

THE ROLE OF GLOBALIZATION. FROM ION BY PLATO TO THE PHILOSOPHY OF CONTEMPORARY THEATRICAL ACT

Loredana Bănaru

PhD Student, "I.L. Caragiale" National University of Theatrical and Cinematographic Art, Bucharest

Abstract: Plato's Ion is an important philosophical dialogue for actors. Socrates demonstrates to Ion that he has not got craft, but inspiration. Ion, as an actor, is not aware of it, and therefore, he does not know what kind of knowledge he is given. Between craft and inspiration, there is a continuous, hardly perceived, tension. The actor cannot define his own craft. He can only practice and live it. He is a mediator between the divinity that inspires him, the text, and the public. He finds himself in the situation of turning the imaginary into the real and making the imaginary objective. This is the difficulty. Therefore, he may be in danger of losing himself in-between. If he loses his relationship with the divinity, the difficulty of discerning between the real and the imaginary becomes the true challenge. If things were difficult in Antiquity, they are even more in modern times, in the age of digital technology and speaking screens because the mind is in-formed by a bigger quantity of information than ever. Today's globalization influences the actor's capacity to internalize his play role. What helps Ion get a dual nature on the stage and keep both the real and the imaginary united are exactly the things that keep him anchored in the real. This is the classical dialogue that states the philosophy of acting.

Keywords: real, imaginary, inspiration, emotion, speaking screens.

Lumea greacă antică era o lume în care divinitatea, valoarea umană și arta erau cele trei elemente primordiale ce o compuneau. În amfiteatrul grec, de la vina tragică, prin catharsis, teatrul reprezenta procesul de educare și, chiar curățire, a publicului chemat special la zilele orașului. Timp de trei zile, consecutiv, rapsozii se întreceau în arta declamării. Unul dintre ei este și personajul Ion, al dialogului cu același nume, al lui Platon. Dacă meșteșugul artei actorului era greu de definit în antichitatea greacă, el este greu de definit până în zilele noastre. Dificultatea constă tocmai în faptul că, mulți artiști nu sunt conștienți de modul în care procesul de creație al actorului se desfășoară în persoana lor însăși. Celebrul actor român, Marin Moraru, spunea că, după ce cade cortina, nu știe ce a făcut pe scenă și, mai ales, nu poate pune în cuvinte. Este foarte dificil ca actorul să-și poată defini meșteșugul. El poate doar să îl trăiască pe scenă. El este, prin excelență, un practician. Lipsa de conștientizare a actorului a procesului de creație își are originea în faptul că arta actorului este supusă inspirației. Astfel, este foarte dificil ca un actor să poată controla integral procesul prin care el creează un personaj. Este foarte dificil să contemplăm inspirația în momentul în care suntem stăpâniți de ea. Și, mai ales, este cu mult mai dificil să o chemăm. Într-adevăr, partea tehnică a scenei este o variabilă supusă controlului într-o măsură mult mai mare, deși schimbări pot apărea și aici. Însă, inevitabil, foarte multe elemente constitutive ale acestui proces sunt variabile, uneori chiar independente de actor. Totuși, multe generații de artiști au încercat să definească procesul de creație al actorului, fiecare artist explicându-l prin filtrul lui.

În antichitatea greacă meșteșugul rapsodului era direct legat de inspirația divină pe care acesta era pregătit să o primească. Între inspirație și tehnică există o tensiune continuă, abia percepută. Ion nu știe ce tip de cunoaștere i s-a dat. El confundă inspirația cu multitudinea de cunoștințe pe care le are despre mai multe segmente de activitate. Dar aceste cunoștințe le deține în

calitate de rapsod, iar nu de strateg militar, pescar sau conducător de care, lucru pe care Ion îl confundă cu realitatea.

Actorul este o verigă între divinitate, text și public. El obiectivizează imaginarul, îl transformă în real pentru câteva ore. Într-un real *posibil*. Actorul lucrează cu un adevăr *veridic*, care poate fi crezut. Nu cu cel real. Adevărul scenic are întotdeauna nevoie de demonstrație. Realitatea nu are niciodată nevoie de demonstrație. Adevărul scenic este un adevăr *potențial* care ajută persoana umană să vadă alte aspecte ale lumii, vieții și ale lui însuși. Acest adevăr este o convenție care *oglindește* realitatea. Nu este realitatea însăși. Resursele lui aparțin tot realității. Imaginația însăși se contitue cu elemente ce aparțin realului. Imaginația nu poate naște ceva ce nu există sau nu poate exista la un moment dat. ea ce nu e. Nimic din ceea ce gândim nu provine din ireal, din ceea ce nu există sau nu poate exista. Ci totul provine din ceea ce există deja, din ceea ce ni s-a dat, ca și creație. Gravitația exista înainte ca Newton să o descopere. Omul doar descoperă, nu inventează. Descoperă ceva ce există, ceva ce este posibil, deși el încă nu știa că este posibil. Descoperă că este posibil ceea ce deja era posibil înainte de a fi descoperit el.

Dacă își pierde relația cu divinitatea, artistul nu mai poate discerne între real și imaginar, întrucât pierde raportarea la Adevăr și, implicit, la real. Lumea înconjurătoare devine ireală dacă ea nu are un sens, dacă este absurdă, neraportată la divin. Ea devine o simplă iluzie. Nu are sens ce fapte face omul – întrucât ele sunt percepute de făptaș ca fiind ireale – dacă nu mai există raportarea acestuia la divinitate. Teatrul oglindește lumea. Dar dacă lumea nu mai oglindește o realitate a Adevărului, atunci nu mai are sens nimic – nici teatrul, nici lumea, nici actorul în lume, „căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, iar vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor.”¹ Shakespeare ne spune că virtutea și viciul nu pot să existe dacă nu există raportarea omului la divinitate. Și nu pot să existe nici real și imaginar sau întuneric și lumină, pentru că toate aceste opozitii nu există decăt prin raportarea la divinitate. Întunericul desemnează lipsa luminii. El nu există decât raportat la lumină. Omul nu poate fi măsura lui însuși. Dacă ar fi așa, totul ar fi posibil. În acest caz virtutea și viciul ar fi echivalente, iar noțiunea de păcat nu ar exista. Păcatul înseamnă depășirea măsurii în limita căreia îi este îngăduit omului să se manifeste.

Dacă omul nu mai poate discerne, nu înseamnă că realul sau divinitatea nu există sau încetează să mai existe. Ea există, indiferent de ceea ce discerne artistul. Artistul poate să oglindească divinul chiar și în mod inconștient, fără să discearnă, fără a fi în deplinătatea conștiinței, fără a putea să facă o deosebire între manifestarea sau lipsa manifestării divinității în persoana lui proprie. Pentru a putea face această deosebire, trebuie ca artistul să fie prezent în sine, să-și asculte gândurile și chiar să comunice cu divinitatea, să cheme inspirația, chiar dacă aceasta îl poate impregna oricând, independent de voința lui. Este necesar ca artistul să învețe să facă liniște în sine însuși. „Tăcerea îl învață pe artist să asculte – ea creează înlăuntrul lui spațiu pentru a descoperi gânduri ascunse și pentru a întâlni taine. A fi tăcut, înaintea oricui și a oricărui lucru, este un act de smerenie. Contrar a ceea ce crede cultura noastră, smerenia (inferioară doar iubirii) este cea mai puternică virtute a omului. Tăcerea naște smerenia, iar smerenia naște adevărata încredere, deoarece își cunoaște propria slăbiciune. [...] Prin urmare, tăcerea îl învață pe artist cum să spună adevărul. Îi îngăduie să fie într-o stare de uimire reverențioasă față și de alceva, în afară de propria persoană. Ea dezvăluie singurătatea și dorințele sale. Ea îl aduce înapoi la începutul a ceea ce-l face pe el să fie cine este...”²

¹ Shakespeare, *Opere Complete*, Vol. 5, *Hamlet*, Editura Univers, București, 1987, p. 375

² Jonathan Jackson, *Taina artei*, Editura Doxologia, București, 2016, p. 82

Globalizarea implică omul care nu își mai poate auzi gândurile cu ușurință și, implicit, care poate întreține mai greu conexiunea cu divinitatea. Ne place sau nu, globalizarea implică și actorul, cu mintea îmbâcsită de informație impersonală și irelevantă pentru realitatea lui interioară și exterioară. Spre deosebire de actorul cu mintea limpede, clară, personală, care are calitatea de a deveni disponibilă în fața inspirației și de a se lăsa influențată de divinitate, despre care vorbește Socrate când îi descrie lui Ion meșteșugul rapsodului, actorul epocii globalizate este înghițit de informațiile sonore și vizuale din jurul său, pe care nu mai are timp să le asimileze și, mai ales, să le metabolizeze. Este omul (actorul) care trăiește mai mult exteriorul.

Primul implică emoția, care se blochează sau care este artificială, fiindcă nu mai are acces la inspirație. Emoția acestuia nu mai vine din inspirație, de la „muză”, ci mintea lui caută asocieri prea virtuale, ireale orizontale, printre informațiile globale pe care le acumulează constant din mediul înconjurător. Ele sunt informații prea globale pentru a fi specifice sau pentru a-i reprezenta pe unii ca Shakespeare, Cehov, Sofocle, Eminescu etc. Acești autori de geniu au căutări prea profunde pentru a fi închistate în concepte mici, prozaice, pentru a se plia cu superficialitatea și lipsa conștiinței de sine însuși a omului de azi. Ei necesită sondări în adânc. Necesită descoperiri de taină din acel univers comun al celui căruia pe care îl numim Om – persoană complex creată și uneori greu de înțeles, cu voință liberă. Dar paradoxul este că tocmai acești mari autori pun întrebările care se simt în aerul acestui secol al omului contemporan și de care acesta fuge cu tot dinadinsul, încercând să inventeze „forme noi”. Poate că soluția ar fi să-i auzim pe acești scriitori de mare talent, să ne oprim pentru a le asculta căutarea, să căutăm și noi în căutările lor – poate vom găsi chiar căutarea noastră, să ne lăsăm impregnați de întrebările lor, căci sunt, de fapt, întrebările unei omeniri întregi, de la făurirea ei, până astăzi. În mod sigur vor contribui la regăsirea noastră. Nu putem juca Hamlet având mintea plină de informațiile survenite din gadget-uri, din ecranele publicitare de la metrou sau din alte ecrane cotidiene. Însă problemele lui Hamlet ne aparțin, sunt universale. Chiar dacă nu ne dăm seama, ele tot ne aparțin. Așa cum Galilei spune „Eppur si muove”. Acest tip de întrebări depășesc globalitatea care ne înghite azi, întrucât ele nu se referă doar la spațiu, ci transcend chiar timpul, epocile, generațiile și neamurile. Dar oare chiar se mai poate identifica omul contemporan cu problemele de conștiință ale lui Hamlet? Mai poate ajunge la ele, le mai poate găsi atât de adânc în conștiința sa? Căci ele se află acolo.

Al doilea tip de emoție este acela al actorului cu mintea cât mai limpede, mai plină de informații care îi aparțin în primul rând lui personal, dar nu numai, însă la care se raportează absolut personal. Pentru el, emoția se naște atât din amintirile personale, cât și din structura lui ca persoană, din părerile proprii despre lume și viață, iar nu globale. El are infinit mai multă disponibilitate de a percepe influențele lumii cerești, de la care primește inspirație și care îi menține trează intuiția. El nu trăiește pentru a consuma ceea ce este în jurul lui, ci pentru a descoperi noi moduri de expresie, ce îl ajută să transmită publicului ceva găsit în interiorul lui, dar și un mesaj al Creatorului pentru omul Său.

Tehnologia digitală și ecranele vorbitoare șterg exact acea limită fină, dar *sine qua non*, dintre gândul omului și ceva mai înalt decât el – divinitatea. Șterg limita dintre gândul omului și întreg restul mediului ce îl înconjoară. Omul nu-și mai poate auzi gândurile lui, el aude doar vocile din ecrane. El nu mai poate face diferența dintre gândurile lui și informațiile din jur. Tehnologia digitală îl controlează și devin una cu sine. El nu mai percepe tehnologia ca fiind diferită de el, ca fiind opusă, ci o percepe ca fiind persoana lui însuși. dintre eu și obiect. Astăzi omul se contopește cu obiectul. În acest moment omul începe să nu mai știe ce face, să nu mai fie conștient de el. Nu mai este *el*. Ci este altceva. Ceva virtual. Ireal. Nu este nici calculatorul cel care vorbește sau gândește, dar nu este nici el însuși.

În arta actorului, procesul prin care un actor întruchipează, devine un personaj se numește *dedublare*. În limba română, verbul are următoarea definiție: „a (se) dedubla, *dedublez*, vb. I. Refl. A se împărți în două; a căpăta (simultan sau succesiv) două stări, două aspecte sau două forme deosebite. – Din fr.*dédoubler*.”³ Dedublarea este posibilă tocmai datorită elementelor care țin actorul ancorat în real. Dacă acestea dispar, acest proces primordial al procesului de creație al actorului, dedublarea, nu mai poate avea loc. Nu mai are condițiile necesare. Imaginarul se sprijină pe realul scenic: cât de activ e partenerul meu de scenă azi, ce culoare are costumul lui, ce textură, cum miroase, dacă a uitat vreo replică și, fără să vrea, a interpretat replica din ultimul act în primul etc. Astfel, imaginarul se sprijină de fapt pe realitatea însăși. Tocmai pentru că aceste elemente reale există, actorul poate „uita” de ele și poate da frâu liber imaginației. În momentul în care acestea dispar sau nu mai funcționează conform a ceea ce s-a stabilit în timpul repetițiilor, rațiunea va prelua prea mult controlul asupra imaginației, sufocând-o. Dedublarea intervine în urma detașării omului-actor de personalitatea cotidiană a lui, ieșind la iveală un *al treilea eu* al aceleiași personalități. Este un *eu posibil*, în condițiile situației scenice date. Acest eu este reactiv doar din punct de vedere scenic, doar în condiții ficționale, în acest *hic et nunc* specific scenei de teatru.

Poate că mai corect ar fi ca, în loc de dedublare, întregul proces să se numească dublarea realității. Este inconfortabil ca un om să aibă mai multe personalități. Actorul, însă, dublează ceea ce simte, ceea ce vede. El este foarte sensibil la realitate. Percepe realitatea diferit, mai acut, dureros de acut, față de restul oamenilor care nu sunt actori. Actorul oglindește de asemenea realitatea în mod mărit, atât ceea ce este frumos, cât și ceea ce este urât; atât în sine, cât și în alții; atât virtutea, cât și viciul. Iar spectatorul trebuie să înțeleagă că virtutea este frumoasă, iar viciul este urât. Pentru a împlini acest lucru, actorul trebuie să-și spele conștiința permanent, căci ea oglindește faptele noastre și ale celor din jur (actorul și spectatorul).

În manualele de telologie, *conștiință* înseamnă *a ști împreună cu Dumnezeu*. Astfel că, este necesar ca actorul să aibă măsură, subtilitatea, finețe în a oglindi realitatea. Altfel, pierde simțul realității și sfârșește prin a nu mai ști cine este el însuși. El pornește în mod sigur de la realitate, pentru a oglindi ceva. De asemenea trecutul nu este ficțiune, pentru că a existat, a fost real, s-a întâmplat deja, iar prezentul este rezultatul trecutului. Tot astfel, actorul trebuie să-și actualizeze trecutul în prezent, fără să piardă contactul cu prezentul. Omul este și suma faptelor lui din trecut. Tot ceea ce facem în prezent are implicații în viitor. Prezentul nostru va fi un trecut al viitorului. Timpul este *real*. El *există* ca un tot, atât trecutul, cât și prezentul, cât și viitorul. Pe scurt, un actor trebuie să fie foarte sensibil și atent ca să poată oglindi realitatea, oamenii. El nu trebuie să fie neapărat cât mai veridic, ci în conformitate cu partea divină din fiecare om, unică și irepetabilă. Actorul nu trebuie să se detașeze de el însuși atunci când intră în scenă.

Pe de altă parte, un actor bun simte pe scenă că organele lui sunt turate către maximum. În timpul interpretării oricărei piese de teatru, se întâmplă lucruri foarte speciale cu un actor – procesele organice se intensifică. Și Ion poate să plângă sau să râdă și, între timp, să tragă cu ochiul la cum se manifestă spectatorul, ca să știe dacă va fi plătit bine sau nu.

Socrate îi demonstrează lui Ion că nu stăpânește nici un meșteșug din cele enumerate, iar pe cel de rapsod nu este capabil să-l definească. Datorită faptului că poemele lui Homer conțin informații de strateg militar, Ion crede că este și strateg – întrucât le recită –, nu doar rapsod. El crede că „oricine este bun rapsod, este și bun strateg”⁴. Dar inversa nu o consideră valabilă, tocmai pentru că se identifică foarte mult cu ceea ce interpretează din poemele lui Homer și crede că este

³ <https://dexonline.ro/definitie/dedubla>

⁴ Platon, *Opere II, Ion*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 149

real ce trăiește pe scenă. El confundă realitatea cu scena tocmai pentru că știe, cunoaște, a practicat mai mult scena decât viața. A jucat mai mult sau mai intens pe scenă decât a trăit în viața lui privată – ceea ce reprezintă, până în zilele noastre, drama pe care o trăiesc marii artiști. Ei își dedică viața vocației lor, uitând să trăiască viața personală. Astfel, viața pierde teren în fața scenei sau a vocației, oricare ar fi ea. Ceea ce rezultă inevitabil din acest dezechilibru este că ei pierd noțiunea completă, finită, pleneră a realității integrale; elementele ei constitutive le scapă treptat și încep să le confunde cu elementele vocației lor, care nu sunt deloc aceleași cu cele ale realității concrete, de lângă ei. Și așa apare o realitate surrogat, brodată cu imaginar, anume melanjul dintre cele două lumi – realul și imaginarul – în funcție de care mulți artiști ajung să își trăiască realul, însăși viața. Stanislavski, părintele actoriei, afirmă că „un actor trebuie să se întrebe <<Cum m-aș comporta *dacă* acest lucru mi s-ar întâmpla în viața reală?>> ...Prin folosirea cuvântului *dacă*, actorul devine capabil să recunoască faptul că scena este scenă, și nu realitatea; odată ce a realizat acest lucru el poate continua procesul... *Dacă* este un truc pe care actorii și-l joacă lor înșiși, pentru că numai admitând că piesa este ficțiune, ei pot converti acea ficțiune în realitate.”⁵

Însă, printre elementele care, într-adevăr, aparțin realității și de care omul încă nu poate fugi, se numără și cel pe care Ion îl trăiește intens: leafa. Din fericire, banii îl obligă să nu uite total de realitate. Altfel, nu poate subzista. Așa că, vrând-nevrând, acest element al realului face încă parte din actualitatea vieții lui Ion – și al multor artiști. Ion privește către spectatori în timp ce interpretează și, din reacția lor, își dă seama dacă pierde banii pentru acea reprezentație sau nu – dacă îi emoționează pe spectatori, chiar până la lacrimi. Însă dacă aceștia râd, el nu va fi plătit. Iată, deci, cât accent se pune pe emoție în lumea antică greacă, iar nu pe glume ieftine și frivole, cum vedem în lumea noastră. Da, existau comedii și în antichitatea greacă, dar infinit mai puține, având un tâlc adânc și o morală care tindeau spre cel mai înalt nivel de cunoaștere, atât artistic, cât și uman. Comediile nu erau aduse pe scena aceluia teatru grec impresionant construit (*theatron* – „locul din care se vede”) pentru pâine și circ. Acest lucru s-a întâmplat mai târziu, abia în Imperiul Roman, care a adăugat atât boala publicului de a vedea sângele tâșnind în arenă, cât și orgiile. Depinde ce exemplu vrem să urmăm.

Ambele lumi, atât realul, cât și imaginarul sunt copleșitor de frumoase, de surprinzătoare. Dar un lucru e sigur: imaginarul poate primi la nesfârșit elemente din real – prin ele este îmbogățit, chiar constituit –, însă realul nu poate primi elemente din ireal. Ci poate primi doar presupuneri sau reduceri la absurd, ca în matematică, de pildă. Realul ar înceta să fie real dacă ar primi elemente ireale în compoziția sa. Ar deveni și el tot ireal, fantezie, fantastic. Dacă într-un vas mare cu vopsea albă adăugăm 5%-10% vopsea neagră, vopseaua inițială nu mai este albă. Ci ea devine o nuanță de gri. Scena primește atât elemente din real, cât și din imaginar, întrucât scena are alte reguli, total diferite de cele ale vieții din afara ei. Dar realitatea nu poate primi elemente și reguli scenice. Am intra în terenul patologiei, care duce cu pași siguri spre alienare.

Oamenii de azi se comportă uneori ca actorii: cred tot ce și-a însușit mintea lor pe diferite căi (de care sunt mai mult sau mai puțin conștienți), amestecat cu ceea ce naște propria lor imaginație și trăiesc realitatea și făptuiesc în funcție de acest conținut impersonal al minții lor. Diferența imensă este că ei nu sunt actori și nu au o scenă pe care să joace! Ei confundă realul cu irealul, personalul cu impersonalul, adevărul cu fantezia, subiectivul cu obiectivul, viața cu scena din mintea lor! Opera lui Shakespeare este foarte bogată în a oferi astfel de exemple. „Priveliște cumplită!”⁶, spune Macbeth, conștientizând fapta abia după ce îl asasinează pe rege, la îndemnul soției lui. Fapta lui Othello este rezultatul imaginației, al închipuirii că batista are alt rol decât cel

⁵ George Banu și Michaela Tonitza-Iordache, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004, p. 23

⁶<http://www.scribub.com/literatura-romana/carti/William-Shakespeare-Macbeth-tr16410967.php>

adevărat, ajungând să-și ucidă soția iubită din cauza unei batiste inofensive. Astfel apare melanjul dintre informații reale și imaginare, paradoxul fiind că cele imaginare se sprijină și par a se confirma tocmai pe baza celor reale!

Stanislavski spune că, în artă, în primul rând trebuie să știi să vezi frumosul...⁷ Frumosul este esența care trebuie păstrată. În acest sens considerăm că arta teatrului poate încă aduce un mare beneficiu omului contemporan, întrucât astăzi frumosul se poate pierde printre noile concepte și curente culturale.

BIBLIOGRAPHY

Banu, George și Tonitza-Iordache, Michaela – *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004

Jackson, Jonathan, *Taina Artei*, Ed. Doxologia, București, 2016

Mamet, David, *Teatrul*, Ed. Curtea Veche, București, 2013

Platon, *Opere II*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976

Shakespeare, *Opere Complete*, Vol. V, Editura Univers, București, 1987

Stanislavski, K. S. – *Munca actorului cu sine însuși*, Ed. ESPLA, București, 1951

<https://dexonline.ro/definitie/dedubla>

<http://www.scritub.com/literatura-romana/carti/William-Shakespeare-Macbeth-tr16410967.php>

⁷ Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Editura ESPLA, București, 1951, pp. 5-30