

psihoanaliza i teatar: glumci

miodrag micev

Teatar je izgrađena komunikacija između glumaca koji prikazuju jednu životnu sadržinu i gledalaca koji to, gledajući, primaju. Potreba za prikazivanjem je verovatno stara koliko su stare i najranije civilizacije. Mi se s pravom pitamo: koji su psihološki koreni ove kontinuirane pojave? S jedne strane, šta umetnika tera da javno izražava svoje intelektualne stavove, emocije, i sebe, i kakva je ta magijska sila što ljude vuče u teatar? Ovo nas asocira na razvojne etape mnogih kultura pre nas s našim sopstvenim detinjstvom u ovom vremenu, u kojem se u igrama izjavljavaju neposredna dečja osećanja, želje i potrebe kroz neposrednost svesnog aranžmana. Neretko, dete pri tome izjavljuje svoj naivan i za odrasle smešan narcizam, stavljajući nam pred oči svoje novo odelo da bi pokazalo kako ima nešto više od nas i koliko je lepo. Pri tome ono traži našu manifestnu ljubav i nije čudno što, podsticano od odraslih, svoje prve aplauze doživljava recitujući pesmice u vreme kada još ne može dobro ni da govori i kada je daleko od mogućnosti da razume sadržinu te poezije.

Pri poređenju detinjstva i zreloga doba u psihološkoj materiji artizma, koji uvek zahteva autorizaciju, ne nalazimo ni za jednog od nas uvredljive sadržine, jer i u životu izvan teatarske scene, u okviru naših socijalnih relacija, svako ima svoju »personu« kojom prikazuje imaginarne vrednosti i skriva intimne slabosti.

Ako zaključimo da je potreba za javnim prikazivanjem sebe i onoga što je u ličnosti univerzalna ljudska potreba, neće biti uvredljivo da se za jednu profesionalnu kategoriju kaže da bez prisutva narcizma tu profesiju upotrebi i ne bismo odabrali. Čak bismo otišli i dalje i rekli da je ovaj narcizam, razume se u tolerantnim granicama, neophodan kao garancija glumačkih kvaliteta. Ono što je karakteristično za glumca u tumačenju svake njegove uloge, jeste transponovanje njegove ličnosti, bolje rečeno, njegovog karaktera u nov, ugrađen u lik scenskog dela. Pri tome, dobar deo JA se briše, utapajući se u nesvesni deo ličnosti, da bi realizovao drugo JA, koje je formalno tuđe, a ipak svoje. To je, u stvari, identifikacija sopstvenog nesvesnog s nesvesnim u liku.

Koliko su složeni ovi međuodnosi možemo videti ako se prisetimo da u psihoanalitičkom tretmanu literarnog lika nalazimo mnogo od intimnih istina dramaturga, koji je u njih ugradio i nesvesne sadržine.

Iz ove interakcije proizilazi lik koji više nije predlog autora, niti lik glumca, već sasvim nova tvorevina, koja ne može uvek biti realizovana u okvirima svesnih želja. Drugim rečima, autor daje predlog ličnosti s mnogim karakternim individualnostima, međutim, pravi glumac se u njega uklapa, pri čemu, na neki način, gubi od sebe.

Ako je ovo istina i ako u liku konačne, već izgrađene uloge nalazimo mnoge sadržine nesvesnog, pri tome je JA na udaru mnogobrojnih kompleksa nesvesnog kruga ličnosti. Ovo znači da glumac u sopstvenoj transpoziciji doživljava stanja kakva se sreću kod aktuelne neuroze. Svakako da je nemoguće bez ovakve, rekli bismo, stvaralačke neuroze, zamisliti bilo kakvu glumačku kreaciju dostojnu poštovanja. Ovu neurozu bismo nazvali i artifičijalnom, jer glumac samoga sebe dovodi u ovakvo stanje.

Postavlja se pitanje da li je spomenuto neurotično stanje isključivo vezano za vreme koje glumac provodi na probi ili na sceni u dramskoj predstavi, ili je on sve dok tumači lik kontinuirano neurotičan. Ako je tako, on bi bio, s obzirom na svoju dugogodišnju profesiju, neprekidno pod udarom emocionalnih kompleksnih sadržina nesvesnog dela sebe. Drugim rečima, bio bi žrtva svoje profesije, koja bi mu, i pored svih socijalnih satisfakcija, donela i anksioznost, melanholičnost, mantalni umor itd.

Pravi glumac ne može a da ne živi sa svojom ulogom. Samo to što je dužan da zapamti tekst da bi je savladao, obavezuje ga da bude s njom, a nemoguće je jedan dramski tekst memorisati a da u to ne budu unete emocionalne sadržine koje već predstavljaju intimne stavove ličnosti. Ipak, ako bismo merili neurotičnu tenziju, verovatno bi ona bila najjača u vreme kada se uloga priprema, kada se oformljuje novi lik da bi spasluna mnogobrojnim scenskim izvođenjima, jer je poznato da u psihoanalizi neurotična anksioznost splešnjava čestim izjavljavanjem emocionalnih sadržina, koje svakim danom gube od intenziteta. Ovo se prvenstveno odnosi na život izvan scene, dok su na sceni emocije i nakon stotinu izvođenja izvorne, iako možda ne toliko snažne kao na prvim predstavama, isključujući premijeru. U svakom slučaju, emocionalni napor koji svako scensko realizovanje zahteva, dobro je poznat samo onima koji na scenskim daskama žive svoj profesionalan život.

Svaki glumac zna koliko su zamor, anksioznost, melanholično raspoloženje ili emocionalna praznina koju doživljava nakon teatarske predstave u zavisnosti od onoga što je u predstavi doživio. Sve ovo je još jedna potvrda da glumac na sceni ne živi samo jedan poseban intelektualni život i ne doživljava samo katarze nekih višeslojnih osećanja, već, u okvirima aktueliziranih sopstvenih neurotičnosti, i mnogo više.

Rekli smo da je glumac kontinuirano u aktueliziranoj neurotičnosti, jer ide iz uloge u ulogu. To je zahtev njegove profesije. On je prinuden da, pod pritiskom zahteva za identifikacijom s tumačenim likom, neurotično menja svoje ranije emocionalne nivoe, pri čemu njegove karakterne osobine postaju isto tako fleksibilne i promenljive. U okviru ovoga nameće nam se pitanje: da li je karakter glumca izložen fundamentalnim promenama, kakve se sreću u ranijim razvojnim fazama njegove ličnosti? Drugim rečima, nije li karakter glumca, čak i u njegovom zreлом dobu, podložan promenama? Ovdje nam se nameće još jedan zaključak koji proizilazi iz saodnosna moralnih i etičkih struktura literarnih likova dramskih dela i onih u glumcu. Nije moguće da oni u jednom životu biću ostanu rigidni i netolerantni prema nekoj slobodi, ako se podudaraju sa vaspitnim sadržinama dramskih poruka. Što se tiče menjanja glumčevih karakternih osobina, rekli bismo da se one tran-

zitorno menjaju u okviru njegovog sveobuhvatnog življenja, pri čemu govorimo o neurozi karaktera prisutnoj kod svake konverzivne neuroze.

Da li jedan glumac može instovremeno da igra više velikih uloga koje zahtevaju njegov potpuni angažman? Pre svega, da li je to moguće realizovati u okviru jedne iste predstave? Da je ovo zaista teško osećaju i sami glumci, jer je nemoguće zanemariti, pre svega, fizičke uslovljenosti lika. Glumac koji igra više uloga, mora prvo izbrisati fizičke osobenosti prethodnog lika. Samo to je dovoljno teško ako se zna da nijedan sistem kretanja, čak i na sceni, ne može biti oslobođen osnovnih struktura ličnosti sa svim nesvesnim motivacijama. Potom, transformisanje iz jedne ličnosti u drugu pred očima gledaoca zahteva usvajanje sasvim novog sklopa mentalnih sadržina, što bi jedino bilo moguće u ekstremnoj ambivalenciji kakva se sreće u nekim psihičkim stanjima. To je teško zahtevati od glumaca, koji i najsavršenijom scenskom tehnikom ne može izbeći amaterske greške.

Drugo je pitanje da li glumac ima realnih mogućnosti da danas igra krajnja Lira sa svim njegovim rasponima osećanja, sutra Hamleta, prekosutra Sirana, itd. U ovom slučaju, u neposrednoj smesi osećanja raznih nesvesnih aspekata ličnosti, koji se u isto vreme filtriraju kroz standardni otpor umetničke ličnosti, neretko se može dogoditi da se igraju uniformisane uloge u kojima će sve više dominirati sopstveno JA. Drugačije rečeno, ni najveći glumac nije svemoćan u mogućnostima transpozicije, što ne znači da on u jednom vremenskom periodu ne može biti dobar Lir, a kasnije još bolji Hamlet. U tom slučaju jedan neće inhibirati drugoga, i nije čudno što u nekim teatrima jedan glumac godinama igra samo jednu veliku ulogu koja zahteva čitav njegov angažman.

Postavili smo pitanje mogućnosti transformisanja umetnika i verovatno je da od ovoga nema ozbiljnijeg kriterijuma za klasiranje njegovog kvaliteta. Uspesni glumci su oni koji neposrednim, životno uverljivim sredstvima odlikavaju mentalno stanje tumačenog lika. I u teatru, kao i u drugim sferama socijalnog življenja, nije moguće pobeći od pseudoautoritarizma. Kada su u pitanju glumci, to bi bili oni koji su u jednom kasnijem narcističkom razvoju došli do zabluda da kroz formacije sopstvenoga JA mogu realizovati sve što živi na ovom svetu. Oni svoje istine ne samo što identifikuju sa svim mentalnim stanjima, nego ih i nameću, duboko uvereni da su u pravu. Njima smeta režija koja, ako i sama ne teži sličnom megalomaniji, može samo da im otvori vrata ka istini. Kritika za njih nikada nije u pravu, jer ona »ništa ne vidi«. Pri tome oni sigurno nisu svesni da na ovakav način imaju pretenzije izvan svojih glumačkih granica i nije čudno što jednoga dana i sami postaju reditelji.

Često se zaboravlja da kvantum emocija koji glumac investira u svoju igru nije garancija kvaliteta. Do ovoga dolazi, na primer, kod stereotipnih sentimentata patetike i veselosti, naglašenihi od ogromnih razmera, afekata jarosti u kojima se JA eksponira po intimnoj shemi, koja je u traženju aplauza nepromenljiva. Tu su i govorni manirizmi i razni getovi, podobni da povremeno izazovu smeh u publici ili aplauz, što još više stimuliše samozaboravnost ovakvog umetnika, koji je daleko od svake glumačke, stvaralačke neurotičnosti. U ovom slučaju radi se o ljudima iza kojih stoji primitivan i siromašan emocionalni sklop. Ovo je verovatno i jedna od osnovnih karakteristika amaterizma izvan profesionalnog teatra.

Rekli smo da uspešan umetnik treba da nosi u sebi izvesnu neurotičnost kao garanciju fleksibilnih i nešto naglašenijih reakcija. Međutim, ako je ova neurotičnost previše prisutna, ona može da onemogući umetnika u glumačkim realizacijama, jer JA, već načeto aktuelnom neurozom, nije u stanju da u liku koji tumači dopusti izbijanje novih potisnutih kompleksa na površinu, i da bude izloženo novim psihičkim traumama. U ovom slučaju istinski afekti se zamenjuju drugima, koji nisu izvorni, nego su, u stvari, ono što JA zamišlja, bez da to i doživi. Ja se, kao što smo rekli, ne udubljuje u svoje nesvesno, plašeći se ekspanzije agresivnih osećanja, što je poznat odbrambeni mehanizam ličnosti kada su u pitanju neurotični emocionalni motivi.

Kakva je uloga Nad-Ja u svemu ovome? Ono je zbir moralnih principa ličnosti, i upravo je ono ugrađeno u potiskivačke sile iz svesnoga dela psihe u nesvesno, u cenzuru ličnosti. Ono ne dopušta aktueliziranje moralnih dilema, držeći JA daleko od sopstvenih iskušenja, jer je poznato da je svesni deo ličnosti, bez ovog pritiska civilizacije, sklon da nagonske zahteve prihvati s velikim zadovoljstvom. Verovatno će se čitalac složiti s nama da previše strogi kriterijumi Nad-Ja, kao neurozogenog faktora koji nosi neurotičku anksioznost, mogu negativno uticati na glumčeve stvaralačke mogućnosti. To je i razumljivo, jer glumac koji se previše gnuša onoga što je uobičajeno u egzistenciji savremenog čoveka, neće biti u stanju da to scenski oživi.

Glumačke mogućnosti umetnika mogu se iz predstave u predstavu smanjivati. Malo pre smo spomenuli mogućnost da glumac na premijerni ne da svoje vrhunsko ostvarenje. To je razumljivo, budući da se zna koliko je stepen rastuće anksioznosti prilikom prvog otvaranja zavese i izlazenja pred javno mišljenje, koje osuđuje ili afirmiše, kada se stavlja na milost i nemilost ono u šta su investirani meseci truda. Tu leže koreni toliko poznate glumačke treme, koju mi ne bismo tumačili u okvirima nekih erotskih regresija, već na socijalnom planu u kojem lična afirmacija, posebno za glumca, predstavlja egzistencijalno pitanje.

Trema je, u stvari, baš ono što podrazumevamo pod pojmom anksioznosti. To je: PSIHIČKA NAPETOST, NEODREĐEN STRAH, NETRPELJIVO IŠČEKIVANJE EVENTUALNIH NEPOZNATIH NEPRIJATNOSTI, PRAČENO POVEĆANJE TONUSOM MUSKULATURE, TREMOROM I sl. U ovakvome stanju anksioznost umanjuje mogućnost neposrednih emocionalnih oscilacija, sputava intelektualne i mnestičke funkcije glumca, praveći njegove pokrete neadekvatnim i neprimodnim. Sreća je što u sudaru s već istreniranim osećanjima, anksioznost u okviru predstave nije dugotrajna, pa oslobađa realne glumčeve mogućnosti i ne dovodi ga u dugotrajnu bezizlaznu situaciju. U ovakvim prilikama za glumca je najneprijatnije zaustavljanje misaonih tokova, što se popularno naziva – zaboravljanje teksta. Ova mnestička kiza je apsolutno neurotičan fenomen, koji pri traženju nesvesnih motiva proizilazi iz prenatrženosti narcističkih stavova glumca, pa on u okviru jednog perfekcionizma postaje žrtva sopstvenih inhibicija. Istovremeno, kod njega se s porastom anksioznosti pojavljuje emocionalna stupidnost u dramskoj radnji. U nekim slučajevima u ovome se izražavaju prvi nesvesni otpori prema odgovornoj i napornoj glumačkoj profesiji, i nije čudno što su mnogi glumci zbog voga napustili scenu. Nije istina da su praznine u eksforaciji teksta osnovni razlog za to. Razlozi su drugi, daleko intimniji, skriveni od Ja. Ako je

glumcu negde potrebna psihoanalitička pomoć, onda je to svakako situacija u kojoj se zaboravlja tekst.

Evo šta je otkriveno pri jednoj ovakvoj analizi glumca koji je u svojoj profesiji bio prilično sputavan zaboravljanjem teksta. On je na svaku predstavu dolazio s ogromnom psihičkom nepatošću, bolje rečeno s konkretnim strahom da mu se ne desi ponovo da zaboravi tekst na onom mestu gde ga najbolje zna. Imao je nesumnjiv talenat, međutim, nedovoljno naoružan strpljenjem, previše je tražio od sebe, pri čemu je negde duboko u nesvesnom, intimno potisnuto, tinjalo nepoverenje u sebe i u sopstvene sposobnosti.

Bio je sin ambicioznih roditelja, koji nisu propuštali priliku da afirmišu svoj autoritet koristeći sopstvenog jedinca. Nije mogla da prođe priredba, još dok je bio dete, na kojoj njihov sin ne bi recitovao duge pesme kako bi dokazao da je »pametn«.

Razumljivo je da je dete, kome su bile potrebne dečije igre nego ovakvi česti nastupi, krilo u sebi otpor prema njima, i jednoga dana, pred punom salom odraslih ljudi, zastalo je u sredini pesme, osećajući da ne može da produži, jer je u glavi imalo samo »prazninu«. Stojeći tako, uspeo je da čuje samo cinični aplauz publike i ono »bravo« kojim su odrasli »nagradili« dete. Danima nije imao hrabrosti da izađe na ulicu, misleći da će biti predmet podsmeha.

Svi ćemo naći neku vezu između ovog događaja iz detinstva i neurotičnosti mladog glumca koji zaboravlja dobro naučene tekstove.

Ovo pokazuje u koliko meri glumčeva aktuelna neurotičnost može da umeša svoje prste u njegovu scensku uspešnost. Pod pojmom »aktuelna neuroza« podrazumevamo NERUOTIČNO STANJE U KOJEM SU EKSPANZIVNE KONFLIKTNE EMOCIJE TOLIKO PRISUTNE NA NIVOU JA, DA IH ON OSEKA KAO SPUTAVAJUĆE FAKTORE U ŽIVOTNIM AKTIVNOSTIMA I KAO INTIMAN BLAST. Ova neurotičnost ne može a da ne ostvari tragove u celokupnoj aktivnosti i ponašanju ličnosti.

Glumac u svojoj egzistenciji ne može biti izolovan od svih mogućih socijalnih i intimnih faktora koji dovode do neurotične regresije. Sigurno ne bismo bili u stanju da nabrojimo sve moguće interpersonalne probleme u životu jedne ličnosti koji bi bili neurozogeni, počev od porodičnog kruga pa do radnog mesta. Tu, svakako, treba ukazati i na ekonomske neadekvatnosti, koje ne zaobilaze umetnika. Čak i kad bismo mogli da nabrojimo nagoveštene frustracije, ne bismo rekli mnogo, jer u početku stvaranja neuroze one i nisu jedino važne izvan saodnosa sa specifičnostima ličnosti.

U svakom slučaju, ovakva neurotičnost može biti tranzitorna pojava, koja u vreme svoga prisustva inhibira glumačke potencijale. U savremenom svetu fenomen konstantnog rivalstva među ljudima je svakodnevna pojava. Na izložbi ličnosti, glumac je uvek ličnost čija vrednost treba da se potvrdi ili demantuje. Pri tome, neretko, vrednovanje se vrši putem komparacije umetničkih vrednosti u okvirima jedne teatarske grupe, pri čemu se prave i rangliste koje mogu nekoga da afirmišu, a kod drugih da izazovu snažna osećanja inferiornosti. Pri tome se, verovatno, ne izbegavaju uvek subjektivna merila, koja najviše pogađaju kada su daleko od istine i u stanju su da kod ljudi izazovu snažna osećanja revolta. Možda baš zbog ovakvih vrednovanja kreativnih mogućnosti, koje teško i mogu decidirano da se vrednuju, mnogi ljudi u krugu teatra postaju neurotični, pri čemu su međusobne netolerantnosti i agresivnosti svakodnevna pojava. Šta možemo misliti o krakteru jedne poznate glumice koja u svojoj nezasitoj sujeti uvek traži više i koja u oči, i pred drugim ljudima, kaže drugoj, mlađoj od sebe, ali dosta uspešnoj glumici, da »bi izvršila samoubistvo kad bi imala oca homoseksualca kao što je njen«. Ako svemu ovom dodamo da se to dešava neposredno pred premijeru, do koje je mlađoj glumici mnogo stalo, postaje nam jasno da u naletu neprijatnih intimnih doživljavanja uvredena umetnica ne može da da ono što bi inače kao kreativan kvalitet dala.

Uopšte, neurotična anksioznost umnogome inhibira emocionalne mogućnosti glumca u transponiranju kreacije uloge. Već smo rekli da su to onemogućene kreativne oscilacije emocija i da dolazi do izravnivanja osećanja. U nekim slučajevima neurotične aktuelnosti glumca dolaze do izražaja i u tumačenju scenskog lika, pri čemu on gubi od svoje autentičnosti i već izgrađene vrednosti, ili se dešava da glumac, unoseći u interpretaciju svoje emocionalne probleme, lik i ne dograđuje, jer igra samoga sebe. U ovom slučaju, kako ne može da doživljava osećanja izvan svoje neurotične preokupacije, on ponekad pribegava jednom mehanizmu inverznog odnosa, primarnom favorizovanju somatskih manifestacija emocija, iza kojih stoje razbudena osećanja. Zabluda Džems-Langeove teorije o ovom saodnosu je zaključak da čovek intimno plače, jer mu lice plače i po njemu teku suze. Ank-

siozni glumac, favorizujući karakterističnu mimiku, gestikulaciju, hod i govor za određene kvalitete emocija, može da razbudi u sebi neka osećanja, međutim, ona nisu izvorna i daleko su od iskrenih.

Želeli bismo da čitaoca podsetimo na jedno stanje izazvano bolom levg i desnog perifernog nerva facijalisa koji inervira mimičku muskulaturu lica. Pri tome bolesnik nije u stanju, zbog nepokretnih muskula mimike, da se nasmeje, da zatvori oči, da nabere čelo; pa ipak, ovaj čovek može da doživljava najsnažnija osećanja radosti, tuge, gneva. Ovo je najveći dokaz neistinitosti spomenute teorije, koja je u svoje vreme pretendovala na univerzalnost. Jedino bismo dodali da se glumac koji se u svojim kreacijama služi sličnim mehanizmima, ne može približiti pravoj suštini lika koji oživljava. On je, u stvari, daleko i od samoga sebe.

Ponekad će se desiti da umetnik pri implantiranju svoje neurotičnosti, koja je prilično evidentna, kreiranom liku da brojne, snažne i ubedljive emocionalne potencijale, unoseći u njega svoje intelektualne stavove i već oformljene oblike emocionalnog reagovanja. Na primer, glumac nezadovoljan svojim fizičkim izgledom verovatno bi ubedljivo odigao Sirana, projektujući u njega svoje odbrambene mehanizme, identične s onima u dramskome liku, kao natkompenzacijske pokušaje kojima se ružnoća neurotičnim putem prevazilazi. Ovo se ne odnosi samo na glumca koji igra Sirana, već i na druge koji su u ovoj predstavi na sceni i u interpersonalnom odnosu s njim. U drugom slučaju, glumci narcisoidnih struktura u odnosu na Sirana projektovaoće cinične stavove, dajući mu na znanje da razumeju njegove pokušaje i da on ni čim nije u stanju da izbriše svoj ružan nos. Jedan ovakav sudar neurotičnih prisutnosti u okviru scenske realizacije ovoga dela, verovatno bi bio nasilac mnogih interesantnih dramskih tenzija, budući da tekstualni deo dela pruža takve mogućnosti, a motivi dramskih zapleta su puni spomenutih narcisoidnih nesporazuma.

Da uzmemo za primer Molijerovu komediju »Uobraženi bolesnik«. Ukoliko ulogu »bolesnika« tumači glumac kod koga se neurotična anksioznost uobličava u izgrađenim hipohondrijskim doživljavanjima koja ga prate na svakom koraku, i koja za njega predstavljaju realne strahove vezane za opasnost od neočekivane smrti, on neće moći da ih na sceni doživi kao ironične sadržine, u kojem slučaju će Molijerovo delo biti prikazano sa ozbiljnom tragedijom, ili, u najboljem slučaju, to će biti drama sasvim drugih koncepcija od onih koje predlaže autor. U ulogu uobraženog bolesnika glumac, bi, u stvari, trebao da unese svoje disimulantske stavove prema bolesti koja od života pravi pakao i istinsku komediju. U tom slučaju će njegov lik imati farsnu sadržinu i predstavljati vaspitnu poruku.

U dramaturgiji »Demona« Dostojevskog susrećemo se s kapetanom Lebjatkinom, koji se klovnovskim ponašanjem brani od svoje inferiornosti. Ovaj mehanizam neurotskog distanciranja od sopstvene istine je česta cinična pojava savremenog života. Ulogu Lebjatkina bi verovatno najubedljivije ponudio glumac koji i u sopstvenom životu koristi slične nihilističke cinizme. Ne uzimamo slučajno za primer, »gordog« kapetana. Na prvi pogled, verovatno bismo došli do zaključka da ovaj lik i ne predstavlja poseban problem u scenskoj realizaciji, međutim, baš u ovom slučaju on bi mogao ostati nedorečen, jer se uvek pitamo gde je granica između njegove prave ličnosti i laži.

Pojedini glumci se u tumačenju scenskih likova često opredeljuju za neke čudne manire u gestu, mimici i govoru, koji bi se jednom rečju nazivali šizomorfni. Oni u sebi imaju nešto što je za publiku privlačno i nedovoljno shvatljivo. Na taj način unose u lik nešto od sopstvene ličnosti, pri čemu veoma uspešno slikaju introvertirane likove. Ako uzmemo na primer O'Nilovog Čarlija, verovatno nećemo naći drugi, prikladniji prikaz njegove duboke neurotske regresije, koja se upravo graniči s onom šizofrenijom. Čarli u rukama jednog pikničkog, eksplozivnog ekstrovertnog glumca ne može za nas biti prihvatljiv, jer je mentalno i fizički izvan psiholoških dimenzija literarnog dramskog prototipa.

Neretko, glumac se u teatru sreće s raskošnom paranojom ili njenim rudimentarnim oblikom. Nije lako na sceni tumačiti slične uloge, jer one zahtevaju transpoziciju koja je često izvan intimnih naslućivanja i spontanosti emocionalnih mogućnosti glumca. U tom slučaju on pokušava da racionalnim snagama i scenskom tehnikom dostigne psihološku istinu, u čemu teško uspeva. Već izgrađene sumnjičave reakcije hipersenzibilnog umetnika su dobrodošle, na primer, za ulogu paranoičnog kapetana iz »Pobune na brodu Kejn«.

U spomenutim slučajevima videli smo kako se glumčeva neurotičnost čak uspešno uklapa u njegovu profesiju. Videli smo da je ona u razumnoj meri čak i garancija uspešne interpretacije. Isto tako smo videli kako neurotične anksioznosti mogu da sputavaju stvaralačku prirodu i ostaje nam da dodamo da neurotičnost može glumca sasvim paralisati.

Rečeno nije sao fenomen vezan za glumačku profesiju, već i za sve druge. Neuroza može da paralise i službenika, koji nakon dugogodišnjeg rada s brojevima, nije u stanju da sabere brojeve od nekoliko cifara. Neuroza može da inhibira i uspešno delovanje fizičkog radnika. Kod glumca je, kao što smo rekli, situacija još delikatanja, jer njegova profesija zahteva angažman cele njegove ličnosti.

Neuroza uvek donosi ličnosti neke beneficije u socijalnom ambijentu koje su nazvane sekundarnom dobroti. Jedan psihoanalitičar je put u neurozu nazvao »bekstvom u bolest«, pri čemu su predene granice emocionalne tolerantnosti ličnosti, koja se u sukobu sa socijalnim zahtevima i sopstvenim nerealizovanim ambicijama povlači u socijalnu defanzivu, imajući bolest kao opravdanje pred sobom i pred drugim ljudima. Poznati su slučajevi preterano ambicioznih ljudi, koji, pored redovnog osmočasovnog rada, studiraju na nekom fakultetu sa elanom želje da se vinu na neke više socijalne nivoe, i konačno, da sebi obezbede bogatiju egzistenciju. Pri tome dolaze u sukob sa sopstvenim biološkim i mentalnim principima, postajući iz dana u dan sve anksiozniji, pritisnuti mnogobrojnim neurotskim tegobama, počev od glavobolje do teške nesanice. Tada dolaze do zaključka da zbog bolesti nisu u stanju da na svojim plećima nose ovakav teret, pri čemu nemaju hrabrosti da sebi priznaju da bolest nije uzrok njihovog neuspeha, već obratno, da je neuspeh uzrok bolesti. Svakako je za žaljenje ako čovek sebi dopusti da postane žrtva prenaplašene neuroze, koja ga vodi u invalidnost, iza koje se skriva svojom malodušnošću. Ovakve situacije su apsolutno teren na kojem, kao tretman lečenja, pomaže jedino klinička psihoanaliza.

Prevod s makedonskog: Jelena Planojević

