მიუღებელ თვისებათა შორის აგრესია აღინიშნება; საკუთარი აგრესიისაგან განსხვავებით, მეორე ადამიანის მხრიდან მისი ანალოგიური გამოვლინება — მკვეთრად უარყოფით შეფასებას იწვევს. პოლიტიკურ ასპარეზზე მოქმედი პირები და ჯგუფები გამორჩეული ნეგატივიზმით ეკიდებიან საკუთარი აგრესიის ან კანონდარღვევის ანალოგიურ გამოვლინებას დაპირისპირებული პირის ან ჯგუფის მხრიდან. (88)

სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობა ენიჭება სარკის ფენომენსა და ტექნიკას ფსიქოდრამაში. პროტაგონისტი საკუთარ პიროვნებას ანტაგონისტის „დახმარებით“ აღიქვამს, საკუთარი პიროვნების ობიექტივირებას მეორე ადამიანის დახმარებით ახდენს. სარკის ტექნიკას უკავშირდება დუბლირების, „ორმაგი ეგოსა“ და როლთა გაცვლის ტექნიკები. (35)

თანამედროვე ფსიქოდრამაში ზოგჯერ სარკის ტექნიკის ფუნქციით ფოტო და კინოგადაღებას მიმართავენ. თუმცა, როგორც პრაქტიკა მოწმობს, დამხმარე პირის ცოცხალ ქმედებაში წარმოდგენილი „სარკე“ გაცილებით ეფექტურია. „ცოცხალი სარკე“, ასევე, ჯ. მორენოს თეორიულ შეხედულებებთანაც არსებით კავშირშია. (78, 85)

მაგალითი: პროტაგონისტი და ანტაგონისტი (ან ფსიქოდრამის ორო მონაწილე) უძრავ მდგომარეობაში ერთმანეთს აკვირდებიან და ერთმანეთის მოქმედებების ასახვას ახდენენ. თამაშის ეტაპზე ფსიქოდრამატისტი პროტაგონისტს, დრო და დრო, „სარკეში ჩა-

ხედვას“ ურჩევს, რათა „გარედან“ აღიქვას საკუთარი მოქმედება, მოახდინოს ქცევის ობიექტივირება. (2)

ტექნიკა „დუბლირება“ — ძირითადი ფსიქოდრამატული ტექნიკაა და გამოიყენება ყოველი ფსიქოდრამატული სესიის დროს. დაკავშირებულია „სარკისა“ და „ორმაგი ეგო-ს“ ტექნიკებთან. დუბლირება გულისხმობს პროტაგონისტის მოქმედების ასახვას, მთლიანი მოქმედების გამეორებას დამხმარე პირის ან პირების მიერ. სარკის ტექნიკისგან განსხვავებით, პროტაგონისტის მოქმედების დასრულების შემდეგ დუბლიორი მის მთლიან მოქმედებას იმეორებს. დუბლირება ხელს უწყობს პროტაგონისტს საკუთარი მოქმედების, როლისა და მთლიანად, პიროვნების ობიექტივირებაში. (35,39,40,41,42,47)

როლების გაცვლა (როლთა ინვერსია) — ძირითადი ფსიქოდრამატული ტექნიკაა და გამოიყენება ყოველი ფსიქოდრამატული სესიის დროს. გულისხმობს პროტაგონისტისა და ანტაგონისტის მიერ როლების ურთიერთ - გაცვლას. მისი მიზანი არა მხოლოდ პარტნიორის როლის შესრულებაა, არამედ ე.წ. „შენ“- გამოცდილების მიღწევა. (35,39,40,41,42,47)

სოციალური ფსიქოლოგია აღნიშნავს ე.წ. „წყვილი როლების“ არსებობას, რომლებსაც პოლარული (საპირისპირო) როლებიც შეიძლება ეწოდოს. ასეთია, მაგალითად, მშობელი — შვილის, ცოლ - ქმრის, მასწავლებელი — მოსწავლის, ექიმი — პაციენტის და სხვ. როლები. (88) ამგვარ წყვილებთან დაკავშირებით, და განსაკუთრებით კი, მათ შორის კომუნიკაციური პრობლემების არსებობის შემთხვევაში, ხაზი გაესმის როლთა ინვერსიისა და გაცვლის გამორჩეულ მნიშვნელობას. როლური გაცვლის დახმარებით, პროტაგონისტი „გარედან“, „ობიექტის სახით“ აღიქვამს საკუთარ მოქმედებასა თუ როლს. ამავე დროს, პროტაგონისტი იდენტიფიკაციას განიცდის ანტაგონისტთან; ანტაგონისტი, არა ობიექტის, არამედ სუბიექტის სახით (აღმქმელ-სუბიექტთან ერთიანობაში) აღიქმება.

მაგალითი გ. ლეიტცის პრაქტიკიდან: პატარა ჰანსი უარს ამბობს დაძინებაზე და ჯიუტობს. დედა ჰანსს უბრაზდება, ჰანსი — ტირის. ფსიქოდრამატისტი ჰანსს და დედას როლების გაცვლას სთავაზობს. პატარა ბიჭი გაბრაზებულ დედად, ხოლო დედა — ჯიუტ ჰანსად „გარდაისახებიან“. როლების გაცვლის შედეგად კონფლიქტი იხსნება, დაძაბულობას სიცილი ცვლის და საბოლოოდ, ჰანსიც დაძინებაზე თანხმდება (85)

ნეიტრალიზაცია — გამოიყენება ფსიქოდრამატისტის მიერ პროტაგონისტის წინააღმდეგობის (რეზისტენტობის) ნეიტრალი-

ზებისა და სპონტანობის სტიმულირების მიზნით. ნეიტრალიზაცია შემდეგი გზებით ხორციელდება:

ა) ნდობისა და უსაფრთხოების სიტუაციური პირობების მოდელირებით,

ბ) არარაციონალური და ინტუიციური მომენტების აქცენტირებით,

გ) „თამაშის“ სიტუაციის მოდელირებით,

დ) პროტაგონისტის წარმართვით რისკისა და სიახლის მიმართულებით.

ნეიტრალიზაცია, ძირითადად, ფსიქოდრამის მოთელვით ეტაპზე გამოიყენება. ამ ეტაპზე ვერბალური და არავერბალური აქტივობა, თამაშები, სიმბოლური (რიტუალური) ქმედებები და სხვ. ზრდის სპონტანობას, ამცირებს შფოთვისა და წინააღმდეგობის გამოვლენას აბრკოლებს. პროტაგონისტი იღებს ინტრუქციას, რომ როლური თამაშის პროცესში ე.წ. „ვითომ“ ან „თამაშის“ რეალობაში იმოქმედოს. (78, 95)

მონოლოგი – პროტაგონისტი აუდიტორიას მიმართავს და მასთან კონტაქტში შედის. იგი დაუბრკოლებლად გამოთქვამს საკუთარ აზრებსა თუ გრძნობებს. (78, 95)

თვითპრეზენტაცია — პროტაგონისტის თვითნარდგინებაა აუდიტორიის წინაშე. ახლოა მონოლოგის ტექნიკასთან, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, გულისხმობს მოქმედებათა (ასევე, დამხმარე პირობისა და ობიექტების) ფართო სპექტრის გამოყენებას. პროტაგონისტი, ერთგვარად, ქმნის ავტოპორტრეტს, სცენიური მოქმედების საფუძველზე, და ამ მიზნით, ყველა შესაძლო რესურსს მიმართავს.

მაგალითი: პროტაგონისტმა თვითპრეზენტაციისას სცენაზე განათავსა მისთვის მნიშვნელოვანი საგნები (მოხილური ტელეფონი, სარკე, კალამი, ბალიში). ის რიგ-რიგობით მიდიოდა საგნებთან და ჯგუფს უჩვენებდა, თუ რატომ და როგორ იყენებს მათ თავის ცხოვრებაში. თვითპრეზენტაცია სწორედ, აღნიშნული საგნების დახმარებით წარიმართა. (35, 36, 39)

სიმბოლიზაცია — პროტაგონისტი პრობლემის სიმბოლურ, მეტაფორულ წარმოდგენასა და გათამაშებას ახდენს. თავისთავად, სცენა პირობით-სიმბოლური გარემოა, მაგრამ ფსიქოდრამაში ამ პირობით-სიმბოლურ ასპარეზზე ხშირად სავსებით ყოფითი სცენების ასახვა ხდება. მაგალითად, თამაშდება სავსებით ყოფითი, ოჯახური სცენები. სიმბოლიზაციის შემთხვევაში კი, გათამაშებულ მოქმედებას სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება. ასეთ დროს, მეტნაკლებად, რთული რიტუალები გამოიყენება. (78, 85)

მაგალითი: პროტაგონისტი სიმბოლური რიტუალის დახმარებით მეგობართან შერიგების სცენას წარმოადგენს; ისინი ხელებს ჩაკიდებენ ერთმანეთს და მდუმარედ დგებიან მუხლებზე. შეიძლება შესრულდეს უფრო რთული (მოქმედებათა სიმრავლისა და მათი მეტაფორული დატვირთვის თვალსაზრისით) რიტუალიც.

პოლარიზაცია — გულისხმობს ანტაგონისტური როლების (პროტაგონისტისთვის ჩვეული როლი და ამ როლის ანტიპოდი) შესრულებას. მაგალითად, პროტაგონისტი ასრულებს სტუდენტისა (რომელიც მისთვის ჩვეულია) და პედაგოგის (რომელიც მისთვის ახალია და უჩვეულო) როლებს. მას ეძლევა საშუალება ახალი რაკურსიდან აღიქვას სწავლების პროცესი, პედაგოგსა და სტუდენტს შორის ურთიერთობა და სხვ.

პოლარიზაციაში იგულისხმება ასევე, პროტაგონისტისა და ანტაგონისტის შეპირისპირებაც; პროტაგონისტი და ანტაგონისტი საპირისპირო როლებს (მაგალითად, ბრძენი და სულელი, მდიდარი და ღარიბი, ბედნიერი და უბედური და სხვ) ასრულებენ. პოლარიზაციასთან კავშირდება ინვერსიის ტექნიკა, რომელიც როლის საპირისპირო როლით შეტრიალებას, შებრუნებას გულისხმობს. (78, 85)

მაქსიმალიზაცია — პროტაგონისტი პრობლემას (ასევე, გრძნობას, შეხედულებას, ფსიქიკურ თვისებას) წარმოადგენს გაზვიადებით, აკეთებს მასზე მახვილს. მაგალითად, შეიძლება მოხდეს შფოთვის მაქსიმალიზაცია; იგი წარმოჩინდეს პანიკის სახით. მაქსიმალიზაცია, ძირითადად, მოტივთა გამოაშკარავებისა და ანალიზის მიზნით გამოიყენება.

კონკრეტიზაცია — პრობლემის დაკონკრეტებას გულისხმობს. პროტაგონისტი ახდენს დიფუზური, ბუნდოვანი გრძნობების, აზრებისა თუ ურთიერთობების დაკონკრეტებას. მაგალითად, პროტაგონისტი ცდილობს შესაბამისი მოქმედებებით დააკონკრეტოს ან განსაზღვროს დიფუზური (გაურკვეველი) გრძნობა კონკრეტული ადამიანის მიმართ.

პროექცია (გადატანა) — პროტაგონისტი ახდენს საკუთარი ფსიქიკური შინაარსების გადატანას გარე რეალობაზე; პროექცია შეიძლება განხორციელდეს როგორც ობიექტების, ასევე დამხმარე პირების ან ფსიქოდრამატისტის მიმართაც. მაგალითად, პროტაგონისტი ახდენს მშობლისადმი გრძნობების პროექცირებას ფსიქოდრამატისტზე (იხ: გადატანისა და კონტრ-გადატანის ფენომენები ფსიქოდრამაში).

დამხმარე სამყარო — გულისხმობს ტექნიკების ერთობლიობას, რომელთა მიზანსაც პროტაგონისტის ნახალისება, გამხნეება,

დახმარება და ა.შ. შეადგენს. ე.წ. დამხმარე სამყაროს, პროტაგონისტის პრობლემის გათვალისწინებით, დამხმარე პირები და ფსიქოდრამატისტი ქმნიან.

რეალიზაცია — პროტაგონისტის დაუსრულებელი მოქმედებების დასრულებას, მოთხოვნების სცენიურ დაკმაყოფილებას ითვალისწინებს. აღნიშნული ტექნიკით რეალურ ცხოვრებაში ბლოკირებული მოქმედების რეალიზება ხდება. მაგალითად, სესიაზე პროტაგონისტმა, 23 წლის ახალგაზრდამ გაითამაშა თვითმფრინავის მართვის სცენა, რაც მისი ბავშვობის ოცნების რეალიზებად იქცა. „დამხმარე სამყაროს“ ეფექტური ორგანიზების საფუძველზე პროტაგონისტმა მისთვის ახალი და მნიშვნელოვანი გამოცდილება მიიღო.

ანალიზი — იგულისხმება პროტაგონისტის მიერ საკუთარი მოქმედებისა და წინააღმდეგობის ანალიზი, ობიექტივირება. მაგალითად, წინააღმდეგობის შემთხვევაში ხდება მისი იდენტიფიცირება და ვერბალიზება; უნდა გაირკვეს, თუ წინააღმდეგობას კონკრეტულად რა (ფსიქოდრამის რომელი ეპიზოდი, რომელი პირი და სხვ.) იწვევს და რატომ, რა მიზეზი უდევს საფუძვლად პროტაგონისტის პასიურობას (სიჯიუტეს, აგრესიას და სხვ.), კონკრეტულად რა იწვევს მასში უარყოფით დამოკიდებულებას და ა.შ. ანალიზის პროცესში პროტაგონისტს, ჯგუფისა და ფსიქოდრამატისტის წინაშე, საკუთარი შეხედულებების სრულად ჩამოყალიბების საშუალება ეძლევა. ფსიქოდრამატისტი მას შესაბამისი კითხვებით უწევს დახმარებას. (36, 39, 40, 41, 42, 47)

ფსიქოდრამატული თამაშის

ფინალური სცენა

ფსიქოდრამის ფინალური სცენის შერჩევისას უნდა გათვალისწინებული იქნეს როგორც პროტაგონისტისა და ჯგუფის წევრების ინდივიდუალური თავისებურებანი, ასევე თემის სპეციფიკა და თამაშის როგორობაც.

ფინალური სცენის გავრცელებული ვარიანტებია:

1. მოქმედების დასრულება. პროტაგონისტი ასრულებს მოქმედებას, რომელიც არ იყო დასრულებული თამაშის განმავლობაში. ასევე, მას შუძლია კორექტივების შეტანა შესრულებულ მოქმედებაში.
2. შეჯამება. ფსიქოდრამატისტი, აუდიტორია და ჯგუფის წევრები შესრულებულ სამუშაოს აჯამებენ. ამ შემთხვევაში, ფინალური სცენის ფუნქციას შერინგი ან პროცესს — ანალიზი ასრულებს.
3. ჯილდოს მიღება. პროტაგონისტს ასაჩუქრებენ და ის გამოდის სამადლობელი სიტყვით.
4. კონკრეტიზაცია. იდგმება სცენა, რომელშიც მთელი სესიის ელემენტებია გაერთიანებული და გამთლიანებული.
5. გამოსწორება. თამაშდება სცენა, რომელშიც პროტაგონისტი ჩადენილ დანაშაულს გამოასწორებს.
6. ეპილოგი. წარმოდგენილია წარსულის რეტროსპექტული ანალიზი.
7. მომავალი სამუშაო. პროტაგონისტი გეგმავს მომავალ სესიას.
8. უკანასკნელი დიალოგი. პროტაგონისტი ფინალურ დიალოგში შედის მისთვის ძვირფას ადამიანთან (რომელსაც დამხმარე პირი განასახიერებს).
9. პროექცია მომავალზე. თამაშდება მომავლის სცენები.
10. მიზნის დასახვა. პროტაგონისტი თავის მომავალ ცხოვრებას გეგმავს.
11. Grand Finale. პროტაგონისტი აკეთებს „პათეტიკურ“ განცხადებას დიდი აუდიტორიის წინაშე.

12. ჯგუფის შერჩევა. ჯგუფი პროტაგონისტს ფინალის განსხვავებულ ვარიანტებს სთავაზობს.
13. ბედნიერი ფინალი (Happy end). თამაშდება სურვილის ასრულება, სიყვარულის აპოთეოზი ან ტრიუმფალური სცენა.
14. გამოთხოვების რიტუალი. ხდება რიტუალური გამომშვიდობება.
15. ღია დასასრული. სესია არ სრულდება და პროტაგონისტს ევალება მისი დასრულების მოფიქრება სესიის შემდგომ.
16. დასვენების ოთახი. პროტაგონისტი უსმენს მშვიდ მუსიკას.
17. განმეორებითი გათამაშება. ხდება მნიშვნელოვანი სცენების ხელახალი გათამაშება.
18. რელაქსაცია. პროტაგონისტს ეძლევა საშუალება სხვადასხვა მეთოდებით მოიხსნას დაძაბულობა.
19. მშობლიური ზრუნვის გამეორება. ჯგუფის წევრები ასრულებენ პროტაგონისტის „კარგი“ მშობლების როლს. პროტაგონისტი იღებს მაკორეგირებელ ემოციონალურ გამოცდილებას.
20. როლური თრენინგი. პროტაგონისტი სწავლობს სხვადასხვა როლების შესრულებას რთულ სიტუაციებში.
21. რიტუალები. ჯგუფი ასრულებს რიტუალს; მაგალითად, იღება ფიცი.
22. შეჯამება. ხდება სესიაზე მომხდარის ვერბალიზება და შეჯამება. ამ შემთხვევაში, ფინალური სცენის ფუნქციას იღებს შერინგი.
23. მხარდაჭერა. ჯგუფის წევრები უზიარებენ პროტაგონისტს, თუ მისი რომელი თვისებაც მათთვის განსაკუთრებით მოსაწონი; პროტაგონისტი „კომპლიმენტებით“ ჯილდოვდება.
24. ზე-რეალობა. თამაშდება ფანტასტიკური სცენა. მაგალითად, ისმის ღმერთის ხმა.
25. სიმფონია. ჯგუფი ქმნის სოციალური ატომის ორკესტრს; იქმნება მუსიკალური იმპროვიზაცია, ადამიანთა შორის ურთიერთობის თემაზე.
26. ფოტოგრაფია. ჯგუფი იღებს ფოტო -სურათს (რეალურად ან წარმოსახვით).

27. საჩუქარი. პროტაგონისტი ჯგუფს ჩუქნის რეალურ ან წარმოსახვით საჩუქარს. (78, 85)

როგორც შესაძლო ფინალური სცენების ჩამონათვალი აჩვენებს, ფსიქოდრამაში, ისევე როგორც თეატრში, მოქმედების, წარმოდგენის ფინალურ კულმინაციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ფინალმა უნდა შეკრას, გაამთლიანოს ფსიქოდრამატული მოქმედება (ერთიანი მხატვრული ჩანახატის სახით) და, თეატრისგან განსხვავებით, სრული სისავსით მიაღწიოს პროტაგონისტის, დამხმარე პირების, ფსიქოდრმატიკისა თუ აუდიტორიის შეკავშირებასა და ზოგადად, თერაპიული ფაქტორების ამოქმედებას.

თანამედროვე ეტაპზე, მეინსტრიმული კულტურისა და ხელოვნების ფონზე, რომელშიც, ძირითადად, ხელოვნების გართობა - აქტივაციისა და რელაქსაციის ფუნქციებია აქცენტირებული, იკვეთება ხელოვნების სოციალური და სამედიცინო ფუნქციების მნიშვნელობაც.

სოციალურ ფუნქციას ჯერ კიდევ რეალისტური, ფსიქოლოგიური დრამა (თეატრი) აქცევდა სცენიური მოქმედების ღერძად. რეალისტური დრამის სოციალურმა პრინციპმა სრული განხორციელება ბერთოლდ ბრეჰტის „ეპიკურ თეატრში“, ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრსა“ და აუგუსტო ბოალის „დათრგუნულთა თეატრში“ ჰპოვა. დღეს, ექსპერიმენტული თეატრი, თავის სხვა მიმართულებებთან ერთად, აღნიშნული პრინციპის თვალსაზრისითაც, ძიებებს აქტიურად აწარმოებს.

ენ „დოკუმენტური“ დრამისა და თეატრისათვის, აშკარად გამოხატულ სოციალურ ხასიათთან ერთად, თავად დრამატურგებისა და რეჟისორების მითითებით, ფსიქოთერაპიული, სამედიცინო ეფექტიც ხდება დამახასიათებელი. შესაბამისად, ჯეიკობ ლევი მორენო, მისი ინოვაციური ფსიქოთერაპიული მეთოდის, „ფსიქოდრამის“, ფუნქციების ჩამონათვალში განსაკუთრებით აღნიშნავდა სოციალური, სამედიცინო და ესთეტიკური (!) ფუნქციების მნიშვნელობას. უფრო მეტიც, ჯ. მორენო მიიჩნევდა, რომ ფსიქოდრამას გამორჩეული ესთეტიკური (მხატვრული) ზემოქმედების უნარი გააჩნია; ფსიქოდრამა არა მხოლოდ თეატრალური ხელოვნების ფორმაა, არამედ, თავისი სპეციფიკითა და მნიშვნელობით, გამორჩეულად ეფექტური ფორმაც, რაც, უწინარესად, მასში სწორედ სოციალური და სამედიცინო ასპექტების აქცენტირებას უკავშირდება.

ჯ. მორემოს მაქსიმალიზმის შერბილებით, შეიძლება ითქვას, რომ ფსიქოდრამა, როგორც „რეალური დრამა“, თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების განვითარების ტენდენციებს უკავშირდება და, ამ თვალსაზრისით, თანამედროვე თეატრის ფორმაა.

და ბოლოს გვინდა აღვნიშნოთ, რომ სოციალური და სამედიცინო, ფრიად უტილიტარული, ფუნქციების გვერდით, ფსიქოდრამისთვის, როგორც სახელოვნებო ფორმისთვის, არანაკლებ დამახასიათებელია ფანტაზიაზე, იმაგინაციაზე ორიენტაცია და სიზმრების, წარმოდგენებისა თუ ფანტაზმების აქტიური ჩართვა მხატვრული მოქმედების პროცესში. ფსიქოდრამატულ სცენაზე „წარმოსახვის თამაშს“ პრაქსისისაგან დამოუკიდებელი, წმინდა თვითაქტუალიზაციის მნიშვნელობითაც ეთმობა ადგილი.

ფსიქოდრამის დირექტორის (ფსიქოდრამატისტის) პროცეს-ანალიზის კითხვარი

აუცილებლად მივიჩნიეთ ფსიქოდრამის დირექტორის (ფსიქოდრამატისტის) პროცეს-ანალიზის კითხვარის წარმოდგენა, რადგანაც ის მკაფიოდ ასახავს, თუ რა მასშტაბის მოთხოვნები უკავშირდება ფსიქოდრამატულ სესიასა და წამყვან ფსიქოდრამატისტს. აღნიშნული კითხვარი გამოიყენება დირექტორის (ფსიქოდრამატისტის) მუშაობისა და ზოგადად, ფსიქოდრამატული სესიის შეფასების მიზნით. აქ წარმოდგენილი კითხვები აჩვენებს, თუ როგორი სკურპულოზური ჩაძიებით ხდება შესრულებული სამუშაოს შეფასება და დასკვნების გამოტანა. ასევე, კითხვარი ასახავს ფსიქოდრამატულ პროცესში განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ასპექტებსა და მომენტებს. (78)

შესაძლო პასუხები: დიახ, არა, არ ვიცი

ა) კითხვები მოთელვის ეტაპთან დაკავშირებით:

1. აღმოაჩნდა თუ არა დირექტორს ჯგუფის წევრების სტიმულირებისა და სათანადო მოთელვის უნარი?

2. აღმოაჩნდა თუ არა დირექტორს ჯგუფის წევრთა ურთიერთ-დაკავშირებისა და კონსტრუქციული, სამუშაო ატმოსფეროს ჩამოყალიბების უნარი?

3. სწორად იყო თუ არა შერჩეული მოთელვითი სავარჯიშოს (სავარჯიშოების) ტიპი?

4. საკმარისად მკაფიოდ იქნა თუ არა ჩამოყალიბებული მოთელვითი სავარჯიშოების ინსტრუქცია?

5. ჰქონდა თუ არა მოთელვით სავარჯიშოს ადექვატური გაგრძელება?

6. გაუწია თუ არა დირექტორმა სათანადო დახმარება ჯგუფს თემის შერჩევაში?

7. საკმარისად ითვალისწინებდა თუ არა დირექტორი, სესიის დასაწყისში, ჯგუფური დინამიკისა და სოციომეტიის ასპექტებს?

8. იყო თუ არა თავად დირექტორი საკმარისად მომზადებული ფსიქოდრამის ჩასატარებლად?

ბ) კითხვები პროტაგონისტის შერჩევასთან დაკავშირებით

9. იყო თუ არა სწორად გამოყენებული პროტაგონისტის შერჩევის ფორმა?

10. უთმობდა თუ არა დირექტორი ყურადღებას სხვა პოტენ-

ციურ პროტაგონისტებს და გამოავლინა თუ არა მათზე სათანადო ზრუნვა?

გ) კითხვები თერაპიულ კონტაქტთან დაკავშირებით

11. იყო თუ არა საკმარისად გათვალსწინებული დროითი შეზღუდვები სესიის დასაწყისში?

12. იყო თუ არა სათანადოდ მომზადებული სცენა (მოქმედების სივრცე)?

13. დამყარდა თუ არა თერაპიული ალიანსი („ტელე“)?

14. საკმარისად იქნა თუ არა განხილული მკურნალობის კონტრაქტი?

15. საკმარისად დაეხმარა დირექტორი თუ არა პროტაგონისტს აუდიტორიიდან დრამაზე გადასვლისა და მოთელვის ეტაპებზე?

დ) კითხვები ინტერვიუსთან დაკავშირებით

16. მოხდა თუ არა პროტაგონისტის ინტერვიუება ადექვატურად (არც ძალიან სწრაფად და არც ძალიან ნელა)?

17. სწორად იქნა თუ არა გამოყოფილი ძირითადი თემა და საკითხი?

18. ჰქონდა თუ არა პროტაგონისტს საკმარისი თავისუფლება იმისათვის, რათა ამოერჩია კვლევის ფოკუსი?

19. სწორად იქნა თუ არა გამოყოფილი დანარჩენი პრობლემები?

20. სწორად იქნა თუ არა გაგებული პროტაგონისტის არავერბალური გზავნილები (სხეულის ენა)?

21. საკმარისად იქნა თუ არა შეკრებილი კლინიკური ინფორმაცია სიმპტომებისა და ანამნეზის თაობაზე?

მოქმედების (თამაშის) ფაზა

ე) კითხვები სცენების დადგმასთან დაკავშირებით

22. სწორად იქნა თუ არა შერჩეული პირველი სცენა პროტაგონისტის მოთელვის თვალსაზრისით და ასევე, ცენტრალურ პრობლემასთან მიმართებაში?

23. სწორად იქნა თუ არა შერჩეული შემდგომი სცენები?

24. იყო თუ არა სცენები საკმარისად გარკვეული დროის თვალსაზრისით (სცენები ასახავდა წარსულს, აწმყოსა თუ მომავალს)?

25. იყო თუ არა სცენები საკმარისად გარკვეული სივრცეში (სივრცის რა მონაკვეთში - სად - იგულისხმებოდა სცენა)?

26. სწორად იყო თუ არა დადგმული სიმბოლური სცენები?

27. ახდენდა თუ არა დირექტორი ჯგუფის წარმოსახვის სტიმულირებას?

28.სწორად იქნა თუ არა გამოყენებული განათება და მუსიკა ატმოსფეროს გასაძლიერებლად?

29.სწორად იქნა თუ არა გამოყენებული შინაგანი (მნიშვნელოვანი) ობიექტები?

30.სწორად განხორციელდა თუ არა სცენებს შორის გადასვლები?

31.საკმარისად კარგად ხედავდა და ისმენდა თუ არა ჯგუფი მოქმედებას?

32. სწორად იყო თუ არა ორგანიზებული მოქმედებისთვის სცენა (იგულისხმება დეკორაციის განთავსება, მისი ფორმა და სხვა)?

33.სუფთავდებოდა თუ არა მოედანი სცენებს შორის?

ვ) კითხვები დამხმარე პირების შერჩევასთან დაკავშირებით

34.სწორად იყვნენ თუ არა შერჩეული დამხმარე პირები?

35. მიიღეს თუ არა დამხმარე პირებმა საკმარისი ინსტრუქციები?

36.იყვნენ თუ არა დამხმარე პირები ოპტიმალურად მომზადებული?

37.საკმარისად ტაქტიკურად აცილებდა დირექტორი სცენიდან არასწორად მოქმედ, პარტნიორებს თუ არა?

38. იყვნენ თუ არა პარტნიორები საკმარისად დაცულნი ფიზიკური ზიანისაგან?

ზ) მოქმედება

დასაწყისი

39.ახდენდა თუ არა დირექტორი ცენტრალური საკითხების გამოყოფასა და მათ სცენიურ ამოქმედებას?

40.მიიღო თუ არა პროტაგონისტმა ინსტრუქცია, ემოქმედა „აქ“ და „ამჟამად“?

41.მიიღო თუ არა პროტაგონისტმა ინსტრუქცია, რომ ჯგუფისთვის ამბავი არა მოეთხრო, არამედ წარმოედგინა სანახაობა?

42.იყო თუ არა სწორად იდენტიფიცირებული პროტაგონისტის წინააღმდეგობა (რეზისტენტობა) მოქმედების განმავლობაში?

43.იყო თუ არა რეალობა მოქმედებაში წარმოდგენილი?

44.იყო თუ არა მკაფიოდ დიფერენცირებული განსხვავებული დროითი განზომილებები -წარსული, აწმყო და მომავალი?

45.იყო თუ არა მკაფიოდ დიფერენცირებული რეალობის სხვადასხვა განზომილებები?

46. დახმარებას უწევდა თუ არა დირექტორი (დამხმარე პირებთან ერთად) პროტაგონისტს გამოცდილების სამყაროდან წარმოდგენათა სამყაროში გადასვლის პროცესში?

შუა ფაზა

47. იყო თუ არა მოვლენათა და სცენების თანმიმდევრობა ლოგიკური?

48. კორექტულად იქნა თუ არა გამოყენებული დუბლირების ტექნიკა?

49. კორექტულად იყო თუ არა გამოყენებული როლთა გაცვლის ტექნიკა?

50. კორექტულად იქნა თუ არა გამოყენებული სარკის ტექნიკა?

51. კორექტულად იქნა გამოყენებული თუ არა ტექნიკა მონოლოგი?

52. კორექტულად იქნა თუ არა გამოყენებული სხვა ტექნიკები და მეთოდები?

53. იყო თუ არა ადექვატური ფიზიკური კონტაქტი დირექტორსა და პროტაგონისტს შორის?

54. მიყვებოდა თუ არა დირექტორი რითმში პროტაგონისტს?

55. კორექტულად ხდებოდა თუ არა აბსტრაქციების კონკრეტიზირება?

56. კორექტულად გამოიყენებოდა თუ არა მაქსიმალიზაცია?

57. გამოიწვია თუ არა კათარზისმა სპონტანობის გამონთავისუფლება სათანადო დროს?

58. მიეცა თუ არა პროტაგონისტს კათარზისის სრული გამოხატვის საშუალება?

59. მიიღო თუ არა პროტაგონისტმა მხარდაჭრა მოქმედების შეწყვეტის, მისი შეცვლის ან მასზე უარის თქმის დროს?

60. სწორად იყო თუ არა აღძრული ინსაითები?

61. სწორად იყო თუ არა შემოთავაზებული ქცევის ახალი სახეები და სწორად ჩატარდა თუ არა სწავლება?

62. გათვალისწინებული იყო თუ არა ჯგუფის ჩართულობა და ხელს უწყობდა თუ არა დირექტორი ჯგუფთან კონტაქტს სესიის დროს?

63. იყო თუ არა პროტაგონისტი დაცული სხეულებრივი დაზიანებებისაგან?

დასრულება

64. ვითარდებოდა თუ არა ფსიქოდრამა „თავისით“, წინასწარი სტრატეგიის და სცენარის გარეშე?

65. დამთავრდა თუ არა მოქმედება კონკრეტულ სივრცეში?

66. დამთავრდა თუ არა მოქმედება „აქ“ და „ამჟამად“?

67. იყო თუ არა როლში პროტაგონისტი მოქმედების დასასრულისთვის?

68. ხდებოდა თუ არა ჯგუფიდან მომავალი ადექვატური შეთავაზებების ნახალისება?

69. საკმარისი დრო დაეთმო თუ არა მოქმედების დასრულებას?

70. დაეხმარა თუ არა დირექტორი პროტაგონისტს სესიის მასალის ინტეგრაციის დროს?

71. იყო თუ არა წარმოდგენილი სამომავლო გეგმები?

72. უჭერდა მხარს თუ არა დირექტორი ჯგუფის კონსტრუქციულ უკუკავშირს?

73. მიიღო თუ არა პროტაგონისტმა საკმარისი დახმარება სესიის შემდეგ, ჯგუფში დასაბრუნებლად?

შერინგი

74. იყო თუ არა დაკმაყოფილებული პროტაგონისტის დასვენების მოთხოვნილება?

75. მოახდინა თუ არა აუდიტორიამ კათარზისი შერინგის ეტაპზე?

76. ნახალისებული იყო თუ არა დამხმარე პირების როლიდან გამოსვლა?

77. ნახალისებული იყო თუ არა როლთან უკუკავშირი?

78. იყო თუ არა ჯგუფის გულწრფელობა სტიმულირებული?

79. იცავდა თუ არა დირექტორი პროტაგონისტს „კეთილგანწყობილი“ რჩევებისა და ინტერპრეტაციებისგან?

80. მონანილებოდა თუ არა დირექტორი შერინგში, ჯგუფთან ერთად?

პროცესინგი

81. თავისი ნებით ითხოვდა თუ არა დირექტორი დახმარებას, როდესაც სჭირდებოდა?

82. იყენებდა თუ არა დირექტორი ფსიქოდრამის მართვის დასაბუთებულ, სამუშაო ჰიპოთეზას?

83. შეუძლია თუ არა დირექტორს შესრულებულ სამუშაოზე სწორად მსჯელობა და მისი შეფასება?

84. ცხადად იქნა თუ არა ჩამოყალიბებული ინსტრუქციები და ინტერპრეტაციები?

85. სწორად უმკლავდებოდა თუ არა დირექტორი გადატანის პრობლემას?

86. სწორად უმკლავდებოდა თუ არა დირექტორი კონტრ-გადატანის პრობლემას?

87. შეესაბამებოდა თუ არა დირექტორის მოქმედება ეთიკურ კანონებს (მორალურ სტანდარტებს, კონფიდენციალობას და სხვა)?

88. ესმოდა თუ არა დირექტორს პროტაგონისტის? (ემპათიის თვალსაზრისით)

89. ადექვატურად ესმოდა თუ არა დირექტორს ტექსტი?

90. ახდენდა თუ არა დირექტორი პროტაგონისტთან ემოციურ იდენტიფიკაციას?

91. ესმოდა თუ არა დირექტორს პროტაგონისტის საუბრის კონტექსტი?

92. დროულად ატყობინებდა თუ არა დირექტორი პროტაგონისტს, თუ როგორ ესმის მისი?

93. ახდენდა თუ არა დირექტორი თავისი შეხედულებების გადამონმებას და მათ შეცვლას შეცდომის შემთხვევაში?

94. იპოვა თუ არა დირექტორმა სწორი ბალანსი მხარდაჭერასა და კონფრონტაციას შორის?

95. კარგად ასრულებდა თუ არა დირექტორი ჯგუფის ლიდერის როლს?

96. იპოვა თუ არა დირექტორმა სწორი ბალანსი ლიდერობასა და ჯგუფის წევრობას შორის?

97. სწორად გამოდიოდა თუ არა დირექტორი თერაპევტის როლში?

98. დარწმუნებული იყო თუ არა დირექტორი ფსიქოდრამის ეფექტურობაში?

ფსიქოდრამატული ტერმინების ლექსიკონი

1. ანალიზი — პროტაგონისტის მიერ საკუთარი მოქმედების (ფსიქიკური შინაარსის, პრობლემის) ობიექტივირება, იდენტიფიცირება, ვერბალიზება. ფსიქოდრამატისტი შესაბამისი ინტერვენციებით ხელს უწყობს ანალიზის პროცესს. ჩვეულებრივ, ანალიზი ხორციელდება შერინგის ეტაპზე.
2. ანტაგონისტი — პროტაგონისტის პარტნიორი, დაპირისპირებული მასთან თამაშის მანძილზე. ანტაგონისტის როლს ასრულებს დამხმარე პირი (ან პირები).
3. აქციონალური შიმშილი — აქტივობის მოთხოვნილება, ბაზალური ლტოლვა და ნორმალური როლური განვითარების (ასევე საზოგადოდ, განვითარების) დეტერმინანტი, უკავშირდება სპონტანობასა და კრეატიულობას.
4. acting-aut – მოქმედებით გამოხატვა; ფსიქიკური თუ სოციალური შინაარსების მოქმედებაში ტრანსფორმირება. გულისხმობს ფსიქოდრამის პროცესში ნებისმიერი სახის მოქმედებას, ვერბალურ თუ არავერბალურ კომუნიკაციას, გამომხატველ მოძრაობებს.
5. აუდიტორია — ფსიქოდრამის 5 ძირითადი ინსტრუმენტიდან ერთერთი. აუდიტორიასა და პროტაგონისტს (ან ჯგუფის მოთამაშე წევრებს) შორის ურთიერთობა ორმხრივ თერაპიული ზემოქმედების მქონეა. თამაშის ეტაპზე აუდიტორია პროტაგონისტზე ძირითადად, ემოციური რეაქციებით ზემოქმედებს, ხოლო გაზიარების ეტაპზე ე.წ. იდენტიფიკაციური უკუკავშირის გზით.
6. გადატანა — აღმქმელის საკუთარი ფსიქოლოგიური შინაარსების პროექცირება (გადატანა) აღქმულზე, რაც სოციალური პროცესის ნორმალურ მიმდინარეობას აფერხებს. განიხილება, როგორც პათოლოგიური მოვლენა.
7. დამხმარე პირები (auxiliary egoes) — თერაპევტის ასისტენტები და პროტაგონისტის პარტნიორები. თამაშის პროცესში განასახიერებენ განსხვავებულ როლებს.
8. დამხმარე სამყარო — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. მისი მიზანია პროტაგონისტის ნახალისება და დახმარება თამაშის პროცესში.
9. განმარტება — ფსიქოდრამატისტი ინტერვენცია. გულისხმობს დამაზუსტებელი კითხვების დასმას.

10. დიაგნოსტიკური ეტაპი — ფსიქოდრამატული სესიის ეტაპი. მისი კომპონენტებია: სოციომეტრული ტესტი, სოციოგრამა, სოციომეტრული ინტერვიუ, ფსიქოდრამატული დიაგნოზი.
11. დუბლირება — ერთერთი ძირითადი ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს პროტაგონისტის მოქმედების ასახვას (გამეორებას) დამხმარე პირის მიერ.
12. ემპათია — თანაგანცდა, ფსიქოდრამის პროცესუალური ელემენტი და, ამავე დროს, თერაპიული ამოცანა. ძირითადად, გულისხმობს პროტაგონისტის გაიგივებას ჯგუფის წევრის როლთან.
13. „ზეაქტიური ერთობა“ (superdramatic community) — ინდივიდთა ურთიერთობის სპეციფიკური სახე; ე.წ. „ტელეს“ ფენომენით გამოვლიანებული ინდივიდების შემოქმედებითი ურთიერთქმედება.
14. თამაში — ფსიქოდრამის მეორე ეტაპი, რომელიც ფსიქო—სოციალური შინაარსების სცენიურ წარმოდგენას (გათამაშებას) გულისხმობს.
15. თერაპიული ეტაპი — ფსიქოდრამატული სესიის ეტაპი. კომპონენტები: ფსიქოდრამა და როლური თამაში, სოციომეტრული ტესტის გამეორება, ჯგუფის ცვლილებათა ასახვა.
16. თერაპიული გამეორება — ფსიქოდრამაში პროტაგონისტის წარსული გამოცდილების ტრანსპოზიცია.
17. თვითანალიზი — ფსიქოდრამატის ინტერვენცია, რომლის დრისაც იგი პროტაგონისტს საკუთარ განცდებს უზიარებს მის მოქმედებასთან (თამაშთან) დაკავშირებით.
18. თვითპრეზენტაცია — ერთერთი ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს პროტაგონისტის თვით-წარდგინებას აუდიტორიის წინაშე. ახლოა მონოლოგის ტექნიკასთან.
19. იდენტიფიკაციური უკუკავშირი — ადგილი აქვს ფსიქოდრამის გაზიარების (შერინვის) ეტაპზე. გულისხმობს ჯგუფის წევრთა მიერ საკუთარი გამოცდილების დაკავშირებას გათამაშებულთან და იდენტიფიკაციას პროტაგონისტთან.
20. ინვერსია — ფსიქოდრამატული ტექნიკა და კერძოდ, როლთა გაცვლა (შეტრიალება) თამაშის პროცესში. გულისხმობს როგორც პროტაგონისტისა და დამხმარე პირების მიერ როლების გაცვლას, ასევე პროტაგონისტის მიერ საკუთარი როლის საპირისპირო როლით ჩანაცვლებას.
21. ინსაითი-მოქმედებაში — ფსიქოდრამის ერთერთი ძირითადი თერაპიული ფაქტორი. გულისხმობს გაგებას, წვდომას მოქმედების მსვლელობის პროცესში და მოქმედების დახმარებით.

22. ინტერპრეტაცია — ფსიქოდრამატისტის მოქმედების ვერბალური ახსნა-განმარტება.
23. კათარზისი (განწმენდა) — ფსიქოდრამის ერთერთი ძირითადი თერაპიული ფაქტორი. უკავშირდება არა მხოლოდ ემოციურ სფეროს (ემოციათა განმუხტვა, დარეგულირება, მართვა) არამედ ასევე, კოგნიტურ (წდომა, გაგება) და სოციალურ (ურთიერთობათა რეგულირება, კონფლიქტის გადაწყვეტა) სფეროებსაც.
24. კონკრეტიზაცია — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს პროტაგონისტის ან ჯგუფის წევრების მიერ პრობლემის (დიფიზური განცდის, აზრისა თუ მიმართების) დაკონკრეტებას მოქმედების სახით.
25. კონსერვები — შემოქმედების ფიქსირებული („კონსერვირებული“) პროდუქტები.
26. კონტრ-გადატანა — გადატანის საპირისპირო ფენომენი. გულისხმობს ფსიქოდრამატისტის მიერ საკუთარი ფსიქიკური შინაარსების (გრძნობების, სურვილების, აზრების და სხვ) პროეცირებას პროტაგონისტზე ან ჯგუფის რომელიმე წევრზე.
27. კონფრონტაცია (დაპირისპირება) — ფსიქოდრამატისტის ინტერვენცია — „პროტაგონისტზე თავდასხმა და მისი შოკირება“.
28. კოლექტიური რეფლექსია — სოცოდრამის მსვლელობისას მიმდინარე ერთობლივი კოგნიტური პროცესი (ერთობლივი წდომა, გაგება).
29. კოლექტიური იდენტიფიკაცია — სოცოდრამის მსვლელობისას მიმდინარე ურთიერთ-გაიგივება ჯგუფის წევრთა მიერ.
30. კოლექტიური კათარზისი — სოცოდრამის მსვლელობისას აღძრული ერთობლივი კათარზისი.
31. კრეატიულობა — შემოქმედებითობა. ფსიქოდრამის ერთერთი ძირითადი კატეგორია. ფსიქოდრამის ერთერთი თერაპიული ამოცანა. უკავშირდება დინამიურობასა და სპონტანობას.
32. მენტალური რეპრეზენტაციები — ფსიქოდრამაში ფსიქიკური შინაარსების მოქმედებაში განსახიერება.
33. მაქსიმალიზაცია — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს ფსიქო-სოციალური პრობლემის გაზვიადებით გათამაშებას.
34. მიღება — ფსიქოდრამატისტის ინტერვენცია, რომლის დროსაც იგი ავლენს დადებით დამოკიდებულებას პროტაგონისტისადმი.
35. მოთელვა — ფსიქოდრამის პირველი, მოსამზადებელი ეტაპი. ემსახურება პროტაგონისტისა და თემის გამოვლენას. გულისხმობს შესაბამისი სავარჯიშოების გამოყენებას. ზოგჯერ მოიცავს სოციომეტრიულ კვლევასაც.

36. მონოლოგი — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს პროტაგონისტის თხრობას აუდიტორიის წინაშე, რომელშიც იგი მისთვის აქტუალურ საკითხებს ეხება.
37. მოქმედება — ფსიქოდრამის ერთერთი ძირითადი კატეგორია. კავშირშია სპონტანობასა და კრეატიულობასთან. უკავშირდება ე.წ. „აქციონალური შიმშილის“ კონცეპციას. გულისხმობს ფსიქიკური შინაარსების სცენიურ ამოქმედებას.
38. ნეიტრალიზაცია — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს პროტაგონისტისა და ჯგუფის წევრების რეზისტენტობის (წინააღმდეგობის) შემცირებასა და მათი სპონტანობის სტიმულირებას.
39. ორმაგი ეგო — ფსიქოდრამატული ტექნიკა, დაკავშირებული სარკისა და დუბლირების ტექნიკებთან. გულისხმობს პროტაგონისტის მოქმედებათა გამეორებას (მათ გაორმაგებას) ანტაგონისტის (ან თავად პროტაგონისტის) მიერ.
40. პოლარიზაცია — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს ურთიერთსაწინააღმდეგო ფსიქიკური შინაარსებისა (მაგ, რისხვისა და შიშის) და მოქმედებების გათამაშებას.
41. პროექცია — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს პროტაგონისტის ან ჯგუფის წევრების ფსიქიკური შინაარსების გადანანს დამხმარე პირებსა და ობიექტებზე.
42. პროტაგონისტი — ფსიქოდრამის მთავარი მოქმედი პირი (სიტყვა-სიტყვით, „მთავარი მოთამაშე“).
43. პროცესინგი ან პროცესს-ანალიზი — ფსიქოდრამის მეოთხე, ფინალური (მაგრამ არა-აუცილებელი) ეტაპი. გულისხმობს პრაქტიკანტი-ფსიქოდრამატისტიკის სწავლებას და მისი მუშაობის შეფასებას.
44. რეალიზაცია — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს პროტაგონისტის ან ჯგუფის წევრების არარეალიზებული მოთხოვნილებების რეალიზებას წარმოსახვისა და ფსიქოდრამატული თამაშის დახმარებით.
45. რეზისტენტობა (წინააღმდეგობა) — პროტაგონისტის (ჯგუფის წევრის) დაცვითი სტრატეგია, სპონტანობის საპირისპირო ფენომენი. გულისხმობს პროტაგონისტის (ჯგუფის წევრის) წინააღმდეგობას ფსიქოდრამატისტიკისადმი, ჯგუფის წევრებისა და თამაშის პროცესისადმი. ნეიტრალიზდება შესაბამისი ტექნიკების გამოყენებით.
46. რიტუალი — მოქმედებათა მკაცრად ფორმალიზებული სტრუქტურა. ფსიქოდრამა მთლიანობაში განიხილება, როგორც თერაპიული რიტუალი.

47. როლი — მოქმედებათა ფიქსირებული, „კონსერვირებული“ და ორგანიზებული სისტემა. განასხვავებენ: სომატურ, ფსიქიკურ, სოციალურ, ტრანსცენდენტურ და მეორად როლებს.
48. როლური ატროფია — გარკვეული როლის დეფიციტი. ფსიქოდრამა ატროფირებული როლის აღდგენას უკავშირდება.
49. როლური განვითარება — ბავშვის მიერ (შესაძლოა, მოზრდილის მიერაც) განსხვავებული როლების ათვისებისა და დაუფლების პროცესი. განიხილება, როგორც ფსიქიკური (ასევე, სოციალური) ბალანსის პირობა.
50. როლური გაცვლა (როლური ინვერსია) — ერთერთი ძირითადი ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს პროტაგონისტისა და დამხმარე პირების მიერ როლების შენაცვლებას თამაშის პროცესში.
51. როლური თრეინინგი — თრეინინგის სახე, რომელიც როლურ თამაშთან კავშირდება. მოგვიანებით გამოიყენა ფსიქოდრამას და მისგან დამოუკიდებლად გამოიყენება.
52. როლური კატეგორიები — სომატური (თანდაყოლილი, ორგანიზმის ბიოლოგიურ მოთხოვნილებებთან დაკავშირებული როლები), ფსიქიკური (სომატური როლების ფსიქიკური კორელატები), სოციალური (სოციალური სტატუსის შესაბამისი როლები), ტრანსცენდენტური (სოციალურ როლთა მიღმა არსებული, რელიგიური და ეთიკური როლები), მეორადი (ფსიქოდრამატული და კონსერვირებული როლები).
53. როლური კონფლიქტი — ა) ერთი ინდივიდის განსხვავებულ როლთა დაპირისპირება. მაგ: შვილისა და მშობლის. ბ) ორი ინდივიდის შეუთავსებელ (ან ერთგვაროვან) როლთა დაპირისპირება. მაგ: ორი ლიდერის როლის მატარებელ ინდივიდთა კონფლიქტი.
54. რჩევა—სწავლება — ფსიქოდრამატისტის საინფორმაციო და სახელმძღვანელო ინსტრუქციები.
55. სარკე — ერთერთი ძირითადი ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს ჯგუფის წევრთა მიერ ერთმანეთის მოქმედებათა გამეორებას („სარკისებურ ასახვას“).
56. სიმბოლიზაცია — ფსიქოდრამატული ტექნიკა. გულისხმობს ფსიქო—სოციალური შინაარსების გათამაშებას სიმბოლურ-პირობითი და მეტაფორული სახით.
57. სოციალური ატომი — ასახავს პიროვნების სოციალურ მიმართებათა კონსტელაციას.
58. სოციალური ატომის ტესტი — სოციალური ატომის საკვლევი მეთოდი.

59. სოციოდრამა — ფსიქოდრამის კერძო სახე, რომელიც ჯგუფებსა და კოლექტიურ წარმოდგემებს შორის მიმართებებს ასახავს.
60. სოციომეტრია — ჯ. მორენოს ტრიადული სისტემის (სოციომეტრია, ფსიქოდრამა, ჯგუფური ფსიქოთერაპია) სუბ-მეთოდი. გამოიყენება და განიხილება დამოუკიდებლადაც. გულისხმობს ჯგუფში არსებული სოციალური მიმართებების ასახვას.
61. სოციოგრამა — სოციომეტრული კვლევის შედეგების ასახვა გრაფიკული, თვალსაჩინო სახით, პირობითი ნიშნებისა და სიმბოლოების გამოყენებით.
62. სუგესთია (შთაგონება) — ფსიქოდრამატისტი ინტერვენცია პროტაგონისტის ცნობიერების მდგომარეობის შეცვლის (ჰიპნოტური ტრანსის ანალოგიურად) მიზნით.
63. სცენა — ფსიქოდრამის 5 ძირითადი ინსტრუმენტიდან ერთერთი, ფსიქოდრამატული მოქმედების ასპარეზი.
64. ტელე (შეხვედრა) — ჯ. მორენოს მიერ დამკვიდრებული ტერმინი, ერთერთი ძირითადი ფსიქოდრამატული კატეგორია. გულისხმობს ფსიქოდრამატული ჯგუფის წევრთა ურთიერთწოდმას, ორმხრივ ემპათიას, მეორე ადამიანის როლთან გაიგივებას.
65. ფინალური სცენა — ფსიქოდრამატული თამაშის დამაგვირგვინებელი სცენა. არსებობს მისი აპრობირებული ვარიანტები, როგორიცაა — შეჯამება, მოქმედების დასრულება, სამომავლო გეგმის დასახვა, გამოთხოვების რიტუალი, საჩუქარი, რელაქსაცია, ფოტოგადაღება, Grand Finale, Happy End და სხვა.
66. ფსიქოდრამა — ფსიქოთერაპიული მეთოდი. მიეკუთვნება ჯგუფურ ფსიქოთერაპიას (არტ-თერაპიას ან კრეატიულ თერაპიას). გულისხმობს ფსიქოლოგიური შინაარსების გათამაშებას თეატრალიზებული მოქმედების სახით.
67. ფსიქოდრამატისტი („დირექტორი“) — ფსიქოდრამის ფსიქოლოგი-თერაპევტი. მისი ფუნქციებია („როლებია“): ანალიტიკოსის, თერაპევტის, ჯგუფის ლიდერისა და რეჟისორის.
68. შერინგი (განხილვა—გაზიარება) — ფსიქოდრამის მესამე ეტაპი. მოიცავს პროტაგონისტისა და ჯგუფის წევრებს შორის როლურ უკუკავშირსა და იდენტიფიკაციურ უკუკავშირს.
69. წარმოსახვა (იმაგინაცია, ფენომენი — „ვიზომი“) — ფსიქოდრამის ერთერთი კატეგორია. უკავშირდება სპონტანობასა და კრეატიულობას. მოიაზრება ფსიქოდრამის ყველა ტექნიკასთან (მაგ: სარკე, როლური თამაში, როლების გაცვლა და სხვა) კავშირში და როგორც მათი განხორციელების პირობა.

1. მირცხულავა რ. ხელოვნების ფსიქოლოგია, თბ., 2010 (მეორე გამოცემა)
2. მირცხულავა რ. არტ-მეთოდები თანამედროვე ფსიქოთერაპიასა და თრენინგში, თბ., 2007
3. მირცხულავა რ. მეინსტრიმი ქართულად, კრებულში: ქართულ კულტურაში მიმდინარე პრობლემები მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, თბ., 2007
4. უზნაძე დ. ფილოსოფიური შრომები, თბ., 1984
5. უზნაძე დ. შრომები, ტომი 5, თბ., 1975
6. უზნაძე დ. ძილი და სიზმარი, თბ., 2004 26. უზნაძე დ. ბავშვის ფსიქოლოგია, თბ., 2005
7. ჩერიომუხინი ალ. ტრენინგ კურსი - თეატრი ფორუმის მეთოდის შესახებ, თბ., 2009.
8. Ahsen A., Imagery, Drama and Transformation, Journal of Mental Imagery, 8, 53-78, 1984
9. A. The Theatre of Cruelty, in The Theory of the Modern Stage (ed. Eric Bentley), Penguin, 1968
10. Artaud A. Collected Works, London, 1971
11. Artaud, A. Selected Writings, N. Y., 1976
12. Bataille G. Surrealism Day to Day, In The Absence of Myth: Writings on Surrealism, London, 1994
13. Barber St. Antonin Artaud: Blows and Bombs, London, 1993 (ISBN 0-571-17252-0)
14. Bersani L. Artaud, Defecation, and Birth, In A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature. Boston, 1976
15. Blanchot M. Cruel Poetic Reason (the rapacious need for flight), In The Infinite Conversation, Minneapolis, 1993
16. Blatner A. Tele: The Dynamics of Interpersonal Preference, N. J. 1994.
17. Blatner A., Foundations of Psychodrama, N.J. 2000.
18. Boal A. Theatre of Oppressed, N.J., 1979
19. Boal A. Games for Actors and Non- Actors, N.J., 1992
20. Boal A. The Rainbow of Desire, N.J., 1995
21. Boal A. Legislative Theatre, N.J., 1998
22. Boal A. Hamlet and the Bakers Son~ N.J., 2001
23. Brecht B. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Ed. and trans. John Willett. British edition. London, 1964

24. Brecht on Film and Radio. Ed. and trans. Marc Silberman. British edition. London: Methuen. ISBN 0-8090-3100-0.; 2000a
25. Brecht on Art and Politics. Ed. and trans. Thomas Kuhn and Steve Giles. British edition. London: Methuen. ISBN 0-413-72500-6.; 2003a
26. Derrida J. The Theatre of Cruelty and „La Parole Souffle.“ In Writing and Difference.. Chicago, 1978.(ISBN 0-226-14329-5)
27. Esslin M., The Theatre of the Absurd NY, 1961
28. Friere P. Pedagogy of Oppressed, N.J., London, 2008.
29. Furst J., The life and work of J.L. Moreno and development of Psychodrama, Viena, 2004
30. Godfrey T. Conceptual Art, London, 1998
31. Gregor I. Weltgeschichte des Theatres, B 1, Munchen, 1944.
32. Higgins Ch. Overthrow the tyranny of targets: minister's message for the arts~. The Guardian (London). Retrieved 2007-07-26.
33. Hodgson T., The plays of Tom Stoppard: for stage, radio, TV and film. Palgrave 2006. ISBN 0-226-17426-3, ISBN 978-0-226-17426-6.
34. Hoffman E. Kokoschka: Life and Work, London, 1997
35. Hollender C.E. The mirror technique as a psychodramatic encounter, Group Psychotherapy 20, 25-31, (1967)
36. Marineau R.F., Jacob Levy Moreno - Father of Psychodrama, Sociometry and Group Psychotherapy, London, 1989
37. Moreno J.L., Sociometry, experimental Method and the Science of Society, Beacon (N.Y.), 1951
38. Moreno J.L., Extracts from autobiography, (ed. By J.D. Moreno) Cologne, 1995.
39. Moreno J.L. Psychodrama, Vol. 1, Beacon (N.Y.) 1946
40. Moreno J.L. Psychodrama. In S. Arieti (Ed)., American Handbook of Psychiatry, Vol. 2, New York, 1959.
41. Moreno J.L. Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama, Beacon (N.Y.) 1953.
42. Starr A., Psychodrama: Rehearsal for Living, Chicago, 1977.
43. Trachtenberg St. Ed. The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts, London, 1985
44. Vallerand R.J. „The Academic Motivation Scale: a measure of intrinsic, extrinsic and amotivation in education“ In: Journal „Education and Psychological Measurement“ vol.52#4 1992;
45. Weinert H.B. The Identity of the Psychodramatist, in Group Psychotherapy 20, 114-117

46. Weissman A. (Ed) Acting Out: Theoretical and Clinical Aspects, N. Y., 1996
47. Yablonsky L., Psychodrama: Resolving Emotional Problems Through Role_playing, New York, 1976
48. Авдеев А. «Происхождение театра» М.1959
49. Алейник Р. Образ человека во французской постмодернистской литературе // Спектр антропологических учений, М., 2006
50. Андерсен-Уорен М., Грейнджер Р. Драматерапия, С-П., 2001
51. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX -начала XXI века, С-П., 2007
52. Аристотель Поэтика, М., 1957
53. Арт-Терапия в Эпоху Постмодерна, Составитель Копытин А.И., С-П., 2002
54. Архивы The Doors, том 1 - Джим Моррисон & The Doors. Когда музыка смолкнет... / Сост., коммент. А. Галин ; Пер. с англ. Дмитрия Эпштейна, Маргариты Пушкиной, М., 1998. (ISBN 5-85957-171-4)
55. Ассаджоли Р. Психосинтез, М., 1994
56. Ахутин А. История принципов физического эксперимента от античности до XVII Века, М., 1976
57. Басилов В. Шаманство как ранняя форма мистицизма. // Вопросы научного атеизма. Вып.33. М., 1989
58. Бардавелидзе В. Древнейшие Религиозные Верования и Обрядовое Графическое Искусство Грузинских Племен, Тб. 1957
59. Бегунов В. Чайки над городом реют, или Пять пудов любви против заповеди: не навреди! // Современная драматургия. 2002. № 1
60. Бегунов В. Кабаре-мистерия, или Новые сладостные заморочки // Современная драматургия. 2001. № 3
61. Бентли Э. «Жизнь драмы», М., 2004
62. Берн Э. Игры, в которые люди и люди, которые играют в игры, Минск, 1998.
63. Бизеев А. Переход и переходность в культуре постмодерна. Философствование постмодернизма и современная культура // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». 2009, № 4 - Культурология.
64. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике. // Новый мир искусства, С-П., 2002

65. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре, М., 1959
66. Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке, С-Пб., 2003
67. Гремине Е. У молодых драматургов - отчаянный гражданский темперамент // Новая газета. 2000. 4-10 декабря
68. Гротовски Е. От бедного театра к искусству-проводнику, М., 2003
69. Дальский А. Театрально-зрелищные действия на Крите и Микенах».
70. Документальный театр. сборник: Пьесы. М.: Три квадрата, 2004, а также см. репертуар „Театра.Дос“
71. Жмудь Л. Пифагор и его школа, С-П., Наука, 1990.
72. Жмудь Л. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме, С-П., 1994.
73. Зинкевич Т.Д., Практикум по сказкотерапии, С-П, 2002
74. Иванов В.. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2007, Т. 4.
75. Иванов В., Дионис и прадиионисийство, Баку, 1923.
76. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа, М., 1998
77. Кандинский В. «О духовном в искусстве», в сб: Психология цвета, Минск, 1998
78. Келлерман П.Ф. Психодрама Крупным Планом, М., 1998
79. Копытин А. Теория и Практика Арттерапии, С-П., 2003
80. Корнеева И. Вербатим // Время МН. 2002
81. Лебедева А. Д., Практика Арт-терапии, С-П, 2003
82. Лебедина Л. Кто убил Чехова? // Современная драматургия. 2001. № 3.
83. Леви-Брюль К. Первобытное мышление 1922
84. Леви-Стросс К. Путь масок, М., 2000
85. Лейтц Г. Психодрама - Теория и Практика М., 2007
86. Лиотар Ж. Состояние постмодерна С-П., 1998. (ISBN 5-89329-107-7)
87. Лосев А. История античной эстетики, М., 1979.
88. Майерс Д., Социальная психология, С-П., 2009.
89. Манн Т. Опыт о театре, Собрание сочинений, т.9, М., 1960
90. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма, С-П., 2000 (ISBN 5-89329-237-5)

91. Методы эффективной психокоррекции, составитель Сельчёнок К.В., Минск, 1999
92. Мириманов В. Малая история искусств, М., 1973
93. Можейко М. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигмы, Минск, 1999
94. Никольская А. Вербатим-унисекс // Культура. 2002. 20-26 июня.
95. Новый философский словарь. Постмодернизм. Мн., 2007
96. Новая философская энциклопедия, М., 2000.
97. Постмодернизм: Энциклопедия / Грицанов А., Можейко М. Минск, 2001
98. Ранк О. Миф о Рождении Героя, М., 1997
99. Салынский А. О жизни, драматургии, театре. М., 1982
100. Софронова А. Маска как прием затрудненной идентификации
Культура сквозь призму идентичности. М., 2006
101. Татаркевич Б. Античная эстетика, М., 1997
102. Тейлор Э. Первобытная культура, М. 1989
103. Тернер В. Символ и Ритуал, М., 1983
104. Томас К., Переживание образов, М., 1994
105. Усовская Э. Постмодернизм в культуре XX века: учебное пособие для вузов, Минск, 2003
106. Фрейд З. Психология Бессознательного, М., 1990
107. Фрейд З. Основной Инстинкт, Сборник, М., 1997
108. Фрейд З. Тотем и Табу, Сборник, М., 1997
109. Фрезер Д. Д. Золотая ветвь, М., 1980
110. Харузина В.Н. Прimitивные формы драматического искусства,
Журнал Этнография 1927
111. Художественная галерея, Альманах, №66, Поллок, 2005
112. Шендерова А. Драма времен Интернета и мобильного // Итоги. 2003. № 14
113. Шендерова А. Драма времен Интернета и мобильного // Итоги. 2003. № 14
114. Шичалин Ю. Статус науки в орфико-пифагорейских кругах // Философско-религиозные истоки науки, М., 1997
115. Щетников А. Пифагорейское учение о числе и величине, Новосибирск, 1997.
116. Щетников А. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита. В кн. Пифагорейская гармония: исследования и тексты, Новосибирск., 2005
117. Юнг К. Письма об Эстетическом Воспитании, в Сб. Психологические Типы, М., 1996

118. Юнг К. Психология и Поэтическое Творчество, в Сб. Самосознание Европейской Культуры XX Века, М., 1991
119. Юнг К. Практика Психотерапии, С-П., 1998
120. Юнг К. Архетип и Символ, М., 1997
121. Юнг К. Человек и его Символы, М., 1997
122. Юнг К. Душа и Миф, М., 1997
123. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и Искусство, М., 1998
124. <http://magazines.russ.ru/authores/b/bolotyayn> Ильмира Болотян О драме в современном театре: verbatim
125. <http://www.democrasynow.org>
126. [http://www.Official Punchdrunk website» Punchdrunk.org.uk](http://www.OfficialPunchdrunkwebsite.org.uk). Retrieved 2009-05-16
127. <http://www.„Punchdrunk website – Chair“ punchdrunk>. Retrieved 2009-05-16
128. <http://www.„Punchdrunk website – The Tempest“ punchdrunk>. Retrieved 2009-05-16
129. <http://www.„Punchdrunk website – Sleep No More“ punchdrunk>. Retrieved 2009-05-16
130. [http://www. Beaconcritr \(or ncntr\). Com](http://www.Beaconcritr(orncntr).Com)
131. [http// www. Moreno Psychodrama](http://www.MorenoPsychodrama).
132. <http://www.J.L. Moreno>
133. [http// www. Psychodrama](http://www.Psychodrama)
134. <http://www. International Psychodrama Network>
135. <http://www. International Association of Group Psychotherapy>
136. [http// www. Adam Blatner. Com](http://www. Adam Blatner. Com)
137. [http://www. theatre@risk by Michael Kustow](http://www.theatre@risk by Michael Kustow)
138. <http://www. Michael Coveney on the trouble with immersive theatre in Prospect magazine>
139. <http://www. Experimental Theatre by James Roose-Evans>
140. <http://www.amazon.co.uk/Exsperimental>
141. <http://www.Theatre-Stanislavsky-Peter-Brook/dp/0415009634>
142. [http://www. Experimental Theatre by James Roose-Evans \(Routledge and Kegan Paul\)](http://www. Experimental Theatre by James Roose-Evans (Routledge and Kegan Paul))
143. <http://www.amazon.co.uk/Theatre.risk-Diarries-Letters-Esses/dp/0413738205theatre@risk by Michael Kustow>
144. <http://www.newdrama.ru>.
145. <http://www.teatrdoc.ru>
146. <http://www.russ.ru/culture/podmostki/20021007>

ილუსტრაციები



ჯეიკობ ლევი მორენო



ფსიქოდრამის უძღვება
ჯ.ლ. მორენო 1936 წელი



ფსიქოდრამის სცენა ბიკონში



ფსიქოდრამა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2010 წელი



ფსიქოდრამა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2010 წელი



ფსიქოდრამა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2011 წელი



ფსიქოდრამა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2011 წელი



ფსიქოდრამა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2011 წელი



ფსიქოდრამა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2011 წელი



www.mtignobari.ge

დაიბეჭდა შპს „მნიგნობარის“ სტამბაში

0102, ქ.თბილისი, დ. აღმაშენებლის გამზ. №40