

Mr Љиљана Чекић

ГЛУМА, УНУТРАШЊЕ МОТИВИСАНА АКТИВНОСТ

***Сажетак:** За вријеме тока глумац контролише своју психичку енергију, а његова активност успоставља ред у свијести. Сазнање о способности обављања сложених активности и савладавања великих изазова, у којима су мобилисани сви глумчеви ментални, физички и психички потенцијали, јача себство и усложњава личност. Спознаја о властитим могућностима јавља се као позитивна повратна информација о активностима које су јој претходиле. На тај начин повећава се самопоуздање. Дјелатност у којој смо одредили циљ, ангажовали себе до крајњих граница и добили потврду о способности савладавања препрека, изазваће пријатан осјећај и радост. Након таквог искуства глумац ће увећати своју мотивисаност и ангажман да би поново постигао исти доживљај. То је начин "рада на себи" и пут саморазвоја.*

***Кључне ријечи:** глума, унутрашња мотивација, ток, срећа, концентрација, потребни услови, опструкције.*

Њено тело се више није замарало, а њена игра је сама из себе

стварала нове снаге за нову игру.²²

Човекову тежњу ка срећи
немогуће је потпуно убити.²³

Истраживати узроке који генеришу човјекову потребу за бављењем глумачком умјетношћу представља широку и комплексну област. Екстерни узроци најчешћи су поводи за бављењем овом, изузетно сложенем, умјетношћу, али стварни, истински узрок “жртвовања” Мелпомени и Талији није лако објашњив. Један број стваралаца и након дугогодишњег бављења глумом, није у стању да артикулисано објасни разлог свог битисања (трајања, бивствовања) у овој сложеној и тешкој професији. Истрајати упркос неповољним социјалним и економским приликама, одживјети своју умјетност и “одсањати свој сан”, равно је подвигу. Шта је то што глумца одређује, шта је то што му упркос

малих плата, сурових позоришних политика, недовољног поштовања окружења и даље држи “ватру у грудима”?

Сви лако уочљиви узроци који би навели неког несуђеног чиновника, љекара или адвоката да постане глумац не представљају суштину, готово опсесивног, бављења овом умјетношћу. Потреба за игром, постоји и код других људи, али они се не опредјељују за ово занимање. Жеља да буду виђени и препознати постоји код читавог низа различитих професија. Вјеровање да је радост и лакоћа основна одредница ове професије нестаје код првог сусрета са стваралачким радом. Потреба да се осјети како је “бити у туђој кожи”, кратко траје. Шта је то што глумца тјера да плаче и када је срећан, да се весели и кад се читав његов приватни живот урушава, да се смрзава и када је у сали загушливо и превруће, да хода обнажен и када му пара на уста излази, да у *дроњке, управо у парампарчад цена неку страст*²⁴? Шта је то

22 Иво Андрић, “Аска и вук”, *Деца*, Просвета, Београд 1967. стр.187.

23 Бертолт Брехт, “Прегледајући своје прве комаде”, *Драма*, превод Душанка Марицки, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1975. год. стр. 336.

24 Виљем Шекспир, *Хамлет*, превод Велимир Живојиновић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996. год. стр. 83.

што и поред све муке коју кроз одиграни лик проживи, глумца тјера да каже: “Ја волим оно што радим”?

Истражујући психолошка стања кроз која пролази већина стваралаца у току свог рада, могу се пробати пронаћи одговори на ова питања. У овом тексту покушаћу да расвијетлим једну од мотивација за бављење глумачком професијом.

Мада, *тајну глуме знају само глумци, а они о томе не говоре и не пишу. Делом због стида, због страха да неће бити схваћени, делом из страха да ће умањити деловање своје глуме ако је објасне (...)* Када су, у ретким приликама, глумци покушавали да одговоре на питања о глуми, говорећи језиком свог заната, језиком којим се служе на сцени за време проба или за време представе иза завесе – нису били схваћени.²⁵ Писана ријеч, за разлику од говорене, није глумачка особеност. Тешко је пронаћи аутобиографска свје-

дочења о унутарњим процесима који се одвијају у току глумачке игре. Та неспособност артикулисања властитих доживљаја отежава могућност конзистентне анализе.

*Постоји двојност: живети и тумачити, бити оно што јеси и неко друго биће од крви и меса и биће од папира, управо је у томе чудесна заводљивост глуме.*²⁶

Разговори са глумцима могу олакшати процес истраживања, иако због своје субјективности не могу послужити као научна грађа. Премда тешко успијевају да опишу и објасне генерисање стваралачких процеса у самим себи, глумци радо и ангажовано говоре о својој умјетности.

Морис Метерлинк је тврдио да је “*Вриједно чуђења (...)* како се мало глумци интересују за своју умјетност, њену технику, њену филозофију, глумачку мајсторију и виртуозност.”²⁷ Као опонент таквој тврдњи требало би да по-

25 Владимир Јевтовић, *Драги господине Дидро*, Зборник радова факултета драмских уметности, бр. 2, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1998. год. стр. 281.

26 Патрис Павис, *Глумац- извођач*, превод Мрђен Веселин, Сцена бр. 1, Нови Сад, 1990. год. стр. 3.

27 Константин Сергејевич Станиславски, *Мој живот у умјетности*, превод Огњенка Милићевић, Народна просвјета, Сарајево, 1955. год. стр. 283.

служи ова анализа којом ћу покушати да расвијетлим неке изузетно важне стваралачке процесе који се дешавају у току глумачке игре.

*Глумац мора бити свјестан да умјетничким стварањем улази у велики социјално-морални комплекс људског стварања уопће, и да се вриједност тог његова стварања мјери по томе колико то његово стварање доприноси опћем подизању вриједности човјечјег живота. Радост стварања може бити тако тек посљедица свијести, да оно има опћу људску вриједност.*²⁸

Подручје овог истраживања је умјетнички чин у свом најчешћем и најузвишенијем облику који не подилази ни публици, ни ствараоцу, и који само ако руши све лажне препреке и на сцени и у публици, бива препознат.

Јежи Гротовски (Jerzy Grotowski) је сматрао да је за његове представе примјерена само

елитна публика²⁹. Његов елитизам се огледао у духовној перфекцији, у отворености за све импулсе који долазе са сцене, без икаквих предрасуда које лако поништавају могућност пријема најтананијих вибрација. Таквој врсти глумачке игре и таквој публици намијењен је и овај рад.

Појам тока, флоа или оптималног искуства

Након огољавања од екстерних узрока бављења глумачком умјетношћу, остаје суштина, а то је срећа. Играјући у позоришту, већина, или готово сви су некада доживјели стање потпуне и

²⁹ Ј. Гротовски у интервјуу “Нови завет у позоришту” који је са њим водио Еуђенио Барба 1964. год, (Јежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, превод Назифа Савчић, Издавачко-информативни центар студената, Београд, 1976. год. стр. 15.) на питање да ли је његово позориште намјењено за елиту одговорио је: *Да, али не за елиту која је одређена друштвеном средином или финансијском ситуацијом гледаоца, нити за елиту формирану образовањем. Радник који никада није стекао средње образовање може да прође кроз стваралачки процес самоиспитивања, док је можда професор универзитета мртав, трајно формиран, језиво крут, попут леша (...) Нас једноставно не интересује свака публика, већ посебна публика.*

²⁸ Бранко Гавела, *Драматуршки списи*, Библиотека Стеријиног позорја, Нови Сад, 1967. год. стр. 59.

истинске среће, стање у коме је све било безначајно осим власти-те игре. То је стање које се у психологији назива *ТОК*, *ФЛОУ* или *ОПТИМАЛНО ИСКУСТВО*, а дефинише се као кулминација емоционалне интелигенције у којој су све унутрашње снаге усредсређене у циљу извршења задатог процеса, који се са лакоћом одвија, уз максималне креативне моћи. *То је осјећај да смо способни да изиђемо на крај са изазовима у једном систему акција које су оријентисане на циљ, одређене правилима и пружају јасне показатеље напретка појединца.*³⁰

Термин *флоу* (flow) долази из енглеског језика и код нас се преводи као ток, занос, претек, прелив, проток, улив, излив, плима, бујица, струја. У психијатријској лексици задржан је изворни назив у српском транскрипту: *флоу*. У овом тексту користићу термине: *ток*, *флоу* и *оптимално искуство*.

Стање дубоке концентрације свијести, необично добро органи-

*зоване*³¹, представља једну од дефиниција *тока*, који је детерминисан способношћу човјека да са лакоћом и виртуозношћу обавља одређену активност. Иако је доживљај *тока* ван свјесне контроле човјека, постоје одређене врсте припрема које су неопходне за његово генерисање. Жеља да се то стање поново доживи ствара одређену врсту зависности и представља једну од најјачих карика која глумца држи у својој власти.

Да би *ток* настао неопходно је остварити високо дисциплиновану менталну активност. Потпуно фокусирање пажње на дјелатност која се обавља неопходна је у овом процесу. Било каква ефемерна мисао која би се појавила у току стваралачког процеса неумољиво би опструисала појаву *тока*. Само потпуном усредсређеношћу на игру, глумац може доживјети *оптимално искуство*.

Ток се објашњава као стање потпуне среће. Сви људи немају способност да је доживе. Ауто-теличне (аутотеличан, *грч.* ауто-ја, телос-циљ) или интринсичке

³⁰ Михаљ Чиксентмихаљи, *Ток*, превод Вера Варади, Форум, Нови Сад, 1999. год, стр. 83.

³¹ Исто стр. 52.

личности су оне које су у стању да остваре личну срећу.

Флоу није карактеристичан само за сценске умјетнике, него и за читав низ професија. Иако је о њему написан већи број књига и чланака за специјалисте, први пут је истраживање *оптималног искуства* представљено широј читалачкој публици 1990. године књигом “Ток” Михаља Чиксентмихаљија³² (Mihaly Csikszentmihalyi) професора психологије на Чикашком универзитету, који се двадесет и пет година бавио истраживањем људске среће и дошао до доживљаја који је назвао *ток* или *флоу*.

*Ток је супротно од психичке ентропије – заправо, некада га зовемо не-ентропија – и они који је достигну развијају јачи, самопозданији селф*³³ *зато што је*

32 Оригинално истраживање и теоријски модел *ток* искуства први пут су били изложени у дјелу *Beyond Boredom and Anxiety*, 1975. истог аутора

33 *Себство, сопство, јаство* или *селф* су само неки од бројних назива који се у психологији користе као синоними за Ја, од социо-психолошког приступа Џорџа Херберта Мида (George Herbert Mead) и Харија Саливана (Harry Stack Sullivan) до аналитичке психологије Карла Густава Јунга (Carl Gustav Jung).

*више њихове психичке енергије било успјешно инвестирано у циљеве које су сами изабрали.*³⁴

Ток није био непознат ранијим позоришним епохама, али се о њему углавном говорило само дескриптивно. Аутори који су се бавили анализом овог доживљаја давали су му различите називе. Жежи Гротовски је рекао да је то *тотални чин*, Константин Сергејевич Станиславски (Константин Сергеевич Станиславский) га перципира као *органиско стваралаштво* или *стваралачко самоосјећање*, Ричард Шекнер (Richard Schechner) као *занос*, док га Михаљ Чиксентмихаљи назива *оптималним искуством*.

Не постоји рецепт за улазак у *ток*, али постоје потребни услови који морају бити испуњени.

За истраживање доживљаја који се дешавају унутар глумца у току игре тешко је пронаћи валидне и егзактне изворе. Већина података који ће бити кориштени у овој анализи имплицитно су пронађени у студијама позоришних аналитичара и стваралаца. Један дио података до којих сам

34 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 51.

дошла експлицитним путем, пронашла сам у литератури из области психологије. Најсврхисходније информације су оне које сам добила посредним путем преко мемоара, сјећања, писама, исповијести, студија, анализа и теоријских разматрања самих глумаца. Али, таква врста података има један велики недостатак. Искреност при описивању властитих доживљаја морала би бити императив таквих изјава. Нажалост, то је немогуће проверити, па се таква врста информација не може користити као поуздана. Ако претпоставимо да су аутори таквих текстова били искрени у описивању својих доживљаја, не смијемо да заборавимо да су у неким судовима били крајње пристрасни.³⁵

Дакле, информације које добијамо из изјава глумаца нису валидне, али су употребљиве. Упоређивањем таквих изјава може се пронаћи сличност у опи-

сима неких појава које се догађају глумцима за вријеме игре. На основу довољно великог узорка сличних изјава, тако прикупљене податке могуће је сматрати довољно поузданим да би послужили као научна грађа.

Само посматрањем глумачке игре не може се добити довољан број података. *Спољашња запажања морају бити допуњена интроспекцијом.*³⁶

Ирена Филозофувна је 1929. године направила истраживање глумачких психолошких доживљаја у току игре. Резултати истраживања су показали да већина глумаца има сличне или идентичне доживљаје, иако је њихов став о властитом сценском доживљају потпуно ексклузиван и они сматрају да није у корелацији са доживљајима других колега. Један број испитаника дао је опис *тока*, као стања највише креативности.³⁷ Резимирајући

35 Нпр. уколико глумац, из чијег текста користимо податке који су нам потребни за истраживање, припада оној групи глумаца који играју "са дистанцом" од лика, он ће имати одређени анимозитет према глумцима који глуме уз помоћ технике проживљавања.

36 Ирена Филозофувна, *Проба психолошких истраживања глумачке игре*, превод Милан Душков, Сцена бр. 1, Нови Сад 1990. год. стр. 87.

37 Станислава Висоцка (Stanislawa Wysocka), глумица, између осталог у свом упитнику наводи: *на сцени сам двострука, верујем у све што говорим, видим и осећам, а осим те вере у мени*

материјал који је прикупљен методом интервјуа, Филозофовна је закључила да се на тако прикупљене податке мора критички гледати. *Разумљива је ствар да интелектуалан, а нарочито емотиван однос глумца према уметности, позоришту, игри, њега нагони да у себи изазива оне доживљаје који му се чине више вредним, а тиме у великој мери одлучује о самим доживљајима и одговарајуће их обликује, такође*

постоји контролор... Стефан Јарац (Stefan Jaracz) примјећује: Поток психичког живота никада није једнообразан. Истина, заборављам на то да играм, али у подсвести постоји неко 'око' које пази да све буде у реду. Тај некакав 'чувар' пази на духовну равнотежу уметника на сцени. Глумац мора пружити неку веру, али мора постојати то 'око' како би све било на окупу. Истакнути њемачки глумац Кајслер (Kaysler) пише: Чини ми се да је основа сваке добре, чисте глумачке уметности заборављање на себе: и поред тога, у мозгу глумца, потпуно заокупљеног улогом, постоји неко мало, пазеће око, мала, челично напета воља на граници свести и подсвести, воља, у коју се претворио сам играјући глумац, која пази на сваку реч и покрет човека улогом обузетог, као месечара, која је господар ситуације. Дакле, тамо постоји нешто што не садејствује, што није обузето улогом, остатак мозга који пази. То малено 'нешто' мора испуњавати стотине функција на граници свести истовремено не уништавајући нимало степен сомнабулног глумца.

*води интроспекцијским илузијама, пренагљеним уопштавањима, превићању или, чак, прећуткивању чињеница које не одговарају жељама или ставовима, па чак и боји исказе.*³⁸

Претходни коментар имплицира закључак да се једини релевантни подаци за истраживачки рад могу пронаћи у исповијестима глумаца када примарни циљ тих изјава није био задатак расвјетљавања психолошких стања у креативном раду. Не постоји мјеродаван метод којим би се провјерила истинитост субјективног, индивидуалног доживљаја.

Знања којима располаже психологија неопходна су за овакву врсту истраживачког рада. *Уметност систематизује сасвим особиту сферу свести друштвеног човека – управо сферу његовог осећања.*³⁹

38 И. Филозофовна, наведено дјело, 1990. год. стр. 90.

39 Лав Виготски, *Психологија уметности*, превод Јован Јанићијевић, Нолит, Београд, 1975. год. стр. 22.

Услови за настанак тока

Главно обиљежје *тока* је осјећање спонтане радости, надахнућа, благе екстазе, које подстиче развој умијећа и вјештина. Потребни услови који морају бити испуњени да би се доживјело искуство *тока* су:

- а) аутотеличност,
- б) највиши степен концентрације (усредсређеност само на поступке који су интегрални дио процеса који се обавља),
- в) контрола свијести,
- г) дисциплина и напор,
- д) познавање вјештине неопходне за конкретни поступак и
- ђ) опуштеност.

Неријетко се дешава да и поред испуњених свих, претходно наведених услова, глумац не доживи искуство *тока*, јер је његово генерисање ван свјесне контроле човјека.

Савршенство се не може догодити само од себе. Потребно је много рада и велика мотивисаност. Неопходно је научити *контролисати унутрашње иску-*

*ство*⁴⁰, односно *постићи контролу над садржајем наше свијести*.⁴¹

*До најбољих тренутака обично се долази када је нечије тело или свест напрегнути до крајњих граница у вољном напору да се оствари нешто тешко и вредно труда. Оптимално искуство је отуда нешто што ми сами стварамо.*⁴²

Ово искуство, иако представља најсрећније и најзначајније тренутке у животу сваког човјека, често је праћено физичким непријатностима. Један број глумаца памти своје најсјајније тренутке на сцени праћене јаким физичким болом, осјећајем хладноће или врућине. Успостављање контроле над ликом, као и над самим собом, није једноставно. Али, искуство *тока* на сцени је толико пријатно да ће се игра наставити без обзира на све ометајуће околности. Једини циљ такве игре је сама игра.

Једном доживљен *ток*, постаје истинска мотивација за

40 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 12.

41 Исто стр.12.

42 Исто, стр. 13.

бављењем дјелатношћу у којој се ток први пут појавио. *Суштина флоа јесте да он представља врхунац умећа – када су вештине добро увежбане нервни процеси су најделотворнији.*⁴³

Жеља да се изврши активност, за вријеме које се доживјело *оптимално искуство*, мотивисана је једино жељом да се та активност настави. Постоје одређене професије које су предодређене за појаву *тока* (спорт, игре, математика, поезија, умјетнички занати), мада је могуће доживјети ово искуство и у неким “мање занимљивим” активностима.

Предајући се игри до краја и несебично, глумци у својој свијести похрањују емоционално искуство испуњено уживањем и тако повећавају квалитет, не само глумачке игре, него и свог цјелокупног живота. На тај начин они воде активан живот који је интегрисан у средину у којој живе. Потпуним предавањем игра постаје уживање, свака евентуална препрека лако се савладава, и ту нема мјеста за

досаду. На тај начин успоставља се контрола над својим животом. *Активност која производи таква искуства је толико пријатна да су људи вољни да је обављају због ње саме, не водећи много рачуна о користи коју могу имати, чак и кад је та активност тешка или опасна.*⁴⁴ Односно, таква активност је унутрашње мотивисана.

Глумачка игра је унутрашње мотивисана активност, јер за њу не постоји очигледна награда осим саме активности. Циљ глуме, као и сваке друге унутрашње мотивисане радње, садржан је у самој активности више него што је то средство за постизање других циљева. *Ради се о награди коју организам остварује самим тим што се бави неком активношћу.*⁴⁵

Контрола свијести води до контроле квалитета искуства. *Постизање контроле над искуством тражи драстичне промене.*

44 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 83.

45 Ненад Сузић, *Педагогија за XXI вијек*, ТТ-Центар, Бања Лука, 2005. год. стр. 447.

не у ставу према томе шта је важно, а шта не.⁴⁶

Код глумца се јавља амбивалентан став по питању суда публике. Суштина позоришта је у комуникацији између “оних који се крећу” и “оних који их посматрају”. Глумац мора остати осјетљив на све вибрације које долазе из гледалишта, а са друге стране, његови критеријуми о властитој игри морају постати независни од реакције посматрача. Тешко је са сцене процијени-ти која критика је тачна, која злонајерна, а која, из најбољих побуда, може постати погубна. Сама игра мора бити награда. *Глумац мора најпре да буде у чврстом, трајном односу са својим најинтимнијим изворима значења*⁴⁷ Непрекидно мора да буде окренут и споља и унутра, да има дубок и јасан однос са својим унутрашњим садржајем, као и пуну и непрекинуту комуникацију са партнерима и публиком. То је понекад веома тешко.

Догађа се да глумац дубоко урони у свој садржај, а да са партнером има само формалан однос на сцени. *Готово увек се нешто занемарује, осим у тренуцима склада када нема напетости, када је игра ансамбла чврста и без шавова.*⁴⁸

Ослањати се искључиво на властити суд о квалитету игре, може бити опасно за глумачки развој, и резервисано је само за зреле и формиране глумачке личности. Овакав начин прихватања властитог умјетничког чина носи у себи дуалност. С једне стране посматран, такав захтјев је лакше остварљив, јер успјех зависи од самог појединца, док нам поглед са друге стране открива да је такав захтјев тежи за реализацију, јер условљава изузетну дисциплину и истрајност. Ако се умјетник у току свог стваралачког рада престане бавити питањем “шта игра” и императив његове игре постане “како игра”, неће успјети успоставити контролу над својом свијешћу.

Контрола над свешћу није само сазнајна способност. Она у најмању руку захтева онолико

46 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 27.

47 Питер Брук, *Отворена врата*, превод Маристела Величковић, Слио, Београд, 2006. год. стр. 24.

48 Исто

учешће емоционалног и вољног фактора, колико и интелигенције. Није довољно знати како то урадити; морамо то чинити, конзистентно, на исти начин на који атлетичари и музичари настављају да вежбају оно што теоријски знају. А то никад није лако.⁴⁹

У току контролишемо своју психички енергију и све што радимо успоставља ред у свести.⁵⁰ Сазнање да неку активност обављамо изузетно добро или да успијевамо да савладамо препреке, усложњава и јача наше себство. Позитивна реакција која се јавља као спознаја да смо у неким активностима виртуозни, такође утиче на јачање себства. На тај начин, развија се наше самопоуздање, као и сама личност. Тако изграђена личност, јединствена и непредвидљива, карактеристична је за све истинске умјетнике.

Када изаберемо циљ и уложимо себе до крајњих граница концентрације, шта год да чинимо, биће пријатно. А кад смо једном

окусили ту радост, удвостручићемо своје напоре да је поново окусимо. То је пут саморазвоја.⁵¹

Глумац има моралну обавезу према својој професији да се цијелог живота усавршава. Стицање нових знања и вјештина неопходно је за квалитетан рад на себи. Усавршавањем сценског покрета или проширивањем гласовних могућности, глумац ће повећати своје сценско знање, али те вјештине неће гарантовати да ће у његовом сценском изразу бити више умјетности, као што му неће гарантовати лакши улазак у ток.

Овладати својим тијелом и емоцијама неопходан је предуслов да би се човјек бавио глумачком професијом. Превише усмјерена пажња на било који појединачни сегмент игре одвешће глумца од суштине његове умјетности и спријечиће појаву оптималног искуства.

Било који пад концентрације ће га избрисати. Насупрот овоме, док он траје свест глатко ради, акција следи акцију.⁵²

49 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 31.

50 Исто, стр. 51.

51 Исто, стр. 53.

52 Исто, стр. 65.

Када глумац осјети да је његова игра флуидна, када успостави контролу над свим својим поступцима, када је свјестан свега што се дешава, али је потпуно посвећен својој умјетности, кажемо да је доживио *оптимално искуство*, односно ушао у стање *тока*. *Оптимално стање унутрашњег искуства је стање срећене свести. До таквог стања долази када је психичка енергија – или пажња - усмерена на реалне циљеве и кад су способности у складу са приликама за акцију. Тежња ка циљу доводи до реда у свесности, јер особа мора да концентрише пажњу на задатак који је пред њом и да привремено заборави све остало.*⁵³

Тако описана искуства, за многе људе представљају најдрагоцјеније и најузвишеније тренутке властитог живота. Стања у којима човјек успијева да успостави контролу над психичком енергијом у себи и да сву пажњу усмјери на извршење задатих поступака, које је способан да обави са врхунском вјештином, директно утичу на развијање властите личности и прошири-

вање индивидуалних граница. Иако нису ослобођени велике потрошње енергије такви процеси представљају најсрећније тренутке личног искуства.

*Ако глумац жели да савлада технику своје уметности, мораће да се прихвати дугог и тешког посла; награда ће му бити сусрет са властитом личношћу и право да ствара по надахнућу.*⁵⁴

Стваралачка индивидуалност глумца, као и сваког другог умјетника, покушава да изрази своју властиту идеју и естетику, која неминовно егзистира у свим његовим креацијама. Једини прави стваралачки развој сваког умјетника је онај у коме он спозна своју личност кроз властити креативни рад. Сваки покушај плагирања туђих глумачких рјешења водиће у маниризам који ће у глумцу загушити властите креативне импулсе.

У току стваралачког рада на улози, губи се *себство*, свакодневно “ја” блиједи и ишчезава, а на његовом мјесту се ствара неко

⁵⁴ Михаил Чехов, *О техници глумца*, превод Анђелија Поликарпова, ННК Интернационал, Београд, 2004. год. стр. 93.

⁵³ Исто, стр. 16.

ново “ја”, које припада како глумцу, тако и лику који је глумац створио. То друго “ја” усељава се у глумца и прожима цијело његово биће. Оно почиње да живи унутар тијела које постаје његово станиште и одатле шаље енергију која са сцене прелази на публику. Преко свог другог “ја” глумац преноси у публику стваралачке идеје и емоционалне реакције.

Иако су услови за настанак *тока* лако разумљиви, он се у пракси тешко и ријетко догађа. Разлог за то је велики број опструишућих утицаја. Глумац који је потпуно ослобођен као личност, који себе прихвата онаквим какав јесте, без покушаја да пред публиком прикрије неки објективни или субјективни недостатак, остварује први услов за доживљавање *оптималног искуства*. Претјерано бављење формом или јак нарцистички синдром одвешће ствараоца у још већу несигурност. Поред личног незадовољства због неадекватног утиска који је оставио на публику, јавиће се и незадовољство због дјелимично блокиране игре која је индукована огранича-

вајућим утицајем претходног незадовољства. Ова позитивна повратна спрега у којој се једно незадовољство увећава другим, може оставити трајне посљедице на глумачку личност, омеђену јаким сумњама у властити квалитет. Незадовољство је једна од главних препрека за постизање *тока*, који се не може генерисати уколико не уживамо у ономе што радимо.

Развијање способности посматрања самог себе, реално и неутрално, веома је значајно за сваког глумца. Ово посматрање искључује банално гледање у огледало или нарцистичку самољубиву опсервацију.

Рационално “ја” омогућава глумцу да осјети проживљавања публике, да ослушне потребе својих савременика и да те њихове жеље и потребе интегрише у лик који игра.

Стање свијести у коме је нарушен ред назива се *психичка ентропија*. Његов опозит је *ток* или *оптимално искуство*.

Ли Стразберг (Lee Strasberg)⁵⁵ је поставио питање које истражујем у овом раду: *како глумац може истински да доживљава, и у исто време има контролу над оним што треба да ради на сцени?*⁵⁶

Један од одговора се састоји у томе да глумац мора свакодневно да вјежба да би са лакоћом могао да изражава јаке емоционалне реакције, а да у исто вријеме у потпуности успостави контролу над свим процесима који се дешавају унутар лика, као и унутар њега самог.

Описи великих глумачких креација усаглашени су са описом *оптималног искуства*, иако у тренутку исповијести није постојала свијест о значају овог процеса.

Када говорим о “великој креацији” не мислим на ону која се држи спољашне слике лика и догађања, већ на ону у којој изгледа

*као да глумац савршено води и контролише истинитост и интензитет емоција лика. Али то није “изгледа као да”, већ је то истинска креација којом глумац успева да публику претвори у судионика представе.*⁵⁷

Проблем препознавања умјетничке креације увијек је постојао. Нема утврђених егзактних критеријума, јер ни умјетност није егзактна. Њена флуидност даје јој велику ширину. Нажалост, позоришна умјетност је ограничена својим трајањем и мора бити препозната у времену у коме се презентује и од стране публике која је перципира. Ако је екстерни суд непоуздан, добро је да постоји интерни који ће дати оцјену креативности. *Ток* можемо оквалификовати као индивидуални критеријум квалитета умјетничке креације.

Генерисање *тока* не може се постићи свјесном контролом. Постоји могућност да су испуњени сви потребни услови, а да се не догоди овај умјетнички *крешендо*. *Неки глумци су у стању да достигну врхунац креативности – назовите то инспирацијом*

55 Ли Стразберг (1901 -1982) глумац, редитељ и педагог који је утемељио *Метод глумачке игре*.

56 Л. Стразберг, *Сан о страсти*, превод Радомир Бајо Шарановић, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2004. год. стр. 26.

57 Исто, стр. 34.

*ако желите, али постоје тренуци када их инспирација напушта, кад не може да се јави, кад нису у стању да је пробуде.*⁵⁸

Ли Стразберг је проучавајући дјела својих театролошких претходника потврдио неминовност постојања *Метода* који ће глумцу помоћи у стваралачком процесу. Он сматра да се: *до емоција не долази само кроз један стимулативни моменат, већ кроз контролисани процес.*⁵⁹

Способност да се реагује на замишљене надражаје је оно што карактерише природу глумачког талента. За то је потребна јака и развијена машта. Али, догађа се да и поред изузетно развијене имагинације, глумац није у стању да изрази тачну емоцију. *Стварање праве врсте емоције, остаје трајни проблем за глумце.*⁶⁰

За разлику од већине других умјетности код којих се стваралачки импулси јављају повремено, глумац, као и сви сценски умјетници, мора да буде креативан на тачно одређеном мјесту, у тачно одређено вријеме, у пред-

стави која је тога дана на репертоару и у улози коју он игра. То свјесно изазивање стваралачких процеса представља суштину глумачке креативности. Гротескна је спознаја да је глумац умјетник који може доживјети *ток* играјући у некој представи од 8 до 11 увече или у закупљеном термину.

*Основна природа глумачког проблема: способност глумца да органски и убедљиво, уметнички, ментално, физички и емоционално оствари дату реалност која одговара захтевима лика и да то изрази што је могуће динамичније и животније. Пошто је уметност средство помоћу кога уметник изражава себе, степен до кога он успева да изрази свој доживљај одређује да ли је то уметност или није.*⁶¹ Доживљај сваког умјетника је потпуно индивидуалан и по својој импресији и по интензитету, па ће самим тим и стваралаштво бити различито. Опсерватори умјетничког дјела не могу знати докле сежу стваралачке границе једног умјетника, односно који је праг на коме човјек доживљава *ток*.

⁵⁸ Исто, стр. 47.

⁵⁹ Исто, стр. 34.

⁶⁰ Исто, стр. 114.

⁶¹ Исто, стр. 131.

Референтне вриједности глумачких креација најчешће су постављене према најблиставијим креацијама најбољих умјетника. У умјетности се осредњост не разматра. Појединачни лимити су често нижи од постављених референтних вриједности, али то не значи да неки умјетник није доживио већу радост умјетничког стварања него неки други чији је дар много већи, али су његове креације испод властитих максимума. Доживљај *тока* је јасан знак да је непатворена умјетност била продукт стваралачког процеса, али он не представља универзалну мјеру умјетности.

Карактеристике *тока*:

По Михаљу Чиксентмихаљу постоји осам карактеристика *тока*:

- а) усаглашеност циљева са могућностима,
- б) концентрација,
- в) јасни циљеви,
- г) повратна информација,
- д) поништавање негативних емоција,
- ђ) губитак контроле,

- е) губитак свијести о *себству* и
- ж) трансформација времена.

Усаглашеност циљева са могућностима

Оптимально искуство се обично јавља када се суочимо са задатком који је у горњим границама наших креативних способности. Ако глумац добије улогу која премашује његове глумачке моћи, поред тренутног професионалног пораза, ризикује да задобије трајни стваралачки хендикеп. Када се догоди да је изазов већи од објективних могућности онога ко треба да га савлада, јавља се анксиозност. Тада, стваралац, објективно, није у стању да изврши задатак који му је задат. У тим случајевима, умјетник често доживљава професионални лом. Уколико је обрнут случај, односно уколико је задатак исувише лак, јавља се вишак енергије који се троши у обрађивању информација које нису интегрални дио процеса. Исувише једноставан задатак код умјетника ствара досаду. Праву мјеру у којој се сва расположива енергија апсорбује у креативном процесу тешко је пронаћи. *Ток* се јавља у

подручју између анксиозности и досаде. Смисао *тока* је у самом *току*. Он нема другог императива осим самог себе. Уласком у *ток*, активност која се обавља дјелује лако и једноставно иако се у њу улаже велика енергија.

Доживљај *тока* на човјека дјелује као перпетуум мобиле. Уложена енергија која се троши на глумачку игру, уласком у *ток*, поново почиње да се генерише као продукт виртуозности којом се игра.

Концентрација

Способност концентрисања један је од основних предуслова за бављење глумом. Да би се она постигла потребно је обезбиједити ред у *себству*. Било каква информација (несигурност, страх, бијес, љубомора и сл.), која нарушава постојеће интенције у свијести, утицаће како на ниво концентрације, тако и на квалитет игре. Ометајућа информација апсорбује велику количину психичке енергије која би у позитивном случају била употријебљена у креативном процесу.

Савјет Ричарда Болеславског⁶² (Richard Boleslawsky) глумцима гласи: *Да бисте глумили морате знати како да се концентришете на нешто што је материјално неприметљиво – на нешто што можете да опазите само дубоким продирањем у сопствено биће, препознајући оно што ће бити исказано у животу само у тренутку највеће емоције и најжешће борбе. Другим речима, потребна вам је духовна концентрација на емоције које не постоје, већ су измишљене или измаштане.*⁶³

Јасни циљеви и повратна информација (feedback)

Концентрација се лако успоставља када задатак који смо почели да извршавамо има јасне циљеве и тренутно даје повратну информацију. Циљ глумачке игре је веома прецизно дефинисан: увјерити публику у истинитост глумачке игре чиме би се сачувала њена пажња. Ма колико

62 Ричард Болеславски (1889-1937) филмски и позоришни редитељ; члан московског Художественог театра од 1906. до 1915. год; редитељ у American Laboratory Theater од 1924. до 1929. год.

63 Р. Болеславски, *Глума; шест лекција о глуми*, превод Боривој Каћура, Геа, Београд, 1997. год. стр. 14.

глумачка умјетност имала свој усуд због пролазности и немогућности њеног адекватног записа, она има преимућство у томе што је повратна информација од публике тренутна. Међутим, таква повратна информација није довољна. Глумац мора да има изграђен унутрашњи систем вриједности који ће валоризовати његову игру и повратна информација коју добија сам од себе биће најмјеродавнија у оцјени његове игре. То је разлог због кога се *ток* може перципирати као **индивидуални критеријум**. *Једина права правила у уметности су правила која сами себи откривамо.*⁶⁴

Способност објективног посматрања себе, значајан је чинилац у развоју сваког умјетника. Она је посебно изражено код глумаца епског театра који у својој игри користе *ефекат зачудности*. Такви глумци све вријеме имају потпуну и апсолутну контролу над властитом игром. У њиховој глуми нема мјеста импровизацији. Све мора бити испробано и завршено. Емоција се изажава гестом. *Мајстор-*

ски разрађује гесту кинеска глумачка умјетност. Тиме што видљиво проматра властите покрете, кинески глумац постиже V-ефекат.^{65 66} Таква врста игре обраћа се свјесном дијелу гледаоца, а не несвјесном, као што је случај код глумаца који практикују технику уживљавања. Глумац кинеског позоришта приказује интензивне емоције, а да при томе остаје без жестине. Слично становиште имао је и Дени Дидро (Denid Didrot)⁶⁷, који је још у осамнаестом вијеку заступао становиште да би глумац у својој игри требало да буде мيران и хладан гледалац, посматрач властите игре. Такав глумац би се *напрезао не осјећајући ништа.*⁶⁸

65 *Verfremdungseffekt* или скраћено *V-ефекат* код нас се преводи као ефекат зачудности и карактеристичан је за глумце епског театра.

66 Бертолт Брехт, *Дијалектика у театру*, избор, превод и коментари Дарко Сувин, Нолит, Београд, 1979. год. стр. 132.

67 Дени Дидро (1713 – 1784) француски филозоф и драмски писац; његово дјело *Парадокс о глумцу* представља велики допринос теорији глуме, а његов оглед *О драмској поезији*, један од највећих у теоријској мисли о драми.

68 Д. Дидро, “Парадокс о глумцу”, превод Радмила Миљанић, *Теорија драме XVIII и XIX века*, приредио Владимир

64 Исто, стр. 32.

Поништавање негативних емоција

Када наступи *ток*, са сигурношћу знамо да је активност којом се бавимо дубока, да се обавља без напора, и да из свијести одстрањује бриге и фрустрације свакодневног живота. С обзиром на то да је *ток* дефинисан као не-ентропија, јасно је да он искључује све негативне емоције. Самим тим, виртуелни осјећај губитка памћења је укључен у процес *тока*. У доживљају *оптималног искуства* ништа није важно изузев игре. Све друго се поништава.

Парадокс губитка контроле

Искуства прожета уживањем, допуштају људима да доживе осјећај контроле над својим поступцима. Код искуства *тока* не постоји страх због губљења контроле. Препуштање игри постаје толико пријатно да нема мјеста никаквој забринутости. И тада долази до парадокса: доживљај *тока* не индукује губљење контроле, него сасвим супротно. *Ток* успоставља пот-

пуну контролу над свим менталним и физичким процесима. Екстремни случај у коме се ипак догоди губљење контроле над властитом игром, је тзв. “лудачко саживљавање” о коме ће више бити речено касније.

Губитак свијести о себству

Брига за *себство* престаје, иако његов осјећај постаје изразитији након искуства *тока*. Глумац улазећи у *ток* престаје да брине за *себство* и почиње да осјећа како се сједињава са представом. Пажња која би била усмјерена на *себство* трошила би исувише енергије и тиме би нарушила потребну концентрацију. *Ток* не оставља простор за самоиспитивање. Обзиром да *пријатне активности* имају јасне циљеве, стабилна правила, изазове добро усклађене са потребама, има мало прилике да *селф* буде угрожен.⁶⁹

Одсуство бриге за *себство* не значи губљење контроле над психичком енергијом или поништавање свијести о томе шта се дешава у мислима или у тијелу. У

Стаменковић, Београд, 1985. год. стр. 90.

69 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 75.

тим ситуацијама јавља се парадокс: губећи свјесност или бригу о *себству*, умјетник престаје да мисли ко је он и какав утисак оставља на публику, док у исто вријеме у потпуности успоставља контролу над свим процесима који се дешавају у њему: сигуран је шта игра, како игра, свјестан је темпа, интензитета, присуства партнера, односа према њима, као и реакција публике. Глумац тада успоставља многострану пажњу. Такви тренуци проширују властите границе. Он почиње да осјећа представу као дио себе, док његово *себство* јача. Губитком свијести о *себству* повећавају се властите способности, да би се његовим поновним враћањем, *себство* појавило јаче и савршеније. Без тог привременог губљења бриге о *себству*, не би било могуће довољно дубоко искуство, јер би се енергија непотребно трошила на ту додатну активност.

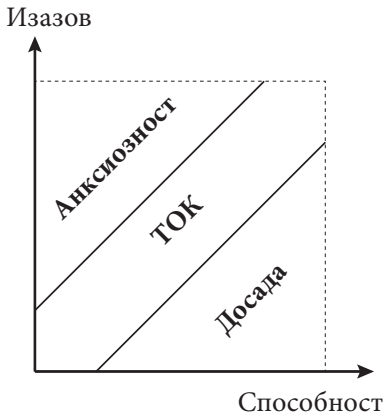
Трансформација времена

За вријеме доживљаја *тока* измијењен је осјећај протока времена: сати пролазе као минути, минути могу субјективно да из-

гледају као сати. Ово обиљежје *тока* не припада његовим главним особинама. Понекад се о субјективном доживљају времена говори као о пропратном ефекту који се јавља у стању када човек ужива у својој дјелатности. Код глумаца, као и код других активности код којих је осјећај протока времена веома битан (нпр. музичари или тркачи), он се не губи, него се додатно развија. Глумац ни у једном тренутку не смије изгубити осјећај за брзину протицања времена, јер би то угрозило квалитет и концепт представе.

Жеља за репетицијом активности која производи пријатно искуство, у димензији у којој ентропија не егзистира, више је него природна. Из тога логично произилази још једна особина *тока*: зависност, која у екстремним случајевима може да има негативан учинак на комплетан човјеков живот.

Утицај степена способности и тежине изазова



Дијаграм генерисања тока у зависности од тежине изазова и степена способности

Из дијаграма који представља зависност генерисања *тока* од степена сложености задатка и степена способности, закључујем да се *ток* може постићи на различитим нивоима. Уколико су вјештине веће, потребан је сложенији глумачки задатак да би се доживјело *оптимално искуство*. Почетници који још нису овладали сценском вјештином доживјеће *ток* играјући једноставније улоге. Претежак задатак води у анксиозност, за разлику од исувише лаког који производи досаду и незаинтересованост. Анксиозност, као и досада лоше утичу на комплетан умјетнички

чин. “Добра подјела, пола посла” – слоган је који у потпуности кореспондира са теоријом *тока*. Као што је опасно са непостављеним гласом пјевати снажне партије, на примјер, вагнеровски репертоар; исто тако је опасно и штетно за младог човјека, без потребне технике и припреме, да се прихвати улоге које нису за њега.⁷⁰ Да би доживио *ток*, анксиозан глумац мора повећати своје стваралачке моћи. Досада се може отклонити повећавањем сложености задатка. Нажалост, често се дешава да позоришне управе не препознају овакве врсте проблема.

Када период играња улога одређене тежине потраје, глумац усавршава своје моћи. Импресија властитог глумачког задатка почиње да буде све једноставнија. Ако се задатак не усложњава, јавља се досада и губи се могућност генерисања *тока*. Жеља за поновним доживљавањем *тока* тјера глумца на веће изазове. Та динамичка особина објашњава зашто *ток*-активности воде ка усавршавању. Садржај таквих

70 К. С. Станиславски, *Мој живот у умјетности*, 1955. год. стр. 99.

активности је чисто хедонистички и премда тежи усложњавању вјештина, он не гарантује социјални успјех. Глумац који у својој игри има искуство *тока* несумњиво је уживао и остварио максимум својих креативних моћи, али то не значи да моћи неких других умјетника нису веће и снажније и када тај неко други не “уплови” у *ток*.

Ток представља баланс између способности и изазова, осјећаја контроле и задовољства. Постоје људи који конституционално могу бити неспособни за доживљај *тока*. Најдрастичнији случај је код оних који болују од шизофреније.

Узроци који инхибирају *ток*:

Генерално, постоје двије врсте узрока који могу опструисати појаву *тока*, екстерни и интерни. Иако је утицај обје групе веома значајан, постоји извјесна разлика у интензитету њиховог дјеловања. Утицај персоналних (интерних) узрочника је превалентан. Уколико је концентрација довољно велика, циљ који би требало да се постигне прецизан, а усредсређеност на игру толика да престају да се опажају ефемер-

не појаве, могуће је доживјети *ток* упркос свим спољним опструишућим утицајима.

Персонални узрочници

Најчешћи интерни или персонални узрочници опструкције генерисања доживљаја *тока* су:

- а) поремећај концентрације,
- б) дифузија пажње (сувише флуидна и несталана),
- в) преплављеност дражима,
- г) претјерана свијест о себи,
- д) егоцентризам и др.

Поремећај концентрације и дифузија пажње најчешћи су персонални инхибитори појаве *тока*. У тим случајевима не успоставља се контрола над психичком енергијом.

Претјерана брига о *себству* јавља се увијек када човјек има осјећај угрожености. Он тада враћа у свијест слику о себи и преиспитује потенцијалне опасности. Иако се претјерана свијест о себи и егоцентризам разликују, заједничко им је то што ни у једном случају не постоји флуидност пажње неопходне за вршење радње. У случаје-

вима претјеране свијести о себи, пажња је сувише ригидна и сужена, док се код поремећаја пажње и преплављености дражима проблеми јављају због превелике флуидности и несталности пажње.

Глумац који је оптерећен какав утисак оставља на публику, тј. глумац који квалитет своје игре мјери искључиво информацијама добијеним од публике не може доживјети искуство *тока*. Егоцентрична особа, као и она које је исувише свјесна себе, тешко улази у *ток* јер јој је *сувише психичке енергије заробљено селфом, а слободна пажња је ригидно вођена њиховим потребама. Под оваквим условима тешко је постати заинтересован за суштинске циљеве, изгубити се у активностима које не нуде било какву другу награду осим саме интеракције.*⁷¹

Ствараоци које успију, у току креативног рада, да оставе по страни свој его добијају прилику да додирну властите стваралачке границе, које се проширују након *ток* искуства. Они *постају то-*

*лико укључени у оно што раде да се та активност одвија спонтано, готово аутоматски; они пре-стају да буду свјесни себе као одвојених од онога што раде.*⁷²

Да би глумац ушао у *ток* неопходно је успоставити контролу над свим својим поступцима. Али, ако та контрола постане толико јака да почне да гуши самопоуздање и вјеру у властити стваралачки чин, резултат може да буде незадовољавајући. Превише строг унутрашњи цензор у стању је да опструира умјетничке процесе у ствараоцу. Понекад се дешава апсурдна ситуација да се глумац чији је таленат сасвим просјечан, а његов критички дух и култура прилично скромни, налази у привилегованом положају у стваралачком процесу, у односу на подједнако талентованог колегу чија је личност далеко рафинисанија и племенитија, па су самим тим и његови критеријуми властите игре строжи.

Питер Брук (Peter Brook) поставља питање: *Који то елементи ремете унутарњи простор? Један од њих је претерано размишљање. Зашто онда глумац*

71 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 97.

72 Исто, стр. 64.

инсистира на припреми? То он готово увек ради из страха да не буде затечен.⁷³ У таквим случајевима интелигенција се јавља као опструисићи фактор: *Каже се да извесне врсте образовања гуше личност или гасе таленат. У ствари, ништа није лакше замислити него ослабљивање природних склоности вољном контролом, када овима, пуним несрећних претеривања, пресуђује интелигенција, будна за осећање лепоте и свесна закона уметности.*⁷⁴

Случајеви у којима се интелигенција јавља као персонални узрочник опструисања појаве тока припадају категорији претјеране свијести о себи.

Понекад се дешава да је централни проблем глумачке игре неспособност изражавања емоција, иако оне постоје унутар глумца. Често је узрок те неспособности маниризам,⁷⁵ *који гуши*

*истинитост експресије и интензитет изражавања унутрашњих стања и емоција*⁷⁶. Манир који се наметне глумцу у његовој игри привидно изгледа као најлакши пут до резултата. Нажалост, иза њега се крије креативна немоћ. Тада се догађа да устаљене гесте и давно пронађена глумачка рјешења почињу да гуше нову креацију. Често глумци потпуно несвјесно прибјегавају таквим поступцима. Манир почиње да поприма облик исувише јаког оклопа унутар кога је премало простора за истинску креативност. Иако су, можда, сви мишићи опуштени, а енергија усмјерена у стваралачком правцу, један дио те енергије се троши на манире из неке, друге, давно створене улоге. Што је манир некада био блиставији и давао глумцу већи осјећај стваралачке потентности, он представља тежи оклоп у будућим креацијама. Разоткрити манир у властитој игри и уништити га, представља пут ка ослобађању креативне енергије. Сваки окоштали гест, сваки давно импостирани вокал-

73 П. Брук, наведено дјело, 2006. год. стр. 18.

74 Андре Вилије, *Психологија глумца*, превод Дејан Д. Стојановић, Сцена бр. 1, Нови Сад, 1990. год. стр. 79.

75 Маниризам је устаљени гест који глумцу служи као помоћни интерпретатор емоције. То је шаблон по коме се игра одређена врста емоције.

76 Л. Стразберг, наведено дјело, 2004. год. стр. 120.

ни ефекат, представља опструкцију за настанак *тока*.

Релаксација је један од начина ослобађања од маниризма. Способношћу опуштања, како одређених група мишића, тако и цијелог организма, могуће је отклонити овај опструктивни фактор. Неки манири нису преузети из ранијих улога, него представљају дио личности и немогуће их је отклонити релаксацијом. У таквим случајевима модерна психологија сматра да је потребно успоставити везу између централног нервног система и тијела.

Поред маниризма, чест опструишући ефекат у глумачкој креативности представља страх од заборављања текста. Добро научен текст неће представљати никакав проблем уколико је глумац концентрисан на емоцију коју тренутно изражава и на радњу чији је он извршилац. Уколико се и догоди грешка у изговореном тексту или се чак забораве читаве реченице, то неће битно утицати на квалитет игре, ако је глумац све остале сегменте свог лика надахнуто и креативно одиграо.

Социјални узрочници

Све социолошке појаве које се дешавају у окружењу једне индивидуе несумњиво утичу и на њу саму, како на посредан, тако и на непосредан начин. Најчешћи узроци који дјелују унутар друштва и утичу на инхибирање настанка доживљаја *тока* су:

- а) посљедице ропства, опсесије, експлоатације и разарања културних вриједности,
- б) аномија, недостатак правила, друштво у коме су норме понашања конфузне и
- в) алијенација, друштвени систем који приморава људе да се понашају у супротности са властитим циљевима.

Ови узрочници су генерализовани и њихово опструишуће дјеловање се односи на цијелокупно друштво. Примичењени на позориште, лако су разумљиви. Театарске куће у којима влада нездрава атмосфера представљају демонстраторе ових појава. Страх, као репресивна метода власти, није риједак случај у нашим позоришним кућама. Кажњавање глумаца нестављањем

у глумачку подјелу, неиграње, које понекад зна да потраје и годинама, најчешћи су облици манипулисања глумачким ансамблом. У таквој атмосфери репресије јавља се вишеструка умјетничка штета. Угрожен је глумац у свом стваралачком развоју, а позоришна кућа је ускраћена за значајан креативни потенцијал који постоји, а није искориштен.

Системи двоструких, троструких, вишеструких правила у којима глумац никада не схвати законитости по којима функционише театар, која правила су примјенљива на њега самог, а која на неке друге чланове ансамбла, ствара конфузију како унутар групе, тако и у самом појединцу.

Позоришна средина у којој је глумац, супротно својим унутрашњим моралним начелима, приморан да учествује у “играма” које ће му обезбиједити бољи положај унутар ансамбла, руши његово самопоуздање и самопоштовање. Свијест да се само закулисним играма може доћи до добре улоге, једне глумце отуђује од позоришта, док друге, флексибилније, морално деформише.

На индивидуалном нивоу аномија кореспондира са анксиозношћу, а алијенација са досадом.⁷⁷ Ток кореспондира са потпуном контролом над самим собом.

Публика као опструктивни фактор

Уколико глумац у току проба и импровизација створи истинске умјетничке креације и даље постоји опасност да ће оне бити уништене. Реакција публике је чест узрочник таквих догађања. Питер Брук сматра: *Ако у току импровизације осетите да вас публика гледа – што морате, у противном оно што радите не би имало сврхе – и та се публика смеје, у опасности сте да вас смех одвуче у правцу којим не бисте нужно кренули да смех нисте чули. Желите да се допаднете и смех потврђује да у томе успевате. Почињете све више да се усредсређујете на смех, и на крају, веза са истином, стварношћу и креативношћу се неприметно, у весељу расплињава. Важно је бити свестан овог процеса, и не*

⁷⁷ М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 98.

упадати у замку⁷⁸. Оваква врста глумачке “замке” у позоришном жаргону се назива “игра на публику”. Она је заводљива, јер даје тренутну повратну информацију о утисцима које на гледаоце, или на један број гледалаца, оставља глумчева игра.

Станиславски је упозоравао: *Чувајте се својих обожаваатељки!*⁷⁹

Губитак контроле – “лудачка саживљавања”

*Кад глумац постигне висок степен интензитета, мора бити у стању да смири и заустави своју чулну концентрацију. Уколико то не уради, може да изгуби контролу над својом вољом и дозволи да га потпуно одвуче емоционални доживљај.*⁸⁰ Ово стање се не може оквалификовати као ток јер се оно суштински разликује од оптималног искуства у коме стваралац има потпуну контролу над свим менталним и физичким процесима.

78 П. Брук, наведено дјело, 2006. год. стр. 19, 20.

79 К. С. С. *Мој живот у умјетности*, наведено дјело, 1955. год. стр. 114.

80 Л. Стразберг, наведено дјело, 2004. год. стр. 141.

Прелазак игре преко “границе” тока, односно, губљење контроле и потпуно саживљавање са улогом, није пожељно у театру. Тада се јавља ризик да дође до одступања од текста представе и играња неког властитог импровизованог комада. У екстремним ситуацијама може да дође до повреде ткива како властитог, тако и партнеровог. *Када глумац потпуно верује, чак и накратко, да је сценски лик – он не игра. Као да упада у тренутно лудило.*⁸¹ Ирена Филозофовна таква стања назива “лудачка саживљавања”.

Боро Драшковић перципира глуму као потпуно одсуство контроле над собом. *Ни песници ни глумци своје “махните игре” не играју “при светлости разума”, него,(...) их обузима “бахантска махнитост”.* Сократ доказује да Рапсоду и глумцу Ијону ‘душа излази изван себе и у заносу непосредно доживљује приповедане догађаје’, ма где се одвијали, куд год га песникови стихови одведу.⁸²

81 И. Филозофовна, наведено дјело, 1990. год. стр. 95.

82 Боро Драшковић, *Глума као гранични психички феномен*, Сцена бр. 4-5, Нови Сад, 1992. год. стр. 90-93.

Међутим, таква врста експресионистичке глуме се често наводи као примјер екстремног начина игре, што ни у ком случају не представља еталон по коме би требало да се вреднују други ствараоци. Таква емоција лако стиже до гледаоца, али она глумцу неће обезбиједити потпуни осјећај среће, јер последије тако одиграних сцена, глумац не може са сигурношћу да се сјети шта се све дешавало у току представе. Немогућност успостављања контроле над властитим, како психичким, тако и физичким процесима, инхибираће појаву *тока*. У недавној прошлости, као последица екстремно експресионистичке глуме дешавало се да публика покуша да утиче на сценска догађања, у жељи да за-

штити или казни поједине актере.

Екстремно стање креативног процеса догађа се када глумац почне да губи контролу над својим менталним процесима. Таква врста игре пуна је надаћућа и прејакних емоција које глумац не успијева да контролише. Они који успијевају, да у екстремним стањима своје психе, у потпуности задрже власт над креативним менталним процесима, имају могућност да доживљавае *оптимално искуство*.

*При проучавању игре срели смо ове апостоле позоришна религије, склоне откровењима екстазе.*⁸³

83 А. Вилије, наведено дјело, 1990. год. стр. 77.

Литература:

Андрић Иво, *Деца*, “Аска и вук”, Просвета, Београд, 1967. год.

Болеславски Ричард, *Глума; шест лекција о глуми*, превод Боривој Каћура, Геа, Београд, 1997. год.

Брехт Бертолт, “Прегледајући своје прве комаде”, превод Душанка Марицки, 1954. год. *Драма*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1975. год.

Брехт Бертолт, *Дијалектика у театру*, превод Дарко Сувин, Нолит, Београд, 1979. год.

Брук Питер *Отворена врата*, превод Маристела Величковић, Клио, Београд, 2006. год.

Виготски Лав, *Психологија уметности*, превод Јован Јанићијевић, Нолит, Београд, 1975. год.

Вилије Андре, *Психологија глумца*, превод Дејан Д. Стојановић, Сцена бр. 1, Нови Сад, 1990. год

Гавела Бранко, *Драматуршки списи*, Библиотека Стеријиног позорја, Нови Сад, 1967. год.

Големан Данијел *Емоционална интелигенција*, превод Јелена Стипчевић, Геопоетика, Београд, 2001. год.

Гротовски Јежи, *Ка сиромашном позоришту*, превод Назифа Савчић, Издавачко-информативни центар студената, Београд, 1976. год.

Дидро Дени, “Парадокс о глумцу”, превод Радмила Миљанић, *Теорија драме XVIII и XIX века*, приредио Владимир Стаменковић, Београд, 1985. год.

Драшковић Боро, *Глума као гранични психички феномен*, Сцена бр. 4-5, Нови Сад, 1992. год.

Јевтовић Владимир, *Драги господине Дидро*, Зборник радова факултета драмских уметности, бр. 2, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 1998. год.

Павис Патрис, *Глумац- извођач*, превод Мрђен Веселин, Сцена бр. 1, Нови Сад, 1990. год.

Станиславски Константин Сергејевич, *Мој живот у умјетности*, превод Огњенка Милићевић, Народна просвјета, Сарајево, 1955. год.

Стразберг Ли, *Сан о страсти*, превод проф. Радомир Бајо Шарановић, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2004. год.

Сузић Ненад, *Педагогија за XXI вијек*, ТТ-Центар, Бања Лука, 2005. год.

Филозофувна Ирена, *Проба психолошких истраживања глумачке игре*, превод Милан Душков, Сцена бр. 1, Нови Сад 1990. год.

Чехов Михаил, *О техници глумца*, превод Анђелија Поликарпова, ННК Интернационал, Београд, 2004.

Чиксентмихаљи Михаљ, *Ток*, превод Вера Варади, Форум, Нови Сад, 1999. год.

Шекспир Виљем, *Хамлет*, превод Велимир Живојиновић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996. год.

ACTING, INTERNAL MOTIVATION ACTIVITY

Abstract: *During the flow experience, actor controls his psychic energy and his activity sets up order in his consciousness. Knowledge about abilities to solve complex activities and overcome great challenges, in which where all actor's psychic and physical abilities are mobilized, makes self stronger and compounds personality. Cognition about own possibilities emerges as positive feedback from previous activities. In this way the self-confidence grows. The activity where the target defined, where our abilities engaged till personal limits and verified our ability to overcome obstacles, will cause pleasure and happiness. After that experience, the actor's motivation and engagement will be increased. to reach the same experience. This is the way of 'working on themselves' and way of self-development.*

Key words: *acting, internal motivation, flow, happiness, concentration, required conditions, obstructions.*

