

# Narativno oblikovanje osjećaja treme i straha mladih izvođača klasične glazbe

---

**Zečević Bogojević, Klara**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2019**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:945055>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-17**



*Repository / Repozitorij:*

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

ODSJEK ZA ETNOLOGIJU I KULTURNU ANTROPOLOGIJU

KLARA ZEČEVIĆ BOGOJEVIĆ

NARATIVNO OBLIKOVANJE OSJEĆAJA TREME I STRAHA  
MLADIH IZVOĐAČA KLASIČNE GLAZBE

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA – FILOZOFSKI FAKULTET

II. ODSJEK – ODSJEK ZA ETNOLOGIJU I KULTURNU ANTROPOLOGIJU

# NARATIVNO OBLIKOVANJE OSJEĆAJA TREME I STRAHA MLADIH IZVOĐAČA KLASIČNE GLAZBE

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Mojca Piškor

Komentorica: nasl. doc. dr. sc. Jelena Marković

Studentica: Klara Zečević Bogojević

Ak.god. 2018/2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. dr. sc. Mojca Piškor

---

Potpis

nasl. doc. dr. sc. Jelena Marković

---

Potpis

U Zagrebu, 25. rujna 2019.

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

1. doc. dr. sc. Mojca Piškor \_\_\_\_\_
2. nasl. dr. sc. Jelena Marković \_\_\_\_\_
3. doc. dr. sc. Tihana Rubić \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

## **PREDGOVOR**

Zahvaljujem mentorici dr. sc. Mojci Piškor i komentorici dr. sc. Jeleni Marković na strpljivom čitanju rada, na susretljivosti te na njihovim sugestijama i kreativnim idejama koje su mi pomogle pri pisanju. Također, neizmjereno sam im zahvalna i na svim znanjima i lijepim uspomnama koje sam stekla u sklopu njihovih predavanja tijekom studija. Hvala i svim ostalim profesorima s Muzičke akademije i Filozofskog fakulteta.

Najveće hvala mojim roditeljima i obitelji na potpori tijekom cijelog školovanja. Posebno hvala Šimunu Matišiću, Matiji Jerković i Martini Matić na privatnoj i profesionalnoj podršci i ljubavi.

Na kraju, zahvaljujem i svim mojim sugovornicima na povjerenju, strpljenju i entuzijazmu koje su iskazali tijekom naših razgovora te tako uvelike utjecali na kreiranje ovog rada.

## SAŽETAK

Ovaj rad donosi rezultate istraživanja narativnog oblikovanja osjećaja treme i straha, vezanih uz javno izvođenje klasične glazbe mladih glazbenika. U fokus su stavljene naracije o tremi, na temelju čega su potom izdvojene neke od ključnih tema koje su se istaknule usmenim pripovijedanjem. Tematski okvir rada predstavljaju pitanja vezana uz sama metodološka polazišta, zatim pitanje definiranja osjećaja treme i cijelog njenog afektivnog kontinuuma, povijesnost treme, njezine specifičnosti kod izvođenja klasične glazbe, pitanje značaja šutnje u verbalnoj komunikaciji te pitanje mogućnosti istraživanja pripovjednih događaja u virtualnim prostorima. Trema je shvaćena kao etnografski fenomen, istražen iz prizme kulturne antropologije, (usmenoknjiževne) folkloristike i etnomuzikologije.

**Ključne riječi:** trema, strah, naracije, klasična glazba, javni nastup

## **SUMMARY: Narrating stage fright and fear of young musicians, performers of classical music**

This work presents results of research on narrating stage fright and fear, related to the public performance of classical music by young musicians. Bringing into focus narrations of stage fright, some of the key themes that stood out through oral storytelling are highlighted. The thematic framework of the paper presents questions related to the methodological setting itself, question of defining the sense of stage fright and its entire affective continuum, the question of history of stage fright, its specificity in performing classical music, the question of the significance of silence in verbal communication and the possibility of exploring narrated events within the virtual spaces. Stage fright is thus understood as an ethnographic phenomenon, explored from the prism of cultural anthropology, (oral and literally) folkloristics and ethnomusicology.

**Key words:** stage fright, fear, narratives, classical music, public performance

# SADRŽAJ

1. UVOD .....	2
2. METODOLOGIJA .....	6
3. TREMA I NJEZINE DEFINICIJE .....	13
4. TREMA I NJEZINE POVIJESTI .....	21
5. SPECIFIČNOSTI TREME PRI IZVOĐENJU KLASIČNE GLAZBE .....	27
6. ŠUTNJA U NARATIVNOM OBLIKOVANJU OSJEĆAJA TREME .....	42
7. NARATIVNO OBLIKOVANJE OSJEĆAJA TREME I STRAHA U VIRTUALNOM PROSTORU .....	49
8. ZAKLJUČAK .....	56
9. POPIS LITERATURE .....	59
10. POPIS IZVORA .....	64

# 1. UVOD

Ovaj rad bavi se pitanjem treme i straha od javnog glazbenog nastupa, točnije propitivanjem mogućnosti njihovog narativnog oblikovanja. Stoga je u fokus rada stavljen fenomen treme, kakvim su ga u sklopu mog istraživanja verbalno konstruirali mladi izvođači klasične glazbe. Obzirom da je uz tremu u samom naslovu naveden i termin straha, zapravo ću se baviti cijelim afektivnim kontinuumom nelagodnih osjećaja koji čine tjeskoba, strah, panika, prestravljenost i dr. Moja motivacija za izradu ovog rada pojavila se tijekom listopada 2018. godine, kada se bližio rok prijave teme diplomskog rada. U tom razdoblju u meni su se javljale dileme i dvojbe oko odabira teme, pretežito zbog želje da obuhvatim područja interesa svojih dviju studijskih grupa – Muzikologije na Muzičkoj akademiji i Etnologije i kulturne antropologije na Filozofskom fakultetu – koje su mi tijekom cijelog studija nudile veliku širinu. No, ta širina u mom je slučaju predstavljala problem odabira i ograničavanja na jednu od velikog broja tema prema kojima gajim osobni i istraživački interes. Naposljetku sam svoj interes odlučila usmjeriti na projekt Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, naslovljenim *Naracije straha: Od starih zapisa do nove usmenosti*. Projekt je pokrenut 2017. godine s ciljem istraživanja narativne kulture, točnije načina „kako se pripovjednim strategijama i pripovjed(a)nim događajima strahovi oblikuju, potiču, usmjeruju i rastaju u svakodnevnoj izravnoj komunikaciji, ali i u javnome diskursu, u medijima i na društvenim mrežama, u književnosti, izvedbenim umjetnostima i dr.“, u domenama različitih humanističkih disciplina.<sup>1</sup> Potaknuta temom ovog projekta, krenula sam preispitivati vlastite strahove, među kojima se nametnuo i strah od javnog nastupa koji je bio prisutan gotovo tijekom cijelog mog desetogodišnjeg sviranja glasovira u glazbenoj školi. Drugi razlog moje motivacije za pisanje rada stoga proizlazi iz osobnih strahova, ali i iz mog življenja u okruženju sačinjenom od velikog broja narativnih fragmenata o tremi. Zaintrigiralo me što se krije iza naizgled jednostavne izjave 'imam tremu' i njenih različitih varijanti. Takvu izjavu sam i sama nebrojeno puta izgovorila neposredno prije nastupa, ali isto tako i puno puta čula od svojih kolega s kojima sam dijelila prostore učionica, škole, Akademije ili pak soba iza pozornice u kojima bih čekala red na svoj izlazak na pozornicu. Kao što ističe i Jelena Marković svojoj knjizi *Pričanja o djetinjstvu: Život priča u svakodnevnoj komunikaciji* (2012), „moj teren bio je svakodnevica. Još preciznije moj su teren bili vremenski,

---

<sup>1</sup> Preuzeto sa službene internetske stranice Instituta za etnologiju i folkloristiku: <https://www.ief.hr/istrazivanja/naracije-straha/> (pristup 5. rujna 2019.).



konverzijski, pripovjedni fragmenti koji se javljaju nekada nekoliko sekundi, nekada nekoliko minuta ili rjeđe nekoliko sati s vrlo raznolikom frekventnošću“ (Marković 2012:28). U trenutcima susretanja s tim narativnim fragmentima nisam bila svjesna da će oni jednog dana postati poticajom za pisanje mog diplomskog rada, no, njihovo naknadno osvještavanje i prisjećanje je u meni rezultiralo porivom za istraživanje. Na temelju toga, postavila sam si pitanja o narativnim strategijama oblikovanja osjećaja treme, uvjetovanim javnim izvedbama klasične glazbe i obrazovanjem u okviru formalnih obrazovnih sustava. Zanimalo me kako se trema i njezin afektivni kontinuum narativno oblikuju u osobnim pripovijestima.

Premda se možda na prvi pogled neće činiti tako, cilj ovog rada je predstaviti tremu kao svojevrsni glazbeni fenomen, zato što je smatram jednim od centralnih elemenata glazbenog izvođačkog iskustva. Moje istraživačke namjere se tako odnose na pokušaj uspješnog ispreplitanja kulturnoantropoloških i etnomuzikoloških spoznaja. Rad je podijeljen tako da ću najprije objasniti svoja metodološka polazišta, zatim ću u sljedeća dva poglavlja iznijeti teorijski uvod o antropološkom shvaćanju toga što emocije jesu te na koje je sve načine moguće razmišljati o njihovoj povijesnoj promjenjivosti. Potom ću se usredotočiti na specifičnosti društvenih, povijesnih, kulturnih i drugih okolnosti treme u izvođenju klasične glazbe, pri čemu su mi etnomuzikološke spoznaje bile od najveće koristi. Nakon toga, jedno poglavlje ću posvetiti šutnji i njenom značaju za narativno oblikovanje, a zatim ću, kao svojevrsni dodatak, ponuditi poglavlje o virtualnoj komunikaciji u kojem ću iznijeti ideje o mogućnosti istraživanja pripovijedanja u virtualnom okruženju elektroničke komunikacije. Naposljetku, iznijeti ću zaključak kao svojevrsni rezime glavnih ideja rada i mojih vlastitih viđenja.

Što se tiče literature, zbog bolje preglednosti sam bibliografske jedinice odlučila grupirati tematski. Tako sam za povijest emocija koristila knjigu povjesničara Jana Plampera *The History of Emotions: An Introduction* (2012) te nekoliko poglavlja različitih autora iz knjige *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700-2000* (2014) - Christian Bailey: „Social Emotions“, Ute Frevert: „Defining Emotions: Concepts and Debates over Three Centuries“ i „Emotional Knowledge: Modern Developments“, Monique Scheer „Topographies of Emotion“ i Nina Verheyen: „Age(ing) with Feeling“. Također, referirala sam se i na dva poglavlja iz knjige *Learning how to feel: Children's literature and emotional socialization* – uvodno poglavlje autorice Ute Frevert, poglavlje „Mrs Gaskell's Anxiety“ Uffe Jensen te

poglavlje Bettine Hitzer “Jim Button’s Fear”. Od pomoći mi je bilo i treće poglavlje „Finding Emotions“ iz knjige *Emotions in History – Lost and Found* (2011), čija je autorica Ute Frevert. Koristila sam i članak Barbare H. Rosenwein „Worrying about emotions in history“ iz časopisa *The American Historical Review* (2002), i knjige *Anxiety: A Short History* (2013) Allana V. Horowitza, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions* (2004) Williama M. Reddya te *Otkriće individuuma 1500.-1800.* (2005) Richarda Van Dülmena.

Literaturu o antropologiji emocija i afekata predstavlja nekoliko knjiga: Sara Ahmed *The Cultural Politics of Emotion* (2014), Renata Salecl: *On Anxiety* (2004), Margaret Wetherell: *Affect and emotion: A new social science understanding* i Lisa Feldman Barrett: *How emotions are made – The secret life of the brain* (2017). U radu se referiram i na nekoliko tekstova iz zbornika *Naracije straha* (2019) – uvodni tekst Natke Badurine, Une Bauer, Renate Jambrešić Kirin i Jelene Marković, zatim tekst „Ubojite šutnje? Mržnja, strah i njegove šutnje“ Jelene Marković, tekst „Metafore straha“ Ivane Bašić te tekst „Strah u školskom sustavu: naracije eksplicitnog i implicitnog učeničkog zastrašivanja“ Nataše Govedić. Koristio mi je i zbornik radova *Privilege, Agency and Affect: Understanding the Production and Effects of Action* (2013), točnije uvod Claire Maxwell i Petera Aggletona, zatim rad Sue Clegg „The Space of Academia: Privilege, Agency and the Erasure of Affect“ te rad Margaret Wetherell „Feeling Rules, Atmospheres and Affective Practice: Some Reflections on the Analysis of Emotional Episodes“. Također, iskoristila sam i nekoliko ideja teatrologa Nicholausa Ridouta koje je iznio u knjizi *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems* (2006).

Od etnomuzikološke literature, u radu sam se najviše referirala na knjigu *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (1995), čiji je autor američki etnomuzikolog Bruno Nettl. Također, za ideje o etnografiji klasične glazbe iskoristila sam uvodni tekst Laure Nooshin „Introduction to the Special Issue: The Ethnomusicology of Western Art Music“ iz časopisa *Ethnomusicology Forum* (2011). Svoje teze o zvukovnosti narativa potkrijepila sam tvrdnjama iz radova Barrya C. Smitha „Speech Sounds and the Direct Meeting of Minds“ i Roya Sorensena „Hearing Silence: The Perception and Introspection of Absences“, koji su dio zbornika *Sounds and Perception: New Philosophical Essays* (2009), te poglavlje Stevena Felda „Acoustemology“ iz zbornika *Keywords in Sound* (2015).

Ideje o narativnom oblikovanju potkrijepila sam književnoteorijskom i folklorističkom literaturom kao što knjiga Josipa Užarevića *Književni minimalizam* (2012), članak „Telling About Life (On Questions of Contemporary Oral Literary Genres)“ Maje Bošković-Stulli iz *Narodne umjetnosti* (1988), zatim članak Jelene Marković „Osobni mit, mit o djetinjstvu i obiteljski mit u usmenom narativnom diskursu?“ iz *Narodne umjetnosti* (2008), članak Sandre K. Dolby-Stahl „A Literary Folkloristic Methodology for the Study of Meaning in Personal Narrative“ koji je dio časopisa *Journal of Folklore Research* (1985) te članak „Narratable and Unnarratable Lives“ Marka E. Workmana iz časopisa *Western Folklore* (1992). Za promišljanje o znakovitosti šutnje u usmenom pripovijedanju iskoristila sam knjigu Eviatara Zerubavela *The Elephant in the Room: Silence and Denial in Everyday Life* (2006) i knjigu *The World of Silence* Maxa Picarda (1952). Za ovu temu od pomoći su mi bili i članak Carol Kidron: „Toward an Ethnography of Silence: The Lived Presence of the Past in the Everyday Life of Holocaust Trauma Survivors and Their Descendants in Israel“ iz časopisa *Current Anthropology* (2009) te rad Jaya Wintera „Thinking about silence“ koji je dio zbornika *Shadows of War: A Social History of Silence in the Twentieth Century* (2010).

U posljednjem poglavlju, u kojem sam se bavila narativnim oblikovanjem osjećaja treme u virtualnim prostorima, osvrnula sam se na članke Ive Pleše „Jesam li bila na terenu? O etnografiji elektroničkog dopisivanja“ iz zbornika *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja* (2006) te članak „Od virtualnog prostora do web-mjesta. Web-forumi i fizički lokaliteti“ iz zbornika *Mjesto, nemjesto – interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture* (2011). Iz potonjeg zbornika iskoristila sam i članak Ane Marije Vukušić „O prožetosti virtualnoga i stvarnoga. Primjer jednog 'lokalnog' web-foruma“. Članak Natalie M. Underberg „Virtual and Reciprocal Ethnography on the Internet: The East Mims Oral History Project Website“ iz časopisa *The Journal of American Folklore* (2006) koristio mi je i za općenite ideje o etnografiji Interneta, dok mi je tekst „Virtual Fieldwork: Three Case Studies“ iz zbornika *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (2008), čiji su autori Timothy J. Cooley, Katherine Meizel i Nasir Syed, pomogao u shvaćanju virtualnih terenskih istraživanja na području etnomuzikologije. Naposljetku, kao pomoć u ispisivanju metodoloških polazišta koristila mi je knjiga *Misliti etnografski: Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji* (2016), odnosno poglavlja Nevene Škrbić Alempijević o fenomenologiji i teoriji afekta te poglavlje Tihane Rubić o autoetnografiji, koje sam u svome radu dopunila i

poglavljem „Etnografski subjekt spoznavanja: etnolog u zajednici, stranac ili domaći čovjek“  
Sanje Potkonjak iz knjige *Teren za etnologe početnike* (2014).

## 2. METODOLOGIJA

Rad se temelji na polustrukturiranim intervjuima koje sam provela s ukupno deset sugovornika, u razdoblju od prosinca 2018. godine, do kolovoza 2019. godine.<sup>2</sup> Svakako valja istaknuti specifičnost dobne skupine koja je neminovno utjecala na rezultate istraživanja. Naime, kod mojih sugovornika se zapravo radi o glazbenicima mlađe generacije, sveukupno u dobi od dvadeset do trideset i jedne godine. Pretpostavljam da bi sam tijekom istraživanja, kao i dobiveni rezultati, bili drugačiji da sam odlučila istražiti narativno oblikovanje osjećaja treme i straha i kod glazbenika starijih generacija. To tvrdim zato što vjerujem da se čovjekovim starenjem i njegove emocije mogu mijenjati, o čemu ću i pisati u poglavlju o povijesti treme. No, u istraživanju sam pristupila generacijskoj skupini koja mi je bila najbliža i lako dostupna. Polovica sugovornika su studenti završnih godina različitih instrumentalističkih studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, dok druga polovica predstavlja diplomirane glazbenike. Troje od njih je diplomiralo na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, jedan sugovornik na Muzičkoj akademiji u Puli, a jedna sugovornica na Muzičkoj akademiji u Beču. Od te diplomirane skupine, dvoje sugovornika se bavi pedagoškim radom predajući u glazbenim školama, dvije sugovornice su članice dva orkestra u Zagrebu, a jedna sugovornica je slobodna umjetnica koja pretežito djeluje u Hrvatskoj. Poštujući izričite zamolbe dvoje sugovornika da ostanu anonimni, odlučila sam da će identiteti svih ostati anonimnima u radu. Na mjestima gdje ću citirati njihove dokumentirane usmene iskaze, u zagradi će biti stavljena fiktivna imena koja nemaju nikakve veze sa stvarnim imenima mojih sugovornika.

Nakon ovog uvodnog dijela, želim istaknuti nekoliko glavnih teza o važnosti značenja pripovijedanja koje su utjecale na oblikovanje mog rada. Najprije, dokumentirane naracije kao takozvana „transkribirana usmenost“ (Marković 2012:28) imale su funkciju tumačenja treme i straha od javnog nastupa kao takvih. Dakle, polazim od shvaćanja treme kao narativnog fenomena i komunikabilne, pa čak i diskurzivne emocije. Pri tomu me zanimalo kako se trema imenuje i opisuje u verbalnoj komunikaciji te kakvim se (emocionalnim) vokabularom pritom raspolaže. Pri tome imam na umu da je subjektivno pričanje o emocijama, odnosno o tremi, u tijesnoj vezi s njegovom društvenom ulogom, vezama, ciljevima, namjerama i praksama (usp.

---

<sup>2</sup> Od desetero sugovornika, pet je žena i pet muškaraca. Ova podjela nastala je slučajno, premda vjerujem da je moguće govoriti i o rodnim predodređenjima emocija. O tomu primjerice pišu autori Ute Frevert (2011) i Sara Ahmed (2014).

Wetherell 2012:42). Isto tako, pričanje istovremeno predstavlja proživljavanje iskustva putem naracija, kao i narativnu interpretaciju prošlog, vrlo često osobno proživljenog iskustva. Moglo bi se reći, riječ je o sjećanjima na određena iskustva i emocije. No, pričanje o vlastitom iskustvu vrlo je često prožeto i prepričavanjem tuđih iskustava, stoga poprima oblik svakodnevnih usmenih životnih priča koje su dio svakodnevnog pripovijedanja i usmene komunikacije (usp. Bošković-Stulli 1988:15). Nadalje, emocije poput treme mogu se razlikovati u tome odlučimo li ih izgovoriti ili ih zadržati kao svoje misli ili unutarnje osjećaje. U ovom kontekstu moguće je razmišljati i o potencijalnom terapijskom učinku i terapijskim svojstvima pripovijedanja. Primjerice, kao što je istaknuo jedan od sugovornika, verbaliziranje straha može kreirati distancu i odmak od te emocije, uklanjajući tako njezinu neposrednost (usp. Plamper 2012:201):

*To dok se ne izgovori je neko čudovište; kad se izgovori obično postane malo manje čudovište [izgovoreno intonacijom s dozom humora]. Jer kad se izgovori to postaje nešto opipljivo protiv čega se lakše bori; jer kad je u glavi nije opipljivo. (David, 30 godina)*

S druge strane, verbalizacija može imati i potpuno suprotni učinak. Na primjer, ako se usudimo izreći da imamo tremu, znači li to da ta trema uistinu i postoji? Uz to, šutnja se može nastaniti i na onim mjestima gdje je iskustvo neiskazivo, sramotno i teško. Ove ideje su, između ostalog, razlog zbog kojeg sam odlučila istaknuti značaj šutnje za narativno oblikovanje treme u jednom od poglavlja rada. Naposljetku, pod narativnim oblikovanjem ne mislim samo na istraživanje naracija putem metodološkog pristupa polustrukturiranih intervjua, već i na svakodnevnu pripovjednu komunikaciju. Primjerice, sintagme kao što su 'imam tremu', 'borim se s tremom', pitanje 'Imaš tremu?' ili pak naizgled bezazleni običaj izgovaranja 'sretno', upućeno izvođaču prije nastupa, mogu se shvatiti kao takozvani mali ili sitni govorni žanrovi, koji posjeduju dijaloško-komunikacijsku narav (Užarević 2012:9). Žanr je ovdje shvaćen kao tipičan oblik iskazivanja, tipična jedinica govorne komunikacije i kao govorna forma koja odgovara različitim područjima ljudskoga socijalnoga i kulturnoga života. Isto tako, oni se mogu definirati i kao svojevrsne jezično-komunikacijske strategije i taktike koje nastaju ovisno o kontekstu (usp. ibid.). Sve takve male fragmente iz svakodnevnog života zapravo je moguće tretirati kao priče zbog toga što sadrže narativni minimum.

Također, smatram da je važno promisliti i o tome što nam zvukovnost samog pripovijedanja može reći. Naša proživljena iskustva zapravo su kombinacija različitih osjetila i

podražaja, uključujući i ono senzoričko. Američki etnomuzikolog Steven Feld, ističući ideju o narativnosti zvuka, osmislio je koncept takozvane akustemologije (eng. *acoustemology*) koja zvučanje pretpostavlja kao čovjekovo iskustveno polazište, odnosno kao zvučno iskustvo koje nam omogućava različite spoznaje (Feld 2015). Senzorička senzibilnost omogućava nam akustički doživljaj svijeta, što vodi ka procesu imaginacije zvuka u našem umu i stvaranju mentalnih zvučnih slika.<sup>3</sup> Upravo takvo stvaranje mentalnih slika ide u prilog shvaćanju zvuka kao medija komunikacije i prenošenja značenja, emocija i sjećanja putem govora, glazbe ili dokumentiranih zvučnih snimki okoliša. Zbog svega toga, može se govoriti i o senzoričkoj etnografiji u kojoj se naglasak stavlja na osjetilno i afektivno iskustvo. Sve ovo navodim zato što je u kontekstu mog istraživanja ključno to što su sve naracije dokumentirane isključivo snimanjem zvuka, zbog čega zapravo glasove mojih sugovornika doživljam kao primarne izvore zvuka. Svaki glas pripada određenoj osobi, stoga je svaki takav zvuk jedinstven te kao takav može otkriti puno toga. Slušanjem govora ljudski se glas direktno percipira kao izvor zvuka u slušatelju, dok značenja tih zvukova slušatelj sam pripisuje izgovorenim riječima. Točnije, ono što slušamo jest zvuk osobe koja govori, no, ono što zaista čujemo ovisi o informacijama koje procesuiramo (usp. Smith 2009:183,194). Važno je ono što i Ray Sorensen ističe kao slušanje tišine, odnosno da se tišina može čuti tako što se percipira kao odsustvo zvuka (Sorensen 2009:2). Slušanje tišine u mom se istraživanju može odnositi na pauze koje smo ja i moji sugovornici činili tijekom razgovora. Također, u vrlo jasnom sjećanju mi je ostao trenutak kada smo, sjedeći u kafiću, jedan od sugovornika i ja provodili razgovor. U snimci je vrlo izražena pozadinska glazba koja se tada puštala u kafiću, no, u jednom trenutku ta je glazba naglo prekinuta što je mog sugovornika potaklo da naglo snizi jačinu intonacije svoga glasa. I on i ja smo u tom trenutku postali svjesni tišine i kako ona može oblikovati pripovijedanje. Zbog toga i mjesta i prostori u kojima se razgovori odvijaju znatno utječu na samu dinamiku razgovora. S jedne strane, riječ je o planiranim prostorima u kojima se intervjui odvijaju, a s druge strane je riječ o mjestima koji nastaju praksama ljudi - njihovim iskustvom, tijelom i emocijama. Naposljetku, problem zapisivanja zvuka riječima nastaje diskrepancijom između izgovorene i zapisane riječi. Zbog toga ću se potruditi da ponegdje u izdvojenim citatima sugovornika navedem kraće bilješke i komentare koje se odnose na značaj zvuka za shvaćanje pripovjednih fragmenata, i koje potencijalno mogu omogućiti stvaranje mentalnih slika.

---

<sup>3</sup> Taj proces naziva se audiacijom.

Uz ove ideje o narativnom oblikovanju treme, za shvaćanje mog istraživačkog pristupa važnom smatram i teoriju afekta.<sup>4</sup> Prije toga, mislim da je potrebno istaknuti kako afekt i emocije nisu istoznačni pojmovi. Glavna razlika između ta dva pojma odnosila bi se na to da se afekt uglavnom smatra fenomenom koji prethodi emocijama, dok bi emocije bile kulturni i osobni izričaj te odraz afekta (Škrbić Alempijević 2016:69). Afekt je povezan brzom reakcijom na određene vanjske podražaje, a emocije se uglavnom smatraju složenijim i dugoročnijim procesom. Premda nisu istoznačni, afekt i emocije međusobno su uvelike povezani. Njihovu povezanost mogli bismo shvatiti kao stanovitu uzročno posljedičnu vezu. Jer, teško je zamisliti emocije bez afekta koji bi im prethodi (usp. Plamper 2012:233). Nadalje, afekt se ostvaruje na individualnoj razini, no ipak, on je istovremeno kulturno i društveno uvjetovan. On „[...] nije samo proizvod društva; on ujedno društvo proizvodi“ (Škrbić Alempijević 2016:70). Njegovo individualno ostvarenje – naši osjećaji, reakcije i doživljaji – uvelike ovisi o kolektivnim predodžbama, stajalištima, strategijama i mehanizmima. U nastavku rada teorija afekta se odnosi na ideje o afektivnim praksama, afektivnim zajednicama i „objektnosti“ treme. Također, mislim da je važno napomenuti i afektivnost samih naracija. Takve „afektivne narativne prakse“ (Marković 2019:106) upućuju na afektivnost izgovorenih riječi, bilo u mojim sugovornicima, u meni samoj ili zajednički među nama. Teorija afekta pomogla mi je i u oblikovanju etnografskih opisa situacija razgovora, na način da sam svoju pozornost usmjerila i na pojedinosti kao što su „atmosfera, promjene raspoloženja, suptilna gibanja i tjelesne posture, uspostavljanje neverbalne komunikacije, veze između ljudi i materijalnosti i sl.“ (Škrbić Alempijević 2016:85). Tako su naracije mojih sugovornika, zajedno sa cijelim našim međusobnim razgovorima, shvaćeni kao „afektivne akcije“ (usp. Badurina et al. 2019:9). Naposljetku, želim istaknuti kako je i samo pisanje ovog rada za mene bilo afektivno, kao što i pretpostavljam da će i njegovo čitanje u drugima izazvati određene afekte kao reakcije na pročitani sadržaj.

Nadalje, istaknula bih i fenomenologiju, odnosno metodološki pristup koji u prvi plan stavlja „[...] iskustvo, tijelo, prakse [i] bivanje u prostoru [...]“ (Škrbić Alempijević 2016:15). Individualno iskustvo tako može postati okosnicom znanstvene analize. Kvalitativni pristup određenom fenomenu, za kojim sam i sama posegnula tijekom svog istraživanja, ostvaruje se

---

<sup>4</sup> Uz ovu teoriju često se veže sintagma 'afektivni obrat'. Riječ 'obrat' sugerira postavljanje afekta u središte istraživanja, zbog čega je došlo do preokreta u razumijevanju istraživnog svijeta od strane akademske zajednice (usp. Škrbić Alempijević 2016:73).



„[...] putem subjektivnih i individualnih naracija i akcija onih koji doživljavaju“ (ibid. 17). Stavivši u fokus individualne naracije svojih sugovornika o njihovim doživljajima treme, nisam željela posumnjati u njihovu istinitost i autentičnost. Shodno tomu, u ovom radu se ne mogu odvojiti niti od vlastitog iskustva koje proizlazi iz osvještavanja treme kao nečega što je odigralo veliku ulogu u mom profesionalnom životu, odnosno samom odabiru studija (koji bi možda bio drugačiji da je i moje iskustvo treme bilo drugačije). Takvo empirijsko metodološko polazište za ovo istraživanje nastalo je i na temelju tjelesne dimenzije subjektivnog doživljaja, što je u kontekstu fenomenologije označeno pojmom otjelovljenja (*embodiment*).<sup>5</sup> „Svijet nije konstruiran samo diskurzivno, već i otjelovljenjem, gestama, facijalnim ekspresijama i osjećajima, odnosno putem različitih nelingvističkih načina koji djeluju prema svojoj vlastitoj logici“ (usp. Plamper 2012:297). Nadalje, ono što je također bitno za fenomenološku misao odnosi se na nužnost istraživačevog otpuštanja prethodno postavljenih očekivanja od odgovora njegovih sugovornika. Moram priznati da sam se u počecima svog istraživanja vrlo teško odvajala od svojih zacrtanih planova i od onoga što sam željela dobiti u intervjuima. Čak sam i vrlo naivno za svog prvog sugovornika odabrala osobu za koju sam unaprijed znala da je takoreći „veliki tremaš“. No, kako je vrijeme protjecalo i kako su se moje spoznaje širile brojem provedenih intervjua i pročitane literature, uvidjela sam ljepotu i važnost nepredvidivosti rezultata tijekom istraživanja. Naposljetku, fenomenološki pristup podrazumijeva i pretakanje iskustva u tekst, na način da se istraživani fenomen promatra i iz „[...] njegove tacitne, neverbalne, senzorne i emocionalne dimenzije.“ (Škrbić Alempijević 2016:34). S ciljem da i moj rad postane etnografija protkana fenomenološkim doživljajima, različite tvrdnje pokušat ću ponegdje potkrijepiti citatima svojih sugovornika i vlastitim reakcijama na njih.

Naposljetku, spomenut ću i autoetnografiju, metodološki pristup kojeg je Sanja Potkonjak definirala kao metodu „koja uvlači u spoznajni okvir posebno i pojedinačno, osobno i parcijalno“, i koji u prvom planu ima takozvanu „etnografiju sebstva i autobiografsku etnografiju“ (Potkonjak 2014:33). Takav autobiografski pristup u tekstu se može očitovati na više različitih načina. Primjerice, uvodi u radove u etnologiji i kulturnoj antropologiji (shvaćenoj kao reflektivnoj znanosti) često sadrže autorove napomene o njegovim motivima za izbor istraživačke teme, kroz

---

<sup>5</sup> To se uglavnom povezuje s radom francuskog filozofa Mauricea Merleau-Pontyja (1908-1961), koji je čovjekovo tijelo shvatio kao „[...] nezaobilazni modus [...] poznavanja svijeta i bivanja u svijetu.“ (Škrbić Alempijević 2016:20).

koje se očituje autorovo „ja“ (usp. Rubić 2016:88), kao što je slučaj i u mom rad. Isto tako, subjektivnost autoetnografije moguće je razaznati i kroz nepostojanje neutralnosti istraživačeve pozicije u istraživanju jer, „[...] biografija autora uvelike određuje način sagledavanja istraživane teme“ (ibid. 91-2) te tako stvara nemogućnost potpunog odvajanja od njegove osobne priče. Ono što bih ovdje dodala odnosi se i na sam postupak provođenja razgovora, odnosno intervjua sa sugovornicima. Smatram da se autorova pozicija također očituje i u samom procesu provođenja intervjua. Točnije, ja kao istraživač osmišljam pitanja koja će mi služiti kao oslonac tijekom razgovora, ali isto tako odabirem i svoje sugovornike. To nikako ne umanjuje značenje prethodno objašnjenog fenomenološkog aspekta, zbog toga što sugovornici na ista pitanja odgovaraju različito te tako pred istraživača postavljaju heterogene rezultate. Tako autoetnografija ne mora nužno predstavljati isključivo istraživačevo osobno iskustvo, već se može odnositi i na autorovu interpretaciju i tumačenje iskustva njegovih sugovornika u etnografiji. Naposljetku, zanimljivo mi je bilo i pročitati da za autoetnografijom vrlo često posežu autori koji prolaze kroz određenu vlastitu životnu prekretnicu, pa stoga ona kao pristup i metoda može imati svojevrsni psihoterapeutski učinak za samog istraživača (usp. ibid. 92). Pitanja koja istraživač osmišljava u upitnici za razgovore sa sugovornicima mogu ga potaknuti da i sam pokuša odgovoriti na njih. Zbog svega toga mogu reći da se ovaj rad, kao moj diplomski rad s kojim ću zaključiti svoje petogodišnje studiranje, svakako može percipirati kao moja osobna prekretnica.



### 3. TREMA I NJEZINE DEFINICIJE

Na samom početku ovog poglavlja, nužnim smatram objasniti primarno stajalište od kojeg polazim pri pokušaju definiranja fenomena treme. Opredijelivši se za antropološki pogled na emocije općenito, u sljedećim ću redcima istaknuti sociokulturno shvaćanje treme, sa stanovitom namjerom „antropologizacije“ fenomena.

Kao suštinski dio svakog čovjeka (usp. Reddy 2004:315), emocije počivaju na biološki utemeljenoj fiziološkoj osnovi, no one nisu tek fiziološka ili psihološka datost, već i sociokulturne konstrukcije koje stječu kulturalno specifične forme i značenja (usp. Frevert 2011:211; usp. Verheyen 2014:151). Društveno razumijevanje emocija objašnjava kako i zašto ljudi definiraju te reagiraju na fiziološke manifestacije (usp. Horowitz 2013:3-4). Emocije su kreacije našeg mozga kojima nastojimo objasniti značenje tjelesnih senzacija u skladu s onime što nas okružuje; one su biološka stvarnost čija su percepcija i shvaćanje kulturno uvjetovani (usp. Feldman Barret 2017:30,145). Kultura kreira i uči, ona stvara značenja. Emocije stoga i jesu značenja – one objašnjavaju naše unutarnje promjene i afektivne osjećaje u relaciji s određenom situacijom i na temelju prethodnog iskustva (usp. *ibid.* 126). Takvo značenje je uvjetovano specifičnim kontekstom i situacijom. Kako piše Ute Frevert, emocije su definirane praktičnim znanjem tako da se govori o tome zašto se određene emocije pojavljuju i kako se manifestiraju fizičkim iskustvom (usp. Frevert et al. 2014:7). Nadalje, Jan Plamper iznosi tezu da su emocije zapravo naslijeđe kulture, tako što se prenose s generacije na generaciju. On smatra da ne postoji osjećaj kao takav; on je percepcija i sjećanje; svaki racionalni proces je ugrađen u emocionalnu evaluaciju, svaka intuicija je povezana s namjerama ponašanja (usp. Plamper 2012:152, 245). On će tako zaključiti da su emocije društveno konstruirane, točnije, da emocije jesu kultura (usp. *ibid.* 251). One se uče, „treniraju“ i oblikuju kako bi se uklopile u društveni kulturalni okvir. Kao takve, one korespondiraju s kulturalnim očekivanjima i društvenim promjenama (usp. Frevert 2011:194, 212-213). Na tragu toga, Barbara H. Rosenwein nudi termin „emociologija“ (eng. *emotionology*) koji se odnosi na „[...] stavove ili standarde koje društvo, ili određena skupina unutar društva, izražava naspram osnovnih emocija i njihovih izražavanja i načina na koje institucije potiču takve stavove u ljudskom ponašanju“ (Rosenwein 2002:824). Zbog toga autorica smatra da nije samo riječ o tome kako se ljudi osjećaju ili kako te osjećaju iskazuju, već da je ključno ono što ljudi o tim osjećajima i toj reprezentaciji misle. Kao da djelujemo prema

određenim pravilima osjećanja (*feeling rules*) koja nameću kako bismo se trebali osjećati i kako bismo trebali izražavati te društveno diktirane osjećaje (ibid. 824). One su i svojevrsni odgovori na određenu situaciju u određenom kontekstu (usp. Wetherell 2012:24). Oživljavajući socijalne, kulturalne, političke i ekonomske kolektivitete, emocije putuju kroz vrijeme, mjesto i prostor (Kenway & Youdell, 2011: 135).

No, za mene je u ovom radu važnije kako se o emocijama, kada ih definiramo i shvatimo prema prethodno navedenim načelima, usmeno govori. Ako u obzir uzmemo „desosirovsko“ stajalište o jeziku kao sustavu pravila i konvencija usustavljenih u gramatici, i neovisnih od pojedinačnih korisnika, govor bi značio uporabu tog jezika kao sustava. Odnosno, jezik je sustav pravila artikuliran u govoru za kojeg je najvažnija mogućnost njegova zapisivanja, dok je za govor najvažnija upravo njegova uporaba. Dakle, jezik koji se govori nije isti kao i jezik koji se piše. Pričanje je zapravo interpretacija i „selektivno ostvarenje sjećanja“ (Marković 2008:124). Pričanje o tremi razlikuje se od stvarnog proživljavanja tog osjećaja, no tumačenje njenog značenja temelji se na iskustvu (usp. Feldman Barrett 2017:108-109). Izgovaranjem same riječi „trema“, pojam povezujemo s prošlim iskustvima, pa čak i sa samim fiziološkim manifestacijama tog osjećaja. Na taj je način realnost narativno konstruirana. No opet, društvena realnost ipak je relativna. Primjerice, značenje riječi „trema“ za mene ne mora predstavljati ista obilježja koja možda predstavlja za nekog od mojih sugovornika. Ali, ako se u trenutku verbalne komunikacije oboje složimo da pričamo o tremi, te potom tim obilježjima nadjenemo i ime, tada konstruiramo realnost treme. Njena stvarnost tako nastaje u trenutku imenovanja. Kao što i ističe Jan Plamper, pri imenovanju emocionalnih praksi je uvijek pitanje stvaranja njihova značenja; svaka emocija je jedinstvena te kao takva imenovanjem postaje kategorizirana i tipizirana (usp. Plamper 2012:267). Slično tvrdi i William M. Reddy kada ističe da pričajući o našim emocijama, one same mogu stupiti u dinamičan odnos s onime što kažemo o njima (usp. Reddy 2004:64). Riječi tako reflektiraju određena značenja koja konstruiramo (usp. Feldman Barret 2017:104). Samo baratanje riječima, odnosno odabir određenog vokabulara uvjetovan je i kontekstom u kojem se pričanje odvija – tko, gdje, zašto i kako. Austinova teorija performativa tako pretpostavlja da govorenjem uvijek vršimo i određene druge radnje osim govorenja samog; govorenje nije tek puko opisivanje, već je uvijek povezano s nekim ciljem (usp. Reddy 2004:97).<sup>6</sup> Moji sugovornici

---

<sup>6</sup> John Austin (1911-1960) bio je britanski filozof jezika. William M. Reddy u svojoj knjizi *The Navigation of Feeling* (2004) navodi primjer pojašnjenja važnosti konteksta govorenja za njegovo značenje, osvrćući se pritom na

i ja smo znali da je naša verbalna komunikacija uspostavljena prethodnim dogovorom, iz točno određenog razloga i jasnih ciljeva. Zbog toga vjerujem da se takvo pričanje koje iziskuje stanovitu (re)reprezentaciju u zadanim uvjetima razlikuje od svakodnevnih usputnih priča, no ipak, vođena fenomenološkim idejama iz prethodnog poglavlja ne želim sumnjati u njegovu plauzibilnost. Naposljetku, tijekom istraživanja bilo je zanimljivo pratiti i načine na koje se komunikacija u intervjuima uspostavljala i odvijala. Na primjer, meni je samoj komunikaciju uglavnom bilo lakše uspostaviti s osobama s kojima sam više povezana na osobnoj razini, a stekla sam dojam da je to bio slučaj i obrnuto.<sup>7</sup> No, svih devet intervjua predstavlja verbalnu komunikaciju između osoba koje dijele zajednički sociokulturni kontekst. Premda se tijek i način razgovora razlikovao od intervjua do intervjua, moji sugovornici i ja mogli smo uspostaviti povezanost tako što zapravo svatko od nas posjeduje iskustvo treme izazvano istim razlogom, što vjerujem da je olakšalo komunikaciju i u stanovitoj mjeri pridonijelo opuštenosti i međusobnom razumijevanju. Nakon ovog uvodnog dijela, u nastavku ću ponuditi svojevrsnu analizu i zaključke proizašle iz narativnih fragmenata sugovornika o definiranju treme kao takve.

Značajan je širok raspon različitih emocija koje su sugovornici povezali s osjećajem treme, što mi govori o višedimenzionalnosti samog osjećaja, kao i načina na koji ga glazbenici percipiraju. Tako su se pojavljivale riječi kao što su strah, sram, panika, nelagoda, ljutnja, užas, tuga, uzbuđenost, neizvjesnost, euforija, nervoza, paranoja i anksioznost. Za neke od ovih emocija uvriježilo se misliti kako predstavljaju različite stvari, primjerice poput straha i anksioznosti.<sup>8</sup> No, na tragu prethodno pojašnjene narativne konstrukcije realnosti, ključno je to da su svi moji sugovornici pri opisivanju ovih različitih osjećaja ipak podrazumijevali da pričaju o tremi. Čime trema sve može biti izazvana, kako je možemo osjetiti te izraziti, ovisi o individualnim karakteristikama, osobinama i sklonostima (usp. Rosenwein 2002:837), no kulturalne norme određuju stavljanje tih emocija pod zajednički nazivnik. Sama trema kao takva

---

Austinovu teoriju performativa. Tako riječ 'uzimam' (*I do*) koju partneri izgovaraju na svom vjenčanju nema isto značenje kada se ista ta riječ izgovori u kazališnoj predstavi koja tematizira vjenčanje (usp. Reddy 2004:97).

<sup>7</sup> Na primjer, sugovornici s kojima nisam toliko bliska u privatnom životu više su pazili na odabir riječi, dok bi moji prijatelji pričali slobodnije. To sam uočila u njihovoj upotrebi povremenih psovki, većoj tendenciji prema stanovitom ironijskom odmaku i korištenju humorne forme u pripovijedanju o tremi.

<sup>8</sup> Glavna razlika između straha i anksioznosti odnosi na pitanje (ne)objektnosti. Prema tome, strah je usmjeren prema objektu kojeg je moguće artikulirati (npr. strah me je nečeg zato što...), dok bi se anksioznost mogla definirati kao stanje straha bez objekta; kao neugodni afekt. Zbog toga anksioznost nije baš lako verbalno artikulirati (usp. Salecl 2004:12).

opisivana je kao problem, prepreka, smetnja, nužnost, negativna, pozitivna, iritantna stvar, čudovište, no isto tako i kao prirodna i normalna stvar. Dakle, s jedne strane trema donosi niz negativnih osjećaja i emocija, no s druge strane ona se smatra nečim normalnim. Ona je neželjena, ali istovremeno i ključna za sam događaj javnog nastupa. Tako će i Nicolas Ridout, pišući o tremi u kazalištu, istaknuti da naizgled marginalni i neželjeni događaji poput treme, srama i pogreški zapravo postaju vitalni za izvedbu; trema je stoga dio kreativnog procesa glumca odnosno, u slušaju mog istraživanja, glazbenika (usp. Ridout 2006:14, 57). Nadalje, iznimno su zanimljive i metafore kojima su sugovornici nastojali dočarati osjećaj, jer je za pričanje itekako važna i upotreba metaforijskih objašnjenja u kojima se ne navodi nužno sam pojam kao takav (usp. Plamper 2012:133). Primjerice, metafora [...] *osjećaj mi je kao da me netko drži za šiju* (Petra, 25 godina) koju je jedna od sugovornica upotrijebila, vrlo jasno aludira na osjećaj bez da je sama riječ 'trema' upotrijebljena. Trema dovodi do različitih reakcija, ali je istovremeno i sama reakcija na nešto. Pričajući o osobnim iskustvima iz prošlosti, moji su mi sugovornici dali naslutiti da je trema emocija „[...] koja se odnosi i prema budućnosti, odnosno prema zamišljenoj situaciji [...]“ (Bašić 2019:226). Tako je ona povezana s brigom za ono što se tek treba dogoditi. U skladu s time, ona se odnosi i na buduće ciljeve koje si glazbenici postavljaju sami, ili im ih postavlja netko drugi. Točnije, ona se može javiti u brizi za potencijalnu nemogućnost ostvarenja tih ciljeva. Ciljevi kao takvi mogu se razlikovati među pojedinim glazbenicima, kao što se i razlike mogu pratiti u važnosti značenja samih ciljeva za pojedince. Tako je nekima važno da impresioniraju nekog (ponekad publiku, ponekad struku, a ponekad i sami sebe), zatim da izbjegnu negativne kritike, da polože ispit, da osiguraju egzistenciju ili pak jednostavno da uspiju pobijediti tremu: *A i mislim da je to zapravo ... ono što se kaže, strah od straha. Strah te je da će te biti strah.* (Igor, 23 godine) Naravno, svi ovi ciljevi povezani su i sa samim razlozima zbog kojih se trema javlja, pri čemu dakako na umu treba imati i kulturalne norme koje oblikuju naše ciljeve, što će detaljnije biti objašnjeno u jednom od kasnijih poglavlja. Nadalje, trema se često percipira kao svojevrsna sila koja posjeduje moć da nas preplavi. Ridout tako opisuje kako se strah od javnog nastupa može doimati poput duha koji proganja izvođača, ili čarolije koja ga obuzima nekom zlonamjernom natprirodnom silom; kao nešto što preuzima svu njegovu volju i kontrolu (usp. Ridout 2006:54). Ističući je kao silu, i svi su sugovornici napomenuli nužnost njenog kontroliranja. Jan Plamper navodi da, ako želimo prigušiti strah (on kao primjer navodi strah od leta avionom), moramo ga održavati u aktivnom

dijelu svog mozga kako bismo ga mogli stalno držati pod kontrolom. Ne možemo učiniti da potpuno nestane jer moramo biti u stanju budno paziti kako on ne bi ušao u našu svijest (Plamper 2012:255). Kao takva sila, trema može postati demoniziranom, poput *čudovišta protiv kojeg se trebamo boriti* (David, 30 godina). Nailazeći na poteškoće egzaktnog definiranja treme, sugovornici su svojim narativnim oblikovanjem uputili i na njenu misterioznost. Premda emocije općenito prihvaćamo kao nešto osobno, nešto što je u potpunosti naše i što posjedujemo, one se ponekad javljaju kao vanjske sile koje nam oduzimaju sposobnost razmišljanja i djelovanja (usp. Reddy 2004:315-316). Uz takvu natprirodnu i misterioznu tremu, mogu se javiti određena vjerovanja i spiritualne tehnike (u vrlo širokom smislu te riječi) u pokušaju olakšavanja nošenja s tremom. Pod time zapravo mislim na ritualni karakter u ophođenju prema njoj, kojeg su istaknuli i moji sugovornici:

*Na dan nastupa ne pijem kavu kako mi se ruke ne bi tresle. Volim doći dva sata prije svirke, da imam svoj mir. Dobro se usviram, ali nikad ne sviram ono što i na nastupu. Probam samo početke. I onda meditiram petnaest minuta prije nego što idem svirati.* (Sanja, 24 godine)

*Prije nastupa mi pomažu neki moji rituali [izgovoreno s osmjehom na licu], recimo u smislu prehrane. Znam koja hrana pjevačima odgovara, tako da si uvijek prije nastupa kupujem iste namirnice. To je baš ritual; ta kupovina istih namirnica me smiruje.* (Mirta, 31 godina)

*Volim se urediti lijepo za nastup, mislim da se tako osjećaš važnije i da to pozitivno utječe na sviranje. A i na ukupan dojam, ljudi te slušaju ali i gledaju. To je isto dio nastupa, ti si umjetnik koji se prezentiraš drugima. I to spremanje prije je isto jedan ritual.* (Lea, 25 godina)

*Volim prije koncerata imati taj neki period da sam sâm sa sobom i instrumentom. To mi nekako daje neki mir. Kad toga nema teško mi se prebaciti u to koncertno stanje.* (Jura, 20 godina)

Izdvojeni citati predstavljaju tek neke od ritualnih radnji koje su bile spomenute u razgovorima. No, nije mi toliko važno istaknuti koji bi to rituali točno bili, već ukazati na njihovo postojanje i značaj u kontekstu promišljanja o tremi. Takav svojevrсни magijski karakter treme ponekad je



teško verbalno artikulirati. Čini mi se da je upravo zbog toga nastojimo naturalizirati i personificirati, prihvatiti je kao „nešto normalno“. Obzirom da je i sama riječ ženskog roda, o njoj se priča kao o nečem femininom. Ona je ta koja nam neprestano nešto oduzima ili daje. Raspolaže snagom kojoj se uglavnom želimo oduprijeti. No, pretpostavljam da takva silovitost svoju snagu mora iz nečeg crpiti, kao što i mora ostaviti traga na nekome ili nečemu. Zbog toga smatram da možemo govoriti o svojevrsnoj objektivnosti treme, odnosno načinima na koje je ona s jedne strane otjelovljena u našim tijelima, a s druge strane kako se otjelovljuje u materijalnim predmetima.

Osjećanje je tjelesno, stoga je nezanemariva i fiziološka dimenzija emocija. Otjelovljenje treme tako se može shvatiti i osvještavanjem tijela samog. Također, tjelesne promjene uvelike ovise o načinu na koji određene emocije percipiramo (usp. Plamper 2012:175). Na primjer, ako se glazbeniku tresu ruke i znoje dlanovi svaki put prije nastupa, on će te fiziološke simptome s vremenom početi povezivati s tremom, što će možda utjecati i na to da će se tako osjećati i u budućnosti (usp. Feldman Barrett 2017:82), što je zapravo stvar „razmeđa tjelesnog i kognitivnog“ (Škrbić Alempijević 2016:71). Tako ću i ja sama znojenje dlanova, ubrzano lupanje srca i slabost u rukama vjerojatno zauvijek povezivati s tremom pri javnoj izvedbi klasične glazbe na glasoviru. Pri narativnom oblikovanju moji sugovornici nisu imali problema pri isticanju čitavog niza vlastitih fizioloških simptoma koji uglavnom prethode tremi:

*Plitko disanje, onda oni osjećaji u želucu ... ruke sam čak uspjela dobro iskontrolirat', ne znoje mi se. Ali dosta mi se ohlade [izrečeno kao nabranje]. (Petra, 25 godina)*

*[...] valjda mi srce brže tuče. I ruke mi se znaju onako malo ohladiti prije. (David, 30 godina)*

*Jedan [simptom] je recimo pothlađenost u rukama i istovremeno znojenje, što je totalni užas zato jer to zapravo jako smeta za svirku. I ono ... ubrzano disanje [izgovoreno intonacijom koja mi je sugerirala da sugovornik ove simptome doživljava kao nešto što se podrazumijeva]. (Sven, 23 godine)*

*Kod pjevanja je otežavajuća okolnost taj naš dah koji se mora smiriti. A teško ga je smirit, jer je on upravo prvi koji počne ludovat. I srce počne kucat, i onda kako se bliži taj*

*izlazak na pozornicu to se sve ubrzava [zadnja rečenica izgovorena je postupnim ubrzavanjem koje upućuje na predočavanje napetosti]. (Mirta, 31 godina)*

*Znaju mi drhtat ruke ... ili moram ići piškit svako malo. Meni su često hladne ruke, i znam se trest. (Lea, 25 godina)*

*Pa kod nas puhača je generalni problem ... mene recimo baš zna izbacit, ne ono neke generalne stvari na primjer kad nemaš zraka; mislim da te stvari možeš kontrolirat. Ali na primjer kad ti se osuše usta, to je kraj. Apsolutno izgubiš kontrolu. (Iva, 24 godine)*

*Tad je to recimo bilo izraženo na način da su mi se ruke užasno znojile, i koljena su mi se tresla [kraća pauza] (...) i općenito imaš neki nemir u sebi. (Jura, 20 godina)*

*Što se tiče načina na koji tijelo fizički odašilje fizičke znakove ... znači, ubrzani puls, blaga zadihanosti, nekakav kao tremor [ponovo nabranje, kao kod sugovornice Petre]; mislim da je onda stvar u tome kako ćeš ti misaono interpretirati te fizičke osjećaje. Znači to možeš pretvoriti u uzbuđenje ili se možeš odupirati tom osjećaju. (Igor, 23 godine)*

Objektnost treme i njezino otjelovljenje može se sagledati i iz drugačijeg kuta. Tu mislim na njenu predmetnost, točnije kako ona može biti pobuđena i ostvarena u samim predmetima te našoj percepciji istih. Primjerice, jedna od sugovornica je rekla kako je trema [...] vjerojatno strah od samog instrumenta, od violine (Sanja, 24 godine), dok je druga sugovornica pri usporedbi pjevanja i sviranja glasovira napomenula da je,

*[...] možda stvar u tome što ti pričaš priču svojim glasom, a ne da imaš neki golemi [naglašeno] stroj s tipkama [...]. Uvijek sam bila opuštена kada bih imala osjećaj kao da smo klavir i ja jedno. Uvijek se zato volim upoznati s klavirom prije nastupa. (Petra, 25 godina)*

Slično tomu, i treća je sugovornica istaknula:

*Meni je uvijek zanimljivo kod klavirista, ono, vježbaš, a na nastupu sviraš na nekom totalno drugom instrumentu. Meni je to neshvatljivo kako mogu to [upitna intonacija]. Nama puhačima je drugačije jer s tim nemamo problema. Divim se tim ljudima jer imam osjećaj da ne bih mogla kontrolirat ništa. (Iva, 24 godina)*

U ovim iskazima očituje se trema otjelovljena u samim glazbenim instrumentima. Kao što to objašnjava britansko-australska kulturna antropologinja Sara Ahmed, emocije mogu biti usmjerene na određeni objekt i isto tako oblikovane uslijed kontakta su objektom (usp. Ahmed 2014:6-7). Prema njenim riječima, pritom je važna procjena samog objekta utemeljena na prethodnom iskustvu i sjećanju – ako osjećamo nelagodu pri pomisli i sjećanju na nešto, tada i to nešto kao takvo možemo atribuirati kao nelagodno (usp. ibid.). Tako sugovornica koja glasovir doživljava poput „golemog stroja s tipkama“ zapravo odaje svoju zastrašenost od instrumenta samog. Isto tako, zanimljivo mi je bilo čuti kako jedan sugovornik tremu povezuje s koncertnom odjećom: *Sve je dobro do trenutka dok ne obučem odijelo ili već neku koncertnu odjeću* (Fran, 24 godine). Dakle, trema može biti pobuđena i u trenucima stupanja u kontakt s različitim materijalnim objektima, upravo zbog uvjetovanog sjećanja na njih.

Na temelju svega dosad navedenog, mogu zaključiti da pričanjem o tremi saznajemo o njezinoj višedimenzionalosti koja nadilazi usustavljene norme jezičnih pravila. Ona kao termin objedinjuje pluralitet emocija, stoga ne mogu, niti želim, ponuditi jednoznačnu definiciju. No, mogu reći da na temelju ovih pripovjednih fragmenata tremu doživljavam kao univerzalno stanje svih profesionalnih izvođača klasične glazbe i istovremeno kao stanje čiji intenzitet među glazbenicima varira. Isto tako, emocionalni vokabular razlikuje se između pojedinaca, stoga sâm sadržaj priča ne mora nužno korespondirati s načinom pričanja. Premda je tema razgovora uvijek bila jednaka, i više-manje vođena jednom upitnicom, sam se narativni stil razlikovao od sugovornika do sugovornika, ali i unutar pojedinih razgovora. Primjerice, pričanje o osjećaju kakvog sam ga predstavila u ovom poglavlju uglavnom se odvijalo u pozitivnoj i opuštenoj atmosferi. No, izjava „imam tremu“ uvelike ovisi o kontekstu u kojem je izrečena. Takva izjava bi stoga u trenutku iščekivanja javnog nastupa označavala koherentnost sa samim osjećajem tog trenutka (usp. Reddy 2004:100), dok u kontekstu intervjua ona nije dosljedna sjećanju u tom momentu. Pričanje o tremi tako konstituira određeni diskurs.

## 4. TREMA I NJEZINE POVIJESTI

Cilj ovog poglavlja odnosi se na pokušaj prikazivanja nekoliko mogućih načina za promišljanje o povijesti treme. Vođena idejom da svako doba, društvo i kultura imaju svoje strahove, zanimalo me na koji način bih mogla odrediti povijest treme. Jer, osjećaji i emocije su predmet povijesne transformacije kao „[...] fenomen koji se neprestano mijenja i transformira na presjecištu kulturnih, simboličkih, ideoloških i ekonomskih praksi na jednoj te življenog iskustva na drugoj strani“ (Baudrina et al. 2019:8-9). Svaki strah ima svoju vlastitu povijest određenu povijesnim, ili pak individualnim promjenama, pa tako i svaki događaj u sebi sadrži stanovitu razinu emocionalnosti. Ono što je ključno jest promjenjivost ideja o tome što emocije uopće jesu te riječi kojima se one imenuju (usp. Frevert 2014:263), ili kako piše Jan Plamper, osjećaji su predmet povijesne transformacije (Plamper 2012:52). Društvenost i njezine prakse su u neprestanom dinamičnom procesu promjene, što sa sobom donosi i promjenjivost emocija. Tako su emocije imale različita značenja kroz povijest te su neke od njih specifične za određeno vrijeme, mjesto i prostor. Takva historijska pozadina emocija nastavlja konstruirati i oblikovati današnji društveni život te su naše emocionalne navike i očekivanja itekako pod utjecajem povijesti, zato što „[...] afektivnu atmosferu sadašnjosti čine brojna nataložena iskustva (ugodna i neugodna) iz prošlosti (Marković 2019:106). Naše ponašanje pod utjecajem je različitih predispozicija, raspoloženja i emocija, što sve također posjeduje svoju vlastitu povijest. Zapravo, sve što radimo povijesno je utemeljeno (usp. Plamper 2012:272). Također, objekti prema kojima usmjeravamo naše strahove povijesni su i mobilni.

I pričanje o emocijama ima svoju povijest. „Kognitivni procesi i verbalna kreativnost podložni su stalnoj mijeni, selekciji i prilagođavanju (usp. Badurina et al. 2019:8), pa je tako prošlost nastanjena i u pripovijedanjima o sadašnjosti, isto kao što i povijest prati dominantne narative određenih perioda. Svaki povijesni period kreira svoj vlastiti naziv i koncept za određenu emociju. Povijest emocija, kako to predlaže Jan Plamper, mogla bi kao predmet svog istraživanja odrediti promjene u značenju individualnih emocija, kao i promjene u samom njihovom nazivlju. Jezik se mijenja s vremenom, stoga se mogu pratiti i različiti termini kojima se pojedine emocije imenuju.

Na tragu toga, organizirano i usustavljeno znanje o emocijama također je povijesno. Rekla bih da je povijest emocija moguće pratiti i od trenutka kada određena znanost uperi prstom u njih

te ih odredi predmetom svog istraživanja. Primjerice, da bi antropologija postala antropologija u užem smislu (s velikim 'A'), potrebna je paradigma na kojoj se utemeljuje određena teorija. Takva teorija uzima se kao početak, na što se pak nadovezuje znanstveni pogon (primjerice kada raste interes za znanstveno promišljanje o emocijama od kraja 1960-ih godina). Zapravo institucionalizacija nastaje naknadnim pogledom na nešto što već znamo, stvarajući tako svojevrsni "aha" moment. Tradicija se konstituira, a prošlost se stvara na kraju. Tako se recimo povijest antropologije emocija može pratiti od trenutka samog nastanka discipline i njezinog imenovanja u 18 stoljeću (usp. Van Dülmen 2005:67), ili pak u različitim tendencijama unutar discipline koje su svoju pažnju posvećivale emocijama.<sup>9</sup> Dakako, nisu samo antropolozi zaslužni za znanstveno promišljanje o emocijama, no ovaj rad ne tendira ponuditi sistematični povijesni pregled općeg znanstvenog interesa za emocije, već ukazati na tek jedan od nekoliko mogućih načina unutar jedne discipline na koji možemo govoriti o povijesti emocija.<sup>10</sup>

Neosporiva je važnost shvaćanja povijesti emocija kroz načine na koje ih shvaća znanost, no, ono što je za mene pri pisanju ovog rada još važnije jest pogled na emocije ugrađen u društvene institucije. Povijest emocija tako se može razumjeti i kroz povijest institucija koje oblikuju forme i mehanizme za stvaranje značenja (usp. Plamper 2012:285), ali i otkrivaju odnose i pozicije moći. One postavljaju emocionalne norme i pravila. Kako ističe Ute Frevert, institucije poput obitelji, crkve, škole, vojske, radnih mjesta i politike služe kao emocionalne škole koje oblikuju samopercepciju. Obzirom da smo mi kao pojedinci neprestano djelom nekih institucija, nametnuto nam je da se pokoravamo njihovim pravilima (usp. Frevert 2011:2010, 211). Moglo bi se reći da je u pitanju stjecanje emocionalnih navika, ili pak emocionalno učenje. Mi zapravo učimo kako bismo se trebali osjećati. Kako na osobnoj, emocije su rukovođene i na

---

<sup>9</sup> Etnologija i kulturna antropologija su tijekom svoje povijest bile vođene pretpostavkom da emocije „imaju istu srž, ali su izražene različito u pojedinim kulturama“ (usp. Plamper 2012:98). No, takozvanom promjenom paradigme u etnologiji i kulturnoj antropologiji tijekom 1980-ih uvriježeno mišljenje o emocijama se promijenilo. Od tada se iz etnografskih zapisa moglo zaključiti da ne samo da ekspresija emocija varira između različitih kultura, već i da ljudi unutar iste kulture imaju različite emocije. Ta paradigmatička promjena kasnije je nazvana lingvističkim ili kulturalnim obratom postmodernizma (usp. *ibid.*). Propitivanje objektivnosti i mogućnosti jedne znanstvene istine dalo je legitimitet etnografskim usmenim povijestima, koje se mogu razlikovati među pojedincima.

<sup>10</sup> Tijekom 18. stoljeća javlja se i „[...] pojačano zanimanje za ljudsku psihu, za unutarnjeg čovjeka, pa su tako u drugoj polovici tog stoljeća [...] opažanja i iskustva počela igrati posebnu ulogu u psihologiji koja se smatrala znanost“ (Van Dülmen 2005:62). Za povijest emocija svakako su značajne i prirodoslovne znanosti sa svojim predvodnikom Charlesom Darwinom (1809-1882), čija je knjiga *Izražavanje emocija kod čovjeka i životinja* (1872) postala temelj univerzalističkog pristupa shvaćanju emocija (usp. Frevert 2014:23). Naime, Darwin je tvrdio da su emocije i osjećaji jednako dostupni svim ljudima, pa čak i da se kod svih jednako manifestiraju u tijelu (usp. *ibid.* 270).

institucionalnoj razini. Institucije same po sebi nemaju emocije, no one zapravo utječu na to kako se njeni članovi osjećaju i na koje načine će iskazivati svoje emocije (usp. ibid. 212-213). Upravo zbog toga ih Sue Clegg naziva „afektivnim strukturama“ (Clegg 2013:71), propitkujući afektivnost unutar dominantnih ideologija akademskih zajednica. Ponovno, važno je načine na koje se unutar institucija priča o emocijama shvatiti kao povijesne zato što one oblikuju izražavanje emocija; emocije su ovisne o jeziku, kulturalnim praksama, očekivanjima i vjerovanjima. To bi značilo da svaka kultura, zajedno sa svojim institucijama, ima svoja vlastita pravila za osjećaje i ponašanje. Tako svaka kultura nameće određene zabrane izražavanja s jedne strane, a potiče i favorizira određene forme izražajnosti s druge (usp. Rosenwein 2002:837).

Ono što smatram vrijednim pažnje u svom istraživanju odnosi se i na konstantno međusobno ispreplitanje individualnosti i društvenosti pri narativnom oblikovanju „krivaca“ za tremu. Trema se s jedne strane smatra nečim vrlo osobnim, ili kako je to jedan od sugovornika istaknuo: *zapravo je to nešto jako intimno* [izrečeno kao zaključak] (Jura, 20 godina). No, subjektivnost i individualnost uvelike su pod utjecajem institucionalnih konteksta. Kako ističe Ute Frevert, ljudi se smatraju autonomnim subjektima koji imaju slobodu djelovanja, no, ipak su institucije te koje postavljaju granice i koje određuju posljedice načina na koji se pojedinac nosi sa svojim osjećajima (usp. Frevert 2014:272). Kategorije sebstva i subjektivnosti tako su podložne određenim kulturalnim zahtjevima. To bi značilo da je profesionalno izvođenje klasične glazbe pod okriljem neke od institucija određeno različitim zahtjevima, očekivanjima i predrasudama. Na tragu toga, William Reddy piše o treniranju emocija, u smislu da društvene institucije neke emocije idealiziraju, dok neke druge osuđuju. Tako emocije bivaju podvrgnute normativnim procjenama, što bi značilo da postoje određeni emocionalni ideali koje postavlja autoritet. Onaj tko uspije doseći takav emocionalni ideal nailazi na društveno odobravanje i divljenje (usp. Reddy 2004:323).

Emocije su proizvod društva onoliko koliko i osobnog razvoja (usp. Badurina et al. 2019:7). Trema jest povijesno specifična, ali isto tako svaka trema ima svoju vlastitu i jedinstvenu povijest. Istraživanjem usmenih narativa o tremi došla sam do zaključka da je osobna povijest, zajedno sa svojim emocionalnim i afektivnim praksama, uvelike oblikovana sociokulturnim miljeom svoga nastanka i daljnjeg razvoja. Primjerice, dvoje sugovornika istaknulo je kako trema kod njih postoji od samog početka školovanja:

*Vjerojatno je to meni usađeno od malena, kad sam počela nastupati. Traumatizirana sam jer sam stalno svirala s tim nekim pritiskom [izraženo poput negodovanja u vezi toga]. (Sanja, 24 godine)*

*Meni osobno, ja se sjećam da sam imao tremu od prvog nastupa. Isti taj osjećaj koji mi je bio na prvom nastupu imam i danas. Ali jednostavno se naučiš s time nositi [izrečeno pomalo indiferentno]. (Igor, 23 godine)*

Preostali sugovornici istaknuli su kako se trema javlja istodobno s osjećajem odgovornosti za to što rade:

*Trema se kod mene javila kad sam počela zaista ozbiljno [naglašeno] vježbati, ozbiljno raditi i ići na natjecanja početkom srednje škole. Meni recimo u osnovnoj školi nije bilo stalo. Naprosto tad nemaš taj neki osjećaj odgovornosti, nisi svjestan što se događa. Interesantno mi je kako dok si mali nemaš tremu. (Petra, 25 godina)*

*Mislim da sam imao trinaest, četrnaest godina. Mislim da sam tad postao svjestan kao, 'u jebote' [naglašeno kao da se ističe nešto važno], da to što radimo nije baš tako jednostavno i bezazleno. (Sven, 23 godine)*

*To se javlja u trenutku kad se počne osjećati odgovornost za ono što se radi. Jer sasvim mala djeca to još uvijek rade kroz nekakvu igru, makar mi je to bedasta riječ [izgovoreno pomalo ironično]. Oni imaju neki svoj koncept u glavi i njih ti to ne jebe puno; oni dođu, sjednu i nasmiješe se mami i tati. A kad se dogodi taj moment 'aha, pa sad sam ja to vježbao, pa što će reći profesor, što će reći ovaj ili onaj', onda se pojavi odgovornost. (...) U trenutku kad se taj neki fokus iz roditeljskog doma počne prebacivati na školu i neki krug vršnjaka, onda se uloga ovog prihvaćanja od doma smanji i postaje dominantna uloga ovog društvenog prihvaćanja. Onda to [trema] zapravo tu počinje. (David, 30 godina)*

*Kod mene je to počelo čim ti krene biti bitno što drugi misle, čim kreneš slušati kritike od drugih, čim ti krene biti stalo do toga. Kao mali ne znaš što je trema ... sjećam se nastupa u vrtiću, pa to je nama bilo super [ovdje se dala naslutiti radost u intonaciji glasa]; idemo nastupat, idemo se igrat. A čim ti kreneš u glazbenu školu, to je sad nešto ozbiljno [riječ 'ozbiljno' izgovorena je naglašenim i ozbiljnim tonom]. Čim ti krene biti više stalo do toga, ta trema se više razvija, ne znam ... Barem tako ja imam iskustva. (Lea, 25 godina)*

*Trema se možda stvori kad postaneš svjestan ... ne znam ... [kao promjena smjera u pričanju] ja imam osjećaj da dok si mali i dok sviraš zapravo ne razmišljaš puno o ničem, nego ako si muzikalan i osjetiš to, sviraš kako ti dođe. A ako ne, ako si marljiv, sviraš kako ti profesor kaže. Zapravo samo težiš ispuniti očekivanja svog profesora i da nemaš neke glupe greške. A onda generalno kad osvijestiš više stvari, stalno želiš bolje i sam od sebe imaš velika očekivanja. A uvijek je tu i okolina bitna naravno; slušaš druge kako sviraju i onda se stvaraju ti neki kompleksi. (Iva, 24 godine)*

*Ja se sjećam kad sam bio dijete, uopće nisam imao tremu. Prvi koncert mi je bio u Hrvatskom glazbenom zavodu, svirao sam s orkestrom profesora ... ono, pizdarija neka [smijeh]. I to mi je bilo super. Znaš ono, dijete si, ne kužiš ništa. I onda tamo negdje, kad sam imao dvanaest, trinaest godina; tad se krenula javljat ta neka svijest da možeš pogriješiti. (Jura, 20 godina)<sup>11</sup>*

U pripovijedanju o osobnim povijestima uočavam da se kao vrlo važno ističe i iskustvo pogreške. Točnije, percipiranje pogreške i njeno imenovanje kao nečeg negativnog i traumatičnog tako može na različite načine utjecati na daljnji odnos glazbenika naspram sljedećih javnih nastupa, kako je opisao jedan od sugovornika:

*Zamisli sad da se neko dijete školuje, da svira recimo flautu [kraća pauza] i da mu nitko nikad kroz osnovnu i srednju školu ne spomene pogrešku. Nego da mu isključivo govore kakav mora biti zvuk. Ma ja ti kažem, mali ne bi kiksao [izgovoreno sa sigurnošću]. (Sven, 23 godine)*

Trema oblikovana u priče također otkriva i važnost individualnosti u pojedinčevom odnosu prema njoj. Proces individualizacije u svezi je sa „[...] socijalnim razvojem, političkim konstelacijama i ekonomskom ekspanzijom (Van Dülmen 2005:9). Autotematiziranja se odvijaju u zadanim sociokulturnim kontekstima te su usmjerena „(...) povećanom potrebom da se ide vlastitim putem i da se preuzme odgovornost za vlastite postupke“ (ibid. 21). Subjekt tako postaje samostalni kreator svog identiteta i svoje sudbine (usp. Salecl 2004:76). Takva potreba javlja se, kako pokazuju naracije mojih sugovornika, u trenutku kada određeni sociokulturni kontekst zakaže u mogućnosti da pojedincu pruži oslonac. Ako smo „[...] taoci dominantne 'kulture straha' [...] i 'politike svakodnevnih strahova' (Badurina et al. 2019:7), tada je i proces samopromatranja

---

<sup>11</sup> Preostalo dvoje sugovornika nije se izjasnilo o ovoj temi.



i samospoznaje povezan s procesom društvene kontrole i discipliniranja (usp. Van Dülmen 2005:32).

Sve u svemu, za pokušaj donošenja konkretnijih zaključaka o narativnom oblikovanju treme i straha profesionalnih izvođača klasične glazbe, valjalo bi ipak detaljnije zaviriti u historijsko-kulturalne specifičnosti fenomena.

## 5. SPECIFIČNOSTI TREME PRI IZVOĐENJU KLASIČNE GLAZBE

Prije nego što iznesem glavne ideje o specifičnostima treme pri izvođenju klasične glazbe, objasnit ću najprije sam način na koji im pristupam. Zapravo je riječ o etnomuzikološkom pogledu na klasičnu glazbu, odnosno takozvanu Zapadnoeuropsku umjetničku glazbu.<sup>12</sup> Interes etnomuzikologije za stvaranje etnografija klasične glazbe počeo se javljati sredinom 1970-ih godina, no to je područje do danas ostalo relativno neistraženo. Neistraženosti područja i sama sam posvjedočila prilikom traganja za znanstvenom literaturom kojom bi poduprla svoje rezultate istraživanja. Internetskom pretragom nisam pronašla velik broj bibliografskih jedinica na tu temu, a kamoli onih koje bi mi bile dostupne. Tako sam se oslonila uglavnom na knjigu Bruna Nettla *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (1995) te na uvodni tekst Laure Nooshin „Introduction to the Special Issue: The Ethnomusicology of Western Art Music“, koji je dio časopisa *Ethnomusicology Forum* iz 2011. godine.<sup>13</sup> No, spomenutu knjigu i tekst pročitala sam tek nakon što sam napisala prvu verziju ovog poglavlja. Iznenadila sam se koliko su se moji vlastiti zaključci, doneseni istraživanjem, zapravo poklopili s onime što sam naknadno pročitala. Razlog tomu mogla bi biti činjenica da je zapravo riječ o takozvanoj etnografiji bliskoga koja je izrazito refleksivna. To ističe i Nooshin u svome tekstu kada objašnjava da je i ona sama netko tko je prvenstveno proizašao iz svijeta klasične glazbe i kojoj je studij etnomuzikologije promijenio daljnje iskustvo i pogled na „njenu“ glazbu (Nooshin 2011:290).

Razlozi interesa etnomuzikologa za klasičnu glazbu mogu proizlaziti iz etnografije kao takve. Naime, etnografija dozvoljava usmjeravanje istraživačkog fokusa na značenja glazbe među određenim ljudima u konkretnom vremenu i mjestu, zatim otkriva potencijalne granice i odnose

---

<sup>12</sup> Termin 'Zapadnoeuropska umjetnička glazba' zapravo otkriva europsko podrijetlo klasične glazbe. No, obzirom da je ta glazba u današnjici toliko globalna, termin kao takav je problematičan (usp. Nooshin 2011:296). Dakako, problematičan mi je i sam termin 'klasična glazba', no o tome ću detaljnije pisati nešto kasnije u radu.

<sup>13</sup> Premda mi preostali tekstovi iz tog časopisa nisu bili dostupni, navesti ću njihove nazive i autore: „Music Teachers as Missionaries: Understanding Europe's Recent Dispatches to Ramallah“ (Rachel Beckles Willson), „The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras“ (Tina K. Ramnarine), „Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Members' Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance“ (Stephanie E. Pitts), „Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal“ (Amanda Bayley), „The Condition of Mozart': Mozart Year 2006 and the New Vienna“ (Eric Martin Usner), „Reflections on an Ethnomusicological Study of a Contemporary Western Art Music Composer“ (Pirkko Moisala), „Afterword: On Unmarked Musics“ (Philip V. Bohlman).

moći u kontekstu glazbenih zajednica, međusobnim odnosima ljudi i odnosima naspram same glazbe, ili pak stvaranje socijalnih, političkih i ekonomskih odnosa (usp. Nooshin 2011:296-297). Etnomuzikološka perspektiva tako otkriva kulturalno porijeklo tradicija klasične glazbe i društvene principe na kojima počiva stvaranje i izvođenje te glazbe (usp. Nettl 1995:41).

Ono što mene u ovom poglavlju najprije zanima odnosi se na pitanje regulacije emocija putem institucija klasične glazbe. Kako piše Margaret Wetherell, „poput riba u vodi, mi plivamo u kulturalnim i diskurzivnim miljeima (usp. Wetherell 2012:65). Kao što je bilo spomenuto i u prethodnim poglavljima, institucije mogu djelovati prema određenim „emocionalnim režimima“ (usp. Reddy 2004:55) koji sugeriraju poželjna i nepoželjna „pravila osjećanja“ (usp. Wetherell 2015:223) te na taj način reguliraju emocionalne prakse. Institucija je ta koja nalaže emocionalnu kontrolu i „konformizam emocionalnim normama“ (usp. Reddy 2004:57). Primjerice, kako se netko nosi s osjećajem treme unutar akademske zajednice može postati i pitanje časti i ugleda – divimo se onome koji kaže da nema tremu i da ta trema ne utječe na njega. Sukladno tomu, osjećali bismo se posramljenima kada bismo javno priznali da trema za nas predstavlja problem u izvedbi. Ono što je ključno jest da mi kao subjekti težimo identifikaciji s određenim idealima postavljenima unutar kulture, kako bismo postigli simbolički identitet koji će nam osigurati poziciju pri vrhu društvene ljestvice (usp. Salecl 2004:86). Institucija je ta koja kontrolira dodjelu statusa i privilegija u suvremenim društvima. Renata Salecl ističe da razlozi anksioznosti leže u odnosu subjekta s takozvanim “Drugim” koji predstavlja društveno-simboličnu mrežu kojoj pripada i sam subjekt – institucije, rituali, organizacija društva i jezik. Potencijalna je i žudnja za “Drugim“, u smislu žudnje za njegovim prepoznavanjem koja može rezultirati i strahom od neprepoznavanja. “Drugi” je uvijek taj koji nas preispituje, no „On“ ne postoji kao koherentni simbolički poredak, već postoji realiziran u subjektovoj vjeri u „Njega“ (usp. ibid. 13, 15, 76). Ivana Bašić tako tvrdi da je strah „[...] djelotvorno sredstvo za održavanje društvenog poretka i uspostavljanje društvene kontrole, kao i etičkih odnosa.“ (Bašić 2019:237). On stoga nije samo osobni doživljaj, „[...] već ima i svoju društvenu funkciju, jer predstavlja način demonstracije moći i društvene kontrole [...]“ (ibid. 226-227). Tako bismo zapravo mogli govoriti o svojevrsnoj kulturi straha koja je utemeljena na „afektivnom kanonu“, koji sugerira da zajednice u sklopu određenih institucija raspolažu specifičnim afektivnim praksama koje određuju njihovo djelovanje (usp. Wetherell 2012:116). Zbog svega toga može doći do diskrepancije između umjetnosti kao organizacije i umjetnosti kao individualnog ostvarenja (Nettl 1995:130).

Nadalje, Bourdieu je tvrdio da se prakse iz prošlosti utjelovljuju u društvenim akterima tako što stvaraju svojevrsni talog dispozicija, sklonosti, ukusa, prirodnih stavova, vještina i stajališta. Te dispozicije utječu na i oblikuju buduće ponašanje. Trema se dakle može shvatiti i kao svojevrsno nasljeđe iz prošlosti koje se prenosi. Taj takozvani habitus predstavlja obrazac praksi i predodžaba koje svako društvo postupno ustrojava kod svojih pripadnika, što upućuje i na određene afinitete kojima se nastoji težiti. No, kada postoji mogućnost narušavanja ravnoteže habitusa, dolazi do osjećaja straha i anksioznosti povezanih s očekivanjem neuspjeha u budućnosti (Bourdieu, prema Wetherell 2012:105, 107). Zbog toga, prisutna je konstantna težnja savršenstvu: (...) *mi u klasičnoj glazbi uvijek težimo nečemu savršenom, makar to ne postoji (...) ali greške nisu dozvoljene. Svi težimo savršenstvu* (Sanja, 24 godine). Školovanje i pedagoške pristupe smatram od ključne važnosti u kontekstu djelovanja institucija, stoga je svakako potrebno istaknuti i njih. Na kraju krajeva, ono što i jest vrlo specifično za klasičnu glazbu odnosi se na obavezno usustavljeno školovanje koje traje dugi niz godina:

*Mislim da je za bavljenje glazbom potrebno jako puno davanja. Moraš dati sebe, uložiti puno truda i napora. Ali mi se školujemo [vrlo naglašeno izgovoreno] za to, imamo i osnovnu i srednju školu. To je jako kompleksni proces. Jer ti ne možeš upisati Akademiju ako nemaš završenu glazbenu školu, a za likovnu ili dramsku akademiju ti ne treba takva vrsta obrazovanja ... ni ne postoje takve škole na kraju krajeva.* (Sanja, 24 godine)

Ovaj citat govori i o važnosti kronološkog modela obrazovanja koji nalaže obavezni stupnjevani redosljed u učenju i stjecanju vještina. Pa tako da bismo mogli jednog dana studirati na nekoj od glazbenih akademija, moramo proći kronologiju od “težeg prema lakšem”. Isto tako, pravilan redosljed se očekuje i nakon završetka formalnog obrazovanja, primjerice na način da se pretpostavlja očekivani daljnji put karijere glazbenika (usp. Nettl 1995:49-50). No, ono što mene zapravo više zanima jest prožetost edukacije i školskog sustava različitim strahovima, iz razloga što

„[...] i dalje prevladava autoritarni model prijenosa i provjere znanja, izravno povezan s jakim učeničkim osjećajem podređenosti i 'nemoći' u odnosu na institucionalnu prevlast i 'moć' nastavnika, odnosno model prožet strahovima od negativnih nastavničkih evaluacija, poraza i loših ocjena, kao i manjkom samopouzdanja, istraživanja i dijaloga, kao i s time povezanim slabijim akademskim rezultatima“ (Govedić 2019:279).

Također, u obrazovanju se vrlo često javlja i verbalna agresija, kao što je istaknuo i jedan od sugovornika:

*Ja sam išao na dosta tih natjecanja ... i onda se moglo čuti iz susjedne sobe „Pazi da bude sve čisto“ ... ono, „Nemoj se nigdje zabunit“ [izgovoreno drugačijom intonacijom glasa, kao da imitira tuđe glasove]. To se kao prvo ne govori prije nastupa [odlučno izrečeno], a kao drugo ako se dosad nije napravilo neće niti na nastupu biti bolje. Veliku ulogu tu igra pedagoški pristup. (Igor, 23 godine)*

Tako prostorije za vježbanje i učionice postaju natopljene strahovima koji dolaze od strane autoriteta. Mislim da se u glazbenom školstvu pitanje autoriteta razlikuje od onog u općeobrazovnim školama jer se nastava instrumenta odvija „jedan na jedan“; učenik je gotovo uvijek na satu sâm sa svojim profesorom. Zbog toga smatram da je bezuvjetno pokoravanje autoritetu snažnije nego u učionicama u kojima sjedi nekoliko desetaka učenika. Nastavničke metode profesora se, prema mom vlastitom iskustvu i iskustvu mojih sugovornika, vrlo rijetko provjeravaju i preispituju te je njihova ispravnost uglavnom neupitna: *To je neka dodatna sigurnost kad ti profesor kaže da je dobro, jer ti profesoru sve [istaknuto] vjeruješ* (Lea, 25 godina). U glazbenom obrazovanju od velike je važnosti i pitanje toga kod kojeg se profesora glazbenik školovao jer, kako je i rekla jedna od sugovornica: (...) *svi smo nečija škola* (Petra, 25 godina). Tako se glazbenici identificiraju sa „školama“ svojih profesora i klasama kojima su pripadali tijekom studija te se od njih očekuje lojalnost izražena u različitim gestama kao što su okretanje nota profesoru na koncertu, dolazak na nastupe profesora i kolega iz klase, kupovanje poklona i sl. (usp. Nettl 1995:70-71). Rekla bih da sve to može dovesti do razvoja osjećaja straha i strahopoštovanja te do pokoravanja autoritetu:

*Ja sam imala profesoricu, kod koje inače sad idem na stručni ispit i tek sad vidim kako ona radi s tom djecom. Stalno je nervozna i tek sam sad svjesna toga koliko je to utjecalo na mene. Jer naravno kad završiš s nastupom prvo u kog pogledaš je profesor. I na njoj sam uvijek vidjela da je nervozna i nezadovoljna. Rekla bih da to nije baš zdravo [izgovoreno sa suptilnom dozom ironije]. Znaš, kad je netko nervozan zbog nečeg što si ti napravio, a ti nisi tog svjestan. Mislim, tebi je teško, onda ti to ne uspije pa se još netko onda zbog toga na tebe ljuti. (Petra, 25 godina)*

U glazbenom školovanju vlada i stanovita opsesija mjerenjem učeničkih rezultata, kroz ustaljenu matricu propitivanja znanja i vještina (usp. Govedić 2019:280), kao što su godišnji ispiti i natjecanja:

*Sjećam se jednog ispita iz dionica.<sup>14</sup> Općenito su dionice najstresnije jer imaš dvije, do dvije i pol' minute da odsviraš to što je zadano. I ti znaš da se u te dvije minute moraš „skockat“, a meni treba barem pet minuta da dođem k sebi. I sjećam se da sam se toliko tresla da su mi se i koljena počela tresti, jedva sam stajala. Čitavo vrijeme sam se tresla i jedva čekala da završim i odem. I onda si znam razmišljat dal' ljudi vide da se ja tresem [posljednja rečenica izgovorena kao pitanje]. (Sanja, 24 godine)*

Uspjeh učenika i studenata se broji sustavom natjecanja, a glazbena izvedba se u sklopu takvog sustava zaokružuje na decimalu. Pričajući o iskustvima s natjecanja, svi su sugovornici izrazili negodovanje prema takvom sustavu:

*Jedino se kod glazbenika te nagrade s natjecanja rangiraju [izgovoreno kao negodovanje] ... prva, druga, treća nagrada. Kao da smo sportaši. (Sven, 23 godine)*

*Natjecanje i umjetnost ne idu zajedno. Natjecanje je nakaradna i pervertirana situacija. Kad se trči sto metara to je vrlo jednostavno, imaš štopericu i crtu; tko je istrčao prvi taj je pobijedio, vrlo jednostavno. U muzici taj moment naprosto ne postoji. (David, 30 godina)*

*Tebi dok si dijete ništa nije jasno, ali ti ipak svi suptilno govore da bi trebao osvojiti prvu nagradu. Pa onda dođeš na faks i dalje to nekako nesvjesno radiš ... to se baš osjeti (...) i sad dođe desetero djece i netko ih razvrstava redoslijedom. Što je sad poanta ... onaj koji je prvi će napredovat, bit će faca ... ja se sjećam, mi smo stalno morali ići na natjecanja, i sad dođeš u školu i faca si; po školi su lijepili naše rezultate. I sad kad gledaš unazad, pa koliko je tu bilo djece koji su svirali flautu [izrečeno pomalo zgražajuće] ... što onda ti poručiš toj drugoj djeci. Ili, sad dođe dijete na natjecanje i bude zadnji na toj listi od dvadeset ljudi. A uvijek netko mora biti zadnji. (Iva, 24 godine)*

---

<sup>14</sup> Sugovornica pod 'dionicama' misli na kolegij 'Studij orkestralnih dionica', čiji je cilj osposobljavanje studenata za rad u orkestrima.

*Nije to trčanje na 100 metara, da pobijedi onaj koji je prvi došao do 'finiša'. A kako izabrati tko je najbolji u glazbi. To dovodi do toga da se sve manje gleda glazba; gleda se tko je imao manje tehničkih pogrešaka. A ne sviraš zbog toga, nisi robot [ironično]. (Jura, 20 godina)*

Također, sustav natjecanja kao takav sugerira i usporedbu s drugim glazbenicima:

*Čak i uspoređivanje jedni s drugima, na primjer u klasi. Kod nas u klasi se stalno pratilo što drugi sviraju [izgovoreno više kao kritika], što je dovelo do toga da zapravo nitko nije bio fokusiran na sebe. (Iva, 24 godine),*

što pak upućuje i na neprestanu izloženost kritikama:

*Dakle, ti si uvijek izložen kritici, svaki dan [formulirano kao činjenica]. I ti uvijek računaš da se naravno nekom ne sviđaš ili da baš imaš loš dan što će netko primijetiti. Ali nije baš ugodno kad znaš da te stalno netko promatra i prosuđuje [zadnja rečenica izgovorena drugačijom intonacijom od prve dvije]. (Mirta, 31 godina).*

Takva izloženost dovodi i do sljedeće specifičnosti treme u klasičnoj glazbi, a to je sam događaj javnog nastupa. Jer, emocije su zapravo reakcije na specifične situacije (usp. Feldman Barrett 2017:23). Tako su javni nastupi izrazito „sytuirane aktivnosti“ (usp. Wetherell 2012:78) čija pravila djelovanja utječu na naše osjećanje, kako je istaknuo i jedan od sugovornika: [...] *to je jedna takva specifična euforična situacija koja sa sobom nosi uzbuđenost* (David, 30 godina). Nettl javne koncerte naziva „propisanim formalnim ritualima“ koji djeluju prema „taksonomskim granicama“ (Nettl 1995:92, 106), što je zapravo ustaljeni sistem koji djeluje prema utvrđenom redu na način da zapravo uvijek unaprijed znamo da određene stvari možemo očekivati na koncertu. Zbog svega toga na vidjelo može izaći i problematika samog događaja kao takvog:

*Meni je sam taj događaj problematičan – sat, vrijeme, mjesto, program. Ja bih nekako da se sve to inscenira da bude ležernija atmosfera. Bilo bi mi lakše. Zato uvijek poslije nastupa imam osjećaj kao „da bar sad to mogu ponoviti“ [izrečeno kao da izgovara svoje misli], osjećaj da bi drugi pokušaj bio bolji (Petra, 25 godina),*

ili kako je istaknuo drugi sugovornik: *Mislím da je za tremu ključno to što kao moraš biti dobar u toj jednoj [istaknuto] situaciji* (Jura, 20 godina).

Javne izvedbe predstavljaju centralni dio glazbenog obrazovanja i djelovanja te tako postaju i kriterijima prema kojima se određuje vrijednost glazbenika. Tako se oni koji nedovoljno nastupaju javnu mogu doživjeti kao nedovoljno dobri izvođači. Iz toga je očito da se naglasak stavlja na produkt a ne na proces:

*Taj proces rada, kako mi živimo s glazbom, to se nekako podrazumijeva i očekuje od nas. A onda dolaze ti momenti [javni nastupi] kad si izložen i kad se fokus s onoga što je zapravo bitno [processa] premjesti u jednu kratkotrajnu situaciju. I zbog toga se onda može javiti ta trema. (David, 30 godina)*

*Ja mislim da su potpuno kriva usmjerenja pažnje ... klasika stalno nešto broji i pazi. Klasični koncerti, to ti je ono, odmah „dum“ [izgovoreno oponašanjem praska], tišina i počinje. Ja mislim da je problem to kaj se nama koncerti uvijek predstavljaju kao kraj nekog perioda. Na primjer, vježbaš neku sonatu da bi ju izveo na produkciji. (Sven, 23 godine)*

Izloženost o kojoj progovara prvi sugovornik iz dva prethodno navedena citata, spominje i Nicolas Ridout kada tvrdi da je u trenucima srama i treme ključno to što izvođač najednom postaje svjestan svog pojavljivanja i bivanja na pozornici i činjenice da se u tom trenutku realnost njegova trenutačnog življenja dešava isključivo putem nastupa (usp. Ridout 2006:93). Sugovornici su napomenuli kako je izloženost lakše podnijeti kada prostor pozornice dijelimo s nekime, recimo kada su u pitanju orkestralne izvedbe. Ja bih to povezala i s Nettlovom tezom o depersonalizaciji orkestrara klasične glazbe. Depersonalizacija se odnosi na činjenicu da publika uglavnom ne zna imena svih članova orkestra (usp. Nettle 1995:34), što potencijalno može umanjiti osjećaj treme kod izvođača. Uniformiranost glazbenika, odnosno tipičnost i uobičajenost koncertne odjeće također su povezani sa spomenutom depersonalizacijom. Takva uniforma sugerira određene kulturalne i društvene uloge tako što otkriva čime se ljudi bave, pa stoga i “glazbene uniforme” mogu otkriti o kakvoj je vrsti glazbe riječ (ibid. 33). Bivanje i izloženost na pozornici povezani su s izvođačevom osobnošću i onime tko je on u stvarnom životu. Tako ovdje postaje važno i pitanje koga zapravo glazbenici predstavljaju na pozornici. Na tragu toga neki od sugovornika objašnjavaju kako je ponekad lakše ući u određenu scensku ulogu:

*Mislim da je pjevačima lakše jer ulaze u specifičnu ulogu. I kad ti uđeš u tu ulogu, ti se možeš ponašati kao ta uloga ... to više nisi ti. Ti si uloga. A violinisti su uvijek violinisti*



[izgovoreno pomalo sa sažaljenjem]. *Vjerujem da neki ljudi donekle uspijevaju ući u tu ulogu, u smislu „okej, ja se sad ponašam svirački“.* (David, 30 godina)

*Ako nastupam u kazalištu, pomaže mi kad me počnu šminkat i kad obučem kostim. Onda si ti već netko drugi, i to pomaže. Iako još nisi izašao na scenu, ti si već netko drugi. I ja se zaista [dosta naglašeno] malo promijenim, već tada. Kad je recital, kad nije kostimirano, isto se nešto dogodi kad se ja obučem i našminkam; to je isto onda neki moj kostim za nastup, ja sam netko drugi.* (Mirta, 31 godina)

Preuzimanje uloge povezano je sa samom pozornicom kao takvom, kao i s publikom čija je pozornost u tom trenutku usmjerena na onoga tko je na pozornici. Tako pozornica može biti „opasna i izlagajuća“ (usp. Ridout 2006:64), što je ponovo na tragu ideja Sare Ahmed o objektima koje afektivno percipiramo kao dobre ili loše, sigurne ili prijeteće. Zbog toga je i važno pitanje afektivnosti prostora kao takvog:

*Pa ne znam, meni te dvorane na Akademiji nisu ugodne [izgovoreno negodovanjem]. Nije dobra akustika, a i općenito mi nije neki ambijent za koncerte, jel'. [duža tišina] Što je meni još smiješno, recimo veliki prostori ... osjećaš se kao mali miš dok sviraš. Meni je to grozno [izrečeno s dozom humorne intonacije].* (Jura, 20 godina)

*Recimo, ako imaš koncert u Carnegie Hall-u, to te sigurno sjebe mjesec dana prije [smijeh]. Jer ono, dijeliš pozornicu s najvećim glazbenicima ikad.* (Sven, 23 godine)

*Mislim da prostor može igrati jako lijepu ulogu. Ja ti recimo volim, kad god to mogu, ići u prostor gdje ću svirati. Naprosto da tamo sjedim. To je sad malo životinjski princip [smijeh], ali u smislu da je to obilježim, da je to moje. Jer ako je to moje, ako sjedim na tim stolcima i šecem se kad tamo nema nikog, onda to postaje mjesto gdje će sad meni doći gosti. I gdje ja određujem pravila. A kad te netko frkne u neki nepoznati kontekst, naravno da je to strašno. Meni to dosta pomaže, taj kontakt s prostorom.* (David, 30 godina)

Prostor nas tako može učiniti zastrašenima i „malenima“, što dovodi do želje da tim prostorom ovladamo i da nad njime uspostavimo kontrolu. No, prostor prestaje biti pukim objektom onda kada ga ispuni prisutnost drugih ljudi. Tako je neizbježno i pitanje onih koji izvođače slušaju i gledaju, odnosno pitanje njihove publike:

*Da, odmah drugačije reagiramo kad smo pred drugim ljudima. Odmah drugačije sviraš i interpretiraš. I ljepši mi je osjećaj ako je pozornica barem malo povišena. Jer, bitno mi je da mi ljudi nisu pred nosom [ironično]. Ono, kao bitno mi je da imam taj neki svoj privatni prostor. (Lea, 25 godina)*

*Ne volim da su mi ljudi [publika] jako blizu. To mi stvara nelagodu. Nije mi to ugodno, kad imam osjećaj da nemam svoj prostor u kojem mogu svirat [izgovoreno s nelagodom]. (Jura, 20 godina)*

Dakle, povišeni prostor pozornice izvođače na neki način štiti od onih koji sjede u publici te se doima kao da povlači granicu između njih. No, čim izvođač osvijesti svoj kontakt i povezanost s publikom, može se pojaviti osjećaj treme i nelagode. Osvještavanjem prisutnosti onih koji ih promatraju, izvođači mogu početi razmišljati i o tome da je publika zapravo odvojila svoje vrijeme kako bi čuli njihovu izvedbu, a ponekad i novac kupivši ulaznicu za koncert:

*Kompletno iskustvo [istaknuto] onih koji sjede u publici u tih dvadeset minuta njihova života ovisi samo o tebi, hoće li biti dosadno ili zanimljivo ... ti zapravo kreiraš tih dvadeset minuta njihova života. (Sven, 23 godine)*

Isto tako, važna je i specifičnost publike klasične glazbe u trenucima kada je čine ljudi iz struke, kao što je to slučaj pri izvedbi u sklopu nekog natjecanja ili audicije:

*Ako unaprijed znaš da sjedi recimo žiri, drugačiji je osjećaj. To je pogotovo drugačije na audiciji, kad ti znaš da ti iza tog paravana sjede sve dođe iz orkestra, koncert majstori i šef dirigenti ... na audiciji se baš gledaju svaki tonovi. To je zato drugačije, znaš da te svi slušaju; slušaju svaku notu, artikulaciju, intonaciju, dinamiku ... sve, sve, sve [izgovoreno jako brzo, kao nabranje]. (Lea, 25 godina)*

Svi ovi dosad navedeni razlozi doveli su me do ideje afektivnih prostora i afektivnih atmosfera koji konstruiraju događajnost javnih nastupa. Kako je istaknulo i dvoje mojih sugovornika: [...] *sama ta koncertna atmosfera nameće tremu; to sve ovisi o ambijentu, od prostorije, dvorane i publike* (Fran, 24 godine), i [...] *specifična je atmosfera, ljudi, veličina prostora, sve to* (Igor, 23 godine). Afektivne prakse shvaćene su kao svojevrsni indikatori značenja koji ovise o specifičnom kontekstu i prostoru. One mogu varirati – neke su fleksibilne i improvizirane na licu mjesta, dok su neke kanonske, autoritativne i institucionalizirane (usp. Wetherell 2012:14, 42).

Afektivne prakse ovise o pojedinačnim aktivnostima, ali i uzorcima stvaranja značenja, osjećaja, sjećanja, rutina, evaluacija i sl. Ovisi i o afektivnim atmosferama koje su povezane ili direktno potječu od prostora, lokacija, događaja, situacija ili interakcija (Wetherell 2013:227, 236). Zbog toga možemo govoriti o specifičnim afektivnim atmosferama koncertnih dvorana koje nastaju afektivnim praksama izvođača i publike. Također, pripovijedanje o tome pobuđuje određene afekte u samom pripovjedaču, ali i njegovu slušatelju te zapravo otvara traumatična iskustva iz prošlosti.

Nadalje, istaknula bih specifičnost i same klasične glazbe kao takve. I sam naziv 'klasična glazba' zapravo sugerira da je riječ o klasičnoj vrsti umjetnosti, što pak dovodi do pitanja kako se percipiraju druge vrste glazbe. Kao što sam navela i na samom početku ovog poglavlja, vrlo često se koriste i termini 'Zapadnoeuropska umjetnička glazba', ili 'zapadnjačka umjetnička glazba' koje vidim kao izrazito problematične jer nameću „[...] stanovitu ideologiju tako što zahtijevaju ekskluzivno vlasništvo nad kulturnim prostorom, negirajući postojanje 'drugih'. Bez obzira na povijesnu ostavštinu, zapadnjačka umjetnička glazba očigledno više nije (samo) zapadnjačka“ (Nooshin 2011:294). Dakle, riječ je o kanonskoj umjetnosti koja je neminovno u stanovitoj poziciji moći u odnosu naspram nekih drugih vrsta glazbe. Kanonski repertoar ponavlja se kroz dugi vremenski period, zbog čega se često naglašava superiornost njene tradicije. Radi se i o glazbi koja se koristi kao temelj za učenje glazbene teorije i povijesti glazbe u glazbenim školama, kao i za učenje o glazbenoj umjetnosti u općeobrazovnim školama. Tako strah može biti „[...] povezan s odnosom poštovanja prema svetinji ili autoritetu [...], što upućuje i na religioznu komponentu emocije straha“ (Bašić 2019:226-227). Ta religiozna komponenta očituje se i u odnosima naspram samih glazbenih djela i njihovih skladatelja, što Nettl naziva „sakralnim reliktima glazbene povijesti“ (Nettl 1995:15), čija se svetost mora poštivati težnjom za pravilnom interpretacijom djela:

*Ti prezentiraš neke svoje vlastite muzičke ideje koje nekad može neće bit sto posto prihvaćene. Ali opet mislim da ako se neko djelo izvede poštujući stil i ono što je kompozitor napisao, a da uz to uspiješ dodati još nešto ... samo mora biti uvjerljivo. Naravno, iza toga mora stajati poštivanje notnog zapisa i svih uputa koje su unutra. Makar mislim da se kod nas dosta neke stvari previše dogmatično gledaju [izgovoreno kritično], baš što se tiče stilskog sviranja. (Igor, 23 godine)*

Mislim da je ovdje važna i činjenica da je klasična glazba notirana glazba, zbog čega su izvođači u velikoj mjeri ovisni o notnom materijalu kojeg izvode. Izvođenje nečeg što je kompleksno i egzaktno određeno notnim zapisom potencijalno stvara „koncept čistoće“ koji sugerira „ozbiljnost“ i svojevrsnu „sakralnost“ izvedbe djela klasične glazbe (Nettl 1995:106,133). Tako strah od potencijalne nemogućnosti poštivanja „svetosti“ može uzrokovati tremu pred javni nastup. Isticanje veličine kulta skladatelja klasične glazbe može prouzrokovati to isto:

*Činjenica je da se klasika izvodi već jako dugo... pa što će nam onda izvedbe koje imaju grešaka, ako govorimo o nekom umjetničkom idealu. Ma znaš ono [izgovoreno naglašenije od prethodne rečenice], Bach i Mozart su generalni stupovi civilizacije. Svi znaju za njih. I ti ako to izvodiš, pretpostavlja se da si dovoljno važan da bi to izvodio. (Sven, 23 godine)*

Dakle, javlja se stanovito (straho)poštovanje prema samom notnom materijalu i prema onome tko ga je napisao. Težnja poštivanju određene “estetske ideologije” nameće osjećaj odgovornosti koji pak može potencirati osjećaj treme. Ključno bi bilo zapravo to što su izvođači klasične glazbe svjesni ne samo toga da izvode glazbu pred publikom, već i da ponavljaju nešto što je već izvedeno puno puta prije (Ridout 2006:18, 28). Ta estetska ideologija potencijalno može dovesti i do glazbenog elitizma zbog čega se, na kraju krajeva i klasična glazba često percipira kao glazba elite te kao elitna glazba u kontekstu ostalih žanrova. Na tragu već spomenutog „koncepta čistoće“, može se javiti strah i od njenog potencijalnog zagađenja koji stvara propagandu jedne glazbe, pri čemu se ostale mogu početi doživljavati kao „glazbe periferije“ (Nettl 1995). Zbog toga se možda i očituju razlike u pričama o tremi s jedne strane povezanom s izvedbama klasične glazbe, te izvedbama drugih žanrova s druge strane:

*Kad sviram nešto što nije klasična glazba osjećam se jako ugodno i zabavno mi je. To mi je bilo zapravo najljepše, jer dok sviram „klasiku“ sve mora biti savršeno [riječ 'savršeno' izgovorena s negativnim prizvukom]. A dok sviraš 'jazz' ili zabavnu glazbu, puno si opušteniji jer si možeš dopustiti greške. Joj, ma ne, krivo sam se izrazila [izgovoreno spojeno uz prethodnu rečenicu, kao da povlači to što je rekla] ... ali kužiš, mi u klasičnoj glazbi uvijek težimo nečemu savršenom, makar to ne postoji ... ali greške nisu dozvoljene. Svi težimo savršenstvu. A kod 'jazz'-a i zabavne glazbe je puno opuštenija atmosfera. Puno mi je drugačiji osjećaj, baš mi je gušt [zadovoljstvo u intonaciji glasa]. Nisam pod*

*takvim stresom kao kod klasične glazbe. Puno je drugačija atmosfera i uopće sam pristup glazbi. (Sanja, 24 godine)*

*Drugačiji je osjećaj kad sviram nešto drugo ... atmosfera je puno drugačija, općenito ti je ugodnije. Nije toliki pritisak na tebe i zbog toga zapravo možeš više uživati u glazbi. (Jura, 20 godina)*

Kazivanja o osjećajima pri izvedbi glazbi koje ne spadaju u „klasičnu“ žanrovsku kategoriju potvrđuju prethodno navedene teze o ustaljenim percepcijama klasične glazbe kao drugačije od ostalih. Tako je izvedba onog što sugovornica naziva zabavnom glazbom popraćena ugodnošću, zabavnošću i opuštenošću, što su zapravo vrlo različiti osjećaji od onih o kojima su svi sugovornici pričali u kontekstu izvedbi klasične glazbe.

Nadalje, mislim da se o izvođačima klasične glazbe može govoriti kao o određenoj afektivnoj zajednici koju ne povezuje samo klasična glazba kao takva, već i sam osjećaj treme. Afektivne zajednice „[...] podrazumijevaju određenu društvenu grupu čiji članovi uspostavljaju afektivnu privrženost na temelju zajedničkih pravila i vrijednosti“ (usp. Škrbić Alempijević 2016:70). Može ih se percipirati i kao emocionalne zajednice koje djeluju prema određenom sistemu osjećanja – što smatraju poželjnim ili nepoželjnim, kako evaluiraju tuđe emocije, kako potiču, očekuju, ohrabruju, toleriraju i osuđuju tuđe, ali i vlastito izražavanje emocija (usp. Plamper 2012:86). Emocije tako mogu povezati ljude jedne s drugima, stvoriti odnose među njima (usp. Frevert 2014:5). Djelovanje utemeljeno osjećanjem i emocijama može se dočarati opisom postizanja afekta između glazbenika pri zajedničkoj izvedbi:

*Kada sviraš u komornom sastavu, može se dogoditi situacija da ako nešto zbrljaš, da se ta neka energija prenese na druge, ta neka nesigurnost. Ali ne mora nužno. (Igor, 20 godina),*

ili pak narativnim fragmentom koji upućuje da je trema nešto što je svim glazbenicima zajedničko: *[...] pa svi smo u istom sosu [smiješak], svatko od nas je bio u istoj situaciji* (Igor, 20 godina). S druge strane, afektivne zajednice ne moraju nužno podrazumijevati afektivnu privrženost članova zato što osjećaji također mogu održavati distancu, stvarati podjele i blokirati komunikaciju (usp. Frevert 2014:226):

*Ja sam često odbijala nastupati zbog straha od toga što će kolege misliti, što će pričati po Akademiji o mojoj svirci. Ali baš me taj strah od okoline nadvladao, to me baš pojelo [izgovoreno kao zaključno priznanje]. Imam baš ogroman osjećaj nelagode kad sviram pred kolegama, pogotovo kad je netko bolji od mene. Stalno razmišljam o tim stvarima. (Sanja, 24 godine)*

Blokiranje komunikacije o kojem govori sugovornica u navedenom citatu se može objasniti i u kontekstu afektivnih zajednica koje mogu biti pod velikim utjecajem svakodnevnih priča i usmene komunikacije u pripovjednoj formi tračeva i glasina. Trema dakle, zajedno sa svojim afektivnim kontinuumom, postaje dio narativnog repertoara svakodnevnih životnih priča glazbenika (usp. Bošković-Stulli 1988:15, 33).

Na kraju ovog poglavlja, objasniti ću i ideju o egzistencijalnom pitanju kao karakterističnom za osjećaj treme izvođača klasične glazbe. Najprije želim istaknuti da bi se profesionalno bavljenje klasičnom glazbom trebalo shvatiti u kontekstu afektivnog rada, odnosno rada u kojem izazivanje određenih afekata kod samog izvođača ili njegove publike spada u emotivno iskustvo. No, kao takav, afektivni rad vrlo često ostaje marginaliziran i ponekad čak nedovoljno vrednovan:

*[...] Mene jako živcira kad me netko pita bih li mogla odsvirati neki koncert, pa kao da su mi plaćeni hrana i cuga. Pa ja poludim na to [intonacija glasa je dala naslutiti iznerviranost]. Mislim, ja sam završila dvije škole. Od svoje desete godine dobivam dvije svjedodžbe, bila sam u jednoj školi do 14 sati i odmah trčala u drugu školu u kojoj sam bila do navečer. I onda to mene netko pita [pomalo ljutito]. Ljudi to nažalost shvaćaju kao hobi, ali to je naš posao. Nitko ne vidi koliki je put do sviranja (Sanja, 24 godine).*

Ono što je ovdje ključno odnosi se na činjenicu da klasični glazbenici, na kraju krajeva, ipak rade svoj posao kojem prethode godine obrazovanja i za koji su plaćeni. Važno je stoga i pitanje profesionalizma, odnosno profesije koja također nalaže stanovite norme i pravila. No, isto tako, obzirom da je riječ o poslu kojeg se „nosi doma“, vrlo je tanka granica između onog privatnog i onog profesionalnog, što se također može reflektirati i na pitanje treme. Tako primjerice glazbenici negativnu kritiku upućenu njima kao profesionalnim izvođačima vrlo često mogu percipirati i kao kritiku njih kao osoba (Ridout 2006:52). Nadalje, svaki javni nastup ima

potencijalnu snagu da odredi sudbinu daljnjih nastupanja. Profesionalni izvođači klasične glazbe vrlo često su i financijski ovisni o sljedećim angažmanima:

*Često si mislim da me baš briga, da ti javni nastupi trebaju biti za neki moj gušt. Ali ipak znam da to nije samo tako, i da o tome ovise moji budući angažmani. To je onda veliki pritisak. (Mirta, 31 godina)*

U svemu tome, i audicije igraju veliku ulogu:

*Baš sam pričala s puno ljudi o tim audicijama ... to je baš ono higijena, sve ti se čuje, svaki krivo artikulirani ton. Tu bi kao trebao pokazat tu tehničku spremnost i muzikalnost u nekim okvirima. Treba na to gledati kao na iskustvo, ali to je teško jer ti o tome ovisi život. Boriš se za posao, za preživljavanje. Bitna je ta psihička spremnost jer ti doslovce [naglašeno] imaš tri minute za pokazat se. (Lea, 25 godina)*

*Meni su zapravo svi ljudi baš rekli da je audicija posebna vrsta treme. Kao da, koliko god si spreman, imaš tremu. Kad staneš tamo, totalno ti je drugi 'feeling' od svih koncerata i nastupa. (Iva, 24 godine)*

Izjava o iskazivanju tehničke spremnosti i muzikalnosti unutar zadanih okvira ponovno se isprepliće sa svime prethodno navedenim u ovom poglavlju. No, ono što je u ovim citatima također vrijedno pažnje, odnosi se i na mogućnost donošenja zaključaka o osjećaju treme prije i za vrijeme audicija oblikovanom u svakodnevnom životnim pričama koje se pretaču u svakodnevnu komunikaciju glazbenika, stvarajući tako određeni diskurs. Pričanja o životu obuhvaćaju sjećanja na stvarna iskustva i događaje, bilo iz pripovjedačeva ili iz nečijeg tuđeg života. Individualne priče ovise o tome kome se pripovijedaju i kakav značaj imaju za onoga koji sluša, točnije, ovise o kolektivnim interesima grupe unutar kojih takve priče „žive“. Utisak tih priča na određenu publiku potom određuje potencijalne repeticije i daljnja prepričavanja (usp. Bošković-Stulli 1988:22), koje pak ovise o različitim funkcijama i ciljevima. Tako u diskursu očitovanom iz prethodnih citata važnim postaju razmjena iskustva, informacija i znanja o tremi, s ciljem daljnjeg prenošenja. Također, svako se pripovijedanje o životu vrši prema određenim zakonima. Premda se pripovijeda o nekom stvarnom događaju, pričanjem se ponekad mogu izbaciti neki od elemenata priče, skratiti pojedini dijelovi ili se pak nešto može preuveličati. Ti narativi zapravo daljnjim prenošenjem prekidaju kontinuum stvarnog događaja te se mogu

dodatno dramtizirati (usp. Bošković-Stulli, 1988:25), u vezi čega je jedna od sugovornica izrazila negodovanje:

*Jedna moja prijateljica mi je govorila kako ju živcira što svi pričaju da je ta audicija totalni bauk. To smo baš zajedno komentirale, kako nas smeta kad ljudi govore onako kao 'uuu, sretno, to ti je audicija, to je posebna vrsta treme' [promjena intonacije glasa, kao imitiranje nekog drugog]“ (Iva, 24 godine)*

Naposljetku, potencijalna snaga riječi zapravo može dovesti i do redukcije verbalizacije: *A to hoćeš li ti to podijelit s nekime može utjecati na tvoj život, da ne dobiješ angažman. Ali od čega ćeš onda plaćati račune?* [ironično] (David, 30 godina) „Šutnja u afektivnim narativnim praksama ima svoje mjesto kao sastavni integralni dio svakog govora i svake ljudske komunikacije s istim ili sličnim djelovanjem na afektivnu atmosferu kao i govor.“ (Marković 2019:107). Stoga, glavni fokus poglavlja koji slijedi odnosit će se na načine na koje je tema obilježena šutnjom te što nam ta šutnja zapravo može reći.



## 6. ŠUTNJA U NARATIVNOM OBLIKOVANJU OSJEĆAJA TREME

U kontekstu narativnog oblikovanja, šutnju shvaćam kao dio jezika, a ne kao njegovu suprotnost, jer se „u šutnji i šutnjom prenose oblici znanja koji se opiru artikulaciji i kolektivnom upisivanju, a postoje kao neverbalni [...] tragovi prošlih iskustava u svakodnevnici“ (Marković 2019:119). Dakle, fenomen šutnje se može shvatiti i kao medij ekspresije, komunikacije i znanja koji se uspješno prenose i bez upotrebe riječi (usp. Kidron 2009:7). U svakoj šutnji zapravo postoji nešto od izgovorene riječi, i obrnuto. Primjerice, šutnja se može prikivati zvukom u trenucima kada se određena tema nastoji izbjeći nervoznim čavrljanjem ili skretanjem na neku drugu temu razgovora. Govor je stoga suštinski povezan sa šutnjom - oni pripadaju jedno drugom (usp. Picard 1952). Zapravo, baš poput govora, i šutnja je dio komunikacije koji nam puno toga može reći. Šutnja je dominantna afektivna atmosfera, prisutna unutar određene afektivne zajednice te kao takva ima svoja značenja. Šutnja u govoru može uputiti da „izostanak dokaza nije nužno i dokaz odsutnosti“ (Plamper 2012:295), stoga je potrebno i čuti tišinu kao dio jezika kojim se koristimo u pripovijedanju (Winter 2010:29).

Prisutnost i znakovitost šutnje neminovno je ostavila traga u mom istraživanju. Njen značaj u narativnom oblikovanju osjećaja treme i straha počela sam uočavati tijekom istraživanja, odnosno sistematizacijom prvih nekoliko dokumentiranih razgovora sa sugovornicima. Osim što su gotovo svi sugovornici u razgovorima sa mnom vrlo često i pripovijedali o fenomenu šutnje, ona se pojavila i u jednom drugom obliku. Naime, već spomenute želje nekolicine sugovornika da u radu ostanu anonimni dodatno su potaknule moje ideje za ovo poglavlje. Dakako, u obzir sam uzela da su usmeni narativi u kojima se progovara se o osobnim iskustvima i privatnom životu, nešto što je vrlo intimno te kao takvo nije uvijek ugodno i jednostavno za onog koji pripovijeda (usp. Dolby-Stahl 1985:47). Posebno me je zaintrigirao susret s jednom od mojih sugovornica, koji se odvio nekoliko mjeseci nakon što smo provele dokumentirani razgovor. U neformalnom okruženju, ta mi je sugovornica rekla da već duže vrijeme razmišlja o našem razgovoru i da me zapravo moli da ipak ne navedem njezino ime u radu. Naime, praksa šutnje dovodi do toga da ljudi s vremenom odustaju od želje za pripovijedanjem i verbaliziranjem određenih problema (Winter 2010:21). Zbog toga je i jedna od mojih sugovornica zapravo naknado odlučila šutjeti.

Iz svih ovih navedenih razloga, zanimalo me je kako je šutnja o tremi glazbenika pred javni nastup konstruirana i kako se održava prisutnom. Mislim da je ovdje potrebno istaknuti kako šutnja nikako nije nešto pasivno, iz razloga što se nešto o čemu se šuti zapravo vrlo aktivno izbjegava (Zerubavel 2006:9). Zbog toga smatram da šutnju možemo shvatiti kao fenomen koji je konstruiran društveno i kao kulturalnu praksu (Winter 2010:10). Ona je nastanjena u društveno konstruiranim prostorima unutar kojih su postavljena pravila o razlikama između onoga što se smije izgovoriti, i onoga što se ne bi smjelo – između izgovorenog i prešućenog. Potrebno je stoga razmotriti društvene aspekte i organizaciju procesa šutnje, kao i procesa ignoriranja. Šutnja utječe na pojedince jednako kao što i utječe na čitave grupe, odnosno (afektivne) zajednice, zbog čega je moguće govoriti o „zavjeri šutnje“ kao društvenom fenomenu u kojemu između određene grupe ljudi postoji prešutni dogovor da će se nešto čega su svi svjesni odlučiti ignorirati (Zerubavel 2006:2). Tako bi se trema mogla shvatiti kao neka vrsta općeg znanja o kojemu se ne priča javno, kao javna tajna koju svi znamo, ali je iz određenih razloga odbijamo javno verbalizirati. Značajna je diskrepancija između znanja i priznanja te između osobne svijesti i javnog diskursa. Šutnja je zapravo individualni produkt nastao kolektivnim stremljenjima, u kojem je ključna razlika između onog što percipiramo i onog što odlučimo primijetiti (na što odlučimo usmjeriti našu pozornost) (ibid. 3, 23). Upravo zbog toga šutnja nije pasivna, nego ona predstavlja aktivno izbjegavanje koje zahtijeva određene napore da se izbjegne priznanje prešućenog. Na tragu toga, sociolog Eviatar Zerubavel koristi slikovitu sintagmu „slona u sobi“ (eng. *elephant in the room*) kojom sugerira ignoriranje nečeg što je itekako vidljivo ako se obrati pozornost. Ignoriranje slona tako predstavlja ignoriranje očitog (usp. ibid. 11). Zbog svega toga, vrlo učinkovito može biti istraživanje i proučavanje šutnje kao forme poricanja unutar pojedinih institucionaliziranih društvenih sistema. Institucionalizirana šutnja dio je komunikacijskih navika koje nastaju više ili manje suptilnim zabranama promatranja, slušanja ili govorenja (primjerice, u formi jasno određenih tabua ili pak suptilnijih pitanja takta). Dakako, šutnja je i povijesna zbog toga što su društveni stavovi, zajedno s fokusom svakog pojedinca, podložni promjenama. Predmeti šutnje tako se mijenjaju kroz povijest. S druge strane, povijesnost na neki način stvara i ustaljenu praksu šutnje, jer, što se duže o nečemu šuti, sve teže i neugodnije postaje prekidanje šutnje progovaranjem. Šutnja se tako prekriva daljnjom šutnjom - današnju šutnju već će sutra biti teže prekinuti (Zerubavel 2006:58). Na kraju krajeva, ne želimo biti jedini koji progovaramo. No, obzirom da se toliko dugo šuti, sama ideja o progovaranju u kontekstu teme ovog rada može

dovesti do straha od toga da ćemo ispasti banalni i neprofesionalni. Zapravo, može nas biti strah da nikog neće zanimati naša trema, pa čak i da smo možda jedini koji se tako osjećamo:

*Zapravo bi nam svima bilo lakše da svi pričamo. Jer ako netko ne priča, onda si misliš da je samo tebe strah, preispituješ se, a oni kao svi piju kavu i baš ih briga. A mislim da nije tako, a svi to zapravo isto misle (...) ali svi šute. I to je šteta jer smo svi u istom sosu.*  
(Mirta, 31 godina)

Kako ističe i sugovornica, šteta je što se o tremi nedovoljno govori, jer šutnja može dovesti do osjećaja usamljenosti tako što „prešućujemo i iz straha da će se naš strah omalovažavati, bojimo se da nas pokazivanje straha predstavlja kao one koji imaju razloga bojati se“ (Marković 2019:119):

*Pa zato što mislimo da ako kažemo da se bojimo ... da kad bi se to reklo kolegama da čovjek onda ima osjećaj da je slabiji i da nije dovoljno dobar. To bi značilo da ako si fantastičan da onda nemaš tremu i nekakvih strahova, što je glupost; to nije realno [izrečeno s negodovanjem].* (Mirta, 31 godina)

Šutnja je posljedica afektivnih politika koja može biti uzrokovana strahom i kojom strah može upravljati. Također, šutnja može biti potaknuta negativnim i/ili traumatičnim iskustvom čije imenovanje izbjegavamo zbog straha od ponovnog proživljavanja boli (usp. Kidron 2009:7). Ona tako može biti uzrokovana težnjom da određenom problemu ne pridajemo dodatnu važnost samom verbalizacijom.

Nadalje, smatram da je prethodno spomenuti osjećaj usamljenosti posljedica glazbeno-obrazovnih politika u kojima dominira mišljenje da je svatko sam odgovoran za to kako će se nositi s tremom: *U izvedbi je najvažnija odgovornost prema samome sebi. Mislim da čovjek to ne može usmjeriti prema nikom drugom, samo prema sebi* (David, 30 godina). Mislim da takav osjećaj samoodgovornosti nastaje svjesnim ignoriranjem treme od strane autoriteta koji ima moć određivanja onog što je vrijedno obraćanja pažnje i pričanja, i onog što nije. Tu je zato važna uloga pedagoga i akademske zajednice koji vlastitom šutnjom svojim učenicima i studentima sugeriraju da trema nije vrijedna njihove pažnje. Sudeći prema rezultatima mog istraživanja, trema zapravo nije nešto što zanima glazbene škole ili Akademije. Ako nitko ne želi slušati, nitko neće niti pričati. Svi će šutjeti:

*Ja zapravo jako malo pričam sa svojim profesorom o tremi, a on zna da ja imam problema s tim. Jebiga, on nema vremena za to i ja njega razumijem [opravdavajući]. Ali, profesori na Muzičkoj akademiji nisu svjesni da su oni odgovorni za našu budućnost. Nisu svjesni važnosti svog posla. (Sanja, 24 godine)*

Na tragu ovog citata, važno je spomenuti i kolektivno poricanje, odnosno kolektivnu šutnju koja nastaje prešutnim „nemoj pitati, neću reći“ dogovorima (usp. Zerubavel 2006:48). Nešto postaje irelevantnim onda kada se više ljudi prema tome odnosi kao prema nečemu nevažnom. Tu je također bitno i pitanje vremenskog perioda, odnosno koliko dugo nešto biva nevažnim. Isto tako, kolektivnom šutnjom se nameće društveni pritisak za poštivanje diskrecije. Ako se šutnji suprotstavimo tako što odlučimo progovoriti o tremi, postoji opasnost da će to imati negativan utjecaj na naš društveni status ili karijeru, kako je i istaknuo sugovornik u citatu kojeg sam izdvojila na samome kraju prethodnog poglavlja. Društvena cenzura stoga može rezultirati autocenzurom, pri čemu smo svjesni nečeg što ne bismo trebali znati, točnije o čemu ne bismo trebali govoriti. Uz to, određene slobodno cirkulirajuće informacije mogu destabilizirati i postojeće strukture moći ili narušiti ugled društvene zajednice (usp. ibid. 41). Nepoštivanjem suptilno nametnutih pravila autoriteta postajemo prijetnja, kako autoritetu, tako i sebi samima. Također, mislim da je šutnja i jedna vrsta prihvaćanja osjećaja treme i straha tako što se šutnjom potpomaže normalizacija tih osjećaja kao takvih, ali i razloga zbog kojih se oni u nama javljaju.

Ideja o kolektivnoj šutnji u mom se istraživanju uklopila u temu prešućivanja medikalizacije treme. Naime, progovaranje o uzimanju određenih medikamenata prije javnih nastupa potencijalno može narušiti ugled cijele zajednice klasičnih glazbenika u širem društvenom kontekstu, kao i ugled njenih pojedinaca kojima šutnja osigurava nesmetano daljnje oslanjanje na pomoć medikamenata. Vođena tezama o tome kako društvo nameće koje bi informacije trebale ostati obavijene velom šutnje, došla sam do zaključka da se o pitanjima medikalizacije u svijetu klasične glazbe ne raspravlja, niti ih se često spominje. Ako te informacije shvatimo kao tabue, one zapravo često ostaju bezimene. Tako je primjerice i meni samoj bilo pomalo nelagodno otvoreno pitati sugovornike uzimaju li beta blokatore, lijekove o kojima među glazbenicima postoji kolektivna svijest o uzimanju istih, no o kojima se, poput

javnih tajni, vrlo rijetko priča.<sup>15</sup> Obzirom da je trema i u prethodnim poglavljima predstavljena kao nešto što sugovornici nastoje kontrolirati, pa čak i nešto čega se neki nastoje „riješiti“, ne bi trebalo čuditi posezanje za dodatnim rješenjima. Tako se zbog vladajuće kulture straha mogu javiti želje za brzim rješenjima (primjerice u obliku droga), za koja se vjeruje da će nas približiti društvu slobodnom od straha (usp. Salecl 2004:9). Nekoliko mojih sugovornika pripovijedalo mi je o osobnom iskustvu uzimanja beta blokatora, ili pak nekih drugih sredstava s funkcijom smirenja:

*Ja sam to [beta blokator] htjela još prije prijemnog ispita uzeti. I nabavila sam, ali mi je rekla jedna ženska da mi srce može stati pa sam tad ipak odustala na kraju. Ali, probala sam sad prije jednog seminara. Fakat me je smirilo. (...) E, a još sam probala i Valerijanu, ako si čula za to. To sam ti si kupila te kapi u bio&bio-u, preporučio mi ih je jedan violinist koji je dosta pod stresom jer puno svira solistički. I to je njemu rekla jedna kolegica iz orkestra. A frendica mi je diplomirala na beta blokatorima. Ma to ti je zapravo jako normalno, samo ljudi ne pričaju o tome. Jako malo se priča. Pa isto ti je i s ozljedama. Svi su polomljeni, samo nitko ne priča o tome [sve ispričano na vrlo vedar način]. (Sanja, 24 godine)*

*E sad što sam čula, i što me jako iznenadilo [u intonaciji se doista mogla čuti njena iznenađenost] ... da jako puno ljudi uzima beta blokatore [naglašeno]. Ja to nikad nisam uzela. Uzela sam prije recimo 5 godina par puta Normabel. Zapravo sam za to [beta blokatore] čula relativno nedavno i počela se raspitivati među svojim kolegama, uzima li to itko. I saznala sam da uzimaju, i to ne samo za nastupe, nego i za probe. Baš da je prava pošast toga [istaknuto]. Ali ja mislim da onaj tko to treba, da to nije posao za njega. (Mirta, 31 godina)*

*Jednom sam uzela beta blokatore, pred audiciju. Pa ne znam, meni je to bilo potpuno isto [indiferentna intonacija]. Uzela sam jednu četvrtinu. Razmišljala sam kao 'ajd, ako to stvarno tako pomogne onda ok' [kao da govori sama sebi]. Malo me je smirilo, ali u glavi ti je sve apsolutno isto, nećeš ti svirati bolje, nego si jednostavno smiren. Imaš ljude koji*

---

<sup>15</sup> Beta blokatori su lijekovi koji zaustavljaju adrenalin od vezanja na beta receptore u tijelu. Uzimanje ovih lijekova može spriječiti fiziološke simptome poput drhtanja ruku, brzih otkucaja srca i sl. (usp. Klickstein 2010).

*inače to piju, to je rijetko da netko samo nekad uzme, to il' piješ, il' ne piješ. (Iva, 24 godine)*

*Probao sam jednom te beta blokatore. Najviše ti utječe fizički, smiri ti tijelo. A to mi je dao jedan prijatelj koji baš ima problema s tremom i nekontroliranim znojenjem na nastupu. On je to čuo od jednog svog kolege koji je to uzeo prije audicije, i onda dao meni da probam. (Fran, 24 godine)*

*Jedino što sam koristio je ona Valeriana, to je kao biljni koncentrat koji ima relaksirajući učinak. Ono što najčešće muzičari koriste su ti takozvani beta blokatori, koji zapravo djeluju tako da ti se te fizičke manifestacije stresa ne pojavljuju. Ja osobno mislim da nikad neću to koristiti, ali sam se iznenadio koliko orkestralnih muzičara to uzima. Ali šuti se, ne priča se o tome. Ne znam ... ljudi ne žele priznat da se boje. Baš je neka stigma oko svega toga. A mislim, nije da ćeš nekog pitat dal' to uzima i neće tebi nitko doći i reći ti da to uzima [izgovoreno kao da se radi o nečem očitom]. Jedino to od tako nekoga tko ti je blizak možeš saznati, nikako drugačije. (Igor, 23 godine)*

Osim što ovi citati potvrđuju da glazbenici doista posežu za brzim rješenjima zbog kojih se može govoriti o medikalizaciji treme i cijelog njezinog afektivnog kontinuuma, potvrđuju i činjenicu da je o tome uobičajeno šutjeti. Svakako je tu važno istaknuti razliku između formalnih i neformalnih pripovijedanja. Formalno pripovijedanje doživljavam i kao vrstu javne komunikacije koja slijedi određena pravila, između ostalog i pravila ignorancije. Takva vrst komunikacije može obeshrabriti otvorenost i suptilno nametnuti šutnju (usp. Zerubavel 2006:54). Tu ponovo važnim smatram hijerarhijske odnose i odnose moći koji otkrivaju da je ključno to što postoje oni koji si mogu dopustiti da ne žele slušati, odnosno čuti. Tako je i iz navedenih iskaza sugovornika očigledno da se o medikalizaciji treme priča uglavnom u situacijama svakodnevnih komunikacija, nastalih na temelju uzajamnog povjerenja. Kako je naveo i jedan od sugovornika, „jedino to od tako nekoga tko ti je blizak možeš saznati“, osobne priče o životu ostaju zatvorenima na način da se pripovijedanje odvija u specifičnim miljeima (usp. Bošković-Stulli 1988:31). Priče o medikalizaciji treme tako zapravo ne prelaze granice tog privatnog miljea. Uz sve to, želim istaknuti da je polovica sugovornika iskazala poprilično negodovanje u vezi ove teme. Primjerice, isticali su da to smatraju neiskrenim, da je to varanje samog sebe, pa čak i da vjeruju da se onaj tko to uzima ne bi trebao baviti izvođenjem glazbe. Ovakav, zapravo vrlo

negativan stav vidim kao dodatan razlog koji šutnju može potencirati. Potencijalne osude drugih tako idu u prilog šutnje uzrokovane i potencirane strahom.

Naposljetku, mislim da se šutnja može proučavati i s obzirom na prostor u kojemu se šuti. Primjerice, koncertne dvorane kao prostori u kojima se izvodi klasična glazba obilježeni su šutnjom za vrijeme same izvedbe. No, u kontekstu prostora, ponajprije ovdje na umu imam virtualne prostore koji igraju značajnu ulogu u današnjem dobu Interneta i medija, iz razloga što je virtualnost danas postala dijelom svakodnevnih iskustava ljudi (usp. Cooley et al. 2008:90). Virtualna interakcija ljudi se u mom istraživanju pokazala vrlo važnom za promišljanje o šutnji pri narativnom oblikovanju osjećaja treme i straha. U samim počecima istraživanja, zanimalo me kako se o tremi pripovijeda putem Interneta, no, pretražujući različite društvene mreže koje nude mogućnost virtualne komunikacije, vrlo brzo sam zaključila da se šutnja potiče i u virtualnim prostorima, čak i unatoč tome što je unutar njih omogućena anonimnost onih koji pripovijedaju elektroničkim putem.<sup>16</sup> Odsutnost komunikacije na Internetu u mom je istraživanju rezultirala sljedećim, ujedno i posljednjim poglavljem ovog rada u kojem ću predstaviti teze o narativnom oblikovanju osjećaja treme i straha u virtualnom prostoru na primjeru jedne forumske rasprave.

---

<sup>16</sup> Moj zaključak o tome donesen je istraživanjem isključivo hrvatskih internetskih stranica, stoga ne mogu to isto tvrditi i za stranice drugih govornih područja.

## 7. NARATIVNO OBLIKOVANJE OSJEĆAJA TREME I STRAHA U VIRTUALNOM PROSTORU

Prije nego što predstavim sadržaj forumske rasprave koju sam najavila na kraju prethodnog poglavlja, ponudit ću teorijski uvod o samom značenju virtualnosti u kontekstu etnografskih istraživanja.

Virtualnost se iz etnografske perspektive može shvatiti kao jedan od proizvoda kulture u koji ljudi (internetski korisnici) upisuju značenje. Riječ je o virtualno stvorenim realnostima koje nastaju ljudskom virtualnom interakcijom. Zapravo je riječ o suvremenijem shvaćanju načina na koji se kultura (pro)izvodi, prenosi, konzumira i kako se kao takva razumije. Virtualna etnografija se stoga fokusira na ljudsko iskustvo i njegovo značenje u sklopu virtualnih prostora (usp. Cooley et al. 2008:90-91, 106). Zbog toga se unutar discipline etnologije i kulturne antropologije u novije vrijeme sve češće ističe legitimnost virtualnih terenskih istraživanja (virtualnih terena), uglavnom objedinjenih nazivom etnografija Interneta.<sup>17</sup> Također, može se govoriti i o virtualnoj etnomuzikologiji, koja svoja stremljenja može usmjeravati prema odnosima između glazbe i identiteta pojedinaca i/ili grupa, na načine na koje se glazbenim praksama stvaraju i održavaju odnosi zajednica, ili pak prema načinima odvijanja i mijenjanja komunikacije unutar zajednica. Timothy J. Cooley, Katherine Meizel i Nasir Syed stoga tvrde da se etnomuzikološka terenska istraživanja mogu događati svugdje gdje se događa i glazba (usp. Cooley et al. 2008:106). Na tragu svih ovih ideja, ja sam Internet shvatila kao potencijalnu lokaciju, odnosno lokacije unutar koji se virtualno mogu nastaniti osjećaji treme i straha, zajedno sa svojim afektivnim kontinuumom.

Za kontekst narativnog oblikovanja, valja pojasniti važnost internetski posredovane komunikacije. Istraživanje treme i straha u kontekstu svakodnevne pripovjedne komunikacije i pripovjednih događaja podjednako se može istraživati u realnom i virtualnom okružju (usp. Badurina et al. 2019:10). Elektroničko dopisivanje na forumu može se shvatiti kao oblik usmene komunikacije u širem smislu. Pripovijedanje se pritom doduše ne odnosi na komunikaciju

---

<sup>17</sup> Takozvana etnografija Interneta podrazumijeva da se interakcija koja se promatra odvija u društvenom prostoru Interneta, a ne u fizičkom prostoru. Istraživanje Interneta i na Internetu se može shvatiti kao terensko istraživanje, bez obzira što se izostavlja putovanje kao fizički čin premještanja s jednog mjesta na drugo (Pleše 2006:120, 129). Stoga dolazak na teren, kao i odlazak s njega, mogu biti utjelovljeni jednim pritiskom na gumb računala. Riječ 'teren' zapravo je metafora.



uspostavljenu govorenim jezikom, već na jezičnu socijalizaciju uspostavljenu elektroničkim putem. Informacije prikupljene na Internetu tako postaju sjecištima usmene i pisane kulture (usp. Meizel 2008:94) te se takva komunikacija na društvenim mrežama zapravo može promatrati kao usmena komunikacija koja ostavlja pisani trag u realnome vremenu i koja potiče reakcije (usp. Marković 2019:111). Potencijal digitalnih tehnologija jest taj da one također mogu pričati priču određenih zajednica, koristeći se digitalnim jezikom za prevođenje usmenosti (usp. Underberg 2006:302). Povijest emocija se u ovo radu stoga može razumjeti i kao povijest medijske, odnosno internetske komunikacije. Isto tako, afekt je zastupljen u virtualnim prostorima jednako kao i u onim fizičkim, što potvrđuje i „[...] korištenje smajlija i ostalih emotikona, ikona koje bi trebale umanjiti bezizražajnost tekstualnih poruka, izraziti emocije pošiljatelja kroz ekran, ali ujedno i promijeniti raspoloženje primatelja“ (Škrbić Alempijević et al. 2016:69). Nadalje, istraživanjem „[...] *kiberkulture* – Interneta, elektronički ili računalno posredovane komunikacije, internetske kulture ili internetskog sadržaja“ (Vukušić 2011:393), nameće se pitanje određivanja granica unutar potencijalne beskrajnosti virtualnog prostora. To se odnosi na gotovo neobuhvatnu količinu dostupnog internetskog sadržaja, što pred istraživača svakako postavlja izazove. No, kao što sam naznačila na kraju prethodnog poglavlja, izazovi beskrajnosti nisu (nažalost) nešto što je bio slučaj u mom istraživanju. Zbog toga nastavak ovog poglavlja ne predstavlja etnografiju Interneta u punom smislu te riječi, nego osvrt na jednu forumsku raspravu koja mi je bila dostupna. Rasprava će biti iznesena u cijelosti, no neću se baviti njenom detaljnom analizom, već ću je iskoristiti kao svojevrsni rezime glavnih ideja koje su bile iznesene na prethodnim stranicama rada, a koje se i očituju u istraživačkom materijalu virtualne rasprave. Prije toga još samo želim istaknuti da određena virtualna lokacija može postati svojevrsnom bazom virtualne zajednice, koja nastaje ljudskom potrebom za zajedništvom iz posljedica dezintegracije tradicionalnih zajednica. Virtualni život tako može u mnogočemu biti vođen naputcima iz stvarnoga svijeta, jer „potrebe i interesi koji izniču iz življenja u fizičkome svijetu vode nas k određenim virtualnim odredištima“ (ibid. 404). Formiranje takvog zajedništva uvjetovano je dijeljenjem zasebnih, ali sličnih iskustava, u ovom slučaju proživljenih iskustava treme i straha pojedinačnih glazbenika. Dakako, važno je u obzir uzeti i činjenicu da je virtualni prostor mjesto kojemu pojedinac dobrovoljno pristupa, u skladu sa svojim osobnim interesima.

Kao što je već i najavljeno, istraživački materijal ovdje predstavlja jedna forumska rasprava pokrenuta na internetskoj stranici *Forum.hr* 14. prosinca 2011. godine.<sup>18</sup> Raspravu čini ukupno četrnaest *post*-ova od ukupno deset registriranih korisnika. Svi su sudionici rasprave anonimni, odnosno nisu predstavljeni osobnim imenom, već onim izmišljenim korisničkim. Od tih deset korisnika, ukupno je pet žena i četiri muškarca, dok na profilu jednog korisnika nisu dostupne informacije o spolu. Točan naziv rasprave glasi *Javni nastupi i trema [zbirna tema]: Ogromna trema*, a ja sam joj u istraživanju zapravo pristupila kao svojevrsnoj fokus grupi kod koje mi je, osim samog sadržaja komentara, bila važna i međusobna interakcija članova, odnosno kako se ona odvija. U nastavku ću najprije priložiti sadržaj rasprave, onakav kakav je dostupan na Internetu, bez ikakvih mojih intervencija. Nakon toga, ponudit ću vlastiti osvrt na priloženo.

Korespondenciju rasprave započela je ženska osoba pod korisničkim imenom *Pahhy*, svojevrsnim upitom u kojem ostale članove i korisnike foruma moli za pomoć:

*Idući tjedan imam koncert u školi, sviram skupa s klavirom... Hvata me ogromna trema.. Već kad pomislim na to hladno mi je i tresem se... Bojim se da ću sve pogriješiti i da se ne ću snaći... Ruke mi uvijek na koncertu uzasno drhtaju a čak nekad i glava... Kako da ublažim tu tremu? Dal da popijem nešto ili? Molim vaaas pomoć! ☹ ☹ (Pahhy, Ž, 14.12. u 23:40)*

U 23:46 uslijedio je prvi odgovor korisnice *tel50*:

*eeeeee, bok! Sad si na mojem terenu... to ti je prvi nastup? kolko imas godina?*

Treći komentar postavio je korisnik *Marian Oden*, 15.12. u 01:15:

*Ako se nadrogiraš nečim, baš tada postoji šansa da ćeš pogriješiti. Budi sigurna 1000000% da je JEDINI krivac trema ako pogriješiš. Ako se ne ne bojiš, i naravno dobro uvježbaš nitko ti ništa ne može.*

Osam minuta kasnije postavljen je i četvrti komentar korisnika *humveeja*:

*Trema je skroz normalna pojava, jer je povezana sa samokritičnošću. Jedan od načina je da si uzemš neku fokusnu točku, dakle, misli usmjeriš ili na neku tipku (ovisno da li gledaš*

---

<sup>18</sup> *Forum.hr* je hrvatska internetska stranica pokrenuta 1999. godine. Za sudjelovanje u raspravama potrebno je registrirati se, odnosno kreirati vlastiti korisnički račun i prihvatiti opća pravila Foruma. Mislim da je registracija korisnika, zajedno sa činjenicom da postoje određena pravila korištenja, idu u prilog shvaćanju stanovitih zajednica okupljenima unutar virtualnog prostora Interneta.

*prste dok sviraš ili ne) ili ruke dok sviraš, tako da sve misli očistiš (od toga što i kako će misliti o tebi) i preusmjeriš na tu točku. Bit je da bi bilo dobro da to malo provježbaš (recimo na probama). Sve oko tebe nestaje, samo si tu ti i ta točka... Glazba neka teče iz tebe.*

Sljedećeg dana, u 12:09 oglasio se i peti korisnik *Jat* (o kojem nema dostupnih podataka o spolu):

*I najveći glazbenici imaju tremu prije nastupa, ali prodje ih kada se sjedine s publikom. Ne bih ti preporučao da pijes tablete ili alkohol jer će ti pomutiti um. Stisni zube i s vremenom ćeš se naviknuti na pozornicu. U slučaju da se ne naviknes, morat ćeš odustati od javnih nastupa.*

U 12:45 ponovno se oglasila *Pahhy*:

*Da..Probat ću se fokusirati na neku točku... To mi nije prvi nastup imala sam ih dosad barem 50...Al jednu godinu sam imala pauzu i to me je dotuklo...prije mi nije bila tolika trema... a šta se tiče tableta na biljnoj bazi, šta mislite?*

Pet minuta nakon *Pahhy*, priključila se nova korisnica *ultramundane*:

*Ma nemoj ništa uzimati. Ja sam jednom popila nešto alkoholno prije nastupa i tek tad me udarila trema uglavnom nisam se ni pojavila na nastupu nego sam pobjegla doma haha. Bit će sve dobro. Sve uvijek prođe...*

U 13:08 ponovno se oglasila korisnica *tel50*, osvrćući se na *Pahhyin* drugi po redu komentar:

*a da, ako si imala pauzu, onda je to normalno da ti je trema. uhodat ćeš se. Ja ti ne savjetujem da ista od toga pijes, zbilja ćeš samo um zamutiti. maksimalno koliko možeš navježbaj, i ovako nije bitno da li ćeš malo pogrijesiti nego koliko ćeš sebe u muziku dati. Ja si prije svakog nastupa pogledam video određene glazbenice, gdje itekako grijesi, ali to nema veze jer je dobila 1.nagradu na natjecanju. učini koliko možeš- vježbaj, i sve će biti ok. Inace, postoji niz knjiga o tremi.*

Ponovno se javlja *Pahhy* u 13:33:

*A hvala vam... Meni stalno kroz glavu prolazi da ću pogriješiti ja pa da će zamnom i onaj tko svira pratnju na klaviru...I da se neću snaći... Al' valjda će sve biti dobro :S*

Sljedeći komentar nove korisnice *Pringles* postavljen je u 14:01:

*Korepetitor treba pratiti tebe i slušati što radiš, ti si tu glavna. Njegovo je da se snađe ako i pogriješiš, preskočiš koji takt ili red (been there done that ; jednom i pola stranice, ionako ih je bilo 20-ak za odsvirati, mogli su mi biti samo zahvalni da sam skratila) Probaj se malo osamiti prije nastupa ako će ti biti moguće, sjesti negdje, zaklopiti oči i duboko i pravilno disati nekoliko minuta. Meni je to znao pomoći kada sam imala faze u kojima mi je trema bila izraženija (a u 12-13 godina nastupanja bogme se našlo takvih faza ). Izvrsnost glazbenika nije u tome koliko je malo pogrešaka napravio, nego kako interpretira glazbu i prenosi emocije publici. Tel50 ti je dala dobar primjer- i vrhunski glazbenici griješe. Pa su i dalje vrhunski.*

U 18:01 postavljen je novi komentar korisnice *Alexa*:

*Kad uzmeš u obzir da većina ljudi u tom slučaju ima tremu, bit će ti lakše. Ako baš moraš, imaš one "Persen forte" na biljnoj bazi tablete da te malo smire. Još nešto (pošto imam iskustva sa javnim nastupima pred velikim brojem ljudi), fora ti je s tremom da vrlo, vrlo često, trenutak kad počneš svirati (ili pjevati, govoriti, glumiti, što već ljudi rade on stage), ta trema se u velikom broju slučajeva (gotovo u svim slučajevima) pretvori u gorivo koje ti da dodatnu snagu za odličnu izvedbu. I koncentriraj se kad vježbaš da je ispred tebe već gomila ljudi, pomaže. Uvijek se možeš sjetiti onih svih blesana koji nemaju pojma i tule ko tovari, pa se bez imalo srama, uz talentirane ljude prijave na talent show i uživaju u pažnji i shvatit da ti itekako znaš šta radiš, pa ako njih ne pere strah, molim te, što bi tebe.*

Nešto kasnije, u 23:48 pristiže novi komentar korisnice *Animus Tere*, koja odgovara na prethodni post *Jat-a*:

*Jeste, potpuno si u pravu. Čak i veliki operski tenor Enrico Caruso je imao problem sa tremom kada je trebao nastupiti, ali je vjerovao u sebe i odagnao tremu. Glasno je vikao "odlazi iz mene, hoću da pjevam" Podsvjest uvijek sluša naše naredbe. Tako i ti, zagalami na tremu i otjeraj je od sebe. Sretno. E, da, nemoj slučajno ne jest ništa na dan nastupa radi treme. Pojedi nešto. I nemoj bjesomučno vježbat, na dan nastupa samo*

*odradiš potrebnu probu (ako je ima) i try to relax, po mogućnosti u društvu dragih ljudi i to onih koji na tebe djeluju umirujuće.*

Rasprava ovdje prestaje za taj dan, no već sljedećeg dana u 14:44 postavljen je novi komentar korisnice *Funny Queen*:

*Svi su ti do sada dobro odgovorili. Nastoj što manje razmišljati o tremi i strahu - koncentriraj se na vježbanje i razmišljaj o tome da ćeš to što sviraš odsvirati najbolje što možeš. Zato što ti to možeš! A od rakije i inih napitaka neće biti neke koristi.*

Posljednji komentar ove forumske rasprave napisala je *Pahhy* (koja je raspravu i započela), 18. prosinca 2011 u 18 sati:

*Hvala svima! Nadam se da će se korepetitorica snać ako je nešto preskočim :S Samo me brine šta ću ako blokam kad pogrješim i ne budem se znala uključiti opet...al valjda se to neće dogoditi..a ako se dogodi otić ću do profesoricih nota i pogledat..baš me briga... Danas ću dosta vježbat ,a sutra ću samo sat prije koncerta napraviti generalnu, ne ću pretjerano vježbat jer ću se samo zbunit... Možda popijem persen, kupila sam ga ☺ Javim vam sutra kako je prošlo ☺*

Na temelju komentara predstavljene forumske rasprave zapravo je moguće potvrditi neke od glavnih teza iz svih poglavlja mog rada. Najprije, u opisivanju samog osjećaja treme prevladava termin straha koji je usmjeren prema određenom objektu, u ovom slučaju dominantno usmjeren ka mogućnosti pogreške na javnom nastupu. Trema se također, kao i kod mojih sugovornika, opisuje kao „normalna“ i zapravo kao nešto što je povezano sa samokritičnošću. Opisuju se i fiziološki simptomi osjećaja, poput drhtanja ruku i pothlađenosti tijela. Koriste se metafore kao što su „ogromna trema“ i „zagalami na tremu i otjeraj je od sebe“, što pak ponovo ide u prilog personifikaciji osjećaja i pokušaju kontroliranja istog. Tako se zapravo cijela rasprava temelji na međusobnoj razmjeni savjeta koji su uvelike povezani sa već spomenutim ritualnim radnjama. Osobna življena iskustva koje korisnici Foruma međusobno dijele, donekle su povezana i s pitanjem individualnih povijesti koje se na temelju svojih emocionalnih i afektivnih praksi oblikuju sociokulturnim miljeom u kojem nastaju i dalje se razvijaju. Taj sociokulturni milje i ovdje se odnosi na izvođenje klasične glazbe, što je vidljivo iz prvog komentara u kojem korisnica navodi da je riječ o javnom nastupu uz glasovirsku pratnju. Specifičnost javnih nastupa

klasične glazbe očituje se i u jednom od komentara u kojemu jedan od korisnika koji savjetuje *Pahhy* da si pomogne mišlju o tome kako je ona „glavna“ u izvedbi, a da je korepetitor onaj koji joj je podređen.<sup>19</sup> Premda se ovo pitanje nije provlačilo kroz ostatak mog rada, o tomu piše Bruno Nettle kada ističe različite hijerarhijske odnose unutar klasične glazbe kojima se pretpostavlja da je, kada je riječ o grupnom muziciranju, gotovo uvijek netko „vođa“ izvedbe. Zapravo se radi o hijerarhijskoj ideji da je netko nekome pratnja (usp. Nettle. 1995:124). Specifičnost klasične glazbe nazire se i u kontekstu pozornice, odnosno isticanjem potrebe jednog od korisnika da se izvođač navikne na pozornicu koju sam u jednom od prethodnih poglavlja definirala kao „izlagajuću“. Što se tiče pitanja medikalizacije treme, o njoj se u ovoj raspravi zapravo vrlo otvoreno pripovijeda. Smatram da je razlog tomu to što je ipak riječ o elektronički posredovanoj komunikaciji koja osigurava anonimnost onih koji pripovijedaju virtualnim putem. Na tragu onoga što sam u poglavlju o šutnji objasnila kao pripovjednu komunikaciju nastalu na temelju uzajamnog povjerenja članova određene skupine, smatram da ova forumaska rasprava potvrđuje tezu o virtualnim lokacijama koje postaju bazama virtualnih zajednica. Vođenje virtualnog života uvelike je uvjetovano životom iz stvarnoga svijeta, stoga se zajedništvo može formirati upravo na temelju sličnih proživljenih iskustava članova određenih zajednica. Stoga ovakvo virtualno zajedništvo doživljavam kao afektivnu praksu uvjetovanu kontekstom i prostorom, koja stvara i određenu afektivnu atmosferu. Na temelju toga, korisnike Foruma vidim i kao stanovitu afektivnu zajednicu koja je međusobnu privrženost uspostavila temeljem sličnih iskustva njenih članova. Tako korisnica *Pahhy* svojim upitom zapravo započinje stvaranje afektivne zajednice, koja se potom u raspravi održava predlaganjem različitih savjeta upućenima prvenstveno njoj (*Pahhy*), ali i osvrtima korisnika na druge komentare unutar rasprave.

Nakon ovog posljednjeg poglavlja, kojeg doživljavam kao svojevrsni dodatak radu, u nastavku ću iznijeti vlastiti zaključak koji nudi rezime glavnih teza iz rada i moje vlastito promišljanje o temi narativnog oblikovanja osjećaja treme i straha, kao i ideje o mogućnostima potencijalnog daljnjeg nastavka istraživanja.

---

<sup>19</sup> Termin 'korepetitor' uglavnom označava osobu koja svira glasovirsku pratnju u izvedbama djela za druge instrumente i/ili pjevače.

## 8. ZAKLJUČAK

Istraživanjem narativnog oblikovanja osjećaja treme i straha stvoren je etnografski pristup koji emocije promatra kao antropološki fenomen. Takav pristup očituje se u samom metodološkom polazištu koje se odnosi na etnografsku metodu polustrukturiranih intervjua sa sugovornicima te na metode koje uključuju promišljanje o afektivnim teorijama, fenomenologiji i o autoetnografiji. Također, etnografsko promišljanje se odnosi i na postavljanje istraživanja u specifičan kontekst profesionalnih glazbenika mlađe generacije koji izvode klasičnu glazbu. Istraživanje pripovjednih strategija također može istaknuti specifične tematske okvire koji otkrivaju pripovjedni značaj donošenja zaključka o fenomenu treme kao takvog. Moguće je pratiti sadržaj pripovijedanja, zajedno s njegovim zvukovnim, odnosno glasovnim oblikovanjem. Tako je sama trema definirana govorom u kojemu je artikuliran jezik kao sustav pravila. Verbalizacija osjećaja povezana je sa življenim iskustvima iz prošlosti, stoga se mogu donijeti zaključci o narativno konstruiranoj realnosti. Trema je također shvaćena i kao konstitutivni dio javne glazbene izvedbe. Pripovijedanjem o tremi zaključuje se o višedimenzionalnosti samog osjećaja, odnosno pluralitetu emocija i riječi kojima se one opisuju. Zbog toga je trema s jedne strane doživljena kao univerzalni osjećaj izvođača, no s druge strane i kao osjećaj čiji intenzitet i doživljaj variraju među pojedincima. U pričanju se koristi i niz metaforijskih objašnjenja kojima se nastoji definirati osjećaj treme. Nadalje, trema je povezana s brigom usmjerenom na buduće događaje i ciljeve koji se mogu razlikovati od glazbenika do glazbenika. Osjećaj se pripovijedanjem prezentira i kao stanovita sila koja ima određenu nadmoćnost nad izvođačima. Zbog toga se u pričanju ističe nužnost kontroliranja osjećaja koji može poprimiti demonizirani i misteriozni karakter, što stvara određene ritualne radnje u kontekstu kontroliranja osjećaja. Uz to, trema se pripovijedanjem često i personificira. Ona se percipira kao otjelovljena u samim tijelima izvođača, a kao takva može se otjeloviti i u različitim predmetima, što je rezultiralo zaključkom o takozvanoj objektности treme. Također, svaka trema posjeduje određenu dozu povijesnosti koja može biti određena kolektivnim ili individualnim povijesnim promjenama. Tako povijesno promjenjivima smatram i same emocije kao takve, iz razloga što se povijesnim pregledom mogu ustanoviti njihova različita značenja ovisna o određenim vremenima, mjestima i prostorima. Isto tako, pričanje o emocijama ima svoju povijest, a povijesno je i usustavljeno znanje o njima. Shvaćanje emocija ugrađeno je i u društvene institucije, pa se povijest treme može razumjeti i kroz povijest institucija koje određena stvaraju značenja. Obzirom da su emocije proizvod

društva, ali ujedno i osobnog razvoja, trema je istovremeno specifična povijesno te individualno, zbog čega sam u radu isticala i važnost osobnih usmenih povijesti. Nadalje, specifičnosti izvedbi klasične glazbe sagledane su iz etnomuzikološke perspektive koja može ponuditi uvid u odnose između glazbe i ljudi. Tako su se u istraživanju istaknula pitanja značaja samih institucija klasične glazbe i usustavljenog obrazovanja, u sklopu kojih na osjećaj treme mogu utjecati pedagoški nastupi, kao i različite strukture sustava, poput glazbenih natjecanja. Važno je i pitanje egzistencije u kontekstu izvođenja klasične glazbe, pri čemu se ističe sustav audicija i pitanje afektivnog rada. Specifična je i sama događajnost javnog nastupa, koja se odnosi na nastupe kao na situirane aktivnosti koje djeluju prema određenim propisanim pravilima i utvrđenom redu. Uz događajnost, za tremu je i važno pitanje prostora, odnosno izloženost izvođača na pozornici te publike koja neminovno utječe na izvođačevo iskustvo na pozornici (posebice kada je riječ o stručnoj publici). Uz to, kao specifičnost se ističe i sama klasična glazba kao takva te egzaktnost notnog materijala kojime je ona zabilježena, uključujući i status kojeg ona zauzima unutar društva i naspram drugih vrsta glazbi. Na temelju svega toga, moguće je govoriti o afektivnim praksama koje stvaraju afektivne atmosfere među glazbenicima, shvaćenima kao afektivna zajednica. U kontekstu narativnog oblikovanja osjećaja treme i straha, istaknulo se i pitanje učinkovitosti šutnje koju sam u radu shvatila kao oblik prenošenja znanja i komunikacije. Šutnja se prvenstveno odnosi na redukciju verbalizacije o tremi i njenoj medikalizaciji. Uz kazivanja sugovornika, prisutnost šutnje je očitovana i u domeni virtualne komunikacije na Internetu. Na temelju svega prethodno navedenog, trema je shvaćena kroz prizmu društvenog i kulturalnog uvjetovanja tako što nije percipirana kao emocija koja isključivo počiva na fiziološkoj osnovi koja je biološki utemeljena u čovjeku (kao psihološka ili fiziološka datost), već kao sociokulturna konstrukcija koja posjeduje kulturalno-društveno specifične forme i značenja. Kultura je tako shvaćena kao ona koja zapravo konstruira društvenu realnost treme.

Kao mogućnost daljnjeg nastavka istraživanja s jedne strane vidim proširenje fokusa i na izvođače koji bi pripadali drugim dobnim skupinama, a s druge strane kao etnografsko istraživanje koje bi moglo biti usmjereno na narativno oblikovanje koje je koherentno sa samim osjećajem treme u konkretnim trenucima u kojima se ona doživljava. Naime, kako je i istaknuto u radu, kontekst intervjua sa sugovornicima nije dosljedan osjećanju u neposrednom momentu prije samog nastupa. Stoga bi se možda istraživanje moglo nastaviti prikupljanjem naracija o



tremi od strane glazbenika samih u trenucima proživljavanja osjećaja, bez moje prisutnosti koja bi utjecala na način pripovijedanja.

Naposljetku, antropološkim prikazom shvaćanja fenomena treme, ovim sam radom nastojala ukazati i na važnost pripovjedne komunikacije za društveni kontekst u kojemu je nastanjena klasična glazba te tako potaknuti čitatelje na promišljanje, s ciljem potencijalnog pridonosenja redukciji prešućivanja i stigmatizacije treme u budućnosti.

## 9. POPIS LITERATURE

- AHMED, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: University Press.
- BADURINA, Natka, Una BAUER, Renata JAMBREŠIĆ KIRIN i Jelena MARKOVIĆ. 2019. „Uvod“. U *Naracije straha*, ur. Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković. Zagreb: Nova etnografija, 7-17.
- BAILEY, Christian. 2014. „Social Emotions“. U *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700–2000*, ur. Ute Frevert et al. Oxford: University Press, 201-229.
- BAŠIĆ, Ivana. „Metafore straha. U *Naracije straha*, ur. Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković. Zagreb: Nova etnografija, 221-240.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja. 1988. „Telling About Life (On Questions of Contemporary Oral Literary Genres“. *Narodna umjetnost Special Issue 2*, 11-42.
- CLEGG, Sue. 2013. „The Space of Academia: Privilege, Agency and the Erasure of Affect“. U *Privilege, Agency and Affect: Understanding the Production and Effects of Action*, ur. Claire Maxwell i Peter Aggleton. London: Palgrave Macmillan, 71-87.
- COOLEY, Timothy J., Katherine MEIZEL i Nasir SYED. 2008. „Virtual Fieldwork: Three Case Studies. Shadows in the Field“. *New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ur. Gregory Barz i Timothy J. Cooley. Oxford: University Press, 90-107.
- DOLBY-STAHN, Sandra K. 1985. „A Literary Folkloristic Methodology for the Study of Meaning in Personal Narrative“. *Journal of Folklore Research* 22/1: 45-69.
- FELD, Steven. 2015. „Acoustemology“. *Keywords in Sound*, ur. David Novak i Matt Sakakeeny. Duke University Press, 12-21.
- FELDMAN BARRETT, Lisa. 2017. *How emotions are made – The secret life of the brain*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- FREVERT, Ute et al. 2014. „Introduction“. U *Learning how to feel: Children's literature and emotional socialization, 1870-1970*. Oxford: University Press, 1-20.

- FREVERT, Ute. 2011. „Finding Emotions“. U *Emotions in History – Lost and Found*. Budapest – New York: Central European University Press, 149-204.
- FREVERT, Ute. 2014. "Defining Emotions: Concepts and Debates over Three Centuries". U *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700–2000*, ur. Ute Frevert et al. Oxford: University Press, 1-31.
- FREVERT, Ute. 2014. „Emotional Knowledge: Modern Developments“. U *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700–2000*, ur. Ute Frevert et al. Oxford: University Press, 260-273.
- GOVEDIĆ, Nataša. 2019. „Strah u školskom sustavu: naracije eksplicitnog i implicitnog učeničkog zastrašivanja“. U *Naracije straha*, ur. Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković. Zagreb: Nova etnografija, 269-283.
- HITZER, Bettina. 2014. “Jim Button’s Fear”. U *Learning how to feel: Children’s literature and emotional socialization, 1870-1970*. Oxford: University Press, 173-190.
- HOROWITZ, Allan V. 2013. *Anxiety: A Short History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- JENSEN, Uffa. 2014. “Mrs Gaskell’s Anxiety”. U *Learning how to feel: Children’s literature and emotional socialization, 1870-1970*. Oxford: University Press, 21-39.
- KIDRON, Carol A. 2009. „Toward an Ethnography of Silence: The Lived Presence of the Past in the Everyday Life of Holocaust Trauma Survivors and Their Descendants in Israel“. *Current Anthropology* 50/1, 5-27.
- MARKOVIĆ, Jelena. 2008. „Osobni mit, mit o djetinjstvu i obiteljski mit u usmenom narativnom diskursu?“. *Narodna umjetnost* 45/2, 115-133.
- MARKOVIĆ, Jelena. 2019. „Ubojite šutnje? Mržnja, strah i njegove šutnje“. PLEŠE, Iva. 2006. „Jesam li bila na terenu? O etnografiji elektroničkog dopisivanja“. U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, ur. Jasna Čapo Žmegač et al. Zagreb: Nova etnografija, 117-139.

- MAXWELL, Claire i Peter AGGLETON. 2013. „Introduction“. U *Privilege, Agency and Affect: Understanding the Production and Effects of Action*, ur. Claire Maxwell i Peter Aggleton. London: Palgrave Macmillan, 1-12.
- NETTL, Bruno. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- NOOSHIN, Laura. 2011. „Introduction to the Special Issue: The Ethnomusicology of Western Art Music“. *Ethnomusicology Forum* 20/3, 285-300.
- PICARD, Max. 1952. *The World of Silence*. Southlake: Gateway.
- PLAMPER, Jan. 2012. *The History of Emotions: An Introduction*. Oxford: University Press.
- PLEŠE, Iva. 2006. „Jesam li bila na terenu? O etnografiji elektroničkog dopisivanja“. U *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, ur. Jasna Čapo Žmegač et al. Zagreb: Nova etnografija, 117-139.
- PLEŠE, Iva. 2011. „Od virtualnog prostora do web-mjesta. Web-forumi i fizički lokaliteti“. U *Mjesto, nemjesto – interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*, ur. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnčić. Zagreb: Nova etnografija, 393-399.
- POTKONJAK, Sanja. 2014. „Etnografski subjekt spoznavanja: etnolog u zajednici, stranac ili domaći čovjek“. *Teren za etnologe početnike*. Hrvatsko etnološko društvo, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju: 27-36.
- REDDY, William M. 2004. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: University Press.
- RIDOUT, Nicholas. 2006. *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*. Cambridge: University Press.
- ROSENWEIN, Barbara H. 2002. „Worrying about emotions in history“. *The American Historical Review* 107/3, 821-845.
- RUBIĆ, Tihana. „Autoetnografija“. 2016. U *Misliti etnografski: Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*, ur. Tihana Petrović Leš i Luka Šešo. Zagreb:

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju,  
Hrvatsko etnološko društvo, 87-97.

SALECL, Renata. 2004. *On Anxiety*. London – New York: Routledge.

SCHEER, Monique. 2014. „Topographies of Emotion“. U *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700–2000*, ur. Ute Frevert et al. Oxford: University Press, 32-61.

SMITH, Barry C. 2009. „Speech Sounds and the Direct Meeting of Minds“. U *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, ur. Matthew Nudds i Casey O’Callaghan. Oxford: University Press, 183-210.

SORENSEN, Roy. 2009. „Hearing Silence: The Perception and Introspection of Absences“. U *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, ur. Matthew Nudds i Casey O’Callaghan. Oxford: University Press, 126-145.

ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ, Nevena. „Fenomenologija“. 2016. U *Misliti etnografski: Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*, ur. Tihana Petrović Leš i Luka Šešo. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju, Hrvatsko etnološko društvo, 13-33.

ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ, Nevena. „Teorija afekta“. 2016. U *Misliti etnografski: Kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*, ur. Tihana Petrović Leš i Luka Šešo. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju, Hrvatsko etnološko društvo, 64-83.

UNDERBERG, Natalie M. 2006. „Virtual and Reciprocal Ethnography on the Internet: The East Mims Oral History Project Website“. *The Journal of American Folklore* 119/473: 301-311.

UŽAREVIĆ, Josip. 2012. „Teorijski problemi književnoga minimalizam“. *Književni minimalizam*. Zagreb: Četvrti zid, 9-53.

VAN DÜLMEN, Richard. 2005. *Otkriće individuuma 1500.-1800.* Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

- VERHEYEN, Nina. 2014. „Age(ing) with Feeling“. U *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700–2000*, ur. Ute Frevert et al. Oxford: University Press, 151-176.
- VUKUŠIĆ, Ana Marija. 2011. „O prožetosti virtualnoga i stvarnoga. Primjer jednog 'lokalnog' web-foruma. U *Mjesto, nemjesto – interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*, ur. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić. Zagreb: Nova etnografija, 399-419.
- WETHERELL, Margaret. 2012. *Affect and emotion: A new social science understanding*. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC: Sage.
- WETHERELL, Margaret. 2013. „Feeling Rules, Atmospheres and Affective Practice: Some Reflections on the Analysis of Emotional Episodes“. U *Privilege, Agency and Affect: Understanding the Production and Effects of Action*, ur. Claire Maxwell i Peter Aggleton. London: Palgrave Macmillan, 221-239.
- WINTER, Jay. 2010. „Thinking about silence“. *Shadows of War: A Social History of Silence in the Twentieth Century*, ur. Efrat Ben-Ze'ev, Ruth Ginio i Jay Winter. Cambridge: University Press, 3-31.
- WORKMAN, Mark E. 1992. „Narratable and Unnarratable Lives“. *Western Folklore* 51/1 The Personal Narrative in Literature: 97-107
- ZERUBAVEL, Eviatar. 2006. *The Elephant in the Room: Silence and Denial in Everyday Life*. Oxford: University Press.

## 10. POPIS IZVORA

„Folklor“. *Hrvatska enciklopedija*. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=20034>  
(pristup 29. kolovoza 2019.)

„Javni nastupi i trema [zbirna tema]: Ogromna trema“. *Forum.hr*.  
<http://www.forum.hr/showthread.php?t=693290> (pristup 29. kolovoza 2019.)

„Naracije straha: Od starih zapisa do nove usmenosti.“. *Institut za etnologiju i folkloristiku*.  
<https://www.ief.hr/istrazivanja/naracije-straha/> (pristup 5. rujna 2019.).

KLICKSTEIN, Gerlad. 2010. „Musicians and Beta-Blockers“. *MusiciansWay*, 11. ožujka.  
<https://www.musiciansway.com/blog/2010/03/musicians-and-beta-blockers/> (pristup 12. rujna 2019.).