Emocije kao materijal glumčevog stvaranja

Korani, Ugo

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:325185

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







Sveučilište u Zagrebu

Akademija dramske umjetnosti

Trg Republike Hrvatske 5

Ugo Korani

Emocije kao materijal glumčevog stvaranja

Diplomski rad

Mentor: Saša Božić, doc.art

Zagreb, 2019. godine

SADRŽAJ

1. UVOD.....4

2. ŠTO JE EMOCIJA?.....5

2.1. Definicija emocije.....5

2.2. Afekt i emocija.....8

3. EMOCIJE I KAZALIŠTE.....9

3.1. Glumac i publika.....12

4. GLUMAC I EMOCIJE.....16

5. GLUMAC I GLUMAČKI PARTNERI.....24

6. ZAKLJUČAK.....26

Sažetak

Ovaj diplomski rad brani tezu da su emocije ono čime se glumac bavi, te da su emocije ono što glumac, pričajući priču, prenosi publici. Na početku će se emocije promatrati iz pozicije teorije, da bi na kraju rada bile opisane kroz praktično iskustvo stečeno na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

Ključne riječi: emocije, glumac, publika, lik, uloga, reakcija, djelovanje, prisutnost, sloboda

Summary

This master's thesis is supporting the thought that dealing with emotions is what an actor, in fact, does and also that the actor passes those emotions to the audience while narrating a story. In the beginning, it will treat the matter from a theoretical point of view, while at the end it will describe the personal experience gained at the Academy of Dramatic Arts.

Keywords: emotions, actor, spectators, character, role, reaction, impact, presence, freedom

1. UVOD

"Sve ono što je praktički bilo potpuno jasno, što sam dnevno primjenjivao u svom radu, bilo mi je nekako teško isto tako jasno teoretički formulirati.'' Dr. Branko Gavella

Razmišljajući kako da strukturiram ovaj diplomski rad, pokušao sam prizvati u sjećanje neku veliku emociju koju bih mogao analizirati te se sjetio osjećaja koji me preplavio kada sam saznao da je moje ime na popisu upisanih na studij glume. Jasno se mogu sjetiti gdje sam u tom trenutku bio, što sam radio, koliko je bilo sati, kakvi su se su zvukovi čuli kroz prozor i na kraju kako sam se osjećao. Prisjećajući se tog događaja nakon pet godina, sam sebi izgledam smiješno dok se bacam na kauč, skačem i slavim. Međutim, ako svoj doživljaj zanemarim i ako taj događaj ogolim, on se može svesti na sljedeće elemente: osoba nešto jako želi, u dotičnom trenutku osoba saznaje da je želja ostvarena te to saznanje u osobi prouzroči neku unutarnju promjenu i ona reagira. Ono što mene u tom događaju zanima jest ta unutarnja promjena. Mišljenja sam da unutarnje promjene stvore emociju koja onda čovjeka/glumca u trenutku mijenja. Mislim da suština kazališta i glume leži u njima, da one povezuju publiku i izvođače.

Istraživanje koje se vodilo 2011.godine u Velikoj Britaniji ispitivalo je zašto ljudi odlaze u kazalište. Većina ispitanika odgovorila je isto; u kazalište odlaze zbog emotivnog doživljaja koje im ono pruža. Svrha svake umjetnosti, izvedbene pogotovo, jest izazivanje emocija, odnosno komuniciranje autorovog unutarnjeg emocionalnog života s publikom. Namjerno koristim riječ autor, jer je za mene glumac autor jednako kao i redatelj, pisac, slikar ili kompozitor. U ovom ću radu pokušati objasniti što su emocije promišljajući ih kroz prizmu kazališta, odnosno glume. Kroz primjere ispitnih produkcija Govora, Pokreta i Glume, pokušat ću objasniti mehanizme nastanka emocija i njihovog naknadnog

prizivanja, tj. pokušati shvatiti kako stvoriti optimalne uvjete u kojima se emocija može postizati iz izvedbe u izvedbu, iz večeri u večer. Zanima me zašto sam, najjednostavnije i najbanalnije rečeno, ponekad tijekom proba ili izvedbi uspio zaplakati, a ponekad ne, kako sam do tih emocija dolazio, što mi je pomagalo, što me sputavalo i što sam pritom opažao.

2. ŠTO JE EMOCIJA?

Neosporna je snaga i važnost emocija u ljudskome životu. Osjećanje je univerzalno ljudsko iskustvo koje nerijetko definira naše identitete. Erin Hurley u svojoj knjizi *Theatre&Feelings* piše da su sva formativna iskustva kojih se čovjek može sjetiti uvijek vezana za neku emociju.[1] Događaj koji u čovjeku stvori jaku emociju, učinit će sjećanje jačim, življim.

2.1. DEFINICIJA EMOCIJE

Najvažnije teorije emocija mogu se grupirati u tri kategorije : *fiziološke*, *neurološke* i *spoznajne*. Fiziološke teorije sugeriraju da su fiziološke promjene odgovorne za nastanak emocija, neurološke teorije kažu da aktivnost u mozgu dovodi do emocionalnih odgovora, a kognitivne teorije tvrde da misli i druge mentalne aktivnosti imaju ključnu ulogu u formiranju emocija.

U samom začetku znanstvenog bavljenja emocijom stoji Darwinova biološka teorija razvoja prema kojoj su emocije nastale kako bi čovjek bio prilagodljiv i kako bi preživio. One služe čovjeku kako bi brzo reagirao na podražaje iz okoline i kako bi imao veću šansu preživjeti. Darwin tvrdi da je vrlo bitno moći iščitavati emocije drugih ljudi i životinja - ako vidiš uplašenu divlju

[1] Erin Hurley, Theatre&Feeling, Theatre&, London, 1998.

svinju, a iza nje njeno mladunče znaš da joj se ne smiješ približavati. On tvrdi da je način na koji izražavamo emocije urođen, a da je razlika u iskazivanju emocija između nas i majmuna samo u tome što smo mi na višoj evolucijskoj razini. Naše se emocije razlikuju jedna od druge jer su se razvijale u drugačijim trenucima ljudske evolucije. Naprimjer, majmuni se uslijed osjećaja ugode smiju, ali ne plaču ako pate kao što to rade ljudi. On to naziva hijerarhijom emocija.

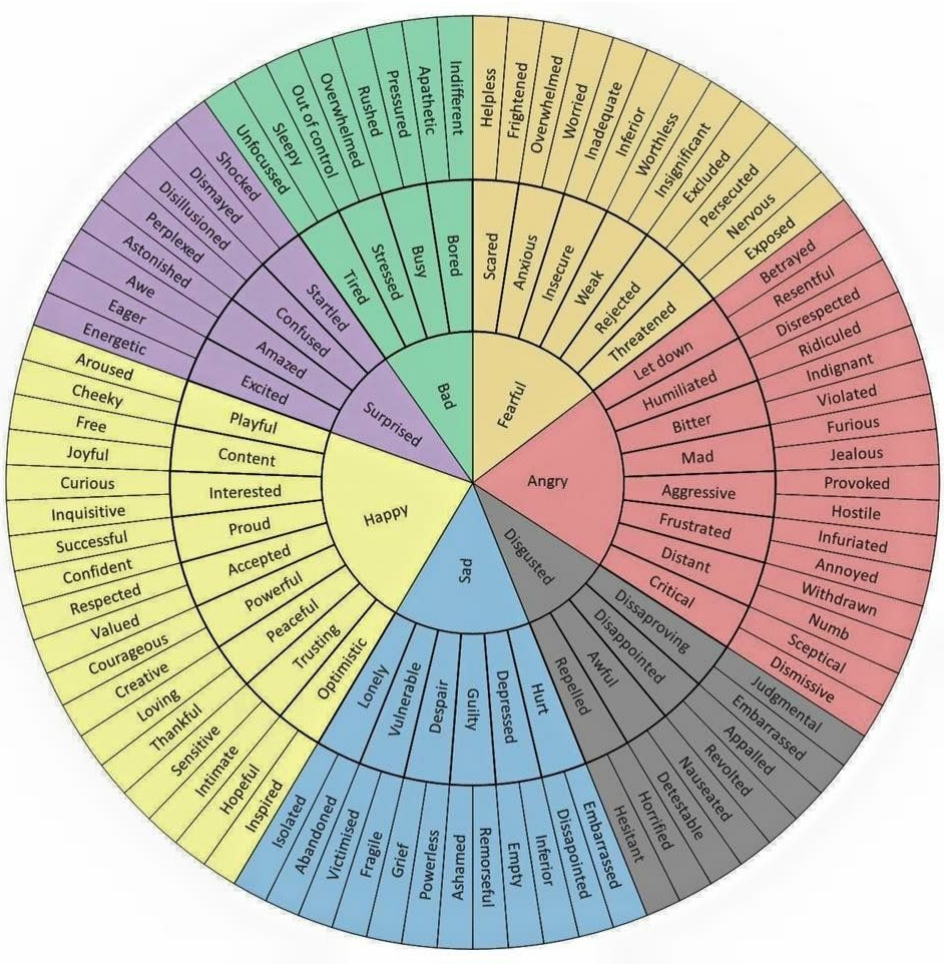
Teorije Wiliama Jamesa i Carla Langa neke su od najpoznatijih teorija emocija i kažu da se emocija događa zbog tjelesne reakcije na neki događaj. Objašnjavaju to kroz sljedeći primjer: čovjek hoda šumom i naleti na medvjeda. Zbog njegove tjelesne reakcije, zaključit će da je uplašen. Dakle, čovjek se ne počinje tresti jer je uplašen, nego je uplašen jer se počeo tresti.

U knjizi *Discovering Psychology* autora Don H. Hockenburya i Sandra E. Hockenbury emocije se definiraju kao "kompleksno psihološko stanje koje uključuje tri elementa: subjektivno iskustvo, tjelesnu reakciju i promjenu u ponašanju." Oni tvrde da su emocije subjektivna stvar: svaki ih čovjek osjeća različito. Također mišljenja su da ne postoji ''čista'' emocija, već da su emocije uvijek pomiješane.[2] I sam to primjećujem - odlazeći na prvu probu za predstavu uvijek se osjećam uzbuđeno, ali i nervozno. Na tu pomiješanost, pojavu emocija u većem broju ukazuje nam i "kotač emocija'' Roberta Plutchika. Po njemu se primarne emocije mogu pomiješati kako bi stvorile novu emociju, a sve to možemo iščitati iz *kotača*.

Posljednja definicija, po mom mišljenju, raščišćava pojam emocije u kontekstu kazališta - emocija obuhvaća sljedeće trojstvo - subjektivno iskustvo: ono što smo utjelovljujući neko lice u scenama doživjeli, tjelesnu reakciju: promjenu našeg *unutarnjeg plova*[3] *te* promjenu u ponašanju: način na koji će se lice ponašati nakon određenog saznanja. Naravno, problem je u tome što u životu

[2] Don H. Hockenbury i Sandra E. Hockenbury,Discovering psychology, Worth publisher, New York, 2012.
[3] Branko Gavella, Teorija glume, CDU, Zagreb 2005.

sve čujemo po prvi put, a u kazalištu to treba ponavljati. No o tome na stranicama koje slijede.



Varijanta kotača emocija dr. Robert Plutchika koji tvrdi da čovjek može doživjeti 34.000 različitih emocija[4]

[4] Plutchik, R. (1984). *Emotions: A general psychoevolutionary theory*. Approaches to emotion, 1984, 197-219.

2.2. AFEKT I EMOCIJA

Za razumijevanje emocija bitno je pojam emocije razlučiti od pojma afekta. Za Darwina su afekt i emocija ista stvar, s razlikom da se emocija nalazi na višoj evolucijskoj razini od afekta. Po njemu se afekt tiče tijela, a emocija uma. Seksualni nagon je afekt i ostatak onog animalnog u nama, dok je sram emocija jer uključuje svijest o počinjenom. Osim što isključuje ulogu društva u otkrivanju i generiranju emocija, Darwin tvrdi da je tijelo "medij'' životinja, a um "medij'' čovjeka.[5]

Te je dvije pojave razdvojila Erin Hurley u svojem radu *Theatre&feeling.* Evo primjera: akrobati Lijana i Nik Wallenda ove su godine hodali po žici između dva nebodera na Times Squareu. Ideja je bila da svatko krene sa svoje strane, da se sretnu na sredini, zaobiđu jedan drugoga i nastave svoj put na drugu stranu. Dok su hodali prema sredini, osamdeset metara ispod njih, ljudi koji su ih gledali držali su se za glavu, ubrzano disali i bili naočigled uzbuđeni. Pišem ovu priču zbog trenutka kada su na sredini žice trebali zamijeniti mjesta. Naime, jedan je trebao sjesti na žicu, a drugi se trebao odvezati sa sigurnosnog užeta, pričvrstiti ga na prvog i obrnuto. U trenutku u kojem oboje nisu bili vezani sigurnosnim užem, iz publike se mogao čuti gotovo unisoni uzdah. Čak i ja, koji sam gledao snimku događaja, a znao sam da neće pasti sa žice, rukom sam prekrio usta i malo jače raširio oči. Kada su to uspjeli, publika ih je nagradila pljeskom i vriscima odobravanja. Takvo snažno i kratko uzbuđenje kod publike, vođen mislima Erin Hurley nazvat ću *afektom.* Najjednostavnije, afekt je kratkotrajno povećanje adrenalina, a manifestira se tjelesnom promjenom: znoj, brži rad srca, osjećaj kolanja krvi u ekstremitetima. Događa se nenajavljeno, protiv naše volje i nesvjesno uzrokuje facijalnu ekspresiju (npr. podizanje obrva i skupljanje usnica

[5] Charles Darwin, Izražavanje emocija kod čoveka i životinja, Dosije, Beograd 2009.

kada nas je nečega strah). Facijalna ekspresija je prepoznatljiva i univerzalna za ljudsku vrstu jer naša tijela reagiraju na sličan način.

U kontekstu kazališta i glume, afekt bi bio organska reakcija na neki podražaj, vanjski ili unutarnji, koji se pretvara u emocionalnu ekspresiju, odnosno emociju. Tijelo i um su jedna cjelina. Oslobođeno tijelo i slobodan um preduvjeti su za biti sada i ovdje, a jedino ako si prisutan u trenutku, spreman si oćutjeti vanjske podražaje i dopustiti si biti senzitivan, a samim time i emotivan.

3. EMOCIJE I KAZALIŠTE

"Kazalište je carstvo aktivne emocije." (E. Hurley)

2004. godine, znanstvenici Sveučilišta u Parmi došli su do otkrića "zrcalnih neurona'' koji se nalaze u predjelu moždane kore zadužene za motoriku. Testiranje su radili na majmunima te primijetili da im se isti dio moždane kore aktivira i kada su u eksperimentu u poziciji sudionika određene akcije i kada su u istoj toj akciji u poziciji promatrača. Ukratko, zaključili su da se dotični *zrcalni neuroni* aktiviraju i kada neku radnju obavljamo i kada je samo promatramo.

Drugo istraživanje, koje su proveli na ljudima, izgledalo je tako da bi sudionici prvo morali onjušiti neki miris koji im je stvorio osjećaj gađenja, a nakon toga im je pušten video na kojemu ljudi njuše nešto što im stvara osjećaj gađenja. I u jednom i u drugom slučaju ispitanicima se aktivirao isti dio moždane kore. Zaključak znanstvenika te ono što je za razumijevanje odnosa publike i glumaca zanimljivo, je sljedeći: "*Zahvaljujući zrcalnim neuronima možemo*

shvatiti, štoviše iskusiti, ono što druga osoba radi ili osjeća."[6] To znači da mi svako tuđe iskustvo proživljavamo kroz mentalne slike koje se stvaraju u dijelu moždane kore zadužene za motoričke sposobnosti. Dramatičar i teoretičar drame Bert O. States, u svojoj knjizi The Pleasure of the Play, istražujući fenomen kazališta, piše kako je jedna od primarnih funkcija mozga stvaranje mentalnih slika, te upravo to naziva *biološkim prapočetkom* umjetnosti, u našem slučaju kazališta.[7] Dakle, znanstveno gledano, posao kazališta je manipulirati mentalnim slikama svojih gledatelja. Analizirajući istraživanje Bert. O. Statesa, Ervin Curley širi njegovu tezu o mentalnim slikama:

"*Konkretizacija, odnosno to da nešto apstraktno poput mentalnih slika činimo konkretnim, opipljivim, ne zadovoljava samo našu potrebu za dokazom naših individualnih, emotivnih, unutarnjih života, nego i puno bitnije: zadovoljava osnovnu ljudsku potrebu za vezivanjem, zajedništvom, za osjećajem pripadanja. U tom kontekstu, umjetnost je mehanizam kojim možemo premostiti svoju ontološku izolaciju od svijeta koji nas okružuje."*[8]

Kazalište aktivira naše zrcalne neurone, oživljava *mentalne slike* koje njima stvaramo, one pak unutar nas pokreću emocije, a to nam omogućuje iskusiti tuđi unutarnji život u kojem možemo prepoznati sebe i tako se, konačno, ne osjećati sami. Ne čude onda niti oni iznenađujući rezultati istraživanja Odjela za psihološke i jezične znanosti pri University College London, prema kojemu se otkucaji srca velikog broja ljudi u određenom gledalištu u nekom trenutku tijekom kazališne izvedbe sinkroniziraju.

Naravno, kroz godine, kazalište je razvilo mnogo različitih "oružja" kojima potiče emocionalne reakcije u gledalištu i nadograđuje ovaj temeljni

[6] Vittorio Gallese, Christian Keysers, Giacomo Rizzolati, A Unifying View of the Basis of Social Cognition, Sveučilište u Parmi, 2004.

[7] Bert O. States, The Pleasure of the Play, Cornell University Press, 1994.
[8] Erin Hurley, Theatre&Feeling, Theatre&, London, 1998.

mehanizam stvaranja mentalnih slika. Na primjer, rasvjeta u predstavi utječe na percepciju određene scene - oblikovatelji svjetla koriste razne boje, ne samo kako bi što zornije prikazali mjesto radnje, već obojenošću scene toplim ili hladim tonovima te razinom prigušenosti svjetla određuju generalnu atmosferu scene. Tako prigušeno svjetlo, na primjer, sugerira intimnost, ali može stvoriti i dramatičan doživljaj. Glazba također može biti kreator mentalnih slika i pojačivač emocija - ako se koristi u prave svrhe i u pravom trenutku može postati potencijalni emocionalni *triger*. Iako su svjetlo i glazba važan kazališni faktor, vjerujem da najbolje služe u funkciji nadogradnje glumčevog iskaza.

3.1. GLUMAC I PUBLIKA

Jesu li upravo emocije ono što kazalište čini kazalištem?

Peter Brook u svom *Praznom prostoru* piše: *"Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra, i to je sve što treba da bi se stvorio teatar."*[9] Bivajući sudionikom kazališta, što iz gledališta, što na sceni, shvatio sam da je za pravo, istinsko, osjećajno kazalište, osim praznog prostora, ipak potrebno i zajedništvo. Zajedništvo glumaca na sceni, ali i zajedništvo glumaca i publike. Međutim, kako to glumac zapravo djeluje na publiku? Kako se oni povezuju? Kako se ostvaruje njihovo zajedništvo? Kad je u pitanju glumčev iskaz u formi npr. monologa, kada je glumac na sceni sam, odgovor je prilično jasan - on je u direktnoj komunikaciji s publikom (podrobnije ću takvu vrstu iskaza objasniti u sljedećem poglavlju ovog rada), ali što se događa kada nije sam, kada ima i partnere i kada njegova pažnja publiku uključuje posredno? *"Unutarnje čulo publike otvara se tek onda kad unutarnje zbivanje glumčevo prelazi na njegovu okolinu. Direktno, glumac ne može djelovati na publiku, on djeluje na publiku djelujući na svog partnera. Uspoređivanje raznih psihičkih zbivanja na sceni daje publici mogućnost kontrole toga zbivanja, a samo kada prijeđemo tu kontrolu, koja je u publici uvijek budna, možemo je zadobiti za voljno sudjelovanje u scenskim događajima."*[10]

Nekoliko je mehanizama po kojima publika uspostavlja neku vrstu zajedništva s glumcima. Povezuju nas prepoznavanje onoga što nam je poznato i blisko, suosjećanje i empatija. Mislim da je presudno razumjeti mehanizam

[9] Peter Brook, Prazni prostor, Nakladni zavod Marko Marulić, Split,1972.
[10] Branko Gavella, Teorija glume, CDU, Zagreb 2005.

povezivanja glumca i publike kako bismo kao glumci taj odnos mogli uspostavljati i održavati, ali i prekidati, kada je potrebno.

Kada je riječ o prepoznavanju poznatoga, duboko vjerujem u egzistencijalnu sebičnost čovjeka vođenu sebičnim genom kojem je jedini cilj daljnja reprodukcija te da je taj gen, od doba prosvjetiteljstva do danas od nas napravio bića s lažnim osjećajem identiteta te s izrazito jakim osjećajem svoga 'ja'. Moglo bi se reći da takav veliki 'ja' obožava sam sebe prepoznavati, sam sebe gledati, iznova dobivati potvrdu za svoju postojanost, a s time dobiva i silno željeno generalno odobravanje. O našem 'ja' kao podlozi za nastajanje kontakta u kazalištu govori i Branko Gavella koji, iako ne spominje konkretan termin *emocija*, govori o psihološkom materijalu koji izaziva određenu reakciju, a koji možemo nadovezati na teoriju kreiranja mentalnih slika:

"...to jest, popularno kazano: što traži gledalac od glumca. Traži li on od njega samo neke specijalno glumačke umetnosti ili traži opis, riječima da ocrta i naslika? Što traži još: onaj intimni doživljaj samoga sebe. To se ne da opisati, ali se to može samo ponovo doživjeti. Zato mislim da materijalni temelj glumačkog stvaranja jeste onaj psihološki materijal pomoću koga mi sami sebe doživljavamo. ....glumac glumi za gledaoce, ali za gledaoce koje će tek stvoriti, formirati. Kao što glumčeva ličnost prolazi put od svog primitivnog, tako reći organskog, senzualnog početka, tako se i pojam gledaoca razvija od lica praznog koje ima u sebi tek želju da bude ispunjeno nekim novim doživljajem, do lica koje je primajući u sebe akt glumčev našlo u sebi novu svjetlost za gledanje samoga sebe, novu punoću vlastite ličnosti."[11]

Zanimljivo je da paradoksalno, kada u kazalište ulazimo kao gledatelji, djelomično postajemo nesvjesni samih sebe, a da budemo iskreni, taj je bijeg od samih sebe često ujedno i jedan od glavnih motiva za odlazak u mrak kazališnih i

[11] Branko Gavella, Teorija glume, CDU, Zagreb 2005.

kino dvorana. Tamo odlazimo kako bismo pobjegli od svoje glasne svijesti (i savjesti) koju inače nikako ne možemo ugasiti, a na kraju, ako je predstava uspješna, bivamo suočeni s našim najdubljim dubinama. Gavella kaže da gledatelj u kazalištu briše svoj vlastiti vitalitet, ali da se za uzvrat u njemu budi, posredovanjem glumca, potpuno novi vitalitet te da upravo to zaboravljanje vlastitog vitaliteta, zapravo znači povišeno osjećanje samog sebe. "*Samo je naoko paradoksalna tvrdnja da bi brisanje ili iščezavanja nekih životnih dijelova u nama značilo pojačavanje osjećaja samog sebe. Zapravo, mi brišemo kao gledaoci samo ono što bi smetalo primanju nečeg mnogo jačeg i značajnijeg."* Riječ *vitalitet* koju Gavella ovdje upotrebljava u doslovnom značenju označava našu životnu snagu, ali rekao bih da se ovdje zapravo radi o našoj svijesti.

Kada Gavella govori o odnosu glumca i publike, osim na našeg poimanja sebe, oslanja se i na teoriju suosjećanja i empatije, često kaže da s glumcima empatiziramo te da *"na sebe preuzimamo čitav njihov svijet"*. Po Romanu Krznariću, empatija je *"sposobnost zamišljanja osjećaja druge osobe, a da pritom onaj koji to čini ne napušta perspektivu vlastite situacije (npr. naše shvaćanje osjećaja prijatelja u povodu obiteljske tragedije, a da pritom nismo shrvani tim čuvstvom). Sposobnost imaginativnog ulaska u kožu druge osobe, razumijevanja njezinih osjećaja te korištenje tog razumijevanja za usmjeravanje vlastitih postupaka navodi na zaključak da empatija može imati presudan učinak u društvenoj interakciji, omogućuje življenje na društveno osjetljiv način. Empatija je koristan rizik koji traži sposobnost maštovita eksperimentiranja s različitim ulogama, ali i sposobnost održanja distance."*[12] Usuđujem se reći da je empatija sami vrhunac povezanosti glumca i gledatelja te maksimum tog odnosa. Kao takva, ona je ujedno i svojevrsni cilj glumačke izvedbe kada je u pitanju ovaj odnos. Vjerojatno se zato i kaže da je gluma kolektivni čin, koji osim pojedinca

[12] Roman Krznaric, Empatija, Planetopija, Zagreb, 2014.

zahtijeva i kompleksan odnos glumac-glumac, ali i glumac-publika. Tako Gavella zaključuje sljedeće:

"Gluma je, dakle, takvo odabiranje i pojačavanje organskih psihofizičkih rezonanca čovječjeg doživljavanja koje, preneseno putem optičkim ili akustičkim, izaziva u gledaocima psihofizičke pojave koje postaju nosiocima naročitog osjećajnog doživljavanja. Gluma dakle nije "Schauspiel" nego "Mitspiel", to znači da su u gledaocu potencijalno aktivne sve one psihofizičke funkcije koje su glumcu potrebne da izvede na sceni neku kretnju i da izgovori neku riječ. Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem, već time što se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su pratioci i regulatori tih akcija."

Iz svega ovoga, zaključio bih da se odnos publike i glumca uspostavlja prije svega prepoznavanjem koje privlači pažnju gledatelja, zatim se taj odnos produbljuje empatiziranjem i potpunim razumijevanjem te tek tada dostiže svoj krajnji cilj - poistovjećivanje, koje gledatelju pruža priliku da proživi i doživi nešto novo unutar samoga sebe, imajući za efekt duboki osjećaj ispunjenosti te vlastitog "ja".

4. GLUMAC I EMOCIJE

Denis Diderot (1713.-1784.) francuski filozof, uz Rousseaua, glavna je ličnost pokreta Prosvjetiteljstva koji će kasnije odrediti kulturnu i političku putanju Francuske, ali i Europe. Osim što je bio urednik Francuske enciklopedije znanosti i umjetnosti, za nas je posebno bitan zbog njegovog djela *Paradoks o glumcu.* U *Paradoksu* sam, uz pomoć teorijskih zapisa Elly A. Konijn, pronašao ključno pitanje, kasnije ću to pitanje zvati dilemom, u vezi emocija i glumca, a to je pitanje: Treba li glumac osjećati emocije svog lika ili samo glumiti da ih osjeća?

Za razgovor o *Paradoksu,* važno je smjestiti ga u povijesni kontekst. Važno je znati da ga je Diderot pisao u jeku kazališne revolucije, u vrijeme nastanka buržoaske drame koja u fokus stavlja obične građane, a ideja joj je pokazati realnu sliku francuskog društva. Danas kažemo da su francuski glumci osamnaestog stoljeća glumili "klasicistički". Tekst se deklamirao, recitirao, slično kao u sudnici ili parlamentu. Imali su nekoliko načina kako pokazati emocije, a da ih svi u gledalištu shvate jednako. Smatrali su da je takav način *prirodan*, a samim time i jedini mogući. Međutim, u to vrijeme ujedno počinje i potraga za *novom* prirodnošću. Diderot se nije slagao s idejom da emocije glumaca na sceni moraju biti *prirodne* (onakve kakvima ih vidimo u svakodnevnom životu) već je smatrao da glumac treba samo pronaći uzor u prirodi, biti njen imitator, a ne i priroda sama. Ili jednostavnije, tvrdio je da glumčev talent nije u tome da osjeća, već da *točno iznosi vanjske znakove osjećanja.*[13] On od glumca zahtjeva pronicljivost, a ne osjećajnost, zahtijeva "*umijeće da sve oponaša, ili, što dolazi na isto, jednaku sposobnost za sve vrste karaktera i uloga."*

Elly A. Konijn u svojoj knjizi *Acting Emotion* navodi dva glavna činitelja kojima Diderot brani ovu svoju tezu. Prvi je taj da scena ne smije biti mjesto

[13] Denis Diderot, Paradoks o glumcu i drugi eseji, Valera, Beograd, 2006.

nekontroliranih emocija (on ih zove *ushitima*), odnosno, da se na sceni ne igra srcem, nego razumom. Za glumce koji igraju srcem, piše da su *osjećajni.* Naime, Diderot tvrdi da na sceni ne bi trebalo biti ushita jer smatra da će takvi glumci *sutra loše glumiti ono u čemu su danas bili odlični, a istovremeno će biti odlični na onome mjestu gdje su dan prije pogriješili.* Za Diderota će oni "njegovi", koji ne stvaraju srcem nego glavom, "*biti uvijek jedinstveni, uvijek isti u svim predstavama, uvijek jednako odlični."*

Drugi faktor leži u ogromnoj razlici između svakodnevnog života (svakodnevnih emocija) i života, odnosno emocija, na sceni - "*glumac ne umire kako umire u krevetu, već treba da nam prikaže drugačiju smrt, da bi nam se svidio"* ili kako kaže Gavella: "*Treba tragati za onim deformacijama koje životno sredstvo poprima kad ulazi u sklop umjetnosti."*[14] Diderot tvrdi da glumac ne imitira prirodu, niti "prirodne" emocije, nego glumi uzor kojeg je koristio za stvaranje uloge. Taj uzor Diderot naziva *idealnim uzorom* pomoću kojeg bi se glumac *lišio svog karaktera, da bi navukao na sebe neki drugi karakter, veći, plemenitiji, snažniji, uzvišeniji.* Koristi primjer iz *Molierovog Škrca* i kaže da idealni uzor treba imati karakteristike svih škrtaca ovog svijeta, a ne samo jednog. Glumac koji ga glumi treba pokazati najvećeg škrca svih vremena, a ne nekog od škrtaca kojeg poznajemo. Takav uzor bi glumcu koristio kao svojevrsna partitura prema kojoj bi glumio ulogu. Glumac bi na sceni bio istinit i vjerodostojan kad bi se dogodilo "*usklađivanje radnje, govora, lica, glasa, kretnje i držanja s nekim idealnim uzorom."*

U zaključku, Elly A. Konijin piše kako je danas nemoguće smjestiti Diderotov paradoks u suvremeno kazalište, međutim moguće je odrediti u kojem je omjeru paradoks prisutan danas. Ona navodi primjer s kraja devetnaestog stoljeća - raspravu koju je Constant Coqueline, zagovaratelj Diderotovih anti-emocionalnih stavova, vodio sa Wiliamom Archerom koji je zagovarao ono

[14] Branko Gavella, Teorija glume, CDU, Zagreb 2005.

suprotno, emotivnost. Archer je zaključio da je loše ako glumac ne osjeća nikakvu emociju, ali isto tako nije dobro da ga ona obuzme. Njegov odgovor leži u principu *dvostruke svijesti* koji kaže da glumac treba osjećati emociju, ali emocija treba biti u njegovoj kontroli. Tom analogijom, *glumčev paradoks* se danas pretvorio u *glumčevu dilemu* - treba li glumac osjećati iste emocije kao i lice koje igra ili jednostavnije - u kojoj se mjeri glumac mora identificirati s ulogom koju igra?

Ova je dilema izrazito bitno glumačko pitanje upravo zato što je glumac sam svoj materijal stvaranja. Za razliku od, na primjer, slikara, on nema platno na kojem će slikati, nego platno mora *ispresti u vlastitoj duševnoj tkaonici*[15] ili kako piše Brook *glumac je istovremeno i pijanist i klavir*[16]. Elly A. Konijin tvrdi da, upravo zbog toga što je "sam svoj majstor", glumca doživljavamo na četiri razine:

1) glumac kao privatna osoba,

2) glumac kao radnik (ona koristi izraz *glumac-zanatlija*),

3) *idealni model* (glumčevu ideju o tome kakvo je lice koje igra),

4) uloga (onako kako ju glumac igra).

Sukladno tome, svaka razina doživljavanja glumca nosi i svoje doživljavanje emocija: 1) osobne glumčeve emocije; one proizlaze iz glumčevog privatnog iskustva, 2) emocije koje glumac osjeća prema onome što mora obaviti na sceni (trema, uzbuđenje, izazov); 3) ono što glumac želi pokazati, emocije koje su se dogovorile na probama, 4) emocije lica (uloge) koje se *prikazuju* na sceni, one proizlaze iz glumčeve promjene ponašanja, odnosno promjena ponašanja lica uslijed nekog impulsa.[17]

[15] Branko Gavella, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005.
[16] Peter Brook, Prazni prostor, Biblioteka MM, Split, 1972.
[17] Elly A. Konijn, Acting Emotions, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000.

Glumačke metode koje sam proučavao pripremajući se za pisanje ovog rada nude različita gledišta o vezi glumac-uloga-emocija. One se, za razliku od Diderota koji je tu vezu promatrao isključivo na izvedbenoj razini, bave time kako tu vezu učiniti optimalnom na probama: to jest, u vremenu kada glumac postaje *vlasnikom* materijala kojim se bavi. Sada, kada mogu s odmakom gledati na svoje akademsko školovanje, shvaćam da sam svoje *najbolje* trenutke imao upravo na probama i uvijek mi se pred ispitne izvedbe činilo da je tek stiglo vrijeme kada se mogu ozbiljno početi baviti materijalom. Ne čudi zato da metode koje ću opisati, iako različite, imaju zajedničku potrebu za dugotrajnim isprobavanjem materijala. Elly Konijn dijeli ih u tri stila: stil zaranjanja, stil razjedinjavanja i stil samoizražavanja.

Stil zaranjanja, kao što mu ime govori, nudi rješenje glumačke dileme na način da glumac mora zaroniti u ulogu, što podrazumijeva da su glumčeve privatne emocije podređene emociji lika kako bi se stvorila iluzija da na sceni nije glumac, već lik. Začetnik te ideje je ruski redatelj Konstantin Stanislavski. Prema njemu, dramska situacija u kojoj se nalazi lik služi kao stimulans za glumčevo emotivno pamćenje. Glumac ga pokreće tako što odgovara na pitanja - kako se ponašao, što je napravio, kako se osjećao i kako je reagirao kada se našao u takvim ili sličnim okolnostima koje su određene dramskim tekstom. Stavljanje privatnih emocija u službu lika učinit će izvedbu vjerodostojnijom, glumac će biti uvjerljiviji, a publika bi, u najboljem slučaju, trebala povjerovati da na sceni nije glumac nego lik. Emotivno pamćenje i privatno iskustvo glumca služe za oblikovanje unutarnje slike lika. Bitno je da su emocije "istinite" kako bi se publika identificirala s likom, a identifikacija je moguća jedino ako su emocije glumca jednake emociji lika. Vođen *Sistemom* Stanislavskog, američki redatelj Lee Strasberg stvorio je svoju *metodu* koja je *još ekstremnija u smislu uranjanja u lik i psihološke analize lika.* On tvrdi da glumac ne smije biti limitiran dramskim

okolnostima, nego mora tražiti *supstitut u realnosti drugačiji od onoga koji je određen dramom*[18] kako bi situaciju sebi učio što realnijom.

Ovom metodom, nesvjestan da se baš njome služim, koristio sam se na ispitu Scenskog pokreta 2. godine MA studija glume. Cilj kolegija bio je upoznati se s tehnikom karakterne maske te kao rezultat stvoriti vlastitu masku, odnosno vlastiti lik koji publici priča neku svoju specifičnu priču. Olakotna okolnost bila je ta što nisam morao posvojiti već napisani dramski tekst, nego sam tekst pisao sam. Bez obzira na to što sam pišući tekst u njega već upisao svoja emotivna sjećanja, kada sam taj isti tekst trebao odigrati, našao sam se pred zidom. Kao zadatak, zacrtao sam da u određenom trenutku moram zaplakati, na neki se način *izgubiti* u emociji. Na prvim pokusima pokušavao sam prizvati neko snažno sjećanje koje bi u meni pokrenulo emotivnu angažiranost čiji bi rezultat bila biološka reakcija u suzama. Iako mi je to prva dva puta pošlo za rukom, primijetio sam da prizivajući sjećanje prestajem biti *ovdje i sada,* a još važnije, shvatio sam da me tako zaranjanje u sebe troši ne samo glumački, nego i privatno. Kada sam već odlučio odustati od namjere da plačem, opravdavajući sam sebe rečenicom "*ne mogu ja to",* na radiju sam čuo pjesmu čije su riječi i melodija točno opisivale situaciju u kojoj se moj lik nalazi. Pjesma mi je koristila kako bih povjerovao u situaciju u kojoj se nalazim, kako bih povjerovao u cjelovitost svijeta svoga lika i tako poslužila kao uvijek uspješni *triger* za suze. Nije ona koristila meni kao privatnoj ličnosti, nije me podsjećala na neka osobna iskustva, već je nadograđivala osjećaj mene kao lika (glumca) na sceni. Naravno, rezultatu je kumovalo i to što sam od početka teksta vodio priču prema tome. Sustavno sam ugrađivao mehanizam te emocije u unutarnji život svog lika tako da je ono postalo toliko krhko da bi ga svaki put već prvi takt pjesme porušio. S rezultatom sam bio zadovoljan, a sudeći prema komentarima publike uspio sam ih uvjeriti da je ono što su vidjeli na sceni iskreno. Zaključio bih da, u slučaju suza, trenutno očito ne mogu računati na *triger* iz svog privatnog emocionalnog iskustva. Ono je

[18] Lee Strasberg, A dream of passion: The development of the Method, Plume, New York, 1987.

ili još neproživljeno ili duboko potisnuto, tako da, kako bih ostvario velike emocionalne reakcije svojih likova, prije svega moram izgraditi njihove velike, detaljne, cjelovite svjetove u koje najprije duboko vjerujem ja sam, da bi tek onda u njih mogao povjerovati netko drugi.

Stil razjedinjavanja oprečan je metodi zaranjanja, on odbija princip *identifikacije glumca s ulogom*[19]*,* a glumac se, štoviše, od uloge mora distancirati. Stil razjedinjavanja vežemo uz Brechta. Brecht je tvorac *Epskog kazališta* koji za ideju ima kod publike pokrenuti kritičko razmišljanje i u najboljem slučaju promjenu društvenih odnosa. Publiku čini aktivnim promatračem, za razliku od stila zaranjanja koja publiku čini pasivnom. Slično kao politički teatar šezdesetih i sedamdesetih godina, zadatak epskog kazališta je educiranje i informiranje publike, kako bi iz viđenog donijeli zaključke o vlastitoj situaciji. Zadatak glumca je fokus staviti na socio-političku situaciju u kojoj se lice nalazi, a glumac nije samo lik kojeg igra, već i on sam. Rješenje za glumačku dilemu leži u tome da ona sama postaje tema na način da glumac može *izaći* iz uloge/situacije koju igra i u svoje ime komentirati događaje na sceni. Brecht kao Diderot misli da glumac uopće ne treba imati emocije, on mora ispričati priču onakvu kakva jest, a emocija ako će do nje doći, mora biti u publici.

S "iskakanjem'' iz uloge da bi se govorilo o trenutnom stanju u društvu u kojem živimo i djelujemo susreo sam se na klasi profesora Bobe Jelčića jer taj postupak često biva elementom u njegovom akademskom i profesionalnom radu. Na ispitu Gluma IV radili smo Čehovljevog Galeba te je osnovni zadatak, naravno, bio suočiti se s problemima kojima se nose Čehovljevi likovi, međutim, u trenutku kada Kostja doista govori o kazalištu, iskoristio sam priliku da tom tekstu dam kontekst današnjice tako što sam, uz dozu Kostjinog cinizma, počeo privatno govoriti o stanju u hrvatskom kazalištu. Taj postupak mi je bio vrlo zanimljiv - osim što sam prvi put mogao izreći nešto što ja kao privatna osoba

[19] Elly A. Konijn, Acting Emotions, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000.

mislim, i to svojim riječima, a ne Čehovljevim koje nerijetko teško razumijem, ovaj postupak učvrstio je moju poziciju na sceni i vjeru u to da pričam priču o nečemu relevantnom te sam tim djelomičnim "iskakanjem" iz uloge otvorio neki novi emocionalni kanal kojim sam mogao izraziti svoje vlastito osjećanje.

U stilu samoizražavanja, lik glumcu služi potpuno obrnuto nego li je postavljeno u stilu zaranjanja. *Lik treba služiti glumcu kao trampolin*[20]*;* instrument pomoću kojega bi glumac trebao skinuti svoje svakodnevne maske kako bi izložio svoju intimu. Glumac se ne pretvara da je netko drugi, već na scenu izlazi kao on sam. Emocije koje su upisane u lik trebaju biti emocije samih glumaca, kako bi glumci bili istiniti i spontani. Spontani u smislu da na sceni reagiraju u trenutku, da budu živi i aktivni. Jerzy Grotowski i Peter Brook zagovaratelji su ovog stila. Oni u fokus stavljaju glumca i njegovu tehniku. Glas i tijelo glumca moraju biti utrenirani kao da su sportaši. Na primjer, jedna od tehničkih vježbi Grotowskog zahtijeva da glumcu obrva titra brzo, a obraz sporo. Grotowski stvara pojam *Siromašnog kazališta*, u kojemu se kazalište radi bez pomoći svijetla, kostima ili šminke. I on i Brook pokušavaju maknuti barijeru između publike i glumca, pa tako često scenu izmiču iz prostora kazališta.

Elemente ovog stila pronalazio sam radeći na gotovo svakoj ispitnoj produkciji kolegija Gluma i Govor. Kazalište sam još kao dijete zavolio upravo zbog toga što mi je dopuštalo slobodno izražavanje svojih vlastitih misli i emocija, budući da mi je to bilo i još uvijek jest teško u stvarnom životu. Ispiti na kojima sam najviše imao osjećaj da nešto govorim i osjećam u svoje ime, su ispit iz kolegija Gluma II na kojem sam radio Shakespeareovog *Hamleta*, Gluma IV na kojem sam radio Čehovljevog *Trepljova* i Govor V za koji sam uzeo ulomak iz *Na rubu pameti* Miroslava Krleže. Ono što veže te ispitne produkcije, zašto sam na njima najslobodnije izražavao svoje stavove i emocije, sigurno leži u njihovoj dobroj pripremi i odličnom vođenju koje sam imao od strane svojih profesora.

[20] Jerzy Grotowski, Ka siromašnom pozorištu, Studio Lirica, Beograd, 2006.

Svatko od njih me na svoj način tjerao da nikad ne zaboravljam na pitanje tko sam u svemu tome ja i zašto se to baš mene tiče. Ključ leži u tome da svaku riječ upišeš u sebe na način da slušaš kako i gdje one u tebi odzvanjaju, koje asocijacije bude u tvom biću, te svjesnost da je najbolje kada se izražavaš jednostavno, baš onako kako osjećaš, bez uljepšavanja i dodatnih "gluma" koje ometaju tebe kao izvođača, a i publiku kao gledatelja u shvaćanju i dopiranju do suštine. Sada, kada se prisjećam tih uloga, shvaćam da sam igrajući Hamleta po prvi puta u životu doživio emocije tolikog intenziteta. U njega sam ugradio ljubav prema majci i privatni bijes koji već dugo nosim, a za koji dan danas ne znam odakle dolazi. Mješavina tog bijesa i afekcije prema majci u meni se iz scene u scenu toliko nakupljala da mi je, dok sam stigao do monologa, zaista trebao poligon na kojem te emocije mogu izraziti, izbaciti iz sistema i nekako razriješiti.

Kada sam radio na Krležinom tekstu iz romana *Na rubu pameti,* kao materijal sam uzeo svoje vlastite emocije koje kod mene inače induciraju raznorazni "Domaćinski" (Krležina varijanta oholog moćnika) s kojima se u životu susrećem. Bijes koji sam gradio prema Krležinom Domaćinskom, isti je bijes koji me obuzima kada vidim stvarne moćnike kako se igraju Boga s tuđom sudbinom, na primjer, političare koje se igraju sa svojim mandatima, tajkune, ratne profitere pa i neka lica s naše Akademije, a tekst mi je koristio kao vlastito razrješavanje s "Domaćinskima" iz stvarnoga života kojima se često podređujem te im nemam hrabrosti reći što o njima mislim. Ovdje se, vrlo vjerojatno, radi o nekom mom osobnom problemu s autoritetima općenito. Na kraju, ili na rubu, moja izvedba nije stigla direktno do mojih "suparnika", njihova imena, naravno, nisam spominjao, ali sam izgovarajući taj tekst u svakom trenutku znao kome se zapravo obraćam.

Dok sam se bavio ulogom mladog neshvaćenog umjetnika Kontantina Trepljova, lika Čehovljevog Galeba, koji svojoj majci svim silama želi pažnju skrenuti na sebe te radi sve kako bi dobio njenu potvrdu, zapravo sam baratao

emocijom straha od usamljenosti, napuštanja. Iako sam svjestan da je moja privatna želja da se svidim drugim ljudima u suštini "bedasta", čini se da ona muči svakog mladog čovjeka, pogotovo umjetnika, te da je tako i kod mene ona prisutna i neutaživa. Zato, na primjer, lako upisujem vlastiti osjećaj omalovaženosti od osobe do čijeg mi je mišljenja stalo u scenu u kojoj Kostji majka, slavna glumica, prekida njegovu predstavu.

Mislim da je bitno naglasiti da ne mislim kako je ijedan od ovih stilova najidealniji te da mi se čini da ključ leži u uzimanju od svakoga od njih pomalo te da taj ključ svaki glumac mora pronaći sam za sebe.

5. GLUMAC I GLUMAČKI PARTNERI

Nico Henri Frijda u svojoj knjizi *The emotions* tvrdi da je emocija funkcionalna ekspresija individualca koja nastaje kao odgovor na njihovu okolinu.[21] Međutim, po njemu, situacija sama po sebi ne budi nikakvu emociju, nego se emocija rađa kada ocijenimo da iz određene situacije možemo izvući dobrobit za naš vlastiti interes. Prema njemu, emocije nastaju zbog (ne)mogućnosti usklađivanja situacije i vlastitog interesa. Ako uzmemo da lica u dramama, baš kao i ljudi općenito, djeluju vođeni svojom sebičnošću, samo kako bi zadovoljili vlastite potrebe, to bi za nas značilo da u drami, osim što govorimo samo kako bismo izrazili svoje želje, i emocije komuniciramo sa drugima samo ako mislimo da time možemo nešto postići ili dobiti. Kad malo bolje razmislimo, rijetko smo jako emocionalno ekspresivni kada se nalazimo sami u svom dnevnom boravku. Može se reći da na sceni često plačemo kako bismo potaknuli nečiju sućut, pretjerujemo kako bismo skrenuli pažnju na sebe, nesretni smo kako bismo dobili nečiju utjehu, na kraju krajeva, Trepljov se upuca u glavu samo kako bi se dokazao. Imajući to na umu, možemo zaključiti da glumački partneri jedno u

[21] Nico H. Frijda, The emotions, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

drugima mogu prouzročiti emocije samo ako oboje dobro znaju koje su želje njihovih likova i iz kojih pozicija oni kreću u ostvarivanje tih želja. Kada se taj odnos ne uspije uspostaviti, dobiva se dojam da glumci govore ‘u prazno’ i svaki sam sa sobom te takvi nisu u mogućnosti niti emocionalno reagirati. Rekao bih da glumiti znači djelovati na nekoga, ali isto tako i dopustiti da netko djeluje na tebe. Dobar partner neće samo sipati uvrede, već će zacrtati da me svojim djelovanjem mora,recimo, rasplakati i njegova bi mi akcija samim time trebala biti dovoljan *triger*. Pritom je izrazito bitno da i jedan i drugi poznajemo kontekst, ali i do kakvog (ne)razrješenja moramo stići.



Sarah Bahbah, 2015.

6. ZAKLJUČAK

Prije nekoliko godina gledao sam predstavu *Richard III.*, gostovanje u organizaciji Kazališta Ulysses, s velikim Ralph Finnesom u glavnoj ulozi. Gledajući ga u predstavi bilo je jasno da gledam čovjeka čija je tehnika na zavidnom nivou, on je šaptao, a ja sam ga čuo, njegov je hod bio dio njega, a ne samo vanjski faktor, po svemu je zračio veličinom svog imena i zato se bojim priznati da na sceni nisam vidio, ili bolje reći osjetio, jednog beskrupuloznog, frustriranog tiranina koji je spreman na sve kako bi se dokopao vlasti. Kao da nam je ponudio samo svoju savršeno ispoliranu tehniku pokazivanja emocija, bez da je išta od toga zaista osjetio. To je, naravno, moj subjektivni dojam i ne isključujem mogućnost da je netko tko je sjedio kraj mene osjetio nešto potpuno drugo. Nije li kazalište, zapravo, duboko subjektivna stvar? Na svakoga od nas djeluje drugačije. I ne fasciniraju li onda sve nas neki glumci zato što imaju "ono nešto"? Mislim da je to "ono nešto", upravo sposobnost da nas emotivno angažiraju, da nam daju nešto više od lijepog izražavanja. Tekst je, ipak samo posljedica unutarnjeg zbivanja i u kazalište najčešće idemo upravo zato da bismo nešto osjetili, da bismo bili dirnuti. A da bismo nešto osjetili, glumac mora nuditi svoju nutrinu, svoje vlastite emocije, svoje vlastito mišljenje, nešto što stvara upravo u tom trenutku, pred nama, a ne nešto što je *fiksirao* na probi.

Slušao sam iskustva jednog glumca, kojega smatram, rekao bi Grotowski, *svećenikom umjetnosti*, kako je igrajući pokušavao vratiti osjećaj koji je imao kada je prvi put čitao tekst i kada ga je taj tekst emotivno angažirao toliko da je počeo plakati. Igrajući, i istovremeno pokušavajući prizvati taj osjećaj, on je automatski otputovao u trenutak prve čitaće probe i prestao biti prisutan u

trenutku sadašnjosti te zato nije dopustio da stvarne okolnosti, dakle scena u kojoj se trenutno nalazi i njegovi kolege partneri djeluju na njega te tako izazovu *stvarnu,* njegovu emociju. Konačno, zaključio bih da glumac treba isključivo stvarati uvjete u kojima se emocija može pojaviti. Ako je izgradio čvrste temelje svom liku, ako je tehnički pripremljen, oslobođenog tijela i glasa te emocionalno slobodan kako bi mogao emocionalno reagirati u trenutku, dakle toliko pripremljen da na izvedbi ne razmišlja o tehnici, nego reagira spontano te da reakcije dolaze iz suigre i slobodan je u svom iskazu - emocija će neminovno doći same od sebe.

Ono što je po mom mišljenju također ključno za postizanje emocionalne slobode, za mogućnost aktivnog bivanja u trenutku, je kroz godine izgraditi dovoljno jako samopouzdanje koje će odagnati naš privatni sram i strah od sramoćenja. Jer, čini mi se, da je zamka u koju upadaju mnogi glumci, pa tako i ja sam, da u uloge ulazimo kako bismo bili netko drugi, a ne mi sami, i to najčešće zato što mislimo da smo mi sami nedovoljni, dok je stvar upravo obrnuta. Tomu ne doprinosi samo općepoznata pojava zvana "trema", strah od sramoćenja izazvan izloženosti publici koja očekuje da na scenu stupamo imajući nešto ponuditi, čija je sramota u tome da, uslijed neuspjeha, naše visoko mišljenje o sebi samima koje nas je na tu scenu dovelo, biva razotkriveno[22], već često nešto još osobnije. Osim straha od nedostatnosti, često nas koči i strah od mogućnosti da nećemo ostvariti vlastita očekivanja, a oba ta straha zapravo generira naš strah od srama. Čini se da je sram, emocija o kojoj ne govorimo mnogo ili govorimo vrlo površno pretpostavljajući da znamo o čemu govorimo, emocija toliko snažna, da u određenom intenzitetu, može učiniti da se osjećamo potpuno bezvrijednima, poniženima, trajno obilježenima i to najčešće onda kada ništa loše nismo učinili, te kao takva ima sposobnost izdominirati sva naša ostala osjetila i osjećaje, ostavljajući nas zatvorenima i paraliziranima.

[22] Mario Jacoby, Shame and the Origins of Self-Esteem, Routledge, New York, 1996.

Kada razmišljam o svom životnom iskustvu, svaki put kada sam imao potrebu napraviti nešto što je izvan moje zone sigurnosti, nešto što me na kraju unaprijedilo, bilo je riječ o emociji kojoj bih dopustio da me tjera dalje bez obzira na posljedice, bez obzira na ono što će reći drugi. Zato ću, u budućem radu, nastojati tragati za svojim vlastitim emocionalnim doživljajem koji neće biti sputan utjecajem publike, tuđim očekivanjima, ustaljenim formama te vlastitim nesigurnostima, očekivanjima i vizijama.

POPIS KORIŠTENE LITERATURE

Don H. Hockenbury i Sandra E. Hockenbury, *Discovering psychology*, Worth publisher, New York, 2012.

Charles Darwin, *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*, Dosije, Beograd 2009.

Bert O. States, *The Pleasure of the Play*, Cornell University Press, 1994.

Peter Brook, *Prazni prostor*, Biblioteka MM, Split, 1972.

Lee Strasberg, *A dream of passion: The development of the Method*, Plume, New York, 1987.

Denis Diderot, *Paradoks o glumcu i drugi eseji*, Valera, Beograd, 2006.

Branko Gavella, *Teorija glume*, CDU, Zagreb, 2005.

Mario Jacoby, *Shame and the Origins of Self-Esteem*, Routledge, New York, 1996.

Jerzy Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, Studio Lirica, Beograd, 2006.

Elly A. Konijn, *Acting Emotions*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000.

Uta Hagen, *Respect for Acting*, John Wiley & Sons, Inc., New York, 2009.

Nico H. Frijda, *The Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Vittorio Gallese, Christian Keysers, Giacomo Rizzolati, *A Unifying View of the Basis of Social Cognition*, Sveučilište u Parmi, Parma, 2004.

Erin Hurley, *Theatre&Feeling*, Theatre&, London, 1998.

POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

Slika 1. Robert Plutchik, *Wheel of emotions*, http://feelingswheel.com/ (pristupljeno 10.8.2019.)

Slika 2. Sarah Bahbah, *Summer without a pool - season* 1, 2005. http://www.sarahbahbah.com/storm/x74x2pgabcz7v2m6rzpblqjlqb5ups (pristupljeno 15.9.2019.)