

PSIHOLOGIJA U SVETU

.....

Referentni časopis
za psihologiju, psihijatriju
i srodne discipline

JUN 2002 VOL. VII BROJ 1-2

Art Press

PSIHOLOŠKI ASPEKTI EKSPRESIJE GNEVA I NASILJA NA SCENI

Vladimir J. Konečni

REZIME: U ovom članku, skiciramo teorijski model emocionalnih (naročito gnevni) "epizoda" u svakodnevnom životu - model zasnovan na savremenim razmišljanjima i istraživanjima u psihologiji. Potom opisujemo kako Stanislavski u svom "sistemu" i Breht u okviru svog "epskog teatra" na dijametralno različit način tretiraju odnos između glumačkog doživljaja i izražavanja emocija, kao i procese empatije i identifikacije publike sa glumcima. Dalje, preispitujemo kako klasične, tako i moderne poglede, na pojam katarze i njenu povezanost sa izražavanjem nasilja. Na kraju, prodiskutovaćemo kakve sve implikacije na razumevanje uticaja, koji izražavanje nasilja na sceni ima na publiku, u i izvan teatra, imaju savremena dostignuća u psihologiji, pri čemu posebnu pažnju posvećujemo teorijskom i praktičnom radu Stanislavskog i Brehta.

Od objavljivanja *Ekspresije emocija čoveka i životinja* Čarlsa Darvina (1872), i *Psihologije* Viljema Džejmisa (1890), postojano se gomilaju eksperimentalni dokazi iz oblasti percepcije i ekspresije emocija. Slobodno se može reći da su "emocije", rame uz rame sa "svešću" i "ponašanjem" jedan od tri osnovna pojma u psihologiji. Takode, to je pojam koji se može locirati u preseku velikog broja psiholoških poddisciplina, uključujući: socijalnu psihologiju (u smislu emocionalne komunikacije i porekla emocija u socijalnim situacijama); psihofiziologiju (u smislu, na primer, elektromiografskog snimanja pokreta facijalnih mišića i merenja stepena pobudenosti autonomnog nervnog sistema (arousal): pulsa, krvnog pritiska, galvanskog refleksa itd.); etologiju i psihologiju učenja (u smislu ponašanja važnih za opstanak, koja predstavljaju manifestaciju akutnih, izraženih emotivnih stanja); kognitivne psihologije (u smislu važnosti interpretacije i drugih kognitivnih operacija u (pr)oceni značenja situacija relevantnih za emocije kao i vrednovanja unutrašnjih znakova koji bivaju ispoljeni u trenutku kada pojedinac donosi odluku - koja je to emocija koju doživljava (ako je uopšte i doživljava); razvojnu psihologiju (u smislu veze roditelj -

dete i podučavanja deteta prosocijalnim emocijama, što je jedan od ključnih ciljeva socijalizacije i kliničke psihologije (u smislu maladaptivnih emocionalnih stanja kao što su iracionalni strahovi, manično-depresivna stanja itd.)

Tamo gde se u stvarnom životu, kao i u teatru, javljaju snažne emocije - često se pojavljuje i gnev; tamo gde ima gneva - često ima i nasilja. Nema sumnje da se od svih bazičnih emocija gnev proučava najopsežnije. Moderni istraživači¹ napominju da gnev ima mnoge funkcije, od kojih nisu baš sve antisocijalne i nepoželjne (uprkos Seneki!²), međutim, ta posebna opsednutost ovom emocijom (istraživača i ne samo njih), potiče upravo od toga što je gnev univerzalno priznati prethodnik agresivnih, destruktivnih i nasilnih postupaka.

Eksperimentalna literatura o agresivnom i nasilničkom ponašanju ljudi (veći deo ovih publikacija u nekoj je vezi sa gnevom) je čak mnogo obimnija od one koja se gnevom bavi izdvojeno. Po umerenoj proceni, samo unutar oblasti socijalne psihologije pojavilo se više od osam stotina objavljenih eksperimentalnih radova u poslednjih pedeset godina (počev od 1939. godine kada se pojavila prva publikacija na tu temu: *Frustracija i*

agresija od Dolarda, Duba, Milera, Maurera i Sirsa). Ovaj podatak nije iznenađujući ako imamo u vidu izvanredan socio-politički, psihološki i biološki značaj agresije i nasilja u individualnim i porodičnim odnosima, kriminalu i ratu.

Upravo iz tih istih razloga, i teatar je zaokupljen svim mogućim oblicima gneva i nasilja, i tematski i teorijski. I zaista, pitanjem emocija se na različite načine ozbiljno bave neke od najuticajnijih teorija teatra i glumačke tehnike dvadesetog veka, a posebno "sistem" Stanislavskog i Brehtov "epski teatar".

Naposletku, kao što je osnovni cilj psihološke teorije (koja se bazira na rezultatima laboratorijskih istraživanja u kojima su ispitanici bili ljudska bića) razumevanje socijalnog ponašanja običnog čoveka u njegovom svakodnevnom životu, tako će se i rešenje svih rasprava o pisanju komada, režiji, dizajnu, kao i glumačkim tehnikama naći samo u susretu sa reakcijom publike. Psihološke studije o gnevu i agresiji mogu biti pomoć u razumevanju i predviđanju ponašanja publike kao odgovora na agresivne i slične radnje odigrane na pozornici.

Emocionalne epizode u svakodnevnom životu: jedan psihološki model

Niz biva započet događajem čija osnovna priroda može biti mentalna (razmišljanje o, ili prisećanje na nešto što je u prošlosti imalo jako nadražajno dejstvo), fizička (neka fizička prepreka postizanju cilja), ili socijalna (neka osoba nam se verbalno ili fizički suprotstavlja). Možda je prototip stimulusa, koji izaziva gnevnu reakciju, upravo verbalna uvreda - određena "ego-ugrožavajuća" primedba.

Da bi uvreda imala efekta, moramo je percipirati (čuti) i razumeti. Razumevanje određenog iskaza obuhvata u najmanju ruku: (a) detaljnu analizu njegovog značenja u svetlu određene lingvističke potkulture, specifičnog konteksta i opštevažećih socijalnih normi; (b) upoređivanje

sadašnjeg sa prethodnim odnosima razmene sa istim ili različitim govornicima; i (c) pripisivanje onovne namere (motiva) osobi koja je uvredu izrekla.

Tek kada se izvrše ove kognitivne operacije (obrada podataka je veoma brza i, pretpostavlja se, najvećim delom nesvesna), stupa na scenu priprema za akciju koja podrazumeva pojačavanje stepena fiziološke pobudenosti - "arousala" (tj. povišen krvni pritisak, prečnik zenica, brzina pulsa i disanja itd.) i facijalne ekspresije, kao i promene u stavu tela. Ove fluktuacije se sažimaju u "poruke" koje se šalju centralnom nervnom sistemu, koji interpretira njihovo značenje i integriše ih u jedan globalni emotivni "epitet", kao što je na primer gnev.

Pod ovim ja, naravno, ne podrazumevam da čovek mora da kaže sebi "ja sam gnevan" da bi gnev i osetio. Pre bi se moglo reći da je od ove tačke u emocionalno-epizodnom nizu on u mogućnosti da nedvosmisleno saopšti da je upravo gnev ono što u tom trenutku oseća.

Nasilje je samo jedan od načina na koje se može ponašati gnevna osoba. Zbog očiglednih interaktivnih aspekata socijalnog ponašanja, određeni agresivni (ili drugačiji) postupak koji gnevna osoba upućuje prema osobi koja je njen gnev aktivirala, najverovatnije će rezultirati nekim oblikom ofanzivne ili defanzivne protivmere. Takva protivmera bi dalje bila podloga za novo, za emocije relevantno događanje, koje bi dalje bilo okidač za započinjanje nove emocionalne epizode.

Ovaj model, dakle, sadrži pretpostavku o "povratnoj petlji", po kojoj se emocije javljaju u epizodama koje slede jedna za drugom, a svaka od njih biva stavljena u pogon bihevioralnim ili kognitivnim ishodom prethodne.

Izrazite emocije koje traju već jedno duže vreme, smatra se, prolaze kroz veliki broj "petlji", s tim što su misli o odgovarajućoj temi koja je do emocija i dovela, ubrzavajući događaji koji služe kao "pogonsko gorivo" ovih epizoda.³

Emocije, glumac i publika u "Sistemu" Stanislavskog

U članku iz 1963. objavljenom povodom stogodišnjice rođenja Stanislavskog, glumac Jurij Zavadski piše: "Pozorišne emocije kod Stanislavskog materijalizuju se tako što glumac živi svoju ulogu na daskama, a živeti ulogu, iznad svega znači razmišljati, ponašati se, govoriti i delati kao da ...se radnja komada odvija ovde i sada... Upravo je ovo ovde i sada ono što određeni lik procenjuje, misli i čini. Ukoliko glumac ostvaruje ovo 'ovde i sada' uvideće da... i publika, kao i on sam biva obuzeta istim emocijama, izazvanim događanjima na sceni i preokretima u komadu."⁴ Za nas u ovom iskazu postoji nekoliko interesantnih komponenti. Prvo, Zavadski se poziva na dobro poznato insistiranje Stanislavskog na "životnosti", na sceni Moskovskog hudožestvenog teatra (MHAT-a)⁵. On je na svojoj sceni hteo da vidi obična ljudska bića,⁶ onu "felu" ljudi koju je Čehov tako ubedljivo opisao u svojim delima.

Drugo, ako glumac svoju ulogu zaista "proživi na daskama", rezultat takvog pristupa biće autentične emocije, možda ne sasvim identične onima iz "stvarnog" života, ali i pored toga iskrene i savršeno prilagodene svim aspektima situacije u kojoj se lik u datom momentu nalazi. Kao što je Stanislavski rekao: "Ukoliko razumete svoju ulogu, saosećate sa osobom koju treba da oživite na sceni i uvučete se pod njenu kožu, vi ćete i činiti upravo ono što bi i ona činila. To će u glumcu pobuditi osećanja analogna onima koja zahteva njegova uloga." (Konstantin Stanislavski, *Glumac se priprema*).

Glumčev zadatak bio je da "ude u ulogu" upoznavanjem "do tančina" lika koji treba da tumači.⁷ Štaviše, kao što je Robert Luis, jedan od prvih upravnika Aktors studija u Njujorku, zapisao u predgovoru za knjigu Stanislavskog *Kreiranje uloge*, glumac je dužan da "kopa po sopstvenom iskustvu da bi pobudio osećanja analogna onima koje uloga zahteva". Dakle, da bi glumčevo ponašanje na sceni bilo istinsko i "životno", ono,

po sistemu Stanislavskog, mora biti motivisano iznutra izvesnom "unutrašnjom pokretačkom silom" (što je i naslov jednog poglavlja u knjizi *Glumac se priprema*). Glumac treba da u svakom trenutku odreaguje na ono što se na sceni događa, kao i na ponašanje svojih partnera, ali obe ove stavke primarno utiču na njegove misli i (narочito) emocije, a tek potom (pošto su oposredovane mislima i osećanjima) njihov uticaj biva izražen u scenskoj radnji.

Očekuje se da karakteristike glumčevog emocionalnog života na sceni budu veoma obogaćene brižljivo gajenim "emocionalnim pamćenjem", to jest stalnim prisećanjem glumca na to kako se tačno osećao u analognim situacijama u stvarnom životu. Stanislavski je emocionalno pamćenje definisao kao "vrstu pamćenja koje vas dovodi do toga da ponovo doživite (na primer) senzacije koje ste osetili jednom prilikom kada je... umro vaš prijatelj." U stvari, Stanislavski se prilično približio savremenim psihološkim idejama o konstruktivnim aspektima ljudske memorije u svojim izjavama kao što je npr: "Svako od nas je u bio svedok mnogih nesrećnih događaja, i mi ih sećamo. Ali, mi u našem sećanju zadržavamo samo istaknute karakteristike koje su nas impresionirale, a ne detalje. Od ovih impresija... sažete, dubljih... formira se sećanje na iskustvo. To je jedna vrsta sinteze sećanja." (Stanislavski, *Glumac se priprema*).

I zaista, kada je razvijao svoj "metod fizičke radnje", rad Stanislavskog je postao još bliži radu eksperimentalnih psihologa, posebno njegovih čuvenih savremenika Pavlova i Sečenova (bavljenje uslovljenim refleksima duboko ga je impresioniralo). "Emocionalno pamćenje vraća... doživljaje iz prošlosti. Međutim, da bi ih ponovo proživeli, glumci treba da izvršavaju logične fizičke radnje. Emocije se lako zaboravljaju, a fizičke radnje predstavljaju sredstvo da se one isprovociraju." (Moore, *Sistem Stanislavskog*). Ponekad fizičke radnje, koje glumac razvija delimično otkrivajući istoriju svog lika, i koje ponavlja još jedanput, i još jedanput i ponovo još....

moгу izazvati emociju koju on nikada ranije nije doživio. Treba naglasiti da se ovo odnosi na onaj logičan, integrisan niz koordinisanih radnji koje se na jedan autentičan, spontan način prilagođavaju zahtevima koje postavljaju date okolnosti. Štaviše, termin "radnja" treba razumeti u jednom širem smislu, tako da on podrazumeva i glasovna svojstva, govorni model, idiosinkrazije u stavu tela, tipične gestove, i ostale aspekte onoga što Stanislavski naziva "spoljašnja ili fizička karakterizacija", obavezno u "datim okolnostima"

Izuzetno pojednostavljeno, moglo bi se reći da su u sistemu Stanislavskog "emocionalno pamćenje" i "metod fizičke radnje" dva značajna elementa "svesne psihotehnike" koja "imaju tu moć... da pripreme... povoljne preduslove za pristup 'oblasti podsvesnog' ili 'sredstva da se svesno uđe u podsvest' (Stanislavski, *Glumac se priprema*). U terminologiji Stanislavskog, podsvesno predstavlja unutrašnji mehanizam, kompleks emocija koje je nemoguće kontrolisati, ali takav mehanizam koji se može namerno pokrenuti pomoću "ključa" koji nam pruža emocionalno pamćenje i metod fizičke radnje. Prema tome, Stanislavski je bio zainteresovan za "namerno izazivanje emocija čime se indirektno utiče na psihološke mehanizme odgovorne za emocionalno stanje čoveka". (Moore *Sistem Stanislavskog*).

Jasno je da emocije koje glumci sami i pobuduju i doživljavaju i izražavaju, predstavljaju krucijalni aspekt čitavog sistema Stanislavskog. Stoga on tvrdi: "Oseti svoju ulogu i tog trenutka će se sve tvoje unutrašnje strune uskladiti, a čitav tvoj telesni aparat za izražavanje počeo da funkcioniše... Prvi i najvažniji gospodar (elementa glumačke tehnike) je osećaj". (Stanislavski, *Glumac se priprema*).

Treći, i poslednji element definisan u iskazu Zavadskog tiče se reakcije publike.¹⁰ Sugerisući mogućnost da publika jednog "ovde i sada", "verodostojnog" glumca bude obuzeta istim emocijama kao i sam glumac, Zavadski se u stvari pozvao na jedan mehanizam emocionalnog transfera koji se u psihologiji najčešće naziva empatija.

Vrlo je verovatno da bi se Stanislavski potpuno složio sa gledištem da je snažan i trajan uticaj na publiku možda osnovna namera pozorišne predstave i glavni izvor njene estetske privlačnosti. On je nesumnjivo pravio razliku između simpatije i empatije. Stanislavski sugerise mogućnost da izvesna osoba posle nanete uvrede oseti gnev, a svedok takve scene ispočetka samo simpatiju prema žrtvi; ta simpatija se dalje može transformisati u stvaran gnev i neposrednu reakciju - empatiju. Publika, dakle, može poslužiti kao rezonator koji uzvraća pravim emocijama.

Što se tiče gore predstavljenog modela niza emocionalnih epizoda, relevantni aspekti sistema Stanislavskog u kome se u centru pažnje nalazi glumac, mogu se sažeti na sledeći način:

1. Događaj koji započinje emocionalni niz može biti: a) niz misli koje se odnose na relevantne situacije iz glumčevog prošlog života i njegova sećanja na emocionalne reakcije koje je imao povodom ovih situacija ("emocionalno pamćenje"); (b) snažno usredsređenje na objekte na sceni (uključujući rekvizite, scenografiju i svetlo), kojima glumac može udahnuti imaginarni život, putem jednog asocijativnog procesa koji se prvenstveno vezuje za zaplet komada ("senzorna pažnja"); (c) fizička aktivnost i ostali aspekti spoljne karakterizacije ("metod fizičke radnje").
2. Sve ovo (što pomaže glumcu da "uđe u ulogu") izaziva određene fiziološke promene. Odgovarajuća informacija, zajedno sa inormacijama koje se tiču facijalne i skeletne muskulature, šalje se u korteks.
3. Povratne petlje povezuju različite sisteme. Fizička aktivnost i mimika, na primer, mogu podići nivo fiziološke nadraženosti (arousal) i potpomoći aktivnost emocionalne memorije, koja zauzvrat dalje može pojačati "arousal". Alternativa je da emocionalni niz započne razmišljanjem o događajima iz prošlosti koji će biti stimulacija za vršenje određenih fizičkih radnji ili će prouzrokovati podizanje "arousala", ili će se dogoditi i jedno i drugo, što će onda oživeti sećanja iz čega sledi dalje pojačanje "arousala" i pokre-

tanje još življe fizičke i facijalne aktivnosti itd.

4. Uopšteno rečeno, ono što je Stanislavski nazivao "oblast podsvesnog" možemo razumeti kao promene u fiziološkoj ekscitiranosti (arousalu) koje su u vezi sa emocijama (to jest kao aktivnosti autonomnog nervnog sistema i retikularne formacije u moždanom stablu).

5. Različite kognitivne operacije (osmatranje, interpretacija, integracija i dr.), glumac primenjuje na podatke koji stižu iz nižih centara. "Kvalitet" ovih podataka (tj. stepen do koga je glumac "ušao u lik" i intenzitet kojim on ostvaruje različite elemente "psihotehnike" Stanislavskog), određuje ishod kognitivnih operacija, to jest da li će glumac osetiti istinski, "životan" gnev ili neki stepen takozvanog kao-da stanja razgnevljenosti. I tip i stepen glumačke emocije mogu biti ispoljeni u mnogo nijansi.

6. Isto je i sa emocijama koje oseća publika. Nije tipično za gledaoca da ispolji široku skalu fizičkih radnji (mada čak i on može pojačati svoj "arousal" stiskanjem pesnica, grimasama i sl.), ali on prema glumcu može osećati empatiju i učestvovati u aktivnosti svoje sopstvene emocionalne memorije, potpomognute identifikacijom.

Sve u svemu, Stanislavski je razvio "sistem" tehnika pomoću kojih glumac može pokrenuti emocionalne nizove koji su verovatno jako slični onima koji se javljaju u svakodnevnom životu. Uz pomoć ovih tehnika, on takode kreira "predstave" koje ustanovljavaju emocionalne veze sa publikom i proizvode željene emocije u gledaocima. Na ovaj način, određeni elementi sistema Stanislavskog su nehotice preduhitrili psihološka i fiziološka otkrića. Drugim rečima, Stanislavski je svoj sistem zasnivao na pretpostavkama o ljudskoj prirodi koje su se pokazale naučno korektnim.

Emocije, glumac i publika u Brehtovom "Epskom teatru".

Posle boljševičke revolucije, Stanislavski je, hteo ne hteo u Moskovskom hudožestvenom te-

atru prikazivao svoje predstave onima za koje bi čak i Breht teško mogao da kaže da su bili "jedna idealna publika proletera",¹¹ ali je to činio u jednom stilu koji je Breht (koji je tokom istog perioda postepeno razvijao sopstvene ideje antiiluzionističkog "epskog" teatra) anatemisao.¹² Možemo pretpostaviti da je njegov epski teatar nastao u znak revolta prema glomaznom nemačkom teatru tog vremena, teatru koji je bio pod jakim uticajem Getea i Šilera, koji su opet, po svoj prilici, svoje poglede zasnivali na "Aristotelovskom konceptu drame... na katarzi putem straha i sažaljenja... na identifikaciji gledalaca sa glumcima... na iluziji. (Esslin, *Brecht: Čovek i njegov rad*). Ili, kao što tvrdi Subioto: "Breht je kritikovao etablirani buržoaski teatar... zbog ohrabivanja gledalaca da svoj zdrav razum ... okači u garderobi i ... da učestvuje u jednoj nalik-transu orgiji osećanja. (Subioto, *Epski teatar*). Naravno, Breht je po svojim pogledima bio u oštroj sukobu sa osnovnim principima sistema Stanislavskog, posebno po pitanju uloge emocija u teatru."¹³

Jedan od centralnih zadataka epskog teatra je da predupredi psihološku identifikaciju gledaoca sa glumcima, onu identifikaciju koja vodi ka empatiji i katarzi. Empatiju (Einfühlung), katarzu, i sličan aristotelovski, romantičarski i naturalistički prtljag, Breht je škartirao u korist nepristrasnog, analitičnog i objektivnog stava i glumaca i publike. Ovakav stav Breht je pokušao da obuhvati terminom *Verfremdung* ("distanciranje").¹⁴

Neke od najznačajnijih konsekvenci "distanciranja" na nameru, formu i strukturu epskog teatra Breht je podrobno sistematizovao 1930. godine u svojim beleškama za *Uspon i pad grada Mahagonija* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*). Nas ovde, međutim, najviše interesuju oni aspekti "distanciranja" od kojih se može očekivati najveći uticaj na emocije (ili na oskudevanje u njima) i kod glumaca i kod publike.

Umesto da dopusti da komadom dominira uzbudljiva, široko razmahnuta radnja i tragične situacije koje bi verovatno uzbudile (u fiziološkom smislu) i glumce i publiku, on primat daje

objektivnoj, stalozenoj i materijalističko-činjeničnoj dramaturgiji. Neizvesnost oko toga koje će se i kakve emocije pojaviti može se izbeći time što će se unapred opisati i zaplet komada i njegov kraj. Brehtovi komadi često su sastavljeni iz zasebnih kratkih epizoda da bi se smanjila mogućnost da se emocije razmahnu i razvijaju. Njegov teatar je teatar prekida. Kao što kaže Bruker: "Ako je moguće prekinuti dramsku priču i zaustaviti je da bi dobila komentar, onda je moguće (trebalo bi da bude) i menjati socijalne stavove. (Peter Brooker, *Bertold Brecht: Diagnostics, Poetry, Politics*; London: Croom Helm, 1988).

Glumcima se otežava ulaženje u lik *à la* Stanislavski. Oni su prinudeni da o svojim likovima govore u trećem licu, da se koriste svesnim samoprosmatranjem, da igraju dodatne uloge, nose maske i umanjuju raspon sopstvenog glasa. Mladim glumcima može biti dodeljena "starija" uloga (što povećava distancu). Njih uč da se, dok govore, ne prepuštaju emocijama, da (radije) "citiraju" ono što treba da izgovore. (Pogledati: White, *Bertold Brecht's Great Plays*). Od velike je pomoći ako glumac, dok priprema ulogu, funkcioniše što je moguće duže kao čitalac... jedan važan korak je memorisati prvi utisak (o komponentama teksta). (Villett, *Brecht o teatru*). Nidl i Tomson ističu da je ovakvo zapamćivanje prvog utiska sračunato da drži glumca na emocionalnoj distanci prema karakteru koji oličava, i posebno suprotstavljaju "emocionalno pamćenje" Stanislavskog Brehtovom "memorisanju prvog utiska": pošto su opisali jedan jezivi prizor nesreće na drumu koji je Stanislavski dočarao u svom *Glumac se priprema*, oni tvrde da su ovakav prizor i Brehtove scene "dva sveta" i da jednostavno "postoje tačke u kojoj se dva bića nikada neće susresti" (Needle i Thomson, Brecht).

Sve ove tehnike su usmerene na to da se individualnost glumca minimalizuje, njegov identitet zamagli (što je u pozorišnom i socijalnom smislu zadovoljavajuće stanje stvari po Brehtovim umetničkim i političkim kanonima), i da se ograniči

mogućnost da glumci iskažu jedan organizovan, koherentan model emocija sa kojim bi se publika mogla identifikovati, ili koji bi je (nedaj bože!) mogao odvesti do doživljaja katarze.¹⁵

Elementi distanciranja koji umanjuju mogućnost jednog snažnog emocionalnog doživljaja (i kod glumaca i kod publike), uvode se i u scenografiju, svetlo i muzičke numerce. Tajanstvenost koja proizvodi emocije, strahopoštovanje i iluziju, minimizira se uz pomoć jednostavne scenografije, upotrebom samo do pola spuštene zavese (pa se delimično može videti i posao sceniskih radnika), upotrebom plakata i drečećeg, belog svetla. Što se tiče muzike, da bi stvorio mogućnost da se ona obrati "više razumu nego emocijama", Breht insistira da je njen zadatak da "interpretira" (a ne da "uzvisi") tekst... i da izrazi određeni stav (a ne da ga ilustruje). (White, *Brecht's Great Plays*)

Brehtov krajnji cilj je racionalna analiza socijalnih odnosa od strane oprezne, necmotivne, i prema tome, publike koju je moguće nečemu i naučiti, publike čije će se novousvojeno znanje primeniti i praktično - u socijalnoj akciji. Nedostatak identifikacije sa glumcima i konsekvantno eliminisanje empatije bi, po svoj prilici, moglo preduprediti pojavu katarze.

Katarza je pojam kome je, sudeći po nekim kritičarima, Breht posvetio "više prostora u svojim kritičkim rukopisima nego bilo kom drugom pojedinačnom aspektu tradicionalnog teatra." (npr. Dickson, *Towards Utopia*). Bez obzira na egzaktno čitanje Aristotelovih originalnih spisa, Breht je snažno osetio da katarza predstavlja traćenje dragocene energije, i to verovatno i glumčeve i gledaočeve, energije koja bi se mogla iskoristiti u praktične svrhe: za socijalne promene. Nekoliko autora analognim terminima opisuje stanje u kom se publika nalazi posle doživljaja katarze u pozorištu: "mirnog uma, istrošenih strasti" (Dickson), "spokojstvo, mir, sklad" (Eliot), "laksativ za dušu" (Bentli)... Ili, kako to opisuju Grej: "prolazeći kroz stanje katarze, gledalac ozdravlja, prestaje da bude zabrinut zbog uslova u

kojima živi i odustaje od želje da ih menja." (Ronald Gray, *Brecht: The Dramatist*). Izvesno je da Brecht nije želeo ni jedan od ovih efekata. Izgleda da je Sveti Augustin davno prepoznao ovaj problem: "Teatarska predstavljanja, ispunjena oslikavanjem mojih patnji, držeći u ruci kresivo za potpalu moje sopstvene vatre, potpuno su me izbacila ... Kad čovek pati zbog svojih problema, to se obično naziva patnja, a kada pati zbog drugih - saosećanje. Ali koja je to vrsta saosećanja u pozorišnom "kobojaži"? Gledaoca tu niko ne podstiče da pruži pomoć, njega jednostavno podstiču da oseća tugu. (Sv. Avgustin, *Ispovesti, Knjiga III. 2*)

Sada bismo mogli da ispitamo različite elemente epskog teatra u svetlu goreizloženog modela niza emocionalnih epizoda:

1. Mnogo je truda uloženo u epskom teatru da bi se napravio glumac koji neće "ulaziti u lik". Neutralan, odmeren pristup kojim se distanca između glumca i lika koji on igra naglašava različitim sredstvima - i gde se glumac podstiče da posmatra svoj lik "spolja" - doprinosi da emocionalni niz uopšte i ne bude iniciran. Što se fizičke aktivnosti tiče, za nju se pre može reći da je jedva primetna, nego da je razmahnuta. Glumci govore "o" a ne "kao" njihovi likovi. Emocionalno pamćenje zamenjuje se (distancirajućim) memorisanjem prvog utiska. Ukratko, tu nema "dogadaja" koji bi pokrenuli niz emocionalnih epizoda, povisili "arousal" kod glumaca i stimulisali široku facijalnu i skeletnu aktivnost. Iz ovoga bi se moglo zaključiti da je Brecht u svojim glumcima, vrlo namerno, gotovo eliminisao ili u najmanju ruku minimalizovao subjektivni doživljaj i izražavanje emocija.

Nidl i Tomson, međutim, insistiraju da su emocije glumaca bile važne za "zrelog" Brehta i citiraju njegove *Messingkauf Dialogues* u prilog ovoj tvrdnji.¹⁶ Ipak, postoji nekoliko razloga zbog kojih jedno takvo odricanje od ranijih stavova ne treba uzeti previše ozbiljno. Prvo, Nidl i Tomson i sami nameću ozbiljna ograničenja opsegu emocija koje glumac treba da doživljava: "Gde god to emocije

moгу da zamagle ili prekinu kritičku svest publike, "brehtovski" glumac se istih mora kloniti." (Needle i Thomson, *Brecht*) Drugo, imajući u vidu da je Brecht *Messingkauf Dialogues* pisao između 1937 i 1951, i da su oni prilično nepoznati široj javnosti, moglo bi se (s pravom) zameriti da je navedena Brehtova izjava suviše štura i suviše odocnela. Treće, nema ni jednog dokaza da je Brecht razvijao tehnike za kultivisanje glumačkog emocionalnog doživljaja i izraza ili da je na to obraćao pažnju na probama.¹⁷

2. Ako se glumci ne razmeću emocijama, manje je verovatno da će se gledaoci identifikovati sa njima i osetiti empatiju. U stvari, vrlo se ubedljivo može argumentovati (pogledati, kao primer, izvod iz *Messingkauf Dialogues* u fusnoti 1) da bi to da li će glumci doživeti (ili ne) i izraziti emocije, bilo za Brehta potpuno nebitno, da on nije verovao da takvo izražavanje dovodi do identifikacije i empatije kod gledalaca.

Nidl i Tomson, međutim, kategorički tvrde da "Brehtovski teatar nikada ne funkcioniše onako kako treba kad glumci i publika simultano doživljavaju iste emocije." (Needle i Thomson, *Brecht*) Drugi autori pak, insistiraju da je Brecht tragao za balansom između empatije i distance kod gledalaca. (Bentley: *B. Brecht and His Work*). Ipak, jasno je da je trebalo da emocije budu od vrlo specifične vrste, čak toliko da je Brecht od svoje publike tražio da oseti nešto kroz empatičku identifikaciju, a to nešto bile su "legitimne emocije", kako ih naziva Dikson (u svojoj knjizi *Towards Utopia*): osećaj za pravdu, zahtevanje slobode, pravedna indignacija.

Na ovo Eslin uzvraća - i u tome ga podržavaju i psihološki dokazi - da je krajnje sumnjivo to da takve emocije mogu ikada biti sposobne da igraju išta više od proste, marginalne uloge kad se nadu među osećanjima koje je pobudio teatar. U svom odbacivanju identifikacije publike sa likovima Breht ulazi u konflikt sa onim fundamentalnim psihološkim konceptom koji proces identifikacije smatra bazičnim mehanizmom pomoću kojeg jedno ljudsko biće komunicira sa drugim. "

(Esslin: *The Man and His Work*). I ostali autori se slažu sa ovim mišljenjem.¹⁸

Opet, šta publika tačno oseća tokom gledanja Brehtovih komada, sa celim njihovim asortimanom mehanizama za distanciranje, empirijsko je pitanje. Uzvraćajući na česte tvrdnje da je ono što gledaoci osećaju dok gledaju Majku Hrabrost u kontradikciji sa Brehtovom teorijom, Dikson kaže da je Breht "od svih emocija, bio potpuno spreman da odobri jedino sažaljenje prema ... Katrin kao žrtvi nepravde. (Dickson, *Towards Utopia*). Ali, da li bi Breht zaista "dopustio" takvo sažaljenje ako bi ono vodilo katarzičnoj "opijenosti i time i onesposobljavanju gledaoca za socijalnu akciju u njihovom svakodnevnom životu?" (Gray, Brecht: *The Dramatist*)¹⁹

3. Konačno, može se raspravljati o tome da li je srž Brehtovih primedbi tradicionalnoj "Aristotelovskoj" drami (drami "iluzije"), to da je katarza posledica gledaočeve izloženosti njoj samoj. Na kraju, empatija publike i njena identifikacija sa emocijama glumaca za Brehta nije bila poželjna, prvenstveno zbog navodnih njenih posledica: "sažaljenja i straha", katartičkog oslobađanja i stanja duševnog mira koje potom sledi. Takav mir prvenstveno ne bi bio povoljan za kritičko mišljenje, oštro suprotstavljanje socijalnoj nepravdi, i, iznad svega, za angažman u socijalnoj akciji.

Izvestan broj autora dokazuje da Breht nije odbacio pojam katarze, a ako uzmemo u obzir određena tumačenja Aristotela, nije mu ni bilo potrebno da to učini. Grej diskutuje suštinu "(iz)merene" katartičke reakcije (On se oslanja na tumačenje *Poetike* koje je dao Hemfri Hans: *Aristotelova poetika*); Dikson tvrdi da Breht ide dotle da govori o katarzi emocija koju jedino forma njegovog teatra olakšava. (Dickson: *Towards Utopia*), a Vajt pokušava da ovo poslednje rasvetli tvrdnjom da je "Brecht tragao za onim što bi zamenilo katartičke emocije straha i sažaljenja... za željom za saznanjem i spremnošću da se pomogne." (White, *Brecht's Great Plays*).

Ovi argumenti su neubedljivi, i, što je još bitni-

je, suvišni u svetlu dokaza koji se odnose na katarzu, a koje ću predstaviti u sledećem odeljku.

Gnev, nasilje i "tragično": Koncept katarze (klasičan i moderan).

Spingler, i ne samo on, tvrdi kako su moderni naučnici i dramaturzi zabrinuti zbog "gubitka osećanja tragičnog u pozorištu" i da i Žan Anuj smatra da se glavni uzrok ovog gubitka nalazi u "zameni radnje karakterom koji postaje glavni pokretač" u savremenom pozorištu. (Michael Spingler, *Anujeva mala Antigona: Tragedija, teatralnost i romantična ličnost* u "Drama u dvadesetom veku"). Za Aristotela je, naravno, upravo radnja bila ta koja je činila okosnicu komada. (Aristotel, *Poetika*). Radnja je često nosila sobom i nasilje, a tragični, sudbinski pokrenuti elementi nasilja vodili su gledaoca ka doživljaju katarze.

Razmatrajući prevode i tumačenja termina "katarza", u onom smislu u kom ga je koristio Aristotel u svojim iskazima o funkciji tragedije u *Poetici*, Lukas diskutuje termine kao što su "pročišćenje" (purification), "korekcija ili oplemenjivanje" (correction, refinement), Reinigung, Veredlung i slične. (F. L. Lucas, *Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*; New York: Collier, 1962). Međutim, termin prema kom je on posebno naklonjen je "(o)čišćenje" (purgation), u njegovom drevnom medicinskom smislu "delimičnog odstranjivanja suvišnih telesnih tečnosti - "humora". Tragedija je tako zamišljena da, pobuđujući sažaljenje i strah omogući gledaocima zdrav odušak od upravo takvih (ali i drugih) emocija.

Lukas, na osnovu izuzetno pedantne analize, odbacuje ona tumačenja u kojima se govori o "katarzi... strasti", katarzi kroz koju "strasti biva ju pročišćene i oplemenjene", kao što odbacuje i mišljenje koje nam sugerise da doživljavajući katarzu gledalac biva u potpunosti "očišćen od svojih strasti". Pre bi se reklo, po Lukasu, da

"strasti bivaju svedene na jednu zdravu, balansiranu proporciju."²⁰ On takode smatra da su oni naučnici koji smatraju da je Aristotel mislio da su sažaljenje i strah jedine emocije kojima je dat zdrav odušak u tragedijama, u velikoj zabludi. Lukas oseća da u Aristotelovoj formulaciji ("okrepljenje od takvih emocija"; "od emocija tog tipa") ima dovoljno širine (ili dvosmislenosti) da se može opravdati zaključak da publika tragedije podjednako doživljava i simpatiju i odvratnost, ushićenje i indignaciju, divljenje i prezir. Izgleda da za kombinaciju negativnih emocija sa ove liste možemo slobodno reći da su srodne gnevu.

Medicinsku metaforu za ono što je Aristotel podrazumevao pod "katarzom", danas su, izgleda, prihvatili mnogi teoretičari književnosti. (Dickson: *Towards Utopia*). Lukas, međutim, takode predlaže jedan "hidraulični" model za objašnjenje načina na koji katarza funkcioniše (postoji brana koja sprečava emocionalnu energiju da nahrupi, kao što je to slučaj sa vodom u rezervoaru, a upravo katartičko oslobađanje spušta je na jedan bezbedan nivo), ali njegovo mišljenje da ovaj čudnovati model može biti psihološki jasan, previše je optimistično.²¹

Ukratko, Aristotelovo gledanje na efekat tragedije može se na moderan jezik prevesti (imajući u vidu goreprikazani model emocija) na sledeći način: Opservacija izraza nasilja treba da vodi ka: (a) sniženju nivoa fiziološke nadraženosti (arousal); (b) sniženju stepena negativnih emocija kao što su gnev i indignacija, i (c) doslednom predivanju pojave ponašanja srodnih agresiji.

Popularnost *Poetike* i misterija stvorena oko pravog značenja pojma "katarza", sasvim nepravedno je dovela do toga da se zanemari ono što je o sličnim fenomenima imao da kaže Platon u svojoj *Republici*. Obimni delovi *Knjige II* posvećeni su deskripciji tekstova koje bi Platon želeo da progna iz idealne države - ili, u najmanju ruku, da obezbedi da mladi ne budu izloženi njihovom uticaju. Priče, poeme i tragedije jedne čitave plejade autora, od Homera do Eshila, bile bi cenzurisane. Velika pažnja bi se posvetila da se

misli ne opogane takvim tekstovima koji opisuju svade, podmuklosti i bitke bogova, borbe džinova, nasilne zločine sinova nad očevima, bez obzira kako oni bili opravdani. Platon je na mlade gledao kao na bića osetljiva, koje je lako impresionirati raznim tekstovima, pogotovo ako ih čuju iz usta svojih roditelja, dadilja i učitelja. Mada Platon izričito ne pominje publiku na izvedbi tragedije, ekstrapolacija sa pristalica na gledaoce uopšte se ne čini previše nategnutom. Poruka je jasna: ne prikazivati moralnu prljavštinu, svadu, nasilje i ostale mračne strane bilo božanskog, bilo ljudskog ponašanja, jer će u suprotnom publika naučiti a potom imitirati takve postupke.

Potpuno je razumljivo da Lukasu nije nimalo lako da na pravi način parira Fontenelovoj jezgrovitij kritici suštine ideje Aristotelove katarze: "Oduvek mi je bilo neshvatljivo da se čovek može od strasti pročistiti koristeći se tim istim strastima kao sredstvom za pročišćenje. (Lucas, *Tragedy*). I Platon je, možemo da to slobodno kažemo, bio podjednako skeptičan. Po njemu, bolje je uopšte ne prikazivati dramatične parade, jer one mogu "pobuditi nasilne emocije i pobuditi u čoveku sve vrste niskih strasti." (W. T. Jones, *A History of Western Philosophy*; New York: Hartcourt-Brace, 1952)

U *Republici* Platon relevantno raspravlja još o nekim temama. Naime, u *Knjizi V*, on malne uzgredno ističe da "ako je jedan čovek ljut na drugoga, on smesta može da to izbaci iz sebe, pa će, sva je prilika, nadalje biti manje sklon da nastavi sa svadom". Ovaj iskaz umnogome proširuje tradicionalni domen pojma katarza, onakav kakvim su ga definisali teoretičari književnosti. Jedno ovakvo proširenje je krucijalno, ako treba da uđemo u raspravu o ponašanju gledalaca posle predstave, kao i o kratkoročnim i dugoročnim posledicama njihovog ponašanja. Upravo je to bilo od značaja za Aristotela i Sv. Avgustina kada su pokušali da ponderišu socijalnu funkciju tragedije. Bilo je to značajno i za Brehta, koji je želeo da utiče na to ponašanje. I na kraju, to je bila i jeste jedna od ključnih oblasti istraživanja

nasilnog ponašanja ljudi u socijalnoj psihologiji, kao što će se videti iz daljeg izlaganja.

Ukratko, i sasvim suprotno od Aristotela (opet imajući u vidu naš model emocija), Platon se može interpretirati i ovako: Opservacija izraza nasilja treba da vodi ka: (a) povišenju arousal-a; (b) pojačanju gneva; (c) učenju načina na koji se mogu vršiti nasilne radnje; (d) sve manjoj mogućnosti da se čovek uzdrži od nasilja; (e) povećanju verovatnoće činjenja takvih postupaka. Nasuprot tome, izvršavanje nasilnih, osvetničkih radnji od strane jedne gnevne osobe prema podstrekaču gneva treba da prouzrokuje sniženje količine potonje agresije.

Donekle, zbog rasprostranjenog interesovanja za posledice nasilja u medijima na mlade ljude (što se u velikoj meri može porediti sa Platonovim interesovanjima u oblasti obrazovanja i socijalne politike), vrši se veliki broj eksperimentalnih istraživanja u socijalnoj i razvojnoj psihologiji koja se tiču posledica izloženosti agresivnim i nasilničkim sadržajima na potonje ponašanje, a posebno na agresivnost. U ovim eksperimentima, deca različitih uzrasta, kao i tinejdžeri i odrasli, posmatrali su raznovrsne agresivne aktivnosti protiv ljudi i neživih objekata, "odigrane" u pozorištu ili u stvarnom životu, i to od onih u kojima su učestvovali odrasli glumci do onih sa likovima iz crtanih filmova i (sve to) u različitim medijima (uživo, film, televizija). U nekim od ovih istraživanja eksperimentatori su namerno razlučivali ispitanike (kontrolisanim, pouzdanim sredstvima) pre posmatranja nasilnog materijala; dok se u drugim istraživanjima (koja su takode obavljena u kontrolisanim uslovima) eksperimentatori nisu uplitali u emocionalno stanje svojih subjekata.

U ovim drugim istraživanjima, gde se nije išlo na frustriranje i razlučivanje ispitanika, uočen je ili blag porast u količini potonjeg agresivnog ponašanja (u poredenju sa kontrolnim uslovima), ili nije bilo nikakvog efekta. Međutim, kada su ispitanike razlučivali pre gledanja agresivnog vizuelnog materijala, dobijen je značajan porast u

količini agresivnog ponašanja (opet u poredenju sa kontrolnom grupom). Rezultati drugih istraživanja govore nam da su ispitanici naučili i neke nove načine da budu agresivni, nasilni i da su postajali neosetljivi (pokazujući niži nivo arousala) na izraze nasilja.

Činjenica da je jedna ogromna većina istraživača uočila porast a ne smanjenje u agresivnom ponašanju koje sledi nakon izloženosti agresivnom sadržajima, dovela je, naravno, do saopštenja Surgeon General-a SAD o štetnim, antisocijalnim posledicama medijskog nasilja.²²

Mora se, međutim, priznati da ni u jednom od ovih istraživanja ispitanici nisu bili gledaoci predstave u pozorištu, a pogotovu ne onakve predstave kakvu je Aristotel imao na umu kada je pisao o katarzi. Ipak, čovek mora da posumnja da bi Aristotel ograničio katarzu na pozorišni kontekst i sadržaje da je bio svestan drugih medija i materijala.

Ovim istraživanjima se takode može uputiti zamerka da korišćeni materijal nije bio toliko pogodan za procese identifikacije i empatije kao što su to (pretpostavljamo) bile grčke tragedije. Ovo sporno pitanje bi trebalo da obezbedi obiman materijal za buduća istraživanja, ali bi se tu promolila činjenica da se današnja publika zaista identifikuje sa, i oseća empatiju za agresivne junake sa filma (*à la* Prljavi Hari i Rambo). Konačno, glavni rezultati ovih istraživanja su se pre ticali količine agresivnog ponašanja podložnog posmatranju nego zdravog oduška pomoću doživljaja sažaljenja i straha. Možda bi ova, kao i buduća istraživanja mogla da se koncipiraju tako da se direktnije pozabave pozorišnim sadržajima (možda bi se već mogla smisliti podesnija pitanja za intervju e i sveobuhvatniji nacrti). I pored svih ovih zamerki, ipak nam preostaje činjenica da ogroman broj različitih empirijskih istraživanja ne obezbeđuje ni parče dokaza u korist katarzom indukovano g mira ili stanja opijenosti o kojima su pisali mnogi teoretičari književnosti.

Dokazi, nesavršeni kao što i obično jesu, ipak su pre na strani Platona nego Aristotela. Mislim da

samo Prvi amandman Ustava SAD (koji garantuje slobodu govora) uspeva da savremeno medijsko nasilje zaštititi od Surgeon Generala, koji, po svemu sudeći ima ideje, iza kojih stoje i rezultati brojnih istraživanja, koje neverovatno liče na ideje koje je taj kritički raspoloženi filozof izložio u svojoj *Republici*.

Sasvim drugačija slika se pomalja kada se ispituju rezultati značajnog broja laboratorijskih istraživanja posvećenih odnosu između gneva i činjenja agresivnih radnji. Izgleda da, kada se steknu određeni uslovi - od kojih je glavni da je agresija pokrenuta gnevom, da je ona fizička i upravljena ka podstrekaču gneva (kao opozitu za zamenjeni cilj iliti "žrtveno jagnje") - izvršenje agresivnih radnji ima blagotvoran efekat. Ako su ovi uslovi zadovoljeni, dolazi do sniženja fiziološkog arousal-a i intenziteta gneva, kao i količine potonje agresivnosti, koja takode značajno opada.²³

Dakle, postoje čvrsti dokazi u prilog fizioloških, emocionalnih i ponašajnih aspekata katartičkog efekta koji je posledica izvođenja agresivnih radnji od strane gnevne osobe. Platon je, naravno, tačno predvideo upravo onaj ponašajni aspekt ovih rezultata - redukciju agresivnosti koja je u funkciji osвете gnevne osobe.²⁴

Što se tiče posledica kako posmatranja, tako i izvođenja nasilnih aktivnosti, pokazuje se da je Platon bio u pravu: opservacija obično povećava, a nasilne radnje mogu smanjiti mogućnost kasnijeg agresivnog ponašanja.

Katartičko smanjenje agresivnosti koje se događa posle "štete" koju osoba napravi u afektu, ipak je samo privremeno.²⁵ Možda upravo zato što agresivni postupci mogu tako uspešno da redukuju arousal i gnev (i to sa izuzetno visokog nivoa), nasilje čak može da postane jedan "više verovatan" odgovor (pod pretpostavkom da kod ponašanja uopšte postoji mogućnost izbora) u budućoj gnevom -pokrenutoj epizodi.

Iz ovoga sledi da je čak i ponašajna katarza jedan kratkotrajan fenomen; ipak sve analize vode neminovnom zaključku: nasilje proizvodi nasilje.

Nasilje na sceni i publika: Implikacije psiholoških dokaza

Ukoliko se smelo upustimo u ekstrapolaciju sa rezultata koje su o emocijama, katarzi i nasilju dobili eksperimentalni psiholozi, na teatar i na svet izvan teatra, to jest na osećanja glumaca i njihovo ponašanje, i na osećanja gledalaca, sticanje znanja i njihovu spremnost da se po njima upravljaju i kad izadu iz pozorišta, onda ima smisla ovako rezimirati:

1. Emocije koje doživljava glumac biće dublje, istinitije i sa više prefinjenih detalja ukoliko proizilaze iz više različitih, međusobno povezanih, izvora: kognitivno-interpretativnog, fiziološkog i mišićnog, koji posreduju kod različitih aspekata glumačkog "ulaženja u ulogu";
2. Što je iskrenije i tananije glumčevo subjektivno emocionalno iskustvo, to je dosledniji i uverljiviji njegov izraz u celini i emocionalna komunikacija sa publikom;
3. Emocije koje je glumac duboko osetio (npr. osećanje gneva pravednika), i uverljivo ih odslikao, podstaknut tim osećajem "iznutra", verovatno će voditi snažnoj identifikaciji i empatiji od strane gledalaca, i time i odgovarajućem njihovom gnevom.
4. Ako te akte nasilja počini glumac koji duboko doživljava i uverljivo izražava pravedni gnev, veća je šansa da će publika takve aktivnosti prihvatiti kao primerene (situaciji) i opravdane.
5. Veća je i verovatnoća da se takve radnje nauče i zapamte, i da nastave da podižu arousal kod gledalaca (koji je, kao fiziološka osnova gneva pobudenog empatijom, već podignut do izvesnog stepena);
6. Izlaganje gledalaca nasilju na sceni pre povećava, nego što umanjuje mogućnost da će se oni agresivno ponašati i van teatra, mada je ovakva mogućnost, po svoj prilici, mala.
7. Verovatnoća se može povećati ako: (a) situacija van teatra jako podseća na onu koja je predstavljena u komadu; (b) se gledačev gnev povraća u susretu sa podsticajima i situacijama koje liče na

one koje su u teatru do dotične emocije i dovele i (c) sposobnost anticipacije ozbiljnih posledica agresivnih aktivnosti (bila ona korektna ili ne) ne nadjača motivaciju da se takve aktivnosti (ipak) izvrše.

8. Ukoliko razgnevljena osoba izvrši akt nasilja protiv podstrekača gneva (pod uslovom da odmazde neće biti), arousal ovakve osobe, njen gnev kao i agresivno ponašanje će nestati.

9. Ukoliko se gnev takve osobe pod sličnim okolnostima u budućnosti povрати, nasilje će postati verovatnija opcija, nego da je ono predhodilo prvom izlivu.

Koje su implikacije ovakve analize na ideje Stanislavskog i Brehta, kao i na čitavu teatarsku praksu?

Stanislavski

Sve ono što je Stanislavski napisao o teatru bilo je strastveno i gotovo u potpunosti posvećeno onome što je suštinski estetski interes. Analizu teksta, rediteljsku koncepciju i koncepciju dizajna, pripremu glumaca, rad na sceni, pa čak i privatni život, sve to, treba brižljivo kultivisati, da bi konačni cilj, predstava, mogla da se pojavi kao savršeno izbrušeni dijamant. Prava kombinacija talenta, napornog rada, umetničkog integriteta, uz izuzetno poštovanje teksta, verovatno će biti dobro prihvaćena od publike, i pokrenuće je i oplemeniti. U onoj meri u kojoj teatar nosi poruku, on će slaviti umetničku autentičnost. Njegova edukativna uloga je estetska i ograničena na apstraktnu socijalnu brigu: Kako od gledalaca napraviti "bolje ljude" (šta god to značilo). Ukratko, "sistem" Stanislavskog, njegov umetnički i privatni život i čitav njegov preostali Weltanschauung (Pogled na svet), bili su duboko apolitični.

Praktični rad Stanislavskog sa glumcima i rad na predstavi bili su zadivljujuće primereni njegovim širokim estetskim ciljevima. Štaviše, otkriveno je da ključni elementi njegovog sistema imaju čvrstu osnovu u principima koji su se iskristalisali kroz eksperimente u socijalnoj psihologiji i psihologiji emocija. Elementi niza emo-

cionalnih epizoda, prezentovani u ovom članku, tesno korespondiraju sa elementima "takt"? (beat) ili "jedinica"? (unit) na način Stanislavskog. Svaki put kada glumac koji radi po sistemu Stanislavskog proba "jedinicu", ili je izvede na sceni, on je podložan gore opisanim psihološkim principima.

Sve dotle dok se javlja empatija i doživljaj uzvišenosti, nebitno je, po Stanislavskom, da li se dešava nešto nalik katarzi, da li, ili ne, gledaoci (koji npr. gledaju naturalističku scenu u kojoj pobunjeni radnici lome mašine), to isto razgnevljeni rade sutradan, i kakve mogu biti dalje psihološke i ponašajne konsekvence takvih nasilnih radnji.

Breht

Naravno da činjenica da je "sistem" Stanislavskog bio na pravi način u funkciji njegove estetike, i da je taj sistem i sada, kao i nekada, upotrebljiv, jer se, mada nesvesno, zasnivao na čvrstim principima ljudskih emocija i kognicije, nije ni u kom slučaju sprečila krajnje različite pristupe teatru da budu vitalni i primenljivi. Pravi primer za to je Brehtov pristup, potpuno nov i visoko delotvoran, sasvim daleko od popovanja o Verfremdungseffekte kao kanalu za političke poruke.

Nema sumnje da su Brehtove tehnike - praktična realizacija V-efekta u stilu glume, inscenacija, blokovanje, svetlo i rekvizita, napravili jednu postojanu teatarsku revoluciju, uticajnu i izvan okvira Berliner ansambla, izvan inscenacija njegovih sopstvenih komada i šire od rada dramskih pisaca i reditelja koji su bili blagonakloni prema njegovoj "politici". Epiteti: "svetlo, opuštено. asketski oskudno... "kul", koje je Kenet Tajnan pridao berlinskoj izvedbi *Majke Hrabrost* (1949) pristaju isto tako dobro nekim drugim postavkama inspirisanim Brehtom (na primer komadima Torntona Vajldera). Oskudnost i stepen apstraktnosti sredstava izražavanja, neemocionalizovan, nepristrasan stav i blistavo osvetljeni vizuelni prikazi upadljivih kontrasta, kao i jednostavnost.

izuzetno su privlačni i postmodernističkoj publici.²⁶

Analitični komadi i predstave u kojima nema ushićenja i gde emocije ne stežu grlo - to može biti divan teatar; činjenica da u ovakvom teatru glumci ne koriste tehnike koje počivaju na načelima koja su deo modela emocionalnih epizoda je sa čisto estetskog stanovišta beznačajna.

Kakve su, ipak, implikacije psiholoških nalaza prezentovanih u ovom članku na Brehtovo korišćenje teatra u političke svrhe? Mi možemo dokazivati da je Breht epski teatar i V-efekte držao za čisto estetske kategorije, i da on nikada nije gajio nadu da će njihova primena dovesti do političke edukacije i socijalne akcije. Pa ipak, on izražava svoje nepokolebivo protivljenje "iluzionističkom" teatru (u političkom smislu), sa takvom doslednošću da smo prinudeni da pomislimo da je on ozbiljno verovao da gledaočeva empatija i doživljaj katarze neumitno vode ka hipnotičkom stuporu i otuda deluju nepovoljno na prihvatanje političkih poruka i socijalnu akciju izvan teatra.

Prema tome, ako imamo u vidu empirijske činjenice koje smo ovde prezentovali, Breht je napravio ozbiljnu grešku, ukoliko su njegovi ciljevi zaista bili primarno politički. Podaci govore da posmatranje agresivnih aktivnosti (jer su štrajkovi i drugi oblici pružanja otpora autoritetu nužno na granici nasilnog) vodi pre pojačanju nego umanjenu potonje agresivnosti. Štaviše, ovaj antikatarzički efekat će verovatno biti izraženiji ukoliko postoji snažna identifikacija i empatija prema glumcima, čije se scensko ponašanje kasnije imitira. Jednostavno, nema dokaza da aristotelovska katarza, koje se Breht navodno toliko pribojavao i zbog koje je (navodno) toliko militantno zahtevao zamenu iluzionističkog teatra epskim, kao takva uopšte i postoji.

Verovatnije je da je Breht doživio politički neuspeh upravo zato što se oslanjao na V-efekat, koji ima tendenciju da smanji glumčev emocionalni doživljaj i eliminiše identifikaciju i empatiju kod gledalaca (kao što smo videli iz podataka koji idu u prilog modela emocionalnih

epizoda) A neuspeh bi bio još veći zbog hladnokrvne narativne forme i suzdržanih zapleta koji su smešteni u strane, pseudo-egzotične lokacije. Epski teatar i V-efekat, pre bi se reklo, vode socijalnom nedelanju nego lažnoj, nepostojećoj aristotelovskoj katarzi.

Otuda dolazimo do paradoksalnog zaključka: ako je Breht već hteo političke rezultate, on je možda trebalo da V-efekte (u inscenaciji i glumi) podari izuzetno apolitičnim piscima čija su interesovanja bila usmerena na apstrakciju, apsurd i metafiziku (kao npr. Jonesku ili Beketu); dok je on sam trebalo da preuzme sistem Stanislavskog za svoje glumce, naturalizam za svoje inscenacije i vatren revolucionarni materijal sa dobro skrojenim, monumentalnim akcijama (uključujući i nasilne), za teme svojih komada.

Breht je propustio da napravi taj korak, i to je sovjetskim i istočno-nemačkim komesarima dalo osnovu za kritiku njegovog rada. U propagandi hladnog rata, oni su vešto iskoristili njegove komunističke poglede i "dezertiranje" sa Zapada, ali Breht na sceni je već bio sumnjiv jer nije ni realistično ni emotivno predstavljao rušenje kapitalizma. heilige To što su i Ivana u drami *Sveta Ivana od Klaonice* (*Die Johanna der Schlachthöfe*), i Mladi Drug u *Kaznenoj meri* (*Die Massnahme*) čak nehotice, osujećivali ciljeve revolucije time što nisu odobravali nasilje, i što je Breht tako upečatljivo odslikao krah Pariske komune u *Danima komune* (*Die Tage der Commune*), bilo je nedovoljno za uspešan agitprop, smatrali su komesari (i bili su u pravu!).²⁷

U iskušenju smo da se složimo sa Joneskom koji kaže: "Sada se primećuje da su sva rešenja koja je nudio ideološki teatar, bio on brehtovski ili neki drugi, bila loša rešenja (Jonesko, predgovor za *L'Avante-Garde Théâtrale*), a pitanje je da li bi bilo moguće još više doterati estetske aspekte Brehtovog rada, da je on kojim slučajem znao za verovatne antikatarzične efekte "iluzionističkog" teatra i da nije traćio svoju kreativnu energiju na mlake pokušaje agitpropa, poput Majke i raznih *Lehrstücke* (didaktičkih komada).

Napomene:

1 Pogledati, kao primer, Arnold H. Buss, *The Psychology of Aggression* (New York: Wiley, 1961); Vladimir J. Konečni, "Methodological Issues in Human Aggression Research", u *Aggression in Children and Youth*, (The Hague: Martinus Nijhoff, 1948).

2 Seneka, *Utehe* (traktati o moralnom vladanju)

3 Ovaj model ima mnogo dodirnih tačaka sa nekim drugim teorijama emocija, posebno "periferalističkim" (za razliku od centralističkih). Međutim, dok je većina ovih teorija sklona da istakne određene segmente niza na račun drugih, kao što je fiziološki "arousal" (npr. Džejsms, *Psihologija*; Džordž Mendler, *Svest i emocije*), ili facijalna ekspresija i skeletna muskulatura (npr. Darwin, *Ekspresija emocija*; Pol Ekman, *Različiti vidovi afektivne komunikacije pomoću znakova koje daju glava i telo*; i "Uporedna istraživanja facijalne ekspresije u različitim kulturama" u *Darvin i facijalna ekspresija*; Pol Ekman i Valas Frizn, *Demaskiranje lica*; Kerol Ajzard, *Ljudske emocije...*), mogli bismo slobodno reći da se danas ovom problemu pristupa na jedan sveobuhvatniji i "više eklektičan" način. Osim toga, mada se samo pretpostavlja da postoji izvesni vremenski sled događaja sa emocionalnim epizodama, ovaj model ne prihvata naizgled preteranu brigu drugih istraživača za ovo pitanje. (npr. Džejsms, *Psihologija*; Kenon, *Džejsms -Langeova teorija emocija: Jedan kritički pregled i alternativna teorija*, F. S. Fehr i Dž. E. Stern, "Periferne psihološke varijable i emocije: Revizija Džejsms -Langeove teorije", Ajzard, *Ljudske emocije*).

4 Konstantin Stanislavski, *Čovek i glumac; Stanislavski i svetski teatar*; Pisma, izd. Sergej Malik-Zaharov i Š. Bogatirjev (1963)

5 "Životnost", to je ono kako, npr glumac Vsevolod Verbički karakteriše željenu spontanost i prirodnost u glumačkom ponašanju u svojoj knjizi *O Stanislavskom*.

6 Vidi: Sonia Moore, *The Stanislavski System* (New York: Viking, 1966).

7 Čak i B. Breht, koji je prezirao realistički teatar, priznao je da je to važno i poželjno; pogledati njegov *Theaterarbeit, Aufführungen des Berliner Ensembles*, 6 (Dresden, 1952).

8 Termin "date okolnosti" Stanislavski je upotrebljavao da označi sveukupnost scenske radnje, istorije lika i zahteva interpretacije.

9 Ove ideje su veoma ozbiljno shvatili neki psiholozi i fiziolozi, posebno u SSSR-u. Na primer, akademik Simonov, psiholog, istraživao je upotrebu svesnih sredstava na način Stanislavskog kako bi uticao na maladaptivne emocionalne reakcije prisutne kod nekih neurotskih poremećaja. (P. V. Simonov, *Metod K. S. Stanislavskog i psihologija emocija*).

10 Da biste se upoznali sa novim teorijama vezanim za reakciju publike, pogledajte: Walter J. Ong, *The Writer's Audience Is Always a Fiction*; (PMLA 90, 1975); Hans Robert Jauss, *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, *New Literary History*, 2 (1971/71); takode pogledajte: Christopher C. Hudgins, *Dance to a Cut-Throat Temper: Harolda Pinter's Poetry as an Index to Intended Audience Response* u *Drama in the Twentieth Century*, (New York: AMS Press, 1984).

11 U svojoj knjizi *Moj život u umetnosti* Stanislavski opisuje situaciju u svom pozorištu posle revolucije: "Na naše predstave je mogao da dođe ko god je u fabrici dobio kartu. Bili smo prinudeni da sa novim gledaocem počnemo od samog početka: da ga učimo kako da sedi mirno, da ne priča za vreme predstave, ... da ne puši, ... da ne gricka semenke, ... da ne unosi hranu u salu, ... da treba da obuče svoje najbolje odelo da bi se što više uklopio u atmosferu lepote, toliko obožavanu i slavljenju u teatru.

Skoro u isto vreme (1926. g.), Breht je pisao novinske članke"insistirajući na potrebi za, kako ga je nazivao "pušačkim" pozorištem, u kom bi publika mogla da "dimi" kao da je na boks-meču i da razvija jedno nepristrasnije i kritičnije stanovište nego što je to mogla u German teatru. (*Breht o teatru*).

Neke od ovih ideja Breht je takode izrazio u komadu *Slonče* (Das Elefanten-kalb), koji je napisao u periodu između 1924-25. godine, i koji je izvoden u foajeu tokom pauze predstave *Momak u stroju* (Mann ist Mann).

Predstavljajući karakteristike komada-unutar-komada Poli Bejker kaže: "Da bi određena dramska umetnička forma mogla imati svoj puni efekat na vas, oni vas mole da pušite do mile volje... pića su sto posto... opljade o tome kako će se zaplet razrešiti primaju se na

šanku..." (*Jevrejka i drugi kratki komadi*), i tu se potom zbijaju grube šale između Poli i vojnika koji su publika u ovom komadu-unutar-komada.

12 "Ja sam Ajnštajn nove scenske forme" - kažu da je Breht ovo tvrdio misleći na svoj "epski teatar" (Vidi M. Gorelik, *"Breht: "Ja sam Ajnštajn nove scenske forme..."*). Posle 1938. on je postepeno termin "epski" zamenjivao terminom "dijalektički" i naučni" (vidi: Subioto, "Epski teatar: Teatar prilagodan dobu nauke", u Breht u perspektivi. Vile zaključuje da je na svojim počecima epski teatar proistekao iz Neue Sachlichkeit (Nova predmetnost) pokreta "za umerenu, funkcionalnu estetiku povezanu sa Bauhausom, sa slikarima kao što su Gros, Šlihter i Bekman, sa Hindemitovom ranom muzikom, sa reportažom, i sa odbacivanjem velikih slova (u tipografiji)" (Breht na pozornici). To kako je Piskator koristio dokumentarne filmove i plakate kao teatarski "dokazni materijal", verovatno je izvršilo jedan od uticaja. Štaviše, neke od Brehtovih anti-iluzionističkih intencija počeli su još ranije da koriste umetnici potpuno različite orijentacije, kao npr Alfred žari (pogledati: James H. Bierman, *The Antichrist Ubu* u Drama in the Twentieth Century, i Mejerhold (vidi: Moore: *The Stanislavski System*).

13 Stanislavski je smatrao da je pozorište "propovedaonica od najvećeg mogućeg uticaja" (citat iz: Moore: *The Stanislavski System*), ali je pod ovim on skoro sigurno podrazumevao emocionalno i estetski oplemenjujuće završetke, pre nego levičarsku socijalnu akciju. Relativno benignan tretman Stanislavskog od strane sovjetskog režima on verovatno nije zaslužio svojom relativnom žudnjom (iskrenom ili ne) da izade u susret zahtevima tog režima, niti je tome pripomogla očigledna podrška koju su njegovom sistemu dali Pavlovljevi eksperimenti, već je poenta bila u tome da su osnovni elementi sistema skoro odmah mogli biti stavljeni u službu sirovih soc-realističkih komada. (Uzgređ budi rečeno, Pavlovljeva naučna otkrića su bila od vrednosti i važnosti koja se retko sreće, uprkos tome što ih je staljinistički pseudonaučni establišment izvnuo u dogmu.). I evo paradoksa: apolitični sistem Stanislavskog predstavljao je model kako treba... u komunističkom svetu, dok su na Brehtov "dijalektički teatar", njegove proleterske teme i "politički korektni" Lehrstücke (didaktičke komade, prim. prev.), sa izvesnom dozom sumnje gledali i u Moskvi i u Istočnom Berlinu. Da bi skrenuli sa sebe brojne napade u godinama neposredno pre Staljinove smrti, i Breht i Helen

Vejgel su uložili ogroman trud da smisle neke pristojne reči koje će izgovoriti o sistemu Stanoslavskog - npr. na konferenciji Stanislavskog održanoj u Istočnom Berlinu 1953. (vidi: Esslin, Brecht: *The Man and his Work*). Za objašnjenje Brehtovih odnosa sa istočno-nemačkim kritičarima, ždanovljevske nastrojenim polemičarima, kao i sa Komunističkom partijom, pogledati: Kristina Kjebusinska, *Revolucionari u pozorištu: Mejerholjd, Breht i Vitkijevič*.

14 Ovaj termin se prvi put pojavljuje u Brehtovom eseju Efekat distanciranja u kineskoj glumi (*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*), ali ovakav efekat bio je ključni deo njegovog teatarskog razmišljanja i prakse još mnogo pre ovog eseja. Prevod "distanciranje", posle francuskog prevođa distanciation, kao što sugerišu Eric Bentley (*Bertold Brecht and His Work*, u *Privatni život vrhunskih stvaralaca*) i Alfred D. White (*Brehtovi najveći komadi*), zaista nam se čini mnogo boljim od termina sa kojim se srećemo mnogo češće - "alijenacija" (otudjenje). (Teško prevodivi termin Verfremdung u stvari označava učinak napora da se nešto, što se smatra za prirodno i samo po sebi razumljivo prikaže na sceni na neobičan način, otkrivajući tako u nekom odnosu "nameštenost" poteklu iz ideoloških pobuda. Kod nas se izraz Verfremdungseffekte često prevodi kao efekat začudnosti. - *prim. prev.*)

15 To je bila stvar kojoj je Breht pridavao izuzetan značaj, imamo li u vidu njegova politička uverenja, jer je osećao da je publika tradicionalne drame bila "prisiljena da se identifikuje sa dramskim herojima, upravo da bi sebi mogla da priušti iluziju moći, dok je u stvarnom životu ona (bila) ostavljena na milost i nemilost ekonomskim i političkim silama i nije imala neposrednu kontrolu nad svojim životom". (Dickson. *Towards Utopia*). Ovo je, smatrao je Breht, bio jedan "tajni trik". Ako gledalac "oseti tačno ono što i lik na sceni. taj trik će "proći". Breht npr. primećuje da je "Liroy gnev zarazan i da u tradicionalnom teatru reakcija publike može biti samo i upravo gnev". (Isto; a pogledati i Brecht, *Gesammelte Werke, XV*).

16 "Niko nema prava da sprečava publiku, kao ni glumce, da u predstavi učestvuju emocionalno; izražavanje emocija se ne sme sputavati niti glumčeva upotreba emocija frustrirati. Samo jedan od mnogih izvora emocija treba da bude izostavljen, ili se bar mora tretirati kao sporedan izvor, a to je empatija."

(Brecht, *Kupovina mesinga-dijalozi o dramaturgiji*)

17 Na kraju krajeva, pitanje da li glumci koji rade po sistemu Stanislavskog ili Brehta (namerno ili ne) doživljavaju emocije, čisto je empirijsko pitanje. Odgovor glumaca koji rade po Stanislavskom lako se može pogoditi. S druge strane objektivni, analitični, brehtovski glumci mogu nam obezbediti interesantne, čak vrlo iznenedujuće informacije. Socijalna psihologija i psihologija estetike danas poseduju takve metodološke instrumente sa kojima se može raditi na ovakvim predmetima. U stvari, sam Berliner ansambl je napravio prvi empirijski korak sprovodeći sveobuhvatno istraživanje o tome kako članovi ansambla gledaju na ovaj problem. Kada su ih pitali da li upražnjavaju određeni stil glume, "većina glumaca je pokazala prilično veliku nesigurnost" (Esslin, Brecht: *The Man and His Work*). Objasnjenje za ovakve rezultate je bilo da su "verovatno prouzrokovani činjenicom da ni Brecht sam, a ni ostali reditelji Berliner ansambla nisu citirali njegove teoretske spise tokom rada na probama."

18 U knjizi *Bertold Brecht u Americi*, James K. Lyon prepričava zapažanja nekih Brehtovih pozorišnih kolega, među kojima i scenografa Mordekaja Gorelika, a koja se tiču Brehtovog rada u godinama oko 1944. - zapažanja koja su svoje mesto našla čak i u Brehtovim ličnim novinama: "Nikada on neće biti uspešan. On nije u stanju da probudi emocije, čak nije u stanju ni da izazove identifikaciju, pa zato pravi teoriju u kojoj ih izostavlja. On je lud i svakim danom postaje sve ludii." Prilikom jednog drugog susreta između Gorelika i Brehta, "kada je Gorelik ponovo insistirao na onome što je držao za osnovne vrline drame, na "krvi i mesu" empatije, neizvesnosti, i na klimaksu, izbila je oštra svada... (i) razjareni Brecht mu je zapretio da će ga izbaciti kroz prozor (i verovatno bi to i učinio da Hans Ajzler nije intervenisao). Tu nije bilo nikakvog Verfremdung-a i Brehtu se moglo dogoditi da doživi pravo platonovsko (kao opozit aristotelovskom, kao što ćemo kasnije videti) katarzično oslobođenje, samo da je izveo tu "socijalnu akciju" bacanja reakcionarnog Gorelika kroz prozor!

19 Štaviše, sudeći po Eslinu (Brecht: *The Man and His Work*), Brecht je "u najboljem slučaju uspevaio jedino da (do izvesne mere) redukuje emocionalnu identifikaciju publike sa likovima. Nikada mu nije pošlo za rukom da izazove kritički stav, a upravo to je bio njegov osnovni

zahtev. Publika je bandoglavo nastavljala da se potresa strahom i sažaljenjem. Vajt (*Brecht's Great Plays*) takode pronalazi dokaze da "osećanja publike Berliner ansambla nisu bila adekvatna zahtevima teorije". Čovek na kraju postaje netrpeljiv prema takvim argumentima i kontraargumentima, samouvereno iznetim, uprkos nedostatku empirijskih dokaza - posebno u trenutku kad postoje metodi da se takvi dokazi dobave, i to na stvarnim emocionalnim reakcijama gledalaca.

20 Lukas takode u istom delu, u fusnoti na istoj strani, ukazuje da mu je od izraza "čišćenje" (purgation) još draži - "zdrav odušak" (healthy relief).

21 U stvari, jedna sofisticiranija "hidraulična" verzija katarze ušla je u psihologiju potsredstvom psihoanalize, (vidi: Ives Hendrick, *Facts and Theories of Psychoanalysis*), ali i taj model je u velikoj meri diskreditovala eksperimentalna socijalna psihologija. (vidi: Albert Bandura: *Aggression: A Social Learning Analysis*; Vladimir J. Konečni, *Annoyance, Type and Duration of Postannoyance Activity, and Aggression: 'The Cathartic Effect'*, Journal of Experimental Psychology: General, 104 (1975).

22 Vidi, na primer, A. Bandura, D. Ross i S. A. Ross, *Transmission of Aggression Through Imitation of Aggressive Models*, Journal of Abnormal and Social Psychology, 63 (1961); L. Berkowitz, *Some Aspects of Observed Aggression*, Journal of Personality and Social Psychology, 2, (1965); L. Berkowitz i R. G. Geen, *Film Violence and the Cue Properties of Available Targets*, Journal of Personality and Social Psychology 1, 3 (1966)

23 Ovde su se dogodila neka značajna otkrića, i to: za nivo arousala, J. E. Hokanson i Š. Shetler, *The Effect of Overt Aggression on Physiological Arousal Level*, Journal of Abnormal and Social Psychology, 63 (1961); u proučavanju gneva, Vladimir Konečni i E. N. Doob, *Catharsis Through Displacement of Aggression*, Journal of Personality and Social Psychology, 23 (1972); po pitanju agresivnog ponašanja, Konečni, *Annoyance, Type and Duration of Postannoyance Activity* i Konečni i Ebbesen, *Disinhibition Versus the Cathartic Effect*, Journal of Personality and Social Psychology, 34 (1975).

24 Isti eksperimentalni postupci koji su doveli do sniženja arousala, gneva i agresivnosti, imali su za posledicu i vrlo interesantno opadanje u samoizlaganju

nenadanim ili kompleksnim stimulusima i konzumiranju alkohola; u vezi sa ovim pogledati: Konečni, Krozier i Doob, *Anger and Expression of Aggression: Effects on Aesthetic Preference*, *Scientific Aesthetics / Sciences de l'art*, 1 (1976), i A. Marlatt, C. F. Kosturn i A. R. Lang, *Provocation to Anger and Opportunity for Retaliation as Determinants of Alcohol Consumption in Social Drinkers*, *Journal of Abnormal Psychology*, 84 (1976).

25 Konečni, *Determinants of Aesthetic Preference and Effects of Exposure to Aesthetic Stimuli: Socijal, Emotional and Cognitive Factors*, *Progress in Experimental Personality Research*, 9 (1979).

26 Kao što Esslin (Brecht: *The Man and His Work*) i drugi ne-marksistički kritičari ističu, nema razloga zašto Brehtova teatarska etika ne bi mogla da se razdvoji od marksističke ideologije. Diksonova tvrdnja (u *Towards Utopia*) da je ovaj pozorišni buntovnik (tj. Breht) koji se vatreno borio za neemotivni, antiiluzionistički teatar potpuno saglasan sa racionalistom kome je marksizam bio toliko privlačan, je jedan slab i jalov kontraargument. Marksizam nije po ukusu mnogih, i to upravo zato što su racionalisti, a jedna neemocionalizovana, antiiluzionistička izvedba nekog marksi-

stičkog komada može vrlo uspešno, iako bez takve namere, da se izvrgne u svoju suprotnost kod "distanciranih gledalaca". (vidi Esslin Brecht: *The Man and His Work*). Mogao bi se čak napisati i komad uz korišćenje Brehtove inscenacije, dokumentarnih i narativnih tehnika, da bi se razgoltili razni aspekti levičarske ideologije. (moj komad *Bumerang*, koji će biti uskoro objavljen je primer za tako nešto).

27 Čak i izuzetno didaktičan komad kao što je *Majka: Život revolucionarke Pelagije Vlasove Tverske* (Die Mutter: Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer), ostavio je na gledaoce, inače sklone Brehtu, utisak politički neinspirativnog dela. Džej Vilijams u *Sceni levo!* komentariše predstavu *Majka* u izvodenju levičarskog radničkog teatra iz Njujorka (1935): "Berns Mentl, (jedan dobrohotni kritičar), izjavio je da je očekivao da "kada su ti revnosni propagandisti pustili u pogon svoje umove i duše, svoj entuzijazam i radnički žar... trebalo je da osetim jedan emocionalni poriv da ustanem na noge i da se i sam proderem, ali, avaj, veći deo drame već se dogodio izvan scene..." (misli se na Brehtovu žestoku svađu sa rediteljem) i ... jedini poriv koji je on osetio je bio da - zevne.

Konečni J. V. (1991): *Psychological Aspects of the Expression of Anger and Violence on the Stage*.

Prevod: Andrijana Videnović