

Bernard Stritih¹ in Miran Možina²

Jakob Levy Moreno za naš čas: psihodrama kot stičišče med psihoterapijo, umetnostjo in vsakdanjim življenjem

*Jacob Levy Moreno for our time: psychodrama at the
crossroads between psychotherapy, art and everyday life*

*»Srečanje dveh: oko nasproti očesu, obraz nasproti obrazu.
In ko boš blizu, ti bom iztrgal oči in si jih vstavil namesto svojih,
in ti boš iztrgal moje oči in jih vstavil namesto svojih;
potem te bom pogledal s tvojimi očmi
in ti me boš pogledal z mojimi.«
(Moreno, 2000, str. 46)*

Povzetek

V članku opisujeva, kako je Moreno razvil psihodramo kot psihoterapevtsko skupinsko metodo na stičišču med umetnostjo in vsakdanjim življenjem. V ta namen najprej podava njegovo kratko biografsko skico, nato pa izriševa Morenovo življenjsko in strokovno pot na ozadju družbenih okoliščin ob koncu devetnajstega in začetku dvajsetega stoletja. Prikaževa njegove židovske korenine in vpliv židovske skupnosti na njegov zgodnji razvoj, pomembne otroške in mistične izkušnje, študijska leta na Dunaju pred prvo svetovno vojno, vpliv takratnih umetniških tokov, predvsem Franza Kafke, dadaizma in ekspresionizma, ter zdravniške izkušnje v prvi svetovni vojni in po njej. Nato sledi prikaz njegovih prvih gledaliških eksperimentov, v okviru katerih je iskal možnosti za človeško srečanje in obujanje svetega gledališča. Njegovo izvirno razumevanje spontanosti in ustvarjalnosti, ki ga je razvil v eksperimentalnem improvizacijskem gledališču, je postalo ključno za njegovo odkritje psihodrame kot psihoterapevtske metode, po kateri je najbolj znan. V zaključku prikaževa, kako

1 Doc. dr. Bernard Stritih, psiholog in psihoterapevt, Fakulteta za socialno delo Univerze v Ljubljani, bernard.stritih@gmail.com

2 Mag. Miran Možina, psihiater in psihoterapevt, Univerza Sigmunda Freuda z Dunaja - podružnica v Ljubljani, miranmozina.slo@gmail.com

smo sociometrijo in psihodramo uporabljali v skupinskem terapevtskem delu z otroki in mladostniki.

Ključne besede: psihodrama, sociometrija, dadaizem, ekspresionizem, gledališče, Kafka, spontanost, ustvarjalnost, skupinska terapija

Abstract

This article describes how Moreno developed psychodrama as a psychotherapeutic group method at the crossroads between art and everyday life. To this end, we first present a short biographical sketch, and then look at Moreno's life and professional path against the background of social circumstances at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. We point out his Jewish roots and the influence of the Jewish community on his early development, important childhood and mystical experiences, the years of study in Vienna before the First World War, the influence of artistic currents, especially Franz Kafka, Dadaism and Expressionism, and his medical experiences in the First World War and after. This is followed by a look at his first theatrical experiments, in which he sought opportunities for human encounter and the revival of sacred theatre. His original understanding of spontaneity and creativity, developed in experimental improvised theatre, became crucial to his discovery of psychodrama as the psychotherapeutic method for which he is best known. In conclusion, we show how we used sociometry and psychodrama in group therapeutic work with children and adolescents.

Key words: psychodrama, sociometry, Dadaism, Expressionism, theatre, Kafka, spontaneity, creativity, group therapy

Extended abstract

Jacob Levy Moreno's contribution to our time is presented through two articles: this first article shows how he developed psychodrama at the crossroads of art and everyday life, while the second shows how he managed to establish new relationships between science, art, spirituality and everyday life. Both articles originated in the 1980s as part of action research related to a project of voluntary psychotherapeutic help for children and adolescents with severe psychosocial problems and their parents (Stritih, 1992; Stritih and Možina, 1992; Kobal, 2001a; Kobal and Možina, 2004), as well as psychiatric patients with long-term mental disorders (Stritih and Možina, 2000; Možina, 2002).

In our educational and therapeutic group work at summer therapy camps for children and adolescents (Možina, 2014), as well as in therapeutic and self-help

groups during the year, we integrated elements of Moreno's sociometry with sociogram and role play into our system model. At the same time, most inspiring for us was his rich therapeutic philosophy, from which we were able to draw as from an inexhaustible source of living water. Not only did it help us develop our systemic epistemological and methodological framework, but it also encouraged us to survive the vortices of the spontaneous group process, which was so intensive that over and over again it shook us to our roots. We quickly realized how extremely emotionally demanding it is to nurture spontaneity, as Moreno understood it, and what it means in a concrete therapeutic interaction to stop eating cultural cans and experience tearing social masks from our faces. It encouraged us that he was able to do this and, as an apostle, persisted all his life in his central role as a great director on the stage of life.

For us to get to know Moreno's opus, it was crucial that we grasped it through action, not just by reading in a comfortable armchair over a cup of coffee. In every cell of our body, the experiences of our therapeutic camps left a deep mark, so that even if we did not prove the positive effects of our work with quantitative and qualitative methodology, we were embodied in realizing that we, like Moreno, participated in an important social invention, strategies and methodologies of help in psychotherapy, social work, psychiatry and education (Možina and Stritih, 1998; Možina, 2014). At the same time, it is not insignificant that adjusting the compass of humanistic values to Moreno's therapeutic philosophy made it easier to navigate through the turbulent years of Slovenian independence (Možina, 2020a).

1.

Moreno as a member of the Jewish community

Little is known about the early childhood of Jacob, who later became Jacob. However, it is known that at the age of five he began to attend religious school, where he studied Hebrew and learned about the tradition of the religious leader Baal Shem and the teachings of the Sephardic Jewish sect. This is a tradition that has its origins in the twelfth century in Spain and is associated with the work of the mystic and prophet Sabbatai Zevi.

Moreno's work cannot be understood without considering his original cultural environment. We can imagine how he accepted the Sabbath faith in his family and their religious community, which was supported by a series of profound existential and spiritual experiences and enabled him to continue his daily life in an economically viable and meaningful way. With his »mother's milk« Moreno absorbed an optimistic attitude to the world, which was not eschatological in nature, and remained receptive to spiritual experiences which he didn't see as separate from people's daily efforts to survive.

2. **Moreno's childhood fall**

Moreno recounted several times an unusual event from his childhood, when as a four-year-old boy he participated in the staging of a biblical text from the book of Genesis as part of religious education. He was given the role of God with his place »above the clouds« on the branch of the garden tree. He was surrounded by angels who spoke of circling over the Garden of Eden. Suddenly he was overwhelmed by a sense of weightlessness and the illusion that he could fly. He didn't, he dropped and broke his arm in the fall. As he lay on the ground in pain, it became clear to him that an accident had occurred because he had crossed the line separating play and life. Afterwards he realized that he was just a child who wanted to be a God.

The story of the fall can be read as an interesting anamnestic fact, which, for example, might help to explain some unusual, sometimes even bizarre features of Moreno's way of thinking, which are also reflected in his professional work. However, if we look at it as if we were participating in a psychodrama, where we enter the story by embracing our own (childhood) memories, we can relive the »leap«, as when we were first learning to walk or ride a bike, when we floated or when we climbed a difficult slope for the first time, etc. These are boundary experiences that open up the possibility of transition to new states. Without the psychological potential to experience spontaneity, such a transition or leap would not be possible. Regardless of whether we fall or not, the very possibility of a fall allows us a boundary experience.

Moreno's fall was not played out, but was real and painful. If he could control himself, he could protect himself from it, although he could still be even more injured after the fall. It was neither in his nor in the hands of the teacher. It is possible, however, not to forget the experience and to preserve both - the memory of the child's feeling of power or fascination and the memory of the pain from which he can learn to cope. With the help of the experience of the fall, Moreno discovered that a person in improvised theatre or psychodrama can relive the confusion of the moment of the original experience and self-referentially close it in the sense of gestalt with the help of repetition. Theatre that depicts foreign pain can offer people catharsis and consolation, perhaps even alleviate forgetfulness, but it does not have such creative healing options as psychodrama.

3. **Moreno in Vienna before the First World War**

Moreno discovered the opposite poles of Vienna. On the one hand, there was the description of Vienna by Stefan Zweig (1958) in the book *Yesterday's*

World, similar to Gustav Klimt's golden paintings. It was an image of a city of growing prosperity, enjoying one of the longest periods without war. On the other hand, Moreno realized that the monarchy in world politics and the economy was losing the struggle for political prestige. Despite its external splendour and power, it was not possible to hide the many nonsenses in the organization of the state administration, the army and other social subsystems.

4. **The influence of Kafka, Dadaism and Expressionism on Moreno**

Moreno came to Vienna at a time when the ambition of the Viennese secession, which hoped to penetrate the world, was lost in numerous disputes, court intrigues and police records. He became absorbed by the dark forebodings of the impending catastrophe of the First World War through literary works, such as those written by the writer Franz Kafka (1883-1924) and the poet Georg Trakl (1887-1914).

The spiritual state as described by Kafka can be seen as the logical consequence of a longer period of social disintegration depicted about a hundred years before (probably unconsciously as a premonition) by the French painter Théodore Géricault in *The Raft of the Medusa* (see Figure 2). On it we cannot find a central figure to whom the role of hero can be ascribed, for there is no longer any lofty goal to which to lead his crew, but only torment in the struggle for bare survival. Self-deception with the help of optimism is no longer possible, only fading hope remains. Human civilization has collapsed into cannibalism (Wellington and Miles, 2007). Today, the picture can be interpreted as a slap in the face to the optimism of the nascent bourgeoisie and as a warning, similar to Kafka's, that the rise of capitalism with its economic »instrumental mind« (Taylor, 2000) brings a pandemic spread of spiritual existential cannibalism, which as a black hole threatens to swallow everything, even the greatest scientific and artistic achievements of Western culture. Gericault painted a vision of the downfall of our civilization, which Kafka also foresaw, so that we do not necessarily read his works as a reflection of the decline of the Habsburg monarchy, but also as a Holocaust prophecy and as a description of the shortcomings of Western culture that cannot be resolved without disaster.

At a time when the First World War was raging in Europe, young artists gathered in Zurich, expressing their helplessness and outrage through numerous protests, as well as with a name that indicated the impossibility of any dialogue. Thus, in 1916, a new movement in visual art, literature, poetry, art theory, theatre and graphic design was created under the name Dada.

Interestingly, a strong branch of this movement came from the Romanian Jewish community from which Moreno came (Sandqvist, 2006). Dadaism called into question the entire art of the past and distorted its abstraction or aesthetics with satirical exaggeration, with which the Dadaists communicated that the world can only be saved by humour, which Moreno also adopted (Moreno in Buer, 1999, p. 32). He has repeatedly said that his greatest merit is that he has brought laughter back into the sad reality of psychiatry.

5. **Moreno and child's play**

While studying medicine, Moreno read classic pedagogical texts (e.g., Rousseau, Pestalozzi, and Froebel). His interest in theatre, which accompanied him from childhood onwards, and the later influence of pedagogical classics led him to observe children's play in Vienna's Augarten Park (Moreno, 1985). He saw not only fun in children's play, but also creative impulses. He was amazed at how well the children played scenes from family life. It was not necessary to encourage the child to play; without effort and reflection they were able to extract important components of everyday life and combine them into holistic images.

In his lectures on psychodrama and group therapy (Moreno, 1959), he emphasized that in Augarten Park he often felt like an obstetrician who closely monitored what was happening, making sure to give birth in a natural way, without artificial aids. Moreno compared his interventions to Socrates' way of reflecting. This is the way in which the teacher enters the event as an ignorant but committed interlocutor, who helps the student to discover something new for both the student and the teacher by carefully monitoring and asking good questions.

6. **Moreno and the theatre**

In February 1917, Moreno graduated from the Vienna Medical School. This was the moment when he was able to fulfill his wish and go to carry out his mission among the common people of the land. He took a job as a general practitioner in Bad Vöslau, Tyrol, and at the same time as a doctor in a textile factory there. In this way, he was able to earn enough that he could do the rest of his work for free, for example in the Mittendorf refugee camp, where he discovered the links between physical resilience and social inclusion. He found that refugees were less ill if he took into account their relative preferences instead of mechanical distribution in the barracks. If he allowed those who had developed more confidential and friendly relationships to sleep together in shared

beds, this boosted their immune system. Thus, he began to use the sociometric method in practice (Vešligaj-Damiš, 2011).

When he returned to Vienna after the war, he continued to pursue the idea of improvised theatre. This was not a special novelty for Vienna, as various forms of improvised theatrical performances had appeared there since the Middle Ages. Moreno had been developing his ideas since he watched the children playing in Augarten Park, and towards the end of the 1920s the organizational and directing outlines became clearer and more definite. Moreno soon noticed that improvised theatre was governed by different laws than ordinary theatre. He found that individual scenes must be played shorter because otherwise the tension is relieved. He found that there must be breaks between acts, and that individual acts are independent of each other, so it is not like in a drama where each picture prepares the next. The players who improvise must be able to react faster and more spontaneously, they must be productive every moment and they must develop a sense of playing together. A new form of Weihetheater, »theatre of spontaneity«, was developed. Moreno began this form of dramatization of the problems of living together in the refugee camp, and later included all members of the family or community of residents, etc. He described the difference as follows: »Improvised theatre has relaxed the look, and the Weihetheater means the relaxation of life. Revival means the liberation of the first experience, the first experience becomes ridiculous with the help of the second.« (Moreno in Fangauf, 1999, p. 106)

7. **Moreno on spontaneity and creativity**

For Moreno, spontaneity (the etymological origin of the word is Latin *sua sponte* - with its own will) did not mean a special ability or structure, but a way of experiencing or behaving. It is a process that, in his opinion, allows certain knowledge, ideas and mental content to gain new expression in speech, emotional experience and behavioural forms. Spontaneity allows new connections to be made between different fragments of psychic experiences belonging to very different psychic structures and logical levels (direct impressions, experiences in different contexts, different contexts in relation to different ethical categories) (Fox, 1987). This usually happens as an unexpected discovery of a new view of an already established relationship, as an unexpected verbal response or action. The »privileged moments« of spontaneity are characterized not only by the formation of new connections in the intrapsychic sphere, but also by the escalation of attention in the group. Different, active support and tolerance of members, deep mutual understanding and genuine and committed reciprocity

can be felt. There is an interpersonal encounter, for which Moreno used the Greek word »tele« (mutual empathy). Such an understanding of moments of interpersonal contact and meeting is practically identical to more modern theories of presence or mindfulness in everyday life and psychotherapy (e.g. Stern, 2004; Černetič, 2005, 2016, 2017).

For Moreno, the training of spontaneous creativity meant that a person warms up again and again on the stage of psychodrama or in everyday life to achieve new, higher forms of spontaneity. He was not so much interested in special teachings and past or even modern philosophical-religious systems, but was more interested in studying special experiential ways that can have a big impact on people's behaviour as individuals and their relationships in groups and wider social networks. The techniques he developed enable us to connect many diverse and often contradictory notions of the group, which developed in science and art at the end of the 19th century and in the first half of the 20th century.

8. Conclusion

Moreno never gave up his cultural heritage. With perseverance and great inventiveness, he sought ways to translate the customs of his culture into a language acceptable to as wide a circle of people as possible, and found a way to integrate Christian and Hebrew cultures that seemed otherwise completely incompatible. He set out for an unknown land, but he used the wonders of technology carefully (not exclusively, but inclusively). He never blindly served some remote, higher authority, and he did everything in his power to help endangered people maintain faith in the life that arises at the moment of human encounter with another human being and with oneself, with one's own past and with the future. In his work, he used words from different languages and used them to name phenomena of which people had little or no knowledge. Following the tradition of rabbis, he helped people to direct their creative potentials both towards their own emancipation and towards strengthening the community.

1. Uvod

Prispevek Jakoba Levyja Morena za naš čas prikaževa v dveh člankih: v prvem pokaževa, kako je razvil psihodramo na stičišču umetnosti in vsakdanjega življenja, v drugem pa, kako mu je uspelo postaviti nova razmerja med znanostjo, umetnostjo, duhovnostjo in vsakdanjim življenjem. Osnova za oba članka je nastala v osemdesetih letih prejšnjega stoletja v okviru akcijskega raziskovanja, povezanega s projektom prostovoljne psihoterapevtske pomoči otrokom in mladostnikom s hudimi psihosocialnimi težavami in njihovim staršem (Stritih, 1992; Stritih in Možina, 1992; Kobal, 2001a; Kobal in Možina, 2004), kot tudi psihiatričnim pacientom z dolgotrajnimi duševnimi motnjami (Stritih in Možina, 2000; Možina, 2002).

V naše skupinsko vzgojno in terapevtsko delo na poletnih terapevtskih taborih za otroke in mladostnike (Možina, 2014), pa tudi v terapevtskih skupinah in skupinah za samopomoč med letom, smo v naš sistemski model integrirali elemente Morenove sociometrije s sociogramom in igro vlog. Hkrati pa je bila za nas najbolj navdihujoča njegova bogata terapevtska filozofija, iz katere smo lahko črpali kot iz neusahljivega vira žive vode. Ni nam samo pomagala pri razvijanju našega sistemskega epistemološkega in metodološkega okvira, temveč nas je tudi bodrila, da smo vztrajali na brzicah spontanega skupinskega dogajanja, ki je bilo vedno znova tako silovito, da so se nam tresle hlače. Hitro smo spoznali, kako skrajno čustveno zahtevno je negovanje spontanosti, kot jo je razumel Moreno, ter kaj v konkretni terapevtski akciji pomeni prenehati z uživanjem kulturnih konzerv in doživeti trganje socialnih mask z naših obrazov. Opogumljalo nas je, da je on to zmožgel in kot apostol vse življenje vztrajal v svoji osrednji vlogi velikega režiserja na odru življenja.

Za naše spoznavanje Morenovega opusa je bilo ključnega pomena, da smo ga dojeli skozi akcijo, ne zgolj z branjem v udobnem naslanjaču ob skodelici kave. V vsaki celici našega telesa so doživetja naših terapevtskih taborov pustila globoko sled, tako da četudi s pomočjo kvantitativne in kvalitativne metodologije ne bi dokazali pozitivnih učinkov našega dela, smo se utelešeno zavedali, da smo bili, podobno kot Moreno, soudeleženi v pomembnem socialnem izumu nove strategije in metodologije pomoči v psihoterapiji, socialnem delu, psihiatriji in vzgoji (Možina in Stritih, 1998; Možina, 2014). Hkrati ni nepomembno dejstvo, da smo z naravnavanjem kompasa humanističnih vrednot na Morenovo terapevtsko filozofijo lažje krmarili skozi burna leta slovenskega osamosvajanja (Možina, 2020a).

Ko sva se za objavo tega članka ponovno lotila gradiva o Morenu, ki je bilo do sedaj objavljeno le v doktorski disertaciji Bernarda Stritih (1992), sva videla, da to

ne bo šlo tako hitro, kot sva si sprva naivno predstavljala. Potrebno se je bilo poglobiti v vsak stavek in celoten stari tekst znova premisliti, preurediti in s pomočjo novih virov na novo uokviriti. Ob tem sva bila bogato poplačana s ponovnim branjem tekstov Morena in njegovih naslednikov pa tudi vseh, ki jih je bolj ali manj navdihnil in jih je vse več tudi v Sloveniji (npr. Vešligaj, 1991; Sešek, 1992; Šav, 1999; Pacek, 2000; Vešligaj-Damiš, 2005, 2011; Prosen in Pahole, 2013; Meden-Klavora, 2019). Posebej naj omeniva dve dragoceni monografiji:

- leta 2000 je v založbi Inštituta Antona Trstenjaka izšla knjiga *Skupine, njihova dinamika in psihodrama*, prvi slovenski prevod besedil Jakoba in Zerke Moreno (Moreno in Moreno, 2000), ki ga je uredila Angelika Groterath (2000a) in mu dodala pregleden slovarček psihodramske terminologije (Groterath, 2000b);
- še relativno sveža pa je knjiga Vladimirja Miloševića *Psihodrama – Sprememba skozi akcijo* (Milošević, 2018). Od leta 2012, ko se je zaposlil v Psihiatrični bolnišnici Idrija, je tam začel uvajati psihodramsko metodo in jo predstavljati tudi v slovenskih psihiatričnih krogih³. Tako za laike kot za strokovnjake pa je čustveno pretresljiv in nazoren prikaz psihodramske metode uspel v filmu *Moški ne jočejo* režiserja Alena Drljevića iz leta 2017, k čigar verodostojnosti je v veliki meri pripomogel prav Milošević.

2. Kratka biografska skica o Morenu

Na ime Jakoba Levyja Morena (1889-1974) naletimo skoraj v vsakem prikazu zgodovine skupinskega dela prav na začetku in njegovo celotno življenje lahko beremo kot zgodbo o razvoju tega področja. Bil je potomec sefardičnih Judov, ki so se v zgodovini v valovih raztrosili od Španije do Turčije. Ime Moreno se je prenašalo skozi več rodov in je bilo v okolju, kjer se je rodil (Bukarešta), ugledno (Moreno, 1989). Ko je bil star pet let, je v okviru verouka doživel pretresljivo doživetje. Ko je igral Boga očeta in igri o genezi, ga je vloga tako prevzela, da je padel in si zlomil roko. Dogodek se mu je globoko vtisnil v spomin in je o njem velikokrat pripovedoval.

Kot srednješolec in kasneje študent medicine na Dunaju si je služil kruh z varovanjem otrok. Vodil jih je v park, kjer je z njimi razvijal skupne igre, podobne psihodrami in sociodrami. Med študijem medicine, matematike in filozofije je zavrnil Freudovo teorijo ter s prijatelji in somišljeniki razvijal dejavnosti, katerih cilj je bil t. i. »človeško srečanje« v skupinskem kontekstu in vsakdanjih življenjskih situacijah. Tega v začetku ni počel kot zdravnik, temveč kot »prostovoljni

socialni delavec« (Groterath, 2000a), ki je pomagal revnim in marginalnim skupinam, na primer dunajskim prostitutkam.

Po diplomi je sprva kot zdravnik delal v tekstilni tovarni, leta 1917 pa v begunskem taborišču Mittendorf na Tirolskem, kjer je posebno pozornost posvečal oblikovanju skupin v zasilnih bivališčih. Po koncu vojne je na Dunaju nadaljeval z brezplačno pomočjo na rob družbe izrinjenim in trpečim ljudem, hkrati pa je razširil krog stikov s številnimi znanstveniki, filozofi in umetniki, ki so tvorili takrat porajajoče se ekspresionistično gibanje. Leta 1918 je pričel izdajati literarni časopis *Daimon*, v katerem so objavljali ali bili z njim povezani: Alfred Adler, Franz Werfel, Jakob Wassermann, Max Brod, Hugo Sonnenschein, Heinrich Mann, Alfred Döblin, Oskar Kokoschka, Martin Buber, Ernst Bloch, Georg Lukács, Max Scheler, Robert Musil, Georg Trakl, Franz Kafka idr. Ustanovil je *Improvizacijsko gledališče* (Stegreiftheater) in razvil tehniko »živi časopis«, s pomočjo katere so igralci oživljali aktualne dnevne dogodke in jih razvijali dalje. Tako je postopno odkrival novo obliko terapije, ki jo je poimenoval psihodrama in z njo uradno začel 1. aprila 1921 (Moreno in Moreno, 2000, str. 159).

Leta 1925 je emigriral v New York, kjer je najprej delal na Inštitutu Plymouth in v Mount Sinai bolnici. Leta 1929 je ustanovil Impromptu teater v Carnegie Hallu. V velemestu je lahko razširil svoja krila: »Šele v New Yorku, tej talilnici narodov in ogromni metropoli, ki je osvobodjena vseh ustaljenih predstav in pojmov, sem se lahko svobodno predal svojemu sociometričnemu raziskovanju skupin tako velikopotezno, kot sem si v duhu predstavljal.« (Moreno, 1989, str. 11)

Slika 1

Jakob Levy Moreno (1889-1974) je na začetku 20. stoletja na Dunaju ustanovil Improvizacijsko gledališče (Stegreiftheater), iz katerega je razvil psihodramski pristop.



STEGREIFTHEATER

WIEN, I, MAYSIEDERGASSE 2  LEITUNG: VÖSLAU, MAITHAL 4
VERLAG DES VATERS, GUSTAV-KIEPENHEUER-VERLAG, POTSDAM

³ Za podrobnejši pregled razvoja psihodrame na Slovenskem glej intervju s Tomijem Janežičem v informativnem delu te številke Kairosa (Janežič, Vukšinić in Okorn, 2022).

V tridesetih letih se je njegov veliki projekt, ki je zaobjemal teorijo medosebnih odnosov (angl. interpersonal relations), psihodrama, sociometrijo, skupinsko terapijo (bil je prvi, ki je 1932. leta ta koncept predstavil Ameriškemu psihiatričnemu združenju) (Moreno, Jennings in Stagg, 1932; Moreno in Stagg, 1932), sociodrama in sociatrijo, vse bolj širil in nagovoril vse več pomembnih ljudi tistega časa. Leta 1931 je izvedel sociometrične raziskave v zaporu Sing Sing, kasneje v tridesetih pa je bilo zelo pomembno tudi njegovo sodelovanje s psihiatrom Karlom Menningerjem, tako da je v Topeki v Winter General Hospital postavil gledališče psihodrame (Janežič, Vukšinič in Okorn, 2022). Leta 1934 je objavil knjigo *Kdo bo preživel?* (angl. *Who Shall Survive?*) (Moreno, 1934), v kateri je opisal razvoj svoje skupinske psihoterapije v letih 1913-14 na Dunaju v povezavi s svojim delom s skupinami prostitutk.

V tridesetih in štiridesetih letih so se pri njem šolali in prišli v stik z njegovo metodologijo, tako da je nanje pomembno vplival, bodoči svetovno znani psihoterapevti, kot so Fritz Perls - geštalt, Eric Berne (2007) - transakcijska analiza, Siegmund Heinrich Foulkes - skupinska analiza, Marion Chace - plesna terapija, Theodore Sarbin - teorija vlog, Ronald Lippitt - skupinska dinamika in senzitivni trening, Virginia Satir (1995) - sistemska družinska terapija in drugi (Vešligaj-Damiš, 2011; Janežič, Vukšinič in Okorn, 2022). Na njegove odprte seanse so prihajali številni pedagogi, psihologi, sociologi, umetniki, celo legendarni režiser in igravec Orson Welles. Leta 1936 je v bližini New Yorka ustanovil sanatorij Beacon Hill s priključenim Terapevtskim teatrom, ki je deloval kot psihoterapevtski center za zdravljenje in kot mednarodni center za edukacijo psihoterapevtov - psihodramatikov. Obravnaval je predvsem marginalizirane psihiatrične bolnike, ki jih v tistih časih niso imeli za sposobne za psihoterapevtsko obravnavo. »Krotili« so jih s prisilnimi jopiči ali z bolj modernimi sredstvi, kot so elektrošoki, Moreno pa je namesto sile zanje razvil novo različico psihodrame, »v kateri se je manj usmerjal na skupino in bolj na tako imenovanega 'protagonista', glavno osebno zdravljenja na psihodramskem odru.« (Groterath, 2000a, str. 10) S tem je veliko prispeval k novemu pogledu na psihiatrične motnje in njihovo zdravljenje.

Leta 1937 je ustanovil revijo *Sociometry: Journal of Interpersonal Relations*. V uredniškem odboru so bili filozof, psiholog in pedagog John Dewey, sociologa Read Bain in Paul F. Lazarsfeld, psiholog Gardner Murphy, antropolog George Murdock in celo ekonomist Wesley Mitchell. Za revijo so med drugim pisali psihiater Adolph Meyer, socialni psiholog Kurt Lewin, psihiater in edukator Rudolf Dreikurs, antropologinja Margaret Mead, Georgea Gallupa (statistika) itn. (Janežič, Vukšinič in Okorn, 2022)

Med najzanimivejšimi dokazi o tem, kako pomemben je bil Morenov vpliv na ključne osebnosti psihoterapije in na razvoj različnih psihoterapevtskih pristopov, sta npr. protestno pismo Abrahama Maslowa reviji *Life*, ko je ta predstavljala geštalt terapijo Fritza Perlsa, ne da bi omenila Morena, in pa Bernejeva ugotovitev »Morenovega problema«, da je namreč skoraj vse znane tehnike preizkusil že Moreno v psihodrami, tako da je težko, da bi kdo prišel na dan s kakšno izvirno idejo (prav tam).

Štirideseta so bila leta širjenja psihodrame. Leta 1942 je Moreno organiziral Društvo za skupinsko psihoterapijo (angl. Society for Group Psychotherapy) kot prvo društvo skupinskih terapevtov. Med leti 1945 in 1952 je poučeval na vrsti ameriških univerz, leta 1945 je več mesecev predaval na Kliniki Tavistock. Morenova pomembna sodelavka je bila njegova tretja žena Zerka Telman Moreno, s katero se je poročil leta 1949. Skupaj sta bila neumorna v svojih organizatorskih, inovatorskih in publicističnih dejavnostih. Njuna metoda se je začela uporabljati v velikem številu različnih institucij: v šolah, vojski, edukacijah za menedžerje, rehabilitacijskih programih, treningih za različne profesionalne vloge - od učiteljev do prodajalcev. Leta 1951 je Moreno ustanovil Mednarodni komite za skupinsko psihoterapijo (angl. International Committee of Group Psychotherapy). Po treh letih je v Torontu organiziral prvi Mednarodni kongres za skupinsko psihoterapijo. Od leta 1951 do 1966 je predaval kot gostujoči profesor sociologije na Visoki šoli za umetnost in znanost v New Yorku. Leta 1964 je bil ob njegovi podpori organiziran prvi Mednarodni kongres psihodrame v Parizu in leta 1968 prvi Mednarodni kongres sociometrije v avstrijskem Badenu (prav tam).

Moreno je kot misijonar potoval po svetu in širil svoje ideje vse do leta 1974, ko je doživel nekaj manjših možganskih in srčnih kapi, po katerih je ostal privezan na posteljo. Istega leta je umrl. Do svoje smrti leta 2016 je Zerka še naprej veliko prispevala k nadaljnjemu razvoju in širjenju psihodrame, saj je nadaljevala z organiziranjem edukacij iz klasične psihodrame in s sistematizacijo Morenovega dela (Moreno in Moreno, 2000; Janežič, Vukšinič in Okorn, 2022).

3.

Moreno kot član židovske skupnosti

O zgodnjem otroštvu Jacowa, ki je kasneje postal Jakob, je le malo znanega. Ve pa se, da je s petimi leti pričel obiskovati verouk, kjer se je učil hebrejščine ter spoznaval izročilo verskega voditelja Baal Shema in nauke sefardične judovske ločine. To je tradicija, ki ima svoje začetke v dvanajstem stoletju v Španiji in je povezana z delovanjem mistika in preroka Sabbatai Zevija.

Danes si le težko predstavljamo versko življenje in vzgojo v takratnih židovskih skupnostih. Pomagamo pa si lahko z opisi Ericha Fromma, ki je

izhajal iz podobnega okolja. Čeprav so se v 19. stoletju številne židovske družine dokopale do velikega bogastva, pa je večina Židov v vzhodni Evropi še vedno živela v hudi revščini in v večji ali manjši nevarnosti pred represalijami. V takih razmerah je bilo pomembno ravnovesje med skrbjo za lastno, individualno preživetje ter skrbjo za ohranjanje in krepitev skupnosti, pri čemer so poudarjali in razvijali sposobnosti za negovanje medsebojnih odnosov ter ohranjanje budnosti za spremembe v okolju. S tem v zvezi je bil pomemben občutek za čas, ker se je po eni strani lahko izjalovil vsak prehiter odziv na spremembe v okolju, po drugi strani pa bilo kaznovano vsako zamujanje. Pomembno je bilo, da je skupnost ohranjala sposobnost za spontane čustvene stike in da so hkrati čustvena dogajanja med ljudmi ostajala pod nadzorom. V tako zapletenih okoliščinah so imeli poseben pomen tisti poznavalci Tore, ki so znali prastare prisposode na smiseln način prestaviti v sedanost in jih tako narediti bolj dostopne, privlačne in razumljive. Vsakemu članu skupnosti so pomagali začutiti dobrodejnost tradicionalnih prisposod in ugledati mreže odnosov v sedanosti, v katerih je lahko našel svoje mesto ter vlogo v strukturah vzajemnosti in solidarnosti. Le tisti, ki so v svoji skupnosti vsakodnevno videli jasne in otipljive dokaze za smiselnost vztrajanja, so lahko ohranjali odpornost proti doživetjem malodušja in hromeče tesnobe.

Razsvetljenim posameznikom oziroma rabinom je skupnost priznavala poseben status zaradi izjemnih zmožnosti in ne zaradi večjega imetja. Praviloma so bili zelo revni, tako da se je njihov asketizem dogajal na meji tega, kar lahko človeški organizem še prenese. Njihovo ukvarjanje z verskimi teksti ni služilo zgolj neki abstraktni podobi boga, temveč je bila zamaknjenost v verske prisposode pogosto v funkciji preživetja v povsem otipljivi revščini. Tako so morali po eni strani upoštevati socialno ekonomski vidik (gospodarjenje, trgovina, proizvodnja, denar), po drugi strani pa ohranjati duhovni vidik verskega izročila. S svojim življenjem in z verskimi razlagami oziroma komentarji so omogočali živ dialog med člani skupnosti, družinami in socialnimi sloji, med generacijami in spoli ter z bogom, h kateremu se je lahko vsak človek obračal s »ti«.

Fromm tako poroča o tradiciji interpretiranja zgodbe o izgonu iz raja, v kateri se človek upira avtoritarnemu bogu. Kača je bila simbol modrosti in upornosti. Prvi človek ni grešil, temveč se je uprl. Ko je bil preganjan iz raja, je v svetu deloval kot ustvarjalec, gospodar. Kot dvojniki boga je lahko razlikoval, kaj je dobro in kaj zlo. Človek je imel možnost, da s pomočjo izkušenj dozori in da svojo človeško bit ponovno zedini z božjo. Rabini so v skladu s hasidijskimi nauki članom židovske skupnosti vsak dan razlagali, kako so že na poti emancipacije, in so v tem duhu razumeli tudi praznične rituale: »Prvi dan praznovanja nas bog povabi, da bi obhajali dan radosti; drugi dan pa mi povabimo

gospoda, naj se veseli z nami. Povabilo prvega dne nam je od boga ukazano, drugi dan praznovanja pa smo uzakonili mi sami.« (Fromm v Geisler, 1999, str. 52)

Praznovanje sabata je bilo za hasidijske verske skupnosti osrednjega pomena, saj Judje ne bi preživeli dvatisočletnega preganjanja, če se ne bi celo najbolj revni in ubogi med njimi za en dan v tednu spremenili v dostojanstvene in ponosne ljudi, če ne bi berač na ta dan postal kralj: »Kaj je sabat? Spomin na kraljestvo slehernega človeka, na odstranitev razlik med gospodi in sužnji, bogatimi in revnimi, uspešnimi in tistimi, ki so odpovedali. Praznovati sabat pomeni popolno neodvisnost od civilizacije in družbe, od dosežkov in prizadevanj. Sabat je utelešena vera, da so vsi ljudje enaki in da enakost ljudi predstavlja človeško plemenitost. Največji greh človeka je, če pozabi, da je kraljevi sin.« (Heschel v Geisler, 1999, str. 69)

Socialna solidarnost se ravno v citatu pokaže v vsej protislovnosti. Po eni strani pripada funkcionalnemu polu kot medsebojno gospodarsko sodelovanje, ki je hkrati medsebojna podpora, a tudi velika strogost pri medsebojnem ocenjevanju kredibilnosti. Po drugi strani pripada polu duhovnosti, kjer ljudje z negovanjem prastarega izročila ohranjajo predstave življenja, ki so kompleksne in hkrati prežete s krutim realizmom življenja skupnosti, ki je bila tisočletja dolgo izpostavljena iztrebljanju. Te predstave so vedno znova uprizorjene in uresničene kot sabat, svečani dan, ki, s tem da je, vsakomur dokazuje poseben pomen duhovne sfere v židovski kulturi.

Morenovega dela ni možno razumeti, če ne upoštevamo njegovega izvornega kulturnega okolja. S pomočjo gornjih opisov si lahko predstavljamo, kako je v svoji družini in domači verski skupnosti sprejel vero v sabat, ki je bila podkrepljena z nizom globokih eksistencialnih in duhovnih doživetij ter je hkrati omogočala nadaljevanje vsakdanjega življenja na ekonomsko viabilen pa tudi smiseln način. Ravno v zvezi z drugačnim pomenom praznovanja, ki ga je Moreno vpiljal z »materinim mlekom«, lahko lažje razumemo tudi njegovo naravnost k optimistični sliki sveta, ki ni bila eshatološke narave, in kako je celo življenje ostajal dojemljiv za duhovna doživetja, ki jih ni videl ločenih od vsakdanjih prizadevanj ljudi za preživetje.

4. **Morenov otroški padec**

Moreno je večkrat pripovedoval o nenavadnem dogodku iz otroštva, ko je kot štiriletni deček pri verouku sodeloval v uprizoritvi svetopisemskega besedila geneze. Dobil je vlogo Boga in svoje mesto »nad oblaki« na veji vrtnega drevesa. Obdajali so ga angeli, ki so govorili, kako kroži nad rajskim vrtom. Nena doma ga je preplaval občutek breztežnosti in iluzija, da lahko poleti. Spustil se je in

si pri padcu zlomil roko. Ko je v bolečinah obležal na tleh, mu je postalo jasno, da se je zgodila nesreča, ker je prestopil črto, ki razločuje igro in življenje. Ponovno se je streznil in se zavedel, da je le deček, ki je želel postati Bog.

Zgodbo o padcu lahko preberemo kot zanimiv anamnestični podatek, s katerim bi, na primer, lahko poskušali razlagati nekatere nenavadne, včasih celo čudaške značilnosti Morenovega načina mišljenja, ki se kažejo tudi v njegovem strokovnem delu. Če pa se ji prepustimo, kot bi sodelovali v psihodrami, kjer z življenjem v lastne (otroške) spomine vstopimo v zgodbo, lahko podoživimo »preskok«, kot ko smo se prvič spustili pri učenju hoje ali vožnje s kolesom, ko smo splavali ali ko smo prvič preplezali zahtevno strmino ipd.. To so mejna doživetja, ki nam odprejo možnost prehoda v nova stanja. Brez psihološkega potenciala za doživljanje spontanosti tak prehod ali preskok ne bi bil mogoč. Ne glede na to, ali se padec zgodi ali ne, nam že sama možnost padca omogoča mejno doživetje.

Antični pesnik Publij Ovidij Nazon je v *Metamorfozah* (Ovidij, 2013) že pred dva tisoč leti v dodatku k pesnitvi *Ikarus* zapisal življenjsko resnico, ki jo je Moreno spoznal ob svojem padcu:

»Naše življenje je pot prenevarna v rešilno deželo.

Bodi namen nam le tak, da je zmožnosti naši primeren.

Nizko bo padel leteč previsoko, in - v brezdnu je zguba.« (Gantar, 1968, str. 53) Carl Gustav Jung je v knjigi *Psihologija in alkemija* zapisal podobno misel: »Samo bogovi uspešno hodijo po mostu mavrice. Smrtniki pri tem propadejo. Mavrica je le lep privid, ki se razteza čez nebo; to ni pot za telesna bitja. Ta preidejo 'pod' njo. Pod mostom pa teče voda v nižje predele.« (Jung, 1984, str. 66)

Jung nato govori o »otroški deželi«, kar ustreza Ovidijevi predstavi »rešilne dežele«, saj lahko človek, tudi kot odrasel, iz otroškega načina kot vira napaja svojo odpornost, da zmore življenju dajati pritrden odgovor tudi v neugodnih razmerah. Zato je prav pomanjkanje stika z otročjim lahko razlog za negativne pojave odrasle infantilnosti in ne obratno:

»A izvira ni mogoče najti, če se zavest ne sprijazni s povratkom v 'otroško deželo', da tam, tako kot v zgodnejšem obdobju, dobi navodila nezavednega. Otročje ni le predolgo ostati otrok, temveč je otročji tudi tisti, ki se oddvoji od otroštva in misli, da to, česar več ne vidi, tudi preneha obstajati [...] Posledica oddvojitve je, da otroška dežela ostaja za vedno infantilna, in na ta način ostaja stalen izvir otročjih nagnjenj in hotenj [...] Zavest je zato lahko povsem preplavljena z otročjostjo ali pa se mora pred tem braniti s starčevskim cinizmom in z zagrenjenim odrekanjem.« (prav tam, str. 68)

Ovidij se je znal vračati v otroško deželo in iz nje črpati navdih za svoje pesmi. Uporabljal je tudi metaforo »puer aeternus«, hkrati pa sam kazal značilnosti vedenja »večnega otroka« oziroma »večnega mladeniča« (von

Franz, 1988). Jung je v svojem raziskovanju arhetipov to metaforo prevzel od njega, saj je eno od imen za boga otroka, ki je predstavljal pomemben simbol nekaterih predkrščanskih religij in se na različne načine zrcali tudi v krščanstvu. Moreno je razumel otroško doživljanje podobno kot Jung, zato svoje izkušnje padca ni razumel kot travmatske, temveč kot izvor spoznanja o povezanosti otročjega in božjega, ter kot vir, iz katerega je vse življenje črpal zavest o svojem življenjskem poslanstvu. Zato je tudi druge ljudi spodbujal k povratku v otroško deželo in hkrati pazil, da je bil njihov padec z mavričnega mostu varen. Vedel je, kako pomemben je povratek iz božanske polnosti v vsakdanjo zavest, ki se je Hölderlinu v primerjavi s trenutki mističnega doživljanja zdela kot dremavica, stiska in noč:

»Zakaj ne more zmerom v sebi jih hraniti krhek vrč,

Človek le kdaj pa kdaj vzdrži božansko polnost.

Življenje je potem le sen o njih. A blodnost nam

Pomaga kot dremavica, moč vlivata stiska in noč, [...]« (Hölderlin, 1978, str. 63)

Tragična Hölderlinova osebna zgodba kaže, kako mistično izkustvo samo po sebi še ni garant za duhovno zrelo življenje (Zweig, 2015). Zanj je potrebno najti ravnovesje med trenutki božanske polnega izkustva ter doživljanjem blodnosti, dremavic, stisk in noči vsakdanjega življenja. Moreno je vedel, kako lahko človeka uzrtje raznih božansko mavričnih vsebin opijani, da izgubi trezno presojo realnosti, zato je hkrati skrbel, da je z ljudmi, večinoma v skupinah, soustvarjal varne okoliščine za njihov povratek v odraslo resničnost.

Izkušnja padca ga je varovala, da je šel v svojem eksperimentiranju lahko zelo daleč, a ni pozabil na mejo, ki je ščitila njega in tiste, s katerimi je delal. Ljudem, in tudi sebi v sodelovanju z njimi, je najprej vedno znova pomagal prebuditi ustvarjalno fantazijo (mavrico), ki je za nekaj trenutkov presešla omejitve fizične stvarnosti in psihosocialne resničnosti, se nato brez poškodb prepustiti padcu v neznano, doživeti odkritje nove perspektive in ubesedenja, novega, izceljujočega občutja ali dejanja, in se na koncu vrniti v običajno stanje zavesti. Podobno kot Sokrat je kot porodničar asistiral pri porajanju novih doživetij in resničnosti, v katerih so lahko ljudje hkrati tudi integrirali spomine na podobne poskuse hoje po mavričnem mostu in padce, ki so v življenju vsakega človeka neizogibni. Ker se ravno ob padcih, ko se znajdemo v bolečini, prebudi tudi motivacija za spremembo, je Moreno pomagal ljudem, da so v trenutkih trpljenja, ko so iskali njegovo pomoč, osvestili svoje stvariteljske zmožnosti in dejstvo, da so lahko kreatorji lastne resničnosti.

Morenov padec ni bil zaigran, temveč je bil dejanski in boleč. Če bi se obvladal, bi se pred njim lahko obvaroval, ob samem padcu pa bi se lahko še bolj poškodoval. To ni bilo ne v njegovih ne v učiteljevih rokah. V človekovi

moči pa je, da doživetja ne pozabi in da ohrani oboje - spomin na občutek otroške mogočnosti oziroma očaranosti in spomin na bolečino, s katero pa se jo lahko nauči obvladovati. Moreno je s pomočjo izkušnje padca odkril, da človek v improviziranem gledališču oziroma psihodrami lahko podoživi zmedo trenutka prvotnega doživetja in jo prav s pomočjo ponovitve samoreferenčno zapre v smislu geštalta. Gledališče, ki prikazuje tuje bolečine, lahko nudi ljudem katarzo in tolažbo, morda celo olajša pozabo, nima pa takih kreativno zdraviljskih možnosti kot psihodrama.

5. **Moreno na Dunaju pred prvo svetovno vojno**

Ravno v času, ko je Moreno prihajal na univerzo, je Dunaj leta 1910 doživel prvo izvedbo osme simfonije Gustava Mahlerja, imenovane tudi *Simfonija tisočev*. Njen prvi stavek je zgrajen okrog klica: »Veni, Creator Spiritus / Mentis tuorum visita« (Pridi, Duh Stvaritelj / Obišči naše duhove). Ta vzklik, ki naj bi ga v 9. stoletju napisal frančiškanski asket in benediktinski menih Rabanus Maurus in je bil najprej uglasben v čudovitih gregorijanskih koralih (Meenan, 2018), se dobro ujema z Morenovim hlastanjem po vseh mogočih novih idejah, sanjarjenjem o revolucionarnih spremembah in globoko vero v človekove božanske, stvariteljske sposobnosti.

Ob tem pa je odkrival dvojno podobo velikega mesta. Na eni strani je slika Dunaja, kot jo je, podobno zlatim slikam Gustava Klimta, upodobil Stefan Zweig (1958) v knjigi *Včerajšnji svet*. To je bila podoba mesta rastočega blagostanja, ki je preživljajo eno najdaljših obdobjev brez vojne. Bilo je samo po sebi dokaz dobre urejenosti stare monarhije, ki je še branila tradicionalne vrednote pred razkrajajočim vplivom denarja. K tej zlati podobi Dunaja so veliko prispevali številni Židje, ki so bili pomembni glasniki novega v znanosti in umetnosti. Zweig, ki je sam izhajal iz židovske družine, je zapisal:

»Po zaslugi Freuda in mnogih drugih znanstvenikov se je začel svet zanimati za staroslavno univerzo - povsod so Judje zasedali visoke in najvišje položaje v duhovnem življenju Dunaja kot učenjaki, virtuozi, slikarji, režiserji, arhitekti in časnikarji. S svojo strastno ljubeznijo do tega mesta in z voljo do izenačevanja z drugimi so se popolnoma prilagodili in bili srečni, da so služili stari Avstriji; svoje avstrijstvo so občutili kot poslanstvo pred svetom in - to je treba ponoviti zavoljo poštenja - velik del, če ne večina vsega, kar danes Evropa in Amerika občudujeta kot izraz novo poživljene avstrijske kulture v glasbi, književnosti, gledališču, umetni obrti, je ustvarilo dunajsko judovstvo, ki je v tem ustvarjanju doseglo najvišji uspeh svojega tisočletnega duhovnega prizadevanja. Intelktualna energija, ki je bila stoletja

brez poti, se je tu povezala z že nekoliko utrujeno tradicijo, jo hranila, poživiljala, povzdigovala, osveževala z novo močjo in neutrudljivo gibčnostjo.« (Zweig, 1958, str. 40)

Čeprav so ljudje na začetku dvajsetega stoletja doživljali globoke občutke strahu, so bežali pred njimi in se zatekali k veri v znanstveni napredek. Še je vladal »znanstveni optimizem« in ljudje so bili večinoma prepričani, da se bo na zemlji vsak čas začelo rajsko življenje. Spričo velikega napredka znanosti in tehnike se je zdelo kar verjetno, da bodo vsi problemi kmalu rešeni. Ta cilj naj bi uresničila newtonovska fizika pa tudi druge znanosti, ki bi se ji v metodološko tehničnih dosežkih čim bolj približale (Russell, 1979, str. 298).

A Moreno ni mogel ne videti tudi druge podobe Dunaja. Ta pa je kazala, da monarhija v svetovni politiki in gospodarstvu izgublja v boju za politični prestiž. Kljub zunanemu blišču in mogočnosti ni bilo možno skriti številnih nesmislov v organizaciji državne uprave, armade in drugih družbenih podsistemov. Kot pripadnik židovske manjšine je Moreno lahko spoznaval, kako veliki razvojni potenciali se skrivajo v drugih narodih monarhije, ki so ostajali brez političnih pravic na robu družbe in globoko na dnu državnih struktur. Avstro-Ogrska je bila drugačna od drugih evropskih velesil prav v tem, da ni asimilirala malih narodov. Nacionalne razlike so bile tudi večje kot kjerkoli drugje, vendar ta raznolikost v javnih diskurzih ni bila prepoznana kot dragocena. Videl je, kako so bogati z lahkoto zapravljali sadove človeškega truda, medtem ko so mali ljudje garali, da bi preživeli kljub številnim oviram in težavam, ki so jih navdajale z veliko negotovostjo in brezperspektivnostjo. Iz svojega otroštva je prinašal v ta svet posebno sposobnost, da je poleg številnih stisk in krivic, ki so se godile malim ljudem, videl tudi njihove srečne trenutke, ko je življenje zmagovalo nad smrtjo, in slutil skrite stvariteljske zmožnosti v posameznikih, družinah in narodih, ki so se morali na robu družbe boriti za golo preživetje.

6. **Moreno in evropska umetnost**

Moreno je prišel na Dunaj v času, ko se je velikopoteznost dunajske secesije, ki bi lahko prodrla v svet, porazgubila v številnih sporih, dvorskih intrigah in policijskih zapisnikih. Temne slutnje bližajoče se katastrofe prve svetovne vojne je vsrkaval tudi preko literarnih del, kot sta jih na primer ustvarjala pisatelj Franz Kafka (1883-1924) in pesnik Georg Trakl (1887-1914), ki je »kot omračeni videc pel ob razpadlih zidovih« in katerega »glas je požiral božji veter«, in ki je v pismu svojemu prijatelju zapisal: »Jaz več ne vem, ne kod ne kam. Tako brezimna nesreča je, če se človeku prelomi svet. O moj Bog, kakšna sodba je padla name. Recite mi, da moram imeti moč, da bom še živel in počel nekaj

resničnega. Recite mi, da nisem blazen. Spustila se je kamnita tema.« (Trakl v Killy, 1971, str. 111) Tudi Morenu se je ob doživljanju »kamnite teme« let pred in po prvi svetovni vojni utrnila metafora, ki pa ni ujela le duha tistega časa, temveč kaže na globlje oziroma širše vzvode patologije naše civilizacije. Z izrazom »kuga jaza« (Moreno v Schacht, 1999, str. 217) je na osnovi svoje komunitaristične usmerjenosti (Avineri in De-Shalit, 2004) že preroško slutil, kako se bo ta pojav samo še širil do današnjih razsežnosti neoliberalističnega individualizma (Bauman, 2002) in »narcisistične kulture« (Lasch, 2012).

6.1. **Kafkov vpliv**

Podobno Traklu je pekel pred in v času prve svetovne vojne opisoval Franz Kafka, ki so ga nekateri zato poimenovali tudi Dante freudovskega obdobja in s katerim je Moreno v času svojega izdajanja časopisa *Daimon* prišel v stik tudi osebno. Edvard Kocbek je v eseju *O Kafki* zapisal:

»V Kafkovih delih čutimo delovanje nečesa vznemirljivega, kakor da bi se v daljni preteklosti, takorekoč v prazgodovini človeštva, dogodilo nekaj usodnega, velikemu zločinu podobnega, česar se morajo s strahom in grozo spominjati vsi rodovi in se mu odkupovati. To odkupovanje se dogaja v oblikah iskanja in bolečega spominjanja, novega izgubljanja in tavanja, nenehnega zaznavanja nejasne odgovornosti, krivde in tesnobe, koprnenja po nezmanjšljivosti in celotnosti, po pravilnosti in čistosti, ki sta se izgubili in ki ju moramo zdaj iskati in poiskati v obliki pozabljenih in vedno resničnih odnosov med človekom in človekom ter človekom in svetom [...] Odgovornost, krivda in tesnoba se združujeta v bojazen, ki je stopila na mesto čudenja kot pradoživljanja. Bolezen ni več le civilizacijski pojav, temveč temeljna bivanjska dimenzija: 'Moja bojazen je moje bistvo. Bojazen je moj najboljši del. Moja bojazen ni moja privatna bojazen'.« (Kocbek, 1974, str. 238)

Kafkovi junaki ne morejo najti smisla, čeprav so mu blizu in tavajo v njegovem amorfnem gradivu. Ne morejo ga odkriti, »vendar ga tudi izgubiti ne morejo. Komunicirajo z njim s pomočjo novih dimenzij, s pomočjo ironije, absurda, humorja in celo izdelanih napotkov, le s svojo slo po učlovečevanju.« (Kocbek, 1974, str. 240) Pekel Kafkovega časa, ki ves čas grozi, da ga bo požrl, Nietzsche opiše kot »voljo do moči« (Nietzsche, 2004). Kafka zase ne najde izhoda, hkrati pa je subverziven ravno zaradi svojih spodletelih poskusov (da bi se na primer odločil za zakonski stan ali se priključil študentski politični akciji), v katerih se jasno izogne prav volji do moči in krepitvi navidezne gotovosti jaza. Tako Moreno na nek način sledi Kafki, ko v zdravljenju kuge jaza išče možnosti za drastično spremembo pogleda na stvarnost in samega sebe v človekovi socialni naravi ter v drugačnem načinu sobivanja v socialni mreži.

Pogledu v pekel časa okoli prve svetovne vojne se najbolj približamo s prebiranjem Kafkovih pisem očetu (Kafka, 2010) ter dvema ženskama, ki poosebljata ponesrečen ljubezenski odnos, to sta Felice Bauer (Kafka, 2008, 2011) in Milena Jesenski (Kafka, 2009). Felice je pisal v času prve svetovne vojne, Mileni pa v zadnjih letih življenja. Ko si je dopisoval s Felice, je še mislil, da ga pot vodi k neki trajni obliki človeške bližine, vendar so se mu upi izrodili. Kljub trenutkom globoke sreče in nežne intimnosti, se je srečal z »močjo«, ki je vplivala na to, da se je vse sfižilo. Ob srečevanju s Felicejinimi fatalnimi predstavami o meščanskem zakonu je nastala prisposodba »moči«, ki davi: »Bil sem nezaščiten pred osebo nasproti mene. Mirno je sedela za mizo in buljila v mizno ploskev. Krožil sem okrog nje in čutil, da me davi. Okrog mene je krožil nekdo tretji in čutil, da ga jaz davim, okrog tega tretjega je krožil nekdo četrti in čutil, da ga ta davi. In tako je šlo to do zvezdnih krožnic in še dlje. Vse je čutilo, kako je grabljeno za vrat.« (Canetti, 1986, str. 99)

Ko je v Marjanskih Laznih na Češkem s Felice preživel nekaj srečnih dni, doživel nežnost in bližino in ko je vrtenje v krogu okrog nemožnosti skupne predstave družinskega življenja za kratek čas popustilo, ga je preplavilo navdušenje. Vendar ni bilo povezano s sanjarjenjem o privatnem domu s Felice, temveč s predstavo o Domu za židovske begunce v Berlinu. Kasneje je Felice poskušal v pismih opogumiti za delo v njem. Canetti citira njegovo pismo in pravi, da je v njem Kafka napisal največ superlativov, ki veliko povedo o njegovih najglobljih željah: »Razumljivo, študenti in študentke so - če vzamemo v povprečju najmanj sebični, najbolj odločni, najbolj nemirni, najbolj zahtevni, najbolj goreči, najbolj neodvisni in najbolj daljnovidni ljudje - začeli stvar (Dom za židovske begunce, op. B. S. in M. M.) in jo vodijo, a vsak smrtnik enako pripada temu delu.« (prav tam, 1986, str. 118)

Potem nadaljuje, da je tako delo pomembnejše od česarkoli in da človek »iz takega dela lahko posrka več medu kot iz vseh cvetov v gozdovih Marjanskih Lazen«, kjer sta s Felice preživela nekaj dni intimne nežnosti. Kljub trenutkom bližine in upanja, da bi s Felice našla skupni cilj in obšla temo »normalne družine«, ki ga je davila, pa je zmagalo nekaj tretjega, to je bolezen. V pismu prijatelju Brodu je napisal: »Na vsak način se v odnosu do tuberkuloze sedaj vedem kot otrok, ki se drži za mamino krilo [...] Včasih se mi zdi, da so se možgani dogovorili s pljuči, ne da bi jaz za to vedel. 'Tako ne gre naprej', so rekli možgani in po petih letih so pljuča izrazila pripravljenost, da pomagajo.« (prav tam, 1986, str. 131)

Proti koncu svojega življenja v pismu Mileni govori o krčeviti tesnobi pred izgovoritvijo besede, ki bi vsebovala sporočilo o nesporočljivem. Dostop do tega več kot objekta hrepenenja preprečuje prav tesnoba, tesnoba pred samim

seboj in pred ljudmi, natančneje laž, ki izhaja iz te tesnobe in zaradi katere prihaja pri njem na dan še vedno veliko premalo resnice. Če bi lahko izgovoril več resnice, »bi se po logiki zrcalne podobe približal tudi tistemu, kar je več od tesnobe, to pa ni nič drugega kot Resnica, resnica, ki jo zastopa oziroma predstavlja drevo življenja. Resnica, v kateri ugasnejo vse druge resnice in pripada večnosti.« (Hribar, 1990, str. 221)

Za Kafko je bila resnica nedeljiva in je same torej ne moremo spoznati. Kdor jo hoče spoznati, mora biti laž. Bil je prepričan, da v svetu laži, ki ga je obdajal, laži ni mogoče spraviti s sveta z njenim nasprotjem, marveč le s svetom resnice, ki pa ni od tega sveta. Če namreč hočemo laž spraviti s sveta laži, se nam beseda spreminja v protilaž: »Kajti z besedami, četudi ne želimo in nočemo lagati, resnice ne sestavljamo, marveč jo trgamo narazen.« (prav tam, str. 216)

Hribar razloči med dvema resnicama, ki jo zastopata drevo spoznanja in drevo življenja. S pomočjo tega razlikovanja je možno lažje razumeti in pozitivno ovrednotiti Kafkov neaktivistični odnos do življenja, zaradi katerega bi ga na prvi pogled, v luči prevladujoče volje do moči zahodne civilizacije, lahko ocenili kot slabiča krhke konstitucije in zdravja, ki se je podrejal tiranskemu očetu, v ljubezni ostal »večni zaročenec« (Duval, 2014) in ki se ni priključil kakšni odločnejši politični akciji, čeprav je v okviru svoje uradniške službe v zavarovalnici naredil veliko dobrega za ljudi: »Resnica dejavnega in resnica mirujočega. V prvi se deli dobro od zlega, druga ni nič drugega kot dobro samo, ne ve niti za dobro niti za zlo. Prva resnica nam je dejansko dana, drugo slutimo. To je žalosten del pogleda. Vesel je ta, da pripada prva resnica trenutku, druga večnosti, zato prva resnica tudi ugasne v luči druge.« (Hribar, 1990, str. 217)

Moreno je imel posluš tako za resnico dejavnega kot za resnico mirujočega. Prvo je odkrival predvsem kot znanstvenik in terapevt, drugo kot mistik. Lahko govorimo tudi o dveh doživljajskih načinih – dejavnosti in trpnosti, ki ju je znal kot dva komplementarna pola dobro prepletati in je s tem prispeval k novim povezavam med znanostjo, umetnostjo, duhovnostjo in vsakdanjim življenjem:

»[...] Kajti trpnost, ki je sestavni del doživljajskega poglobljanja, in dejavnost, sta dva komplementarna pola istega doživljanja [...] Vsak od obeh polov vsebuje sam svoje onemogočanje: pretirano praznovanje [...] se izrodi v naivnost, s katero se ne da preživeti v stvarnosti, da se sproti podira v tragiko; gola proizvodnja [...] gola znanost pa se iztekajo v doživljajske praznine nesmisla, absurda, v orvelovstvo, ki se tako zavozla v sebi, da ne more niti delovati več.« (Ramovš, 1990, str. 143-144)

Duhovno stanje, kakršnega je opisoval Kafka, lahko vidimo kot logično posledico daljšega družbenega procesa, ki ga je okoli sto let prej (verjetno nezavedno kot

slutnjo) upodobil francoski slikar Théodore Géricault na sliki *Splav meduze* (glej sliko 2). Na njej ne moremo najti osrednje figure, ki bi ji lahko pripisali vlogo junaka ali heroja, ker ni več nobenega vzvišenega cilja, h kateremu bi vodil svojo posadko, temveč le muka v borbi za golo preživetje. Samoprevara s pomočjo optimizma ni več možna, ostaja le še brljenje ugašajočega upanja. Civiliziranost človeka se je sesedla v kanibalizem (Wellington v Miles, 2007).

Slika 2

Slika Théodorja Géricaulta (1791-1824) *Splav meduze*, ki jo je narisal v letih 1818-19. Nastala je na podlagi mednarodnega škandala, povezanega z brodolomom francoske fregate *Méduse* leta 1816. Od 147 brodolomcev, ki so se zatekli na v naglici zgrajen splav, se jih je rešilo le 15, pa še ti so za preživetje morali jesti trupla svojih tovarišev.



Danes si sliko lahko razlagamo kot kľofuto optimizmu porajajočega se meščanstva in kot opozorilo, podobno Kafkovemu, da razmah kapitalizma in ekonomskega »instrumentalnega uma« (Taylor, 2000) prinaša s seboj duhovno eksistencialni kanibalizem v obliki pandemičnega širjenja doživljajske praznine ljudi, ki grozi kot črna luknja pogoltniti vse, tudi največje znanstvene in umetniške dosežke zahodne kulture. Naslikal je vizijo propada naše civilizacije, katerega je slutil tudi Kafka, saj ni nujno, da njegova dela beremo le kot odsev propadanja habsburške monarhije, temveč tudi kot prerokbo holokavsta in kot opisovanje tistega manjka zahodne kulture, ki se po vsej verjetnosti ne more razrešiti

brez katastrofe. Ta se dandanes, ko smo se zaradi okoljskih problemov, pretirane porabe energetskih virov, eksplozije prebivalstva, rastoče neenakosti in (atomskega) oboroževanja našli na pragu (ali že čez) »kolektivnega samomora« (Eagleton, 2018; Možina, 2020b) in ko je možno le še »upanje brez optimizma« (Eagleton, 2018), zdi še bolj verjetna kot v Géricaultovih in Kafkovih časih.

6.2 Vpliv dadaizma in ekspresionizma

V času, ko je v Evropi divjala prva svetovna vojna, so se v Zürichu zbirali mladi umetniki, ki so svojo nemoč in ogorčenje izrazili v številnih protestih, pa tudi z imenom, ki je kazalo na nemožnost slehernega dialoga. Tako je leta 1916 nastala smer v vizualni umetnosti, literaturi, poeziji, umetnostni teoriji, gledališču in grafičnem dizajnu z imenom Dada. Pri tem je zanimivo, da je močna veja tega gibanja izhajala iz romunske židovske skupnosti, iz katere je izhajal Moreno (Sandqvist, 2006). Dadaizem je postavil pod vprašaj celotno dotedanjo umetnost. Njeno abstraktnost oziroma estetiko je popačil s satiričnim pretiravanjem, s čimer so dadaisti sporočali, da svet lahko reši le humor, kar je posvojil tudi Moreno (Buer, 1999, str. 32). Sam je večkrat rekel, da je njegova največja zasluga to, da je v žalostno stvarnost psihiatrije ponovno prinesel smeh.

V opisu dadaista, kot ga je podal kritik tradicionalne znanstvene paradigme Feyerabend, lahko zagledamo Morena:

»Dadaist ne bi pohodil niti mravlje, kaj šele poškodoval kakega človeka. Dadaist ostaja povsem ravnodušen do vsakega resnega podviga in je sposoben zavohati nevarnost vsakič, ko se ljudje prenehajo smejati, zavzamejo sumljivo držo in si nadenejo izraz obraza, ki najavlja, da bodo rekli nekaj pomembnega. Dadaist je prepričan, da bo postalo življenje vredno le takrat, ko bomo postali brezbrizni in če bomo iz našega govorjenja zmetali globokoumne, a že izrabljene pomene, ki se v stoletjih akumulirajo ('iskanje resnice', 'obramba pravice', 'strastno prizadevanje'). Dadaist je zmožen začeti z veselimi poskusi celo na tistih področjih, kjer se dozdeva, da sprememba in eksperimentiranje sploh ne prideta v poštev.« (Feyerabend, 1987, str. 13-14)

Hugo Ball, ki je gibanju dadaistov dal ime, je govoril o umetnikih kot o prerokih svoje dobe:

»Tri stvari so, ki umetnost naših dni pretresajo do skrajnih globin, ji dajejo nov obraz in jo vodijo v silen razmah: kritična filozofija je iz tega sveta odstranila boga, fizikalna znanost je odkrila možnost razpada atoma, prebivalstvo današnje Evrope se je razslojilo v maso [...] Umetniki tega časa so usmerjeni navznoter. Njihovo življenje je boj z blaznostjo [...] So predhodniki, preroki novega časa. Njihova dela zvenijo v jeziku, ki je drugim še neznan. So prav tako v nasprotju z družbo kakor srednjeveški krivoverci. Njihova dela so

hkrati filozofiranje, politiziranje in prerokovanje. Za njimi prihaja epoha nove skupne kulture.« (Ball v Buer, 1999, str. 32)

Medtem ko je dadaizem s svojimi paradoksalnimi sporočili poskušal šokirati javnost, da je možna le še komunikacija o tem, kako komunikacija ni možna, pa ekspresionizem, v okviru katerega je Moreno razvijal večji del svojih idej, v takratni glasbi, literaturi, pa tudi psihoanalizi, ni videl le odraza kapitalističnih odnosov in njihove dekadence, temveč tudi anticipacijo nove družbene ureditve. Moreno je bil odprt za vplive dadaizma, hkrati pa je v duhu ekspresionizma poskušal iz zapuščine preteklosti izluščiti njeno progresivnost na tak način, da je hladni razumski analizi dodajal človeško toplino intuicije (Buer, 1999, str. 172). Vpliv ekspresionizma je mogoče najbolj zaznati v njegovih literarnih delih, izdajateljski dejavnosti (Daimon) in eksperimentih v Improvizacijskem gledališču, v katerem je bilo razpiranje spontanosti popolnoma v skladu s kulturnim trendom časa.

O Morenovem odnosu do umetnosti nam veliko pove tudi anekdota, ki jo je rad večkrat podelil z drugimi. Gre za zgodbo o Sokratovem obisku gledališča, kamor naj bi šel le enkrat, da bi namreč videl, kako ga je v svoji komediji upodobil Aristofanes. Po Morenovem mnenju je to naredil zato, da bi ustvaril neke vrste psihodramo, tako da je gledališče spremenil v življenjsko situacijo, v kateri ni bil protagonist le Sokrat na odru, temveč je bil glavni igralec Sokrat sam (Fangauf, 1989). Če je bil prvotni koncept komedije smejati se na račun nekoga, ki je prikazan v smešni luči, je prišlo do zanimivega obrata, ko se je »ta nekdo« prišel smejati samemu sebi. Postalo je veliko bolj nejasno, na čigav račun se kdo smeji - od igralcev na odru pa do občinstva in Sokrata. Prav to pa je bilo bistvo psihodrame, kot si jo je zamislil Moreno in s katero je zavračal umetniško proizvodnjo, ki ni izzivala ustaljenih vzorcev ter vodila k novim iskanjem in poskusom.

7. Moreno in otroška igra

Med študijem medicine je Moreno bral dela pedagoških klasikov (npr. Rousseau, Pestalozzi in Froebel). Zanimanje za gledališče, ki ga je spremljalo od otroštva naprej, in kasnejši vpliv pedagoških klasikov sta ga vodila v opazovanje otroške igre v dunajskem parku Augarten (Moreno, 1985). V otroški igri ni videl le zabave, temveč tudi stvariteljske vzgibe. Bil je presenečen nad tem, kako dobro so otroci odigrali prizore iz družinskega življenja. Otroci za igro ni bilo potrebno spodbujati, brez napora in premišljevanja so znali izluščiti pomembne sestavine vsakdanjosti ter jih povezati v celovite podobe. Ko so se na primer igrali poroko, so s pomočjo starih cunj ponazorili praznična oblačila. V igrah

so po eni strani prikazovali široko pahljačo veselih dogodkov, ki so si jih znali tudi na zanimiv način razložiti, po drugi strani pa so uprizarjali tudi neprijetne dogodke, na primer prizore potrnosti in obupa odraslih, ki pa jih niso znali komentirati.

Vendar je Moreno v igri otrok videl več kot potrebo po posnemanju in ponavljanju svetlih in temačnih plati življenja. Opažal je tudi številne domisleke otrok, ki so omogočali novo kvaliteto doživetij - iz žalostnega se je kakšen prizor lahko hipoma spremenil v komičnega ali pa se je nepričakovano našla kakšna beseda oziroma gesta, ki je prizor zaokrožila in zaključila. Opažal je ravnovesje med željo otrok po tem, da bi se življenju odraslih skozi podoživljanje približali in hkrati željo po iskanju novih pogledov na različne situacije, ki bi odprli možnosti za nove oblike in načine poimenovanja tega, kar se je zgodilo. V vedenju otrok je lahko opazal sinhronost. Vsi hkrati so se zagreli za neko temo, hkrati so prispevali k stopnjevanju dogajanja in hkrati so postajali sitni. Ob spremljanju otroške igre je Moreno večkrat doživel, da je bil lahko koristen le, če je otroško igro vzel tako zares, da se ji je pridružil in prevzel tiste vloge oziroma funkcije, ki so v igri manjkale. Jasno je lahko zaznal, da je bil aplavz odveč, hkrati pa je odkrival, da je tudi on, čeprav le kot opazovalec, aktivno prispeval k dogajanju oziroma k temu, da je dogajanje dobilo globlji pomen.

V svojih predavanjih o psihodrami in skupinski terapiji (Moreno, 1959) je poudarjal, da se je v parku Augarten pogosto počutil kot porodničar, ki pozorno spremlja, kaj se dogaja, bdi nad tem, da ne pride do motenj in škodljivih vplivov od zunaj in s tem pomaga, da na naraven način, brez umetnih pomagal, pride do poroda, ki pomeni začetek novega življenja. Svoje posege je Moreno primerjal s Sokratovim načinom refleksije. To je način, pri katerem učitelj vstopa v dogajanje kot neveden, a zavzet sogovornik, ki ravno s pozornim spremljanjem in postavljanjem dobrih vprašanj pomaga učencu odkriti nekaj, kar je novo tako za učenca kot za učitelja.

8. Moreno in gledališče

Za Morena je bilo ključno stalno premoščanje razcepa med vsakdanjim življenjem in odrom:

»Morenov terapevtski pristop se nanaša na to, da ljudje skupaj tematizirajo svoje odnose, da barantajo za bolj zadovoljive razmere in da medsebojne odnose pretvorijo v vzajemno podpiranje. Pri tem je namenoma odstranil razcep med vsakdanjim življenjem in odrom. Uprizarjal je izpolnjeno vsakdanjost. Življenje se oblikuje prijetneje in lepše. To so njegove predstave o teatru.« (Buer, 1989, str. 224)

Leta 1911 je Moreno ustvaril gledališko delo *Drama Zaratuštre* (nemško *Drame der Zaratuštra*). Zastavljeno je tako, da naj bi gledalci nehali jasno razlikovati, kaj se dogaja na odru in kaj je del njihovega vsakdanjega življenja. Ko je kasneje, v dvajsetih letih, videl Pirandellovo delo *Šest oseb išče avtorja* (Pirandello, 2001), je bil prepričan, da je italijanski dramatik dobil navdih pri njem. Morenu ni šlo za to, da bi na gledališkem odru uprizarjali resničnost, ki bi ustrezala predstavam katerihkoli avtorjev, na primer piscev dramskih besedil, režiserjev ali igralcev, temveč za avtorstvo, v katerem naj bi sodelovali igralci, režiser (lahko tudi pisec) pa tudi gledalci. Ti naj bi se ob gledanju ne mogli izogniti vprašanjem: »Kako sem, kako postajam in kako me igra, ki jo v tem trenutku gledam, na novo opredeljuje?« Avtorstvo naj bi temeljilo na presenečenju, na nenadnem porajanju resničnosti, kakršne nihče od udeleženi ni pričakoval, ker je lahko le več kot vsota njihovih posameznih resničnosti. Avtorstvo je preskok na meta-raven, ki vsakemu, ki v njem sodeluje, omogoči, da se doživi kot del večje celote ter mu nudi možnost, da se po poti svojega življenja premakne naprej v smeri večje avtentičnosti in ustvarjalnosti. Izhodišče je sicer lahko scenarij določenega avtorja, vendar le kot odskočna deska, ki omogoči skok v neznano, brez katerega porajanje avtorstva ni mogoče.

V obdobju pred prvo svetovno vojno je bil Moreno kot študent in kasneje kot mlad zdravnik dejaven tudi v raznih gibanjih za pravice različnih marginalnih skupin takratnega Dunaja. Med drugim se je javno zavzemal za pravice prostitutk, ki je bila takrat precej številna skupina žensk. Vendar Morenovega dela ni možno razumeti z vidika sindikalnih gibanj ali političnega boja za družbene spremembe, saj se je zavzemal predvsem za obnavljanje človeških vezi na mikro ravni, kjer je tako otrokom kot odraslim z negovanjem avtentičnega dialoga pomagal izražati oziroma uprizarjati njihove enkratne življenjske zgodbe.

Svoje ideje je leta 1914 predstavil v knjigi *Vabilo k srečanju* (nemško *Einladung zu einer Begegnung*) (Kriz, 2014). »Človeško srečanje« mu ni pomenilo nekaj eteričnega niti ne dobrodelnega ukvarjanja z nesrečniki, pač pa je prav v gledališču videl primeren kraj za porajanje drugačnih srečanj, ker udeležence odvezuje nuje po sklepanju zavezništev v boju za nekaj in proti nečemu. Do srečanj je lažje prišlo izven običajnih interesnih povezav, ki jih predstavljajo sindikati, politična gibanja pa tudi dobrodelna društva. Tako je »religijo srečanj«, kot jo je poimenoval, začel razvijati s štirimi somišljeniki, od katerih sta bila dva zdravnika, eden pa doktor filozofije, kar na dunajskih ulicah: »Vsi smo nosili brade, nikoli nismo mirovali, temveč smo hodili, hodili, hodili, ustavljali vsakogar, ki smo ga na poti srečali, se rokovali in ga nagovorili. Bili smo revni kot cerkvene miši, vendar smo delili vse, kar smo imeli, to je našo revščino [...] Tako smo leta 1911 srečali nekega duhovnika, ki je v svoji cerkvi hotel predavati o 'ljubezni'. Rekel sem

mu, da je možno božjo ljubezen izkusiti samo v neposrednem srečanju dejanskega trenutka in ne preko abstraktne pridige s prižnice. Tako je potem duhovnik svojo pridigo izvedel kar na cesti pred cerkvijo. 'Aksiodrama' se je začela [...]« (Moreno v Buer, 1999, str. 17) Na tej osnovi je s svojimi prijatelji odprl tudi »Hišo srečanj«, kjer so nudili zavetišče ljudem z družbenega roba. Ko je kasneje, skupaj s kmeti, pomagal vojnim beguncem v taborišču Mittendorf na Tirolskem, se je še bolj prepričal, kako pomembno je človeško srečanje, a hkrati odkrival, kaj vse ga ovira in preprečuje.

V knjigi tudi izpostavi odnos med tradicionalnim gledališčem in novimi oblikami:

»Gledališče nam je doslej uprizarjalo bolečine tujih stvari, današnja noč pa uprizarja lastno trpljenje [...] Preden bomo vzpostavili bistveno gledališče, moramo uničiti vse sestavine dosedanjega gledališča, kos za kosom, brez ostanka, do prvotnega temelja. Prekletstvo cele mašinerije. Obnoviti kaos. Če bo na koncu razgovora le več uničenih, če torej ne bo več nobenega igralca, pesnika in gledalca, bo lahko iz pristanja na novo privrelo rojstvo gledališča, ki bo razvilo popoln videz [...] Božanstvo kot pesnik je rešitev umetnosti.« (Moreno v Fangauf, 1999, str. 100)

V dvajsetem stoletju so nastali številni manifesti, ki s podobno ostrimi besedami govorijo o nujnosti uničenja tradicionalnih oblik umetnosti in omogočanja novega začetka. Pozorno branje Morenovega manifesta pa nas lahko še bolj zbega kot druga dela s podobnimi naslovi, saj odklanjajo tudi povezave z božjim ali svetim, Moreno pa novo utemelji ravno z vračanjem k božanstvu. Izraz »današnja noč« spominja na simboliko Friedericha Hölderlina:

»Čudovita je milost vzvišene noči in prav nihče ne ve,
Kako in kaj se komu pripeti po njeni volji.
Četudi giblje svet in upajočo dušo pri ljudeh,
Še modrec ne razume, kaj pripravlja, zakaj tako
Želi najvišji bog, ki te neznansko ljubi, in zato
Ti je še bolj od nje pri srcu sončen dan.
A tudi jasno oko včasih ljubi temno senco
In iz slasti okuša spanje, preden je potrebno,
Pa tudi stanoviten človek rad strmi tja v noč,
Da, prav spodobi se, da ji posvečamo vence in pesem,
Ker je blodečim v svetu posvečena in umrlim,
A sama traja, večna, v najbolj prostem duhu.
A mora nam, da bi v oklevajočem hipu, da bi
V temi bilo za nas vsaj kaj oprijemljivega,
Privoščiti tudi pozabo in sveto blaženo pijanost,

Privoščiti deroči tok besede, ki je kakor zaljubljeni
Brez sna, in polnejšo čašo in drznejše življenje
In tudi sveti spomin, da v noči ostanemo budni.«
(Hölderlin, 1978, str. 58)

Sto let pred Morenom si je tudi zastavil vprašanje:

»Čemu molčijo tudi ona stara, sveta gledališča?« (prav tam, str. 62)

In našel je odgovor v tem, da so bogovi zapustili človeštvo:

»Toda prijatelj! prihajava prepozno. Sicer žive

Bogovi, temveč nad glavo zgoraj v drugem svetu.« (prav tam, str. 63)

Človek pa ob odsotnosti bogov »ustvarja, troši in skoraj mu postaja vse nesveto sveto« (prav tam, str. 61). Upanje, da bi se človeštvo rešilo stiske z delom, je prazno:

»In ne zaleže nič, zakaj brez src smo, sence, vse dokler
ne bo naš oče Eter prepoznani, pripadel vsakomur
in vsem.« (prav tam, str. 65)

Moreno je začel svoje iskanje novega prav v obujanju svetega gledališča, kar je hotel Hölderlin, a ga je pot vodila drugam kot nesrečnega pesnika. Moreno je videl prekletstvo v mašineriji gledališča, ki človeku onemogoča videti, kaj je »popoln videz«. S pomočjo Hölderlinovih verzov lahko to razumemo, da je potrebno do temeljev porušiti, kar je vpeto v krog proizvodnje in potrošnje, v katerem »postaja vse nesveto sveto«. Čeprav se zdi, da Moreno podobno kot Hölderlin čaka na povratek izginulih bogov, si lahko njegove metafore razlagamo drugače. Božanstvo se v gledališču ne kaže neposredno, temveč je gledališče del procesa stvarjenja, del »svete igre sveta« (Hribar, 1990). Za Morena je lahko pesnik, pisatelj ali igralec le božanstvo in avtor je lahko le avtorstvo.

Resničnost, kot jo je razumel Moreno, se nam torej kaže kot sveta igra različnih perspektiv in videzov. Tisti, ki se neodgovorno zabava z desakraliziranim posne-manjem videza in površnim preigravanjem različnih perspektiv, je prezrl tanko črto, ki zamejuje področje, »kamor samo norci drvijo in kamor se angeli bojijo stopiti« (Bateson in Bateson, 1987). Igra perspektiv in videzov, v kateri sodelujemo z estetsko občutljivostjo (Možina, 2019; Tramonti, 2019), proizvaja najdragoce-nejšo stvarino naših življenj, zato je ne smemo poskušati podrediti naši volji in zavestnemu namenu, temveč ji moramo dopustiti, da se dogaja pod taktirko nezavednega uma oziroma finese, kot bi rekel Pascal (1986), ki poveže razloge srca z razlogi razuma.

Kako se je dogajanje v improviziranem gledališču prepletalo z življenjem, kaže zgodba Morenove takratne učenke Elisabeth Bergner, ki je kasneje postala svetovno znana gledališka igralka. Z Morenom se je hodila igrati v park in ko je ta po diplomu družino zapustil, se je pokazalo, kako globoka je bila vez med njima. Zgodilo se je nekaj podobnega Morenovemu otroškemu padcu, kar je opisala takole:

»Zdel se mi je kakor stoletnik, ker je nosil brado. Takrat so le zelo stari možje nosili brade [...] Moreno je imel brado, ki je bila podobna Kristusovi. Tega sem se zavedela šele mnogo kasneje. Bil je velik in vitek in je imel privlačno lepe temne lase. Mislim, da je bil čudovito lep. Tega mnenja sem še danes. Najbolj fascinanten je bil njegov nasmeh [...] Ko je po diplomi leta 1917 odšel, se mi je zrušil svet [...] Danes si to lahko pojasnim s tem, da sva bila oba pod hipnotičnim vplivom vprašanj o smislu prihodnosti in o tem, kaj se bo zgodilo z nami [...]« (Bergner v Buer, 1999, str. 17)

Kot si je Moreno po eni strani prizadeval, da bi življenje vstopalo v improvizirano gledališče, je po drugi strani sodelovanje z njim v Elisabethino življenje vnašalo nov pomen in zamajalo njen občutek resničnosti, še preden je mladi učitelj zapustil družino Bergnerjevih. Vendar je do njegovega odhoda deklet doživljalo predvsem skupno hipnotično zamaknjenost v vprašanja o tem, kaj prihodnost prinaša in hkrati skriva. Ko pa je Moreno odšel, je začutila neznosno bolečino. Oče je opazil, da je pričela lagati in se obrnil na Morena kot mladega zdravnika po nasvet. Moreno je družino prepričal, da to ni znak patologije, temveč izraz ustvarjalnosti in igralskega talenta. To je pozitivno vplivalo na nadaljnje Elisabethino življenje, ki je morda prav po zaslugi teh dogodkov stopila na pot igrilstva.

Iz te zgodbe lahko tudi razberemo, da je bil Moreno v osebnih stikih zanesljiv in da odnosov ni poskušal poljubno menjavati kot ponošenih srjajc, temveč jih je vzdrževal še naprej, čeprav ga je življenjska pot vodila stran. Na to značilnost Morenovega sklepanja in vzdrževanja medosebnih odnosov je dobro opozoriti, ker bi si lahko ustvarili zmotno predstavo, da so bila zanj doživetja v improviziranem gledališču le bežni trenutki brez dalekosežnih posledic v njegovi socialni mreži. Kljub velikemu pomenu, ki ga je pripisoval heureka doživetjem, je vedno upošteval tudi socialni kontekst. Pozornost, ki jo je Moreno posvečal vzpostavljanju in vzdrževanju socialnih mrež, je bistvenega pomena za sociometrijo.

Hkrati nam kratka Elisabethina izpoved kaže na to, da Moreno del mistikov in velikih filozofov ni le študiral, temveč se je poskušal vanje tudi čim bolj vživljati. S tem so se mu odpirale nove, tudi estetske dimenzije bivanja, ko človek spozna, da lahko lepoto doživi le v trenutku tu in zdaj, ob kairoso, ko izstopi iz kronološkega doživljanja časa, ki se razteza iz preteklosti v prihodnost (Stern, 2004). Lahko si na primer predstavljamo sprehajalca, katerega pogled se slučajno ustavi na travniški cvetlici, ki pa ga nepričakovano očara, da se ustavi, hkrati pa začuti, da je ni potrebno utrgati, ker si trenutka lepote ni mogoče prilastiti in mu preprečiti njegovega neizogibnega usihanja. Ali pa ko je Morena doletel pesniški navdih in se je zavedel, da bo njegova pesem le bled odsev tistega, kar doživlja, pa je vendar ostal trden v svoji odločitvi, da je

trenutkom estetskega doživetja »miline« (Bateson, 2019), ko se »razlogi srca povežejo z razlogi razuma« (Pascal, 1986), vredno posvetiti celo življenje.

Februarja 1917 je Moreno diplomiral na dunajski medicinski fakulteti. To je bil trenutek, ko je lahko uresničil svojo željo in odšel opravljat svoje poslanstvo med preproste ljudi na deželo. Sprejel je službo splošnega zdravnika v kraju Bad Vöslau na Tirolskem, hkrati pa mesto obratnega zdravnika v tamkajšnji tekstilni tovarni. S tem si je zagotovil tolikšen dohodek, da je lahko ostalo delo opravljal brezplačno, na primer v begunskem taborišču Mittendorf in tam odkril povezave med telesno odpornostjo in vključenostjo v socialno okolje. Ugotovil je namreč, da begunci manj zbolevajo, če je namesto mehanične razporeditve po barakah upošteval njihove odnosne preference. Če je omogočil, da so na skupnih ležiščih spali skupaj tisti, med katerimi so se razvili bolj zaupni in prijateljski odnosi, je to krepilo njihovo imunsko odpornost. Tako je v praksi začel uporabljati sociometrijsko metodo (Vešligaj-Damiš, 2011).

Ko se je po koncu vojne vrnil na Dunaj, je tam še naprej uresničeval zamisel improviziranega gledališča. To za Dunaj ni bila kakšna posebna novost, saj so se tam od srednjega veka naprej pojavljale različne oblike improviziranih gledaliških predstav. V času po francoski revoluciji so oblasti poskušale nadzirati možne izvire spontanega uporništva tudi na ta način, da so bile improvizacije prepovedane. Dovoljene so bile le predstave z napisanim scenarijem, ki so ga morali igralci znati na pamet. Koncem 19. stoletja pa so se spet razširile nekatere oblike gledaliških dejavnosti (npr. kabaret Simplizissimus, Nestrojeve lutke idr.), kjer je bila možna spontanost in kritičnost. V prvem desetletju 20. stoletja so se v mnogih evropskih mestnih središčih pojavila t. i. »intimna gledališča«, ki so delovala v majhnih prostorih in se usmerjala predvsem v prikazovanje »duševnih dram« v okvirih družinske scene. Na Dunaju je tako gledališče delovalo od leta 1905 in ga imajo za predhodnika Morenovega improviziranega gledališča.

Moreno ga je razvijal že od takrat, ko je spremljal otroško igro v parku Augarten, proti koncu dvajsetih let pa so postajali organizacijski in režijski obrisi vse jasnejši in določnejši:

»Moreno je kmalu opazil, da se improvizirano gledališče ravna po drugačnih zakonih kot običajno gledališče. Ugotovil je, da morajo biti posamezne scene odigrane krajše, ker sicer popusti napetost, da morajo biti med posameznimi dejanji odmori ter da so posamezna dejanja med seboj neodvisna in torej ni tako kot v dramah, kjer vsaka slika pripravlja naslednjo. Igralec, ki improvizira, mora znati reagirati hitreje in bolj spontano, vsak trenutek mora biti produktiven in mora razviti čut za skupno igro. Za to potrebuje šesti čut. Obstajajo igralci, ki so med seboj povezani s skrivnimi vezmi in so zelo občutljivi za komplementarnost notranjih procesov. Zadostuje

miglaj, pogosto pa niti ni potrebno, da bi drug drugega pogledali. Po vsej verjetnosti je Moreno na osnovi teh izkušenj 'dvojnega čutenja' kasneje razvil pojem 'tele'.« (Fangauf, 1999, str. 106)

V teh napotkih pa se je skrival paradoks, ki ni omogočal afirmacije improvizirane gledališča, temveč njegovo negacijo. Če morajo biti prizori kratki, zato da gledalci sploh lahko ohranijo svojo pozornost, potem to za igralce predstavlja hudo omejitev in obremenitev. Navodila so nastala okrog leta 1920, ko je bilo Morenovo improvizirano gledališče na višku. Tak razcvet pa ni bil le zasluga Morena in njegovih sodelavcev, temveč je bil povezan tudi s problematiko takratnega časa. V obdobju, ko je razpadla monarhija in ko so se nad ostanki nekdanje veličine kopičile številne težave, je bilo improvizirano gledališče zdravilo za hude rane. Vendar je Moreno na svoji koži kmalu doživel uničujoče delovanje paradoksalnosti, ki se skriva v gornjih napotkih. Prvega aprila 1921 so v Maysedergasse odprli »Gledališče norcev«. Namesto da bi to pomenilo nov višek, je Moreno kmalu spoznal, da ne morejo preseči dosežene ravni in da se bo vse sprevrglo v neko obliko zabave. Zato je s svojim delom v improviziranem gledališču zaključil.

Možna pot naprej, v novo kvaliteto, se je Morenu pokazala ob Barbari, ki je v improviziranem gledališču rada prevzemala vloge junakinj. Moreno je poznal tudi njenega moža in je vedel za njune domače prepire. Barbari je predlagal, naj razširi repertoar vlog in se odloči za marginalne like. Z navdušenjem je nato začela igrati zapeljive cipe. Ob tem se je izboljšal njen odnos z možem, tako da je bil ta pripravljen sodelovati v odrski uprizoritvi njunih domačih problemov. Razvila se je nova oblika *Weihetheater*, »posvečeno gledališče«. S to obliko dramatizacije problemov skupnega življenja je Moreno pričel že v begunskem taborišču, kasneje pa je vključeval vse člane družine ali skupnosti stanovalcev ipd. Razliko je označil takole: »Improvizirano gledališče je sprostilo videz, *Weihetheater* pa pomeni sprostitev življenja. Podoživljanje pomeni osvoboditev prvega doživljanja, prvo doživljanje postane s pomočjo drugega smešno.« (Moreno v Fangauf, 1999, str. 106)

Moreno je že vse od improvizacij z otroki odkril možnost katarktičnega doživljanja:

»Ko svojo nekdanjo tragedijo še enkrat osvetlim, vplivam nase kot na nekdanjega heroja tragedije komično, osvobajajoče, sproščujoče. V svoji notranjosti izbruhnem v smeh in hkrati se z vso resnostjo pokažem gol pred ljudmi. Ko ponovno igram, vidim, kako se je svet mojega prejšnjega trpljenja razpustil v videz [...] Še enkrat naj spomnim na Nietzschejevo Zaratusstro, ki pravi: 'Odrešiti preteklost in vse, kar je bilo, pretvoriti v 'Tako sem hotel' - po mojem mnenju se šele to imenuje odrešitev!' Hkrati pa

Nietzsche pride istočasno še do drugačnega zaključka: 'Volja - tako se imenuje osvoboditelj'. Zame pa se 'osvoboditelj' imenuje 'ustvarjalna spontanost'.« (prav tam, 1999, str. 100)

9. Moreno o spontanosti in ustvarjalnosti

Za Morena spontanost (etimološki izvor besede je latinski *sua sponte* - s svojo voljo) ni pomenila posebne sposobnosti ali strukture, temveč način doživljanja oziroma vedenja. Je proces, ki po njegovem mnenju omogoča, da določena znanja, predstave in miselne vsebine dobijo nov izraz v govoru, čustvenem doživljanju in vedenjskih oblikah. Spontanost šele omogoča, da pride do novih povezav med različnimi fragmenti psihičnih doživetij, ki pripadajo zelo različnim psihičnim strukturam in logičnim ravnem (neposredni vtisi, doživetja v različnih kontekstih, različni konteksti v odnosu do različnih etičnih kategorij) (Fox, 1987). To se praviloma zgodi kot nepričakovano odkritje novega pogleda na že ustaljene odnose, kot nepričakovan besedni odgovor ali dejanje. Za »privilegirane trenutke« spontanosti ni značilno le nastajanje novih povezav v intrapsihični sferi, temveč tudi stopnjevanje pozornosti v skupini. Začutiti je možno drugačno, aktivno podporo in tolerantnost članov, globoko medsebojno razumevanje ter pristno in zavzeto vzajemnost. Pride do medosebnega srečanja, za kar je Moreno uporabljal grško besedo »tele« (medsebojno vživljanje). Takšno razumevanje trenutkov srečanja je praktično identično sodobnejšim teorijam o prisotnosti oziroma čuječnosti v vsakdanjem življenju in psihoterapiji (npr. Stern, 2004; Černetič, 2005, 2016, 2017, 2018).

Ko je leta 1933 v knjigi *Kdo bo preživel* podal ponoven oris svojih ključnih teoretičnih konceptov, je zapisal, da si je pojma »spontanost« in »ustvarjalnost« izposodil iz metafizike in da predstavljata vogalna kamna njegove celotne teoretske zgradbe ter ključ za uspešno uporabo njegovih terapevtskih in raziskovalnih metod (psihodrame, sociometrije, sociodinamike). Pripadata različnim kategorijam: ustvarjalnost spada v kategorijo bistva in pomeni »prabistvo«, spontanost pa v kategorijo katalizatorjev in predstavlja »prakatalizator« (Moreno, 1974, str. 19). Za doseganje konstruktivnih ciljev pri terapevtskem in raziskovalnem delu je pomembno, kako se oba procesa dopolnjujeta: »Spontanost je pri nekaterih ljudeh diametralno nasprotna ustvarjalnosti. Posameznik z izrazito spontanostjo je lahko popolnoma neustvarjalen, drugemu človeku pa kljub veliki ustvarjalnosti lahko manjka spontanost. To je ustvarjalec brez rok.« (Moreno v Geisler, 1999, str. 61)

Spontanosti in ustvarjalnosti po Morenovem mnenju ni možno aktivirati z običajnimi oblikami učenja, ki izhajajo iz predpostavljene podrejenosti učenca

in postopnega spominskega osvajanja učnega gradiva, temveč na podlagi taoističnega razumevanja:

»Taoistični koncept notranje moči je samouresničevanje, ki ne potrebuje zunanjih sredstev za vplivanje na notranji proces. Tao je resnica vseh stvari [...] Čuang-ce to ilustrira takole: '[...] tisti, ki uporabljajo ravnilo in krivuljnik za to, da bi naredili pravo obliko, s tem posiljujejo naravno zgradbo stvari [...] V njihovi zadnji resničnosti so stvari zaokrožene brez krivuljnika, so ravne brez kotomera, okrogle brez šestila [...] Na ta način se stvari ustvarjajo same, iz lastne notranje refleksije in nikomur ne uspe povedati, kako do tega pride. Če prihaja do notranje refleksije, se s tem izpolnjuje proces manifestacije poslednje resničnosti. Ta proces je direkten, neposreden in spontan [...] Taka spontana refleksija je ustvarjalna moč Tao.« (Chang v Schacht, 1999, str. 213)

Moreno govori o prerokih, ustanoviteljih novih verstev, svetnikih in znanih mistikih kot o bleščečih primerih spontane ustvarjalnosti. Sam sebi je zadal nalogo dati meso in kri tem idejam na ta način, da jih bo uresničil v svojem življenju. To je počel z »ogrevanjem«, da je tisto, kar je vedel o teh velikih ljudeh, vključeval v svoj način govora, se čustveno odpiral doživetjem, o kakršnih so poročala različna izročila ter privzemal razne načine vedenja, oblačenja in razne gibe, ki jih je poznal iz upodobitev in opisov. Smatral je, da na ta način spontano raziskuje velike ideje na ravni vsakdanje resničnosti. Z ogrevanjem so se mu odprle možnosti doživetja ekstaze na višji ravni: »Igral sem boga in tudi druge sem okužil, da so igrali z menoj«. Vendar Moreno hkrati govori o tem, da je gledal na svoje delovanje tudi kritično, »moj alter-ego mi je bil ogledalo.« (Moreno v Schacht, 1999, str. 215). Razne doživljajske vsebine je na ta način spoznal tako neposredno kot mistiki, pesniki in pisatelji. Loteval se je celo pisanja drame, vendar ni ustvaril ničesar, kar bi zaslužilo umetniško upodobitev.

Za Morena je trening spontane ustvarjalnosti pomenil, da se človek na odru psihodrame ali v vsakdanjem življenju vedno znova ogreva za doseganje novih, višjih oblik spontanosti (glej sliko 3). Ni se toliko zanimal za posebne nauke in pretekle ali še moderne filozofsko religiozne sisteme, temveč se je bolj ukvarjal s proučevanjem posebnih doživljajskih načinov, ki imajo lahko velik vpliv na vedenje ljudi kot posameznikov ter na njihove odnose v skupinah in širših socialnih mrežah. Tehnike, ki jih je razvil, nam omogočajo povezovanje številnih med seboj raznorodnih in nemalokrat prav kontradiktornih pojmovan skupine, ki so se v znanosti in umetnosti razvila koncem 19. stoletja in v prvi polovici 20. stoletja.

Slika 3

Jakob Levy Moreno na odru psihodrame.



Podobno kot se je z ogrevanjem in psihodramo neposredno doživljajsko učil Moreno, velja tudi za nas, da ga lahko na najneposrednejši način dojamemo z vživljanjem s pomočjo psihodrame. V tem primeru lahko odkrijemo, kakor pravi njegova žena Zerka Moreno (2000), da je že vse pripravil, da nas povede v novo resničnost oziroma nas pouči, kako jo lahko soustvarjamo, da bo imela pečat človeškosti in nam je ne bo dala enkrat za vselej niti kakšna nadzemska sila niti kakšen znanstveni načrt.

Francoska avtorica Anne Schuetzenberger-Ancelin, ki je z Morenom več let sodelovala, je bistvo psihodrame opisala takole:

»Vsak 'prvič' prinaša s seboj 'drugič', in vsako pristno 'drugokrat' je osvobajanje prvega. Psihodrama ni kopija preteklosti, kakršna je dejansko bila. Preteklost je minila. V psihodrami doživljamo preteklost tako, kakor jo vidimo iz sedanjosti. Pomembno je afektivno in ne efektivno podoživljanje preteklosti. Vendar katarza ne nastane zgolj kot posledica tega, kar je protagonist podoživel in izrazil (iz svoje preteklosti), temveč je vedno tudi rezultat mnogih sočasnih doživetij, s katerimi se odzivajo gledalci v situaciji tu in sedaj. To so praviloma različni osebni odmevi, ki jih vračajo protagonistu kot

svoj feedback. Psihodrama je tudi doživetje v skupini, je doživetje skupine in je doživetje za skupino. Bistvena dimenzija psihodrame je za njenega protagonista to, da v edinstveni, težki, travmatični situaciji ni sam. Njegov problem je tudi problem drugih. Njihovo solidarnost čuti v trenutku afektivne resonance prav ob doživljanju feedbacka skupine. Pomembno je, da navzoči vračajo protagonistu svoje individualno doživetje. Situacija feedbacka ni taka, kot bi si jo človek želel, temveč je taka, kot je.« (Schützenberger-Ancelin, 1979, str. 26)

Bistvenega pomena je pristnost, zaradi katere je posamezniku omogočena katarza v Aristotelovem smislu (Nikolić, 1995). Morenova psihodrama se je rojevala v času najhujših svetovnih pretresov, v času, ko so umetniki iskali nove oblike umetnosti in ko so različne revolucionarne skupine predlagale vsaka svoj načrt družbe prihodnosti. Moreno je bil vse od otroštva v središču številnih vročih razprav, poznal je mnoge vodilne mislece, umetnike in ideološke vodje svojega časa. Nikomur se ni pridružil, niti ni postal eden od njih, temveč je svoje življenje zastavil drugače. Njegova kritika ničesar obstoječega ne ruši, temveč se vedno znova sprašuje, ali določena oseba v svojem položaju lahko opusti priučene socialne vloge in začne delovati bolj ustvarjalno:

»Staro scenarijsko knjigo vrzi proč. Delaj po novem, tu in sedaj. Igraj samega sebe, takega, kakor nisi bil še nikoli. Potem morda lahko začneš biti tako, kot bi ti lahko postal. Dovolj dogajanje! Bodi sam sebi navdih, poet, predstavlja samega sebe, bodi sam sebi terapevt in končno tudi stvarnik.« (Z. Moreno v Buer in Schmitz-Roden, 1999, str. 143)

In to nikakor ni zgolj notranje psihološki postopek, temveč se lahko uresniči le s soočanjem v odnosni mreži in okolju. Moreno se ne zavzema le za predelovanje psihičnega gradiva, temveč za ustvarjanje novega sveta (prav tam).

Na ta način je opredeljeno izhodišče Morenove aksiologije. To je posameznik, ki opusti gotovost rutinskega opravljanja svojih socialnih vlog in igra sebe. Tak posameznik institucij ne ruši niti jih v celoti ne zapušča. Oseba si v psihodrami dovoli, da vidi sebe drugače in se resno vpraša o svojih možnostih, o tem, kako lahko sam sebe ustvarja in se predstavlja ter kako se lahko tudi zdravi. Z vso resnostjo, pa tudi z nezadržno radovednostjo, se vpraša, kako nehati biti produkt in kako začeti biti sam svoj stvarnik.

Moreno je odkril, kako v današnjem duhovno vse bolj obubožanem svetu človek svoje doživljajske praznine ne more izpolniti sam. Našel je način, kako človek lahko na trpen način čaka, saj je vedel, da človek rabi tudi obdobja počitka in sanj, a hkrati išče izgubljeno upanje v središču jaza, v razprtju v sebstvo. Zase in za velik krog ljudi je odkril, kako je s pomočjo ogrevanja za »generativne ideje« za skupnostno povezovalno akcijo (Beck in Purcell, 2013), spontane

improvizacije, ustvarjalnosti in povezanosti mogoče doživeti trenutke božanske polnosti, ko se ponovno udejanjijo stara, sveta gledališča:

»Življenje je vdih, improvizirana igra pa izdih duše. Z vdihom nastanejo strupi (konflikti), ki se z improvizirano igro izločijo. Improvizacija omogoča prosto razvijanje nezavednega brez nevarnosti poškodbe (zaradi posega zavesti). Ta pristop ne pomeni tujega posega, ki lahko poškoduje integriteto sfere nezavednega, temveč je avtonomno dogajanje. Na tem temelji pomen improvizirane igre kot zdravnega sredstva. Namesto z globinsko analizo imamo opraviti z globinsko produkcijo, ki za zdravnika pomeni samopomoč.« (Moreno, 1970, str. 71)

10. Sociometrija in psihodrama v skupinskem terapevtskem delu z otroki in mladostniki

V knjigi *Kdo bo preživel* je Moreno opisal svoje delo v državnem vzgojnem zavodu v Hudsonu v državi New York (Moreno, 1934), kjer je bivalo okrog petsto deklet. »Triadični postopek skupinske terapije« (Leutz, 1984, str. 831) so izvajali v petih stopnjah: 1. sociometrični test; 2. izdelava in analiza sociograma; 3. sociometrični intervju; 4. psihodrama; 5. sociometrična rekonstrukcija oziroma preoblikovanje skupnosti. Tak pristop je v zavodu sprožil ustvarjalno valovanje in kup sprememb, saj so se dekleta začela bolj zanimati druga za drugo, osebje pa se ni moglo več izogniti pogovorom o temah, ki so se jim prej zdele pomembne le za dekleta, zanje pa ne.

Na psihodramskih seansah so se pokazale različne plasti dogajanja, hkrati pa so se odprle nove, ustvarjalne rešitve na vseh ravneh, od individualne do institucionalne. Osebje je pri tem na primer odkrivalo, da odločitve, ki so jih dekleta sprejemala na srečanjih, niso bile trdne in zanesljive, temveč so se kasneje v vsakdanjih situacijah zavoda velikokrat tudi dramatično spremenjale. Čeprav se je kazala tako nezanesljiva in protislovna slika, je ta vendarle nastajala v medsebojnem prostoru človeških srečanj. Dostopna je bila vsem in z njo je bilo možno delati, jo neprestano razvijati. Težišče se je premaknilo od tega, kaj je bila vsebina odločitev, na to, kako so te odločitve sprejemali. Osebje se je naučilo, da je bolj pomembno od togega vztrajanja na pravilih in redu to, da so z odpiranjem dialoga dekleta začela sprejemati odgovornost za sooblikovanje pravil skupnega življenja.

Ob opisu postopka skupinske terapije v vzgojnem zavodu v Hudsonu se nama živo vračajo spomini na naš akcijsko raziskovalni projekt »terapevtski tabori z otroki in mladostniki«, ki je od leta 1975 do 2005 šel skozi več faz (Stritih, 1992; Kobal in Možina, 2004; Možina, 2014). Delali smo v povsem

drugačnih razmerah ter z drugačnimi otroki in mladostniki kot Morenu v Hudsonu. Glede na njihovo starost, spol, socialni sloj in psihosocialno problematiko smo imeli zelo heterogene skupine, razmeroma malo časa (dva do največ štiri tedne skupnega bivanja na poletnih terapevtskih taborih), administrativno birokratski del pa smo skrčili na minimum. Postopoma smo razvijali »tehniko živega sociograma«, se pravi, da otroci niso pisali na listke, s kom bi želeli biti, temveč so skupine v zapletenem procesu medsebojnega izbiranja nastajale kar na tabornem prostoru kot na neke vrste sejmišču. Preden smo dali otrokom možnost izbire, so se najprej prostovoljni sodelavci na timskem sestanku razdelili v pare, tako da je imel eden vlogo vodje, drugi pa sovodje. Tako se je pri nas vseh pet zgoraj naštetih procesov dogajalo vzporedno.

Z nami je bilo vsakokrat tudi po nekaj otrok in mladostnikov, ki niso imeli nobene afinitete do drugih (podobno kot so bili v Morenovem zavodu nekateri osamljeni ali pa celo nekakšne negativne zvezde, se pravi od drugih zavrjnjeni). V takih primerih so se pred nami pogosto vrstili prizori sociodrame oziroma aksiodrame (Veljković in Đurić, 2003), kjer so se otroci spraševali, kdo ga je sploh vabil in komu je sploh potreben. Na timskih sestankih pa smo prostovoljni sodelavci s pomočjo strokovnega znanja poskušali bolje razumeti, kaj se dogaja z nekom, ki se ne more povezati v nobeno vrsto odnosov, dokler ni tak »osamelec« članu tima, ki je mu postal zaupna oseba, potožil, da ima občutek, da ga nikoli niso marali in da nikoli ni bil nikomur potreben. Od takega trenutka srečanja naprej so se potem osamelci lahko začeli povezovati na bolj avtentičen način.

V barantanju o sestavi skupin se je najbolj neposredno pokazalo, kaj je kdo pripravljen vložiti v skupino in kje se skrivajo možnosti za bogatenje človeških srečanj ter ustvarjanje avtentične skupnosti kot specifične kulturne tvorbe. Dogajanje je bilo pogosto tako živo in neposredno, da ni bil možen »kinematografski način gledanja«, ki ga je kritiziral Bergson (1983). Če se klasična tehnika psihometrije vendarle lahko izvede tako, da nastajajo nekakšne kinematografske sličice in (pogosto iluzorna) predstava, kako psihodiagnostični proces odkriva nekaj, česar ni (deficit, manjko, patologija), da bi se iz tega izhodišča lahko delalo na oblikovanju nečesa, kar bo to manjkajoče zapolnilo, v naših živih sociogramih to nikoli ni bilo mogoče, saj vsak posameznik, ki je v procesu sodeloval, nikoli ni mogel zanesljivo vedeti, ali on kuha jed drugim ali pa se v loncu kuha on sam. Skratka, ni bilo ne platna ne kinematografskih sličic, če pa se nam je zazdelo, da to dvoje vendarle obstaja, to ni bila rešitev, temveč smo se kmalu znašli v hudi godlji, ki se je zakuhala spontano in nam znova pomešala vse karte.

V besednjaku skupine prostovoljcev so se tako za opis »mejnih spontanij doživetij«, kamor nas je katapultiralo skupinsko interakcijsko vrenje, porajale

slikovite oznake in prisposodbe, na primer »rijemo po blatu«, »bosonogi terapevti«, »črne luknje«, »ko ti dol pade«, »ko se zlimam z ljudmi«, »udarec ob dno«, »brcanje brez učinka«, »sitno ozračje štrajka tolpe mulcev«, »naspidirano šibanje stvari«, »krotenje drhali« (pri čemer smo seveda mislili na otroke in mladostnike, s katerimi smo delali), »štala, podn, bluz, popizditis, tu mač, zaje-bano« (Možina, 2000; Kopal, 2001). Hkrati pa so nam ravno ta doživetja, ko smo udarjali ob dno, omogočala nenadne dvige in preskoke v ustvarjalnost, ki nam je odpirala nova vrata v nas same, do sočloveka, skupnosti in kozmosa. Terapevtskih učinkov pa nismo zaznali samo pri naših uporabnikih, temveč tudi pri nas samih, prostovoljnih sodelavcih (Kopal, 2001ab, 2002), kar se je na primer včasih v naših vsakdanjih življenjih pokazalo tudi v večjem pogumu, da smo lahko kakšnim stvarjem ali ljudem »končno rekli ne« (Kopal, 2003).

Če se nam je včasih zdelo jasno, česa nimamo oziroma kaj manjka in kaj bomo naredili, da bomo to popravili, smo potem kmalu zabredli v vrtinec, ki nas je izpljunil naravnost v praznino. V njej smo odkrivali, kako nekaj takega, kar je Moreno imenoval »Jazozavrstvo« (Moreno v Schacht, 1999, str. 217), trga in do zadnje nitke požira vsakršno obliko socialnosti. Namesto veselja ob rojstvu skupine smo pogosto doživljali pogreb vseh naših predstav o možnosti njenega nastanka. Ko pa smo se potem ob pogrebu vendarle zbrali, se je spet pokazala splošna kultura, ki zna z ritualom skriti predmet žalovanja ali pa obrne pozornost na žrtev. Kot na dlani so se pred nami odigrali arhetipski prizori, v katerih so se pravila komuniciranja in odnosne tvorbe porajale istočasno. Pogosto so se bili člani skupine pripravljani povezati predvsem iz strahu, da se ne bi pokazala njihovo Jazozavrstvo. A če sociometrični postopek razumemo kot proces barantanja in pot v drugačne, kvalitetnejše odnose, potem je tudi v tako nastalih tvorbah možno videti rdečo nit »avtopoetske organizacije« (Maturana in Varela, 1998; Milošević, 2018) oziroma skupine kot ekosocialnega sistema, v katerem je, podobno kot v naravnem ekosistemu, vsaka skupina svojska združba različnih življenjskih oblik, ki je ves čas v nastajanju.

Poleg »tehniko živega sociograma« se nam je na taborih zelo obnesla tudi psihodrama. Pravzaprav smo bili vanjo potisnjeni iz nuje, saj so otroci veliko raje od besed imeli dramatizacije. Praktično vsi otroci, predvsem pa t. i. »hiperaktivni« otroci in tisti z motnjami pozornosti (danes moderno poimeno-vani kot otroci z ADHD motnjo), so v najboljšem primeru zdržali le nekaj minut mirnega sedenja v krogu, še posebno če smo jih vabili v zgolj verbalni pogovor. Ker smo izhajali iz predpostavke, da ti otroci s svojim nemirom sporočajo nekaj smiselnega in da nam lahko prav tisto, kar so učitelji, starši, psihologi in psihiatri prepoznavali kot duševno motnjo, pomaga k razvijanju korektivnih čustvenih izkušenj, smo njihov nemir razumeli v Morenovem smislu kot obliko

spontanosti. Seveda so hiperaktivni otroci pogosto izpadli kot »spontani idioti« (Moreno v Sears, 1971, str. 6) in se njihova spontanost ni prelila v ustvarjalnost. S svojo divjo spontanostjo so se predvsem zapletali v boleče, včasih pa tudi tragikomične nesporazume, prepire, konflikte in boje. Tako smo imeli na voljo obilico gradiva, ki smo ga lahko uporabili za dramatizacijo. Po potrebi smo jih povabili na improvizirani psihodramski oder ob različnih priložnostih – v vodovem kotičku, ob tabornem ognju, v kuhinji, na zboru ... Njihovo hiperaktivno vedenje smo utilizirali oz. izkoristili kot neke vrste Morenovo ogrevanje, da bi na tej osnovi ponovno in bolj nadzorovano zrežirali in odigrali situacije, ki so se jim zgodile v taborni skupnosti, pa tudi v njihovih družinah in šolah. Tako se je njihova spontanost oplemenitila z ustvarjalnimi trenutki, ko so odkrivali nove perspektive na svojo odnosno situacijo, na lastno doživljanje in doživljanje drugih. Všeč jim je bilo, da jim ni bilo treba sedeti, temveč so se lahko veliko premikali, če pa je vloga zahtevala, da so bili popolnoma mirni, to nenadoma ni bil več nikakršen problem. Prav tako so njihove motnje pozornosti čudežno poniknile, ko so kot igralci in režiserji postali izjemno osredotočeni. V dramatiziranih koščkih svojih življenj so odkrivali koreografijo medsebojnih odnosov in globok simbolni pomen dogodkov, ki so se jim prej zdeli banalni. Ob tem pa smo se vsi veliko nasmejali, ne samo na račun drugih, temveč tudi na lasten račun, kar pa je značilnost najdragocenejše oblike humorja.

Psihodrama in igra vlog, ki so jo otroci in mladostniki tako hvaležno sprejeli, je postala vse bolj priljubljena tudi med odraslimi, tako med prostovoljnimi sodelavci kot tudi uporabniki psihiatrije, ki so se udeleževali naših taborov in skupin za samopomoč med letom. Tudi je tudi nam, podobno kot Morenu, uspevalo v žalostno stvarnost psihiatrije vračati smeh.

11. Sklep

Moreno se ni mogel odreči svoji kulturni dediščini in pristati na to, da se lahko le ta ohranja samo kot izkušnja ali znanje omejenega in ločenega kroga posameznikov. Z vztrajnostjo in veliko inventivnostjo je iskal možnosti, da bi običaje svoje kulture prevedel v jezik, ki bo sprejemljiv za čim širši krog ljudi in našel možnost integracije krščanske in hebrejske kulture, ki sta izgledali povsem nezdržljivi. Tudi on se je kot izvidnik podal v neznano deželo, a je pri tem uporabljal čuda tehnike previdno (ne ekskluzivno, temveč inkluzivno). Ni slepo služil le neki oddaljeni, višji instanci, ampak je počel vse, kar je bilo v njegovih močeh, da bi ogroženim ljudem pomagal ohranjati vero v življenje, ki se poraja v trenutku človeškega srečanja z drugim človekom in s seboj, z lastno preteklostjo in s prihodnostjo. Pri svojem delu je uporabljal besede iz različnih jezikov in

z njimi poimenoval fenomene, za katere so bili ljudje bolj ali manj slepi. Sledeč tradiciji rabinov je pomagal ljudem, da so svoje ustvarjalne potenciale usmerjali hkrati k lastni emancipaciji in h krepitvi skupnosti.

Namesto da bi verjel v »intelektualno energijo«, o kateri je Stefan Zweig (1958) govoril kot o nečem samoumevnem, je bil dojemljiv za osvobajajočo moč smeha, ki izbruhne v trenutku spontanosti ter na paradoksalen način hkrati razdvaja in združuje: »Kajti smeh je le človeku svojski.« (Rabelais v Eco, 1991, str. 255) Morenova zapuščina nas na varen in človeško topel način pripelje do točke, kjer uvidimo, da je smeh človekova zadnja svoboda, ker zanj, kot ugotavlja Umberto Eco v svoji študij o Pirandellovem smehu, ne potrebuje razloga: »Cel Pirandellov esej ima le en (nezaveden in protisloven) cilj, namreč dokazati, da je edina žival, ki se lahko smeji, prav tista, ki zaradi svoje iracionalnosti in frustriranih želja, da bi to racionalizirala, nima najmanjše osnove za smeh. Ali bolje rečeno, da se smeji ravno zaradi in le iz precej žalostnih razlogov.« (Eco, 1991, str. 255) Danes, ko imamo glede na okoljske in druge globalne probleme, ki ogrožajo preživetje človeštva ter ekološko ravnovesje našega planeta, še manj razlogov za smeh kot v Morenovih časih in ko so optimisti lahko le tisti, ki so slabo informirani, potrebujemo smeh za ohranjanje »upanja brez optimizma« (Eagleton, 2018) še bolj kot kdajkoli prej.

Viri

- Avineri, S. in De-Shalit, A. (2004). *Komunitarizem in individualizem*. Sophia.
- Bateson, G. in Bateson, M. C. (1987). *Angels Fear: Toward an Epistemology of Sacred*. MacMillan.
- Bateson, G. (2019). *Ekologija idej*. Beletrina.
- Bauman, Z. (2002). *Tekoča moderna*. Založba /*cf.
- Beck, D. in Purcell, R. (2013). Developing generative themes for community action. V Curran, S., Harrison, R. in Mackinnon, D. (ur.). *Working with Young People* (2. izdaja). Sage. Pridobljeno s: <http://eprints.gla.ac.uk/80432/1/80432.pdf> (26. 5. 2020)
- Berne, E. (2007). *Katero igro igraš?* Sinesis.
- Bergson, H. (1983). *Ustvarjalna evolucija*. Cankarjeva založba.
- Buer, F. (1989). *Morenos therapeutische Philosophie* (2. izd.). Leske + Budrich
- Buer, F. (1999). *Morenos therapeutische Philosophie. Eine Einführung in ihre kultur- und ideengeschichtlichen Kontext*. V F. Buer (ur.), *Morenos therapeutische Philosophie: Zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie* (3. izd.) (str. 13-45). Leske + Budrich.
- Buer, F. in Schmitz-Roden, U. (1999). *Psychodrama und Psychoanalyse*. V F. Buer (ur.), *Morenos therapeutische Philosophie: Zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie* (3. izd.) (str. 119-166). Leske + Budrich.
- Canetti, E. (1986). *Drugi proces - Kafkina pisma Feliciji*. Bratstvo-Jedinstvo.
- Černetič, M. (2005). Biti tukaj in zdaj: čuječnost, njena uporabnost in mehanizmi delovanja. *Psihološka obzorja*, 14(2), 73-92.
- Černetič, M. (2016). Mehanizmi delovanja čuječnosti: Primer anksioznosti. *Kairos - Slovenska revija za psihoterapijo*, 10(3-4), 55-82.
- Černetič, M. (2017). Struktura konstrukta čuječnosti: Zavedanje doživljanja in sprejemanje doživljanja. *Psihološka obzorja*, 26, 41-51.
- Černetič, M. (2018). Čuječnost v krščanskih duhovnih praksah. *Kairos - Slovenska revija za psihoterapijo*, 12(3-4), 99-123.
- Duval, J. R. (2014). *Kafka, večni zaročenec*. Beletrina.
- Eagleton, T. (2018). *Upanje brez optimizma*. Beletrina.
- Eco, U. (1991). *Über Spiegel und andere Phänomene*. Dtv.
- Fangauf, U. (1999). *Moreno und das Theater*. V F. Buer (ur.), *Morenos therapeutische Philosophie: Zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie* (3. izd.) (str. 95-115). Leske + Budrich.
- Feyerabend, P. (1987). *Protiv metode*. Veselin Masleša.
- Fox, J. (1987). *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity* By J. L. Moreno, M.D.. Springer.
- Gantar, K. (1968). *Rimska lirika*. DZS.
- Geisler, F. (1999). *Judentum in Psychodrama*. V F. Buer (ur.), *Morenos therapeutische Philosophie: Zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie* (3. izd.) (str. 49-73). Leske + Budrich.
- Groterath, A. (2000a). Uvod. V J. L. Moreno in Z. T. Moreno, *Skupine, njihova dinamika in psihodrama* (str. 7-11). Inštitut Antona Trstenjaka za psihologijo, logoterapijo in antropohigieno.
- Groterath, A. (2000b). Slovarček psihodramske terminologije. V J. L. Moreno in Z. T. Moreno, *Skupine, njihova dinamika in psihodrama* (str. 321-338). Inštitut Antona Trstenjaka za psihologijo, logoterapijo in antropohigieno.
- Hölderlin, F. (1978). *Pesmi*. Mladinska knjiga.
- Hribar, T. (1990). *Sveta igra sveta: Umetnost v postmoderni dobi*. Mladinska knjiga.
- Jakob Levy Moreno za naš čas: psihodrama kot stičišče med psihoterapijo, umetnostjo in vsakdanjim življenjem
- Janežič, T., Vukšinič, Ž. in Okorn, N. (2022). *Psihodrama na Slovenskem: Intervju s Tomijem Janežičem*. *Kairos - Slovenska revija za psihoterapijo*, 16(1-2), 371-381.
- Jung, C. G. (1984). *Psihologija i alkemija*. Naprijed.
- Kafka, F. (2008). *Pisma Felice Bauer 1912-1913*. Beletrina.
- Kafka, F. (2009). *Pisma Mileni Jesenski*. Beletrina.
- Kafka, F. (2010). *Pismo očetu in druga kratka proza*. Beletrina.
- Kafka, F. (2011). *Pisma Felice Bauer II 1913-1917*. Beletrina.
- Killy, W. (1971). *Georg Trakl*. V G. Trakl, *Pesmi* (str. 99-120). Mladinska knjiga.
- Kobal, L. (2001a). *Razvoj diadnih odnosov v kontekstu prostovoljske organizacije: magistrsko delo*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Kobal, L. (2001b). »Zlimam se z ljudmi«: ugotavljanje terapevtskih učinkov pri prostovoljcih z vidika teorije navezanosti. *Soc. delo*, 40(6), 335-353.
- Kobal, L. (2002). Evalvacija psihoterapevtskih premikov pri prostovoljcih iz vidika teorije objektivnih odnosov. *Psihol. obz.*, 11(4), 103-122.
- Kobal, L. (2003). »Končno sem rekla NE«: kako vpliva miljejska psihoterapija na pomagajoče?. V J. Bohak in M. Možina (ur.), *Kaj deluje v psihoterapiji: novejša raziskave njene uspešnosti*. (str. 25-34). Slovenska krovna zveza za psihoterapijo.
- Kobal, L. in Možina, M. (2004). Razvijanje systemske kompetentnosti in systemske psihoterapije v okviru društva Odmev. V J. Bohak in M. Možina (ur.), *Kompetentni psihoterapevt* (str. 19-28). SKZP.
- Kocbek, E. (1974). *Svoboda in nujnost*. Mohorjeva družba.
- Kriz, J. (2014). *Einladung zu einer Begegnung Morenos Werk aus der Sicht der Personzentrierten Systemtheorie*. *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*. DOI 10.1007/s11620-014-0229-x
- Lasch, C. (2012). *Kultura narcisizma*. Mladinska knjiga.
- Leutz, G. A. (1984). *Das triadische System von J. L. Moreno: Soziometrie, Psychodrama und Gruppenpsychotherapie*. V A. Heigl-Evers (ur.), *Sozialpsychologie* (str. 830-839). Beltz.
- Maturana, H. R. in Varela, F. J. (1998). *Drevo spoznanja*. Studia humanitatis.
- Meden-Klavara, V. (2019). *Umetnostno ustvarjanje kot terapija*. Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Meenan, J. P. (2018). *Veni Creator Spiritus*. *Catholic Insight*. Pridobljeno s: <https://catholicinsight.com/veni-creator-spiritus/>
- Miles, (2007). *Death and the masterpiece*. *The Times*, 24. marca 2007. Pridobljeno s: <https://www.thetimes.co.uk/article/death-and-the-masterpiece-2d3zml2bt72>
- Milinković, A. (2010). *Nikola Tesla, izumitelj za tretje tisočletje*. Ara.
- Milošević, V. (2018). *Psihodrama: sprememba skozi akcijo*. Primus.
- Moreno, J. L. (1934). *Who shall survive? A new approach to the problem of human interrelations*. Nervous and Mental Disease Publishing Co.
- Moreno, J. L. (1947). *The Future of Man's World*. Psychodrama Monographs, 21. Beacon.
- Moreno, J. L. (1959). *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*. Thieme Verlag
- Moreno, J. L. (1970). *Das Stegreiftheater*. Beacon.
- Moreno, J. L. (1985). *The Autobiography of J. L. Moreno, M.D.* Harvard University Press.
- Moreno, J. D. (1989). Introduction. V J. D. Moreno (ur.), *The autobiography of J. L. Moreno, MD* (abridged). *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 42(1), 3-12.
- Moreno, J. L. (2000). *Globalna psihoterapija in perspektiva svetovne ureditve*. V J. L. Moreno in Z. T. Moreno, *Skupine, njihova dinamika in psihodrama* (str. 15-39.). Inštitut Antona Trstenjaka za psihologijo, logoterapijo in antropohigieno.

- Moreno, J. L., Jennings, H. H. in Stagg, W. E. (1932). *Group method and group psychotherapy*. Holt, Rinehart and Winston.
- Moreno, J. L. in Moreno, Z. T. (2000). *Skupine, njihova dinamika in psihodrama*. Inštitut Antona Trstenjaka za psihologijo, logoterapijo in antropohigieno.
- Moreno, J. L. in Stagg, W. E. (1932). *Application of the team method in classification*. National Committee on Prisons and Prison Labor.
- Možina, M. (2000). »Črne luknje«, samopomoč in osebnostna rast prostovoljcev. V T. Martelanc in T. Samec (ur.), *Prostovoljno delo včeraj, danes in jutri* (str. 57-74). Slovenska filantropija, Združenje za promocijo prostovoljstva.
- Možina, M. (2002). Can we remember differently? A case study of the new culture of memory in voluntary organizations. *Int J Soc Welfare* 11, 310-320.
- Možina, M. (2014). Vzgoja in psihoterapija za skupnost po sistemsko. V B. Lojk (ur.), *Vzgoja v očeh psihoterapevta* (str. 215-251). Inštitut za realitetno terapijo.
- Možina, M. (2019). Uvodnik o milini, estetski občutljivosti in Gregoryju Batesonu. *Kairos - Slovenska revija za psihoterapijo*, 13(1-2), 7-23.
- Možina, M. (2020a). The Slovenian story about self-organization and cooperation. V K. Viol, H. Schöler in W. Aichorn (ur.), *Selbstorganisation – Ein Paradigma für die Humanwissenschaften: Zu Ehren von Günter Schiepek's Forschung zu Komplexität und Dynamik in der Psychologie* (str. 217-243). Springer VS.
- Možina, M. (2020b). Sodobna družba je na pragu kolektivnega samomora. *Novi tednik*, 5, 26-27.
- Možina, M. in Stritih, B. (1998). How to help children and adolescents with psychosocial problems. V R. G. Dyck in M. Mulej (ur.), *Self-transformation of the forgotten four-fifths* (str. 195-207). Preliminary ed. Dubuque: Kendall/Hunt.
- Nietzsche, F. (2004). *Volja do moči*. Slovenska matica.
- Nikolić, S. (1995). *Psihodrama: Priručnik za konzultante mentalnog zdravlja i psihoterapeute*. Prosvjeta.
- Ovidij, P. N. (2013). *Metamorfoze I.-III.* Modrijan.
- Pacek, V. (2000). *Psihodrama*. Diplomsko delo. Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Pascal, B. (1986). *Misli*. Mohorjeva družba.
- Pirandello, L. (2001). *Šest oseb išče avtorja*. Slovensko stalno gledališče.
- Prosen, S. in Pahole, M. (2013). Človek kot igralec vlog: teorija vlog v psihodrami. *Kairos - Slovenska revija za psihoterapijo*, 7(1-2), 78-87.
- Ramovš, J. (1990). *Sto domačih zdravil za dušo in telo 1*. Mohorjeva družba.
- Russell, B. (1979). *Filozofija logičnega atomizma; Moj filozofski razvoj*. Cankarjeva založba.
- Sandqvist, T. (2006). *DADA East: The Romanias of Cabaret Voltaire*. MIT Press.
- Satir, V. (1995). *Družina za naš čas*. Cankarjeva založba.
- Schacht, M. (1999). Morenos Philosophie und Mystik. V Buer, F. (ur.), *Morenos therapeutische Philosophie: Zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie* (3. izd.) (str. 207-224). Leske + Budrich.
- Schützenberger-Ancelin, A. (1979). *Psychodrama – Ein Abriss der Erläuterung der Methoden*. Hippokrates.
- Sears, R. T. (1971). The cosmo-theological concepts of Jacob L. Moreno: Universal spontaneity-creativity. Pridobljeno s: <http://www.familytreehealing.com/J%20L%20Moreno%20paper%20final%20edit%20for%20JCH%2011-21-17.pdf>
- Stern, D. N. (2004). *The present moment in psychotherapy and everyday life*. Norton.
- Stritih, B. (1992). *Skupinsko delo v procesu psihosocialne pomoči: Razvijanje obravnavnega modela in sistemsko-teoretska analiza*. Doktorska disertacija. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Stritih, B. in Možina, M. (1992). Avtopoeza: procesi samoorganiziranja in samopomoči. *Socialno delo*, 31(1-2), 18-73.

- Stritih, B. in Možina, M. (2000). Social work with psychiatric patients in Slovenia : the dialect between control strategy and strategy of help. *Dynamische Psychiatrie*, 33(3)299-311.
- Šav, H. (1999). *Dramska terapija*. Diplomsko delo. Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Šešek, E. (1992). *Psihodrama*. Diplomsko naloga. Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Taylor, C. (2000). *Nelagodna sodobnost*. Študentska založba.
- Trakl, G. (1971). *Pesmi*. Mladinska knjiga.
- Tramonti, F. (2019). Toward an ecological responsibility: Bateson's aesthetic sensibility as a guiding principle for therapeutic relationships. *Kairos - Slovenian Journal of Psychotherapy*, 13(1-2), 141-151.
- Veljković, J. in Đurić, Z. (2003). *Psihodrama i sociodrama*. Centar za primenjenu psihologiju.
- Vešligaj, J. (1991). *Teorija psihodrame in poskus evalvacije nekaterih vidikov psihodramskega pristopa, diplomska naloga*. Univerza v Ljubljani.
- Vešligaj-Damiš, J. (2005). Morenov koncept mentalnega zdravlja v povezavi s teorijo vlog in sposobnostjo igranja vlog. V J. Bohak in M. Možina (ur.), *Sodobni tokovi v psihoterapiji: od patogeneze k salutogenezi* (str. 133-139). Slovenska krovna zveza za psihoterapijo.
- Vešligaj-Damiš, J. (2011). Psihodrama. V M. Žvelc, M. Možina, J. Bohak (ur.), *Psihoterapija* (str. 335-357). IPSA. von Franz, M. L. (1988). *Puer aeternus*. META.
- Zweig, S. (1958). *Včerašnji svet*. Cankarjeva založba.
- Zweig, S. (2015). *Boj z demonom. Hölderlin*. KUD Apokalipsa.