

Conștiința în procesul creator al actorului. O nouă abordare interdisciplinară

Claudia ENE

UNATC „I.L. Caragiale” București, România

claudia.ene@unatc.ro



Abstract: Acting means, at a certain level, to play with your own mind. The actors are researchers of their own brains, as long as we know what to search for. There should exist an interdisciplinary approach to the art of acting, using instruments from neuroscience and the philosophy of mind. Learning about our main instrument, we learn about ourselves and our art. Therefore, studying acting with instruments from neuroscience, is an important step in rediscussing our most known methods – Stanislavsky’s, Lee Strasberg’s etc. My hypothesis is that, by walking down the road of interdisciplinarity, the level of understanding and developing oneself will grow substantially. Many things that were discovered in the field of cognitive science had already been empirically demonstrated in acting. The long-term effects of such an approach are significant: better mental structures, better understanding of oneself and one’s mind, higher levels of empathy. By combining theatre methods, neuroscience and the philosophy of mind, the art of acting may become a much more solid field of study, with high contributions in one’s life.

Keywords: creativity, interdisciplinarity, cognitive science, philosophy of mind.

Cum funcționează conștiința actorului? Cum se formează ea și cu ce este ea diferită de starea *normală* conștientă, în cazul în care este diferită? Sunt primele întrebări care mi se ivesc în lumea invizibilă, intangibilă a minții, dacă mă gândesc din perspectiva unei actrițe și ca viitor pedagog.

Totul se întâmplă instantaneu: respirația, vorbirea, mișcarea, simțirea, faptul de a fi conștientă că mă aflu pe o scenă, că în această seară sunt personajul X, că în fața mea se află personajul Y interpretat de actorul Z. Peste toate acestea se întâmplă și gândul, motorul vieții psihice. Dar dacă nu aș fi în această seară personajul X, ci m-aș afla pe scenă cu datele

mele personale, în afara oricărui spectacol, aș putea să fac toate aceste lucruri cu la fel de multă ușurință? Un actor nu are neapărat calitățile unui bun orator; ba, adesea, pus în lumina reflectoarelor în afara spectacolului și a repetițiilor, se emoționează, e stânjenit, nu știe ce să facă cu mâinile, se încurcă. Este foarte posibil ca, aflat pe scenă sau în sala de curs, având ca public spectatorii, respectiv colegii și catedra de arta actorului, mintea actorului sau a studentului să treacă într-o stare conștientă în cadrul căreia subiectul să *devină conștient de propria conștiință*. Cum reușește actorul să-și deprindă acele abilități mentale care îl „transformă” pe scenă în *altcineva*, asumându-și

viața *altcuiva*, fără putința de a-și părăsi *propriile* stări conștiente?

Având ocazia de a scrie o lucrare de disertație despre metodele de actorie derivate din opera lui Konstantin Stanislavski, am descoperit o multitudine de exerciții, moduri de lucru și expresii care căutau să stârnească *ceea ce nu se vede*: inconștientul, sufletul și spiritul actorului. Aflându-ne la un secol distanță de cea mai cunoscută metodă – cea stanislavskiană –, într-un timp în care știința, descoperirile și studiile despre natura umană sunt într-o continuă dezvoltare, descoperim, de fapt, un lucru cert: *teoreticienii de teatru ai secolului al XX-lea au descoperit, în mod empiric, ceea ce știința ultimelor decenii a demonstrat prin studiu, experiment, cercetare.*

Aceste descoperiri pot oferi un cadru de înțelegere a conștiinței și „construirii” creierului actorului dintr-o perspectivă nouă. Stanislavski a fost, de-a lungul timpului, reinterpretat din multe perspective – cea a materialismului, a psihologiei behavioriste etc. A fost, de asemenea, discutat prin prisma surselor sale de influență, cum ar fi yoga sau psihologia lui Théodule Ribot¹. Propunerea mea este aceea de a-l rediscuta pe Stanislavski prin intermediul oamenilor de știință contemporani, care ne pot oferi perspective pe care noi, actorii, nu le-am accesat până acum. „*Subconștientul este încă prea puțin studiat, mai ales de către oameni din profesii creative, precum actorii.*”² Afirmația a fost făcută în 1935 de către Stanislavski (în Carnicke, 2009, p. 164).

1 n. 1839 – d. 1916; Ribot este considerat unul dintre fondatorii școlii franceze de psihologie empirică. El a organizat primul laborator francez de psihologie la Collège de France. A publicat numeroase lucrări legate de ereditate, memorie, voință, gând, atenție, emoție. În ceea ce privește influența sa asupra lui Stanislavski, pedagogul a preluat de la Ribot teoriile despre empirism și memorie afectivă. Numele lui Ribot poate fi întâlnit în capitolul despre memoria emoțională din „Munca actorului cu sine însuși” (ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 212)

2 „The subconscious is still little studied, especially by people in creative professions like actors.” (tr. a.)

Întrebarea care apare în continuare este: putem scoate teatrul și știința din rigorile specifice, pentru a le aduce împreună, pentru a crea o punte între două discipline atât de diferite? Scopul lor, deși supus unor metodologii care nu au nimic în comun, este, în final, unul și același: de a devoala ascunzișurile ființei omenеști.

Găsesc ca fiind relevantă crearea unei astfel de „punți”, tocmai datorită „importului” de demonstrații științifice pe care l-am putea aduce în arta actorului din alte discipline, cum sunt științele cognitive sau filosofia minții. Alăturarea științei și a filosofiei poate părea neobișnuită. Metodele științifice obișnuite de cercetare nu sunt, însă, suficiente pentru a înțelege misterul conștiinței: „*[Conștiința] nu e deschisă investigărilor prin metode științifice uzuale. (...) mai întâi trebuie să ajungem la o înțelegere filosofică coerentă, înainte de a justifica relevanța datelor. Așadar, problema conștiinței ar putea fi o problemă științifică, care are nevoie de metode filosofice de înțelegere (...)*”³ (Chalmers, 1996, p. XIV). Prin această îmbinare, a dovezilor științifice și a experimentării subiective, nu doar că am putea înțelege biologia din „culisele” creierului actorului în procesul său creativ, ci am putea aborda dintr-o nouă perspectivă pedagogia teatrală, astfel încât să maximizăm potențialul psihicului actorului.

Totuși... De ce neuroștiință și filosofia minții?

Acestea ne-au oferit, în ultimele decenii, nenumărate teorii mai mult sau mai puțin speculative, cu privire la conștiință. Din multitudinea de studii și cercetări, mă voi opri asupra celor care tratează creierul nu doar ca pe un sistem fizic, biologic – deși găsesc ca fiind necesar să înțelegem și ce se întâmplă și cum iau naștere procesele psihice din punct de

3 „(...) it is not open to investigation by the usual scientific methods. (...) we first have to arrive at a coherent philosophical understanding before we can justify the data's relevance. So the problem of consciousness may be a scientific problem that requires philosophical methods of understanding (...)” (tr. a.)

vedere psihologic – ci și ca pe un organ care *experimentează* informațiile cumulate – ceea ce vom citi la unii dintre adepții filosofiei minții. Cum și de ce este procesarea informațiilor însoțită de *experiența unei vieți lăuntrice*?

Stanislavski a propus, de-a lungul vieții sale, două metode. Prima metodă – și cea mai cunoscută – este cea psihofizică, în care momirea subconștientului actorului pornește din interior, din *gând*. Momelile sunt gândurile abstracte, căutate pentru a declanșa trăirea. Cel mai cunoscut exemplu este „magicul dacă”.

Cea de-a doua metodă, a acțiunilor fizice, căuta să demonstreze că experimentarea fizică a rolului stimulează imaginația, permițându-i actorului să se angajeze emoțional, mental, în circumstanțele fictive ale piesei. Teama lui Stanislavski era aceea că subconștientul nu putea fi „momi” oricând, și că experimentarea emoțiilor nu se putea petrece întotdeauna sub controlul actorului. Pe de altă parte, considera Stanislavski, efortul fizic va determina mereu gândul, voința, transmitând stimulii potriviți pentru întruparea comportamentului. Ambele metode stanislavskiene pornesc din stimuli exteriori conștiinței actorului și caută să stabilească o legătură între procesele interne și mediul înconjurător.

În ultimul secol, științele cognitive au venit în sprijinul concepțiilor lui Stanislavski despre emoție, căutând să demonstreze existența unei „vieți interioare” și a legăturii sale cu „viața exterioară”. „*De exemplu, experimentele făcute de Susana Bloch și Paul Ekman demonstrează legăturile fizice dintre emoție și exprimarea sa. Bloch conduce o cercetare legată de relația dintre felurile de a respira și exprimarea emoției (...). Ekman a demonstrat că emoțiile primare rezultă în expresii faciale conduse biologic, recognoscibile la nivel universal, indiferent de gen sau cultură.*”⁴ (Chalmers, 1996, p. XIV)

4 „For example, experiments by Susana Bloch and Paul Ekman prove the physical connections between emotion and its expression. Bloch conducts research on the relationship of breathing patterns to emotional expression (...). Paul Ekman has proven that primary emotions result in biologically driven facial gestures that are universally recognized

Descoperirile din neuroștiință au demonstrat ceea ce Stanislavski doar intuise: emoția este experimentată ca un *continuum psihofizic*. Cu alte cuvinte, nu putem vorbi despre evenimente „pur mentale” sau „pur fizice”. Stimulii recepționați nu sunt de ordin pur fizic, iar gândurile, sentimentele și ideile nu sunt de ordin pur mental. Totul se traduce și în interior, și în exterior.

Propun în cele ce urmează un exemplu de trecere dinspre știință spre teatru. Cum se poate „construi” această punte? Traducând teoriile științifice în realitățile pedagogice cu care ne confruntăm, prin intermediul unei înțelegeri filosofice a fenomenelor. Unul dintre motivele pentru care americanul David Rosenthal este cunoscut în lumea filosofiei minții este teoria sa privind *gândurile de nivel mai înalt*, denumite în continuare HOT⁵. El afirmă prin ipoteza sa că, pentru ca o stare să fie conștientă, ea trebuie să facă obiectul unor HOT.

În accepțiunea sa, atunci când vorbim despre *conștiință* ne putem referi la trei fenomene distincte, care apar simultan în starea de trezie a omului. Este vorba de:

- **conștiința ființelor**, opusă stării inconștiente; „o persoană sau un animal este conștient dacă este treaz și dacă cel puțin unul dintre sistemele lui senzoriale au o receptivitate normală pentru starea de trezie” (David Rosenthal apud Botez și Popescu, 2002, p. 175-176).
- **conștiința tranzitivă**, când omul este conștient în raport cu un obiect, fie că primește senzații de la acesta sau gândește despre el; această proprietate implică precizarea obiectului conștiinței.
- **conștiința de stare**, care diferă de prima prin aceea că „nu este o proprietate a ființelor” (David Rosenthal apud Botez și Popescu, 2002, p. 176), iar de a doua prin faptul că „nu este descrisă în termenii unui obiect sau ai unei proprietăți distincte de

across gender and culture.” (tr. a.)

5 Abrevierea provine din termenul în engleză, HOT = Higher-Order Thought

care suntem conștienți” (David Rosenthal apud Botez și Popescu, 2002, p. 176). Conștiința de stare este proprietatea de a fi conștient de prezența unor anumite stări mentale și de absența altora. Cu alte cuvinte, este o proprietate a stărilor mentale. Ea se manifestă la om în două forme diferite: dacă omul se focalizează în mod deliberat asupra stării sale conștiente, aceasta devine *introspectiv conștientă*. Dacă, dimpotrivă, omul devine conștient de stare în mod accidental, spunem despre starea respectivă că este *neintrospectiv conștientă*.

Mentalul și conștiința nu coincid întotdeauna; depinde la care dintre cele trei fenomene menționate facem referire. Dacă ne referim la conștiința tranzitivă, în momentul în care suntem conștienți de un obiect, intrăm și într-o stare mentală care reprezintă acel obiect; reciproca este valabilă. *„Toate stările mentale sunt fie intenționale, fie senzoriale astfel încât faptul de a fi într-o stare mentală este adeseori suficient pentru a fi conștient în mod tranzitiv de ceva.”* (David Rosenthal apud Botez și Popescu, 2002, p. 177)

În ceea ce privește conștiința ființelor și conștiința de stare, raportul de coincidență cu mentalul se modifică. Stările mentale intenționale nu sunt obligatoriu și conștiente, de unde înțelegem că și conștiința de stare nu este o proprietate necesară funcționării mentalului. Există dorințe (stări intenționale) și chiar percepții subliminale (stări senzoriale) de care oamenii pot să nu fie conștienți. De asemenea, ne putem afla într-o stare mentală fără a fi conștienți în sensul stării de trezie.

Distincția între cele trei fenomene ale conștiinței ne poate ajuta, în accepțiunea lui Rosenthal, la înțelegerea conștiinței. Conștiința de stare a unei stări implică conștiința tranzitivă a aceleiași stări. Mecanismul tranzitivității conștiente a stărilor mentale conștiente poate fi explicat într-un singur mod: **ipoteza HOT**.

„Suntem conștienți de stările noastre mentale conștiente în virtutea gândurilor pe care le avem despre aceste stări.” (David

Rosenthal apud Botez și Popescu, 2002, pp.180-181) Dacă ne aflăm într-o stare mentală conștientă, suntem tranzitiv conștienți de ea, iar efectul HOT-ului care o însoțește va fi că ne vom afla în acea stare. Se numesc gânduri de nivel mai înalt pentru că sunt despre *alte* stări mentale. Ipoteza lui Rosenthal face predicția că nu putem fi conștienți de HOT-urile din starea de trezie, fiind necesare gânduri de ordinul 3 pentru a face acest lucru posibil – fapt care se întâmplă rar.

Întorcându-ne la stările neintrospectiv conștiente, atunci când ne aflăm într-o astfel de stare nu percepem niciun HOT care să le însoțească. În schimb, dacă ne concentrăm în mod deliberat asupra stărilor noastre mentale conștiente, și HOT-urile vor deveni gânduri conștiente, făcând stările mentale respective să devină introspectiv conștiente. *„Conștiința introspectivă este un caz special al conștiinței de stare în care HOT-urile noastre sunt ele însele stări conștiente.”* (David Rosenthal apud Botez și Popescu, 2002, p. 182)

Putem aplica ipoteza HOT în ceea ce privește stările senzoriale conștiente. Proprietățile acestor stări disting o stare senzorială de alta, iar stările senzoriale își păstrează proprietățile distinctive indiferent dacă sunt conștiente sau nu. Totuși, când avem un HOT despre o stare senzorială, această stare pare „să se clarifice”. Rosenthal demonstrează că *„ceea ce face ca să existe un mod de a fi pentru noi într-o stare senzorială oarecare este faptul că avem gânduri despre acea stare senzorială. (...) HOT-urile sunt cele care ne fac să spunem că suntem într-o anumită stare senzorială.”* (David Rosenthal apud Botez și Popescu, 2002, pp. 184-185)

Analiza lui Rosenthal privind stările introspectiv conștiente *„nu pare să explice experiența fenomenologică”*⁶, preocupându-se mai degrabă să explice aspectele nonfenomenologice ale conștiinței, din punctul de vedere al lui David Chalmers (2002, p. 30). Deși Rosenthal nu acordă atenție acestor aspecte, *„el totuși spune că o stare este conștientă dacă*

⁶ „(...) does not appear to explain phenomenal experience.” (tr. a.)

există ceva care înseamnă să fii în acea stare, ceea ce sugerează că subiectul este, până la urmă, conștiință fenomenologică.”⁷ (Chalmers, 2002, p. 361)

Cum putem privi lucrul cu studentul dacă luăm în considerare teoria lui Rosenthal despre HOT și conștiință?

Să presupunem că unul dintre studenții noștri, Andrei, are de pregătit o scenă pentru un examen de actorie. Andrei nu poate crea din nimic, ci trebuie să atragă potențialul creativ, să se pună „în starea de a face”. O modalitate de a ajunge la starea creativă este punerea corectă a problemei prin „magicul dacă” stanislavskian – „ce-ar fi dacă ar fi...?” Andrei, deși a citit și a înțeles la nivel teoretic textul pe care îl are de jucat, nu reușește să „momească” acea stare conștientă în care să creeze și să *existe* pe scenă. Cu ajutorul profesorilor, care îi pun întrebările ademenitoare pentru respectiva stare – ce? de ce? când? unde? pentru ce? etc. – se creează în mentalul studentului un gând abstract, care nu înglobează nicio stare pre-existentă.

Putem privi momirea stării creative ca pe o vânătoare. În desișul pădurii inconștientului, vânătorul trebuie să întindă capcane animalului sălbatic. O strategie bine pusă la punct – întruchipată, în cazul de față, de întrebările profesorilor –, cum ar fi așezarea capcanelor în anumite puncte, așteptarea silențioasă a vânătorului, determină ca, la un moment dat, animalul sălbatic să se ivească – starea creativă. Ieșind din desiș, vânătorul va trebui să prindă animalul și să-l facă să-l asculte. Această acțiune este *gândul de nivel mai înalt* care conștientizează starea creativă, și astfel ea *există și se desfășoară*. Acțiunea trebuie să vină, însă, doar din partea lui Andrei. Profesorii nu pot captura animalul pentru student, ci studentul singur trebuie să se preocupe. Odată capturat animalul, Andrei va fi conștient în timp ce joacă de starea sa conștientă creativă și o va putea controla. Aceasta este varianta

fericită a scenariului nostru. Însă, există și alte variante care s-ar putea petrece cu studentul nostru:

- în loc să prindă animalul viu, Andrei îl poate împușca. Există actori care „își omoară” stările, ele nemaiajungând să devină conștiente și controlabile prin HOT; spunem despre ei că „se dezumflă” și că reintră în fals – pierzând starea, nu mai au nicio stare de joc, deci nu joacă situația.
- prinzând animalul, Andrei îl transformă în trofeu, îl împăiază. Sunt acei actori care își deprind o anumită tehnică – spunem despre ei că „*umblă la sertar*” – folosindu-și respectiva tehnică în orice rol pe care îl joacă. Tehnica lor devine reflex, fiind nevoie de gânduri de ordinul 3 care să observe HOT-urile din spatele tehnicii – în cazul nostru, putem considera ochiul pedagogului sau al regizorului ca având puterea unui gând de ordinul 3 – acela de observator și regulator al procesului creativ.
- văzând animalul, Andrei nu are prezența de spirit pentru a-l prinde, iar animalul scapă. Simțind pericolul, animalul va reacționa haotic, conform speciei sale – o căprioară va fugi, un urs va ataca. Sunt actorii despre care spunem că sunt *trăiriști*. În lipsa unui gând de nivel mai înalt care, conștientizând starea, o ordonează, starea creativă – deși în esență justă, însă incontrollabilă – se va traduce prin *trăirism*.

Pentru ca povestea să aibă un final fericit pentru vânător, între profesor și student trebuie să existe coordonare și colaborare, pentru ca prin truda amândurora, animalul să poată fi prins.

Un pericol poate surveni în momentul în care studentul Andrei, aflat la început, orientându-se vag după cum au făcut profesorii dispunerea momelilor în pădure, va încerca de unul singur să păcălească animalul. Riscul este de a folosi momeli neconforme cu prada. Altfel spus, Andrei poate căuta să-și declanșeze starea prin analize corecte din punct de vedere

7 „He also says that a state is conscious when there is something it is like to be in that state, which suggests that the subject is phenomenal consciousness after all.” (tr. a.)

teoretic, însă inutile în fața potențialului creativ. Andrei se va transforma din vânător, în braconier – va vâna stări greșite pentru rolul său. De aceea, profesorul trebuie să încurajeze doar acel tip de vânătoare productivă, care să ademenească starea propice construirii rolului respectiv. Nu orice gând duce la conștientizarea și devenirea unei stări mentale conștiente. „HOT trebuie să fie un gând care se întâmplă, nu doar o dispoziție de a gândi că cineva se află în starea vizată.”⁸ (David M. Rosenthal apud Chalmers, 2002, p. 410) Trebuie ca gândul să fie unul asertiv, activ, producător de stare, nu o gândire în general.

Rosenthal spune despre stările mentale că, indiferent dacă ele sunt conștiente sau inconștiente, își păstrează proprietățile care le

fac să fie cum sunt. Adusă în conștient printr-un gând de nivel mai înalt, o stare mentală nu își va schimba calitățile. Însă lăsată în desigurul inconștientului, starea mentală respectivă nu va fi conștientizată și, deci, controlată. Studentul Andrei poate fi un actor cu intuiții inconștiente foarte bune – de altfel, ni s-a spus în școală sau am spus noi, la rândul nostru, despre colegi sau studenți, că au *simț scenic* bun, că *intuiesc* corect. Pe aceiași colegi îi poți întreba *cum* au construit sau la ce s-au *gândit* în momentul creației, fără ca ei să aibă un răspuns – de fapt, ei nu reușesc să aducă, prin gândul de nivel mai înalt, starea mentală (adekvată rolului!) în conștiință. Ei trebuie să învețe să-și „inventeze” gânduri care să atragă „animalul”. Iar profesorii sunt aceia care vor sădi în student pofta de „vânătoare”.

Referințe bibliografice:

1. BOTEZ, Angela și Bogdan M. POPESCU (2002) *Filosofia conștiinței și științele cognitive*, trad. Eduard Barbu, Cartea Românească, București
2. CARNICKE, Sharon Marie (2009) *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*, New York: Routledge
3. CHALMERS, David J. (1996) *The Conscious Mind. In Search of a Fundamental Theory*, Oxford University Press
4. CHALMERS, David J. (2002) *Philosophy of Mind. Classic and contemporary readings*, Oxford University Press, 2002
5. DAMASIO, Antonio (1999) *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt Brace & Company
6. STANISLAVSKI, Konstantin (1956) *Munca actorului cu sine însuși*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București
7. TART, Charles (1983) *Transpersonal Psychologies*, Psychological Processes, Incorporated, El Cerrito, California¹

Claudia Ene este actriță la Teatrul Elisabeta din București din 2018. A absolvit Facultatea de Teatru, secția actorie la UNATC, București, clasa conf. univ. dr. Șerban Puiu. A făcut masteratul în Arta Actorului și în Teatrolgie – Management și marketing cultural. Momentan este doctorandă a Facultății de Teatru, UNATC, București. Cercetarea sa are ca temă o nouă abordare interdisciplinară a artei actorului, prin intermediul neuroștiinței și a filosofiei minții.

Claudia Ene is an actress at the Elisabeta Theatre in Bucharest since 2018. She graduated from UNATC's Acting Department in Bucharest, class of Assoc. prof. Șerban Puiu. She has a Master's Degree in The Art of Acting and in Theatrolgie – Cultural management and marketing. At the moment she is a PhD student at UNATC, Faculty of Theatre, Bucharest. Her research focuses on a new interdisciplinary approach of the art of acting, through neuroscience and the philosophy of mind.

8 „(...) the HOT must be an occurrent thought, rather than just a disposition to think that one is in the target state.”)