

A

Ambiguitate

Cuvîntul latin *ambiguus* înseamnă *oscilant, nesigur, cu două înțelesuri, obscur, neclar*. Sensul său a evoluat către un concept negativ moral. O persoană ambiguă este una dubioasă, suspectă de nesinceritate, cu două fețe, al cărei caracter nu prezintă nici o garanție și în care nu te poți încrede.

Fiindcă deslușirile noastre ajung să se raporteze în cele din urmă la fenomenul teatrului, trebuie să consemnăm analogia cu aceeași evoluție în sens negativ a termenului *ipocrit*. La origine, cuvîntul grecesc *hypocritēs* nu însemna altceva decît *actor*. O prejudecată mai târzie împotriva teatrului, acuzat de *prefăcătorie*, a decis o asemenea evoluție semantică a termenului respectiv. De fapt, procesul s-a repetat și într-o perioadă mai nouă cu cuvîntul *comedian* sau *comediant*. Vocabula italiană *commediante* nu însemna exclusiv, la început, decît tot *actor*. Cu timpul, însă, din aceeași prejudecată anti-teatrală, a alunecat către accepția de *nesincer, prefăcut*. Spre deosebire de acestea, noțiunea de *ambiguitate* se bucură de un regim intrucitiv distinct. Pe cînd ipocritul sau prefăcutul au un statut precis, ambiguul plutește încă în vag, în zona doar a bănuielii de falsitate, încă nedovedită, ci numai îndoielnic intuită, după unele indicii contradicții ale comportamentului său. Există însă și o altă deosebire, pentru noi, cu mult mai semnificativă: după cum am văzut, termenul *ipocrit* pleacă de la o noțiune a teatrului, și urmează un itinerariu descendent către înțelesul degradat pe care i-l cunoaștem noi astăzi. Dimpotrivă, cuvîntul *ambiguu* vine din altă parte și, pe o cale, de astă dată, ascendentă, intră în sfera teatrului, unde își reabilitează sensul.

Momentul acestei reabilitări poate fi stabilit pe la începuturile mari ale dramei moderne, odată cu barocul. Unele din cele mai

de seamă capodopere dramatice de pe la începutul și mijlocul veacului al XVII-lea, *Hamlet*, *Don Juan*, *Viața este vis*, *Mizanropul*, sînt și ele ambigui. De același regim se bucură și unele mari creații, care nu aparțin, originar, dramei, cum ar fi *Don Quijote*, dar care chiar în acea perioadă s-au văzut dramatizate. Ne gîndim la dramatizarea unui episod din romanul lui Cervantes de către Guillen de Castro. În asemenea creații, destinate scenei, ambiguitatea nu mai este un indiciu al degradării morale, ci, dimpotrivă, al *profundității*. Ochiul nu poate pătrunde ușor către fundul acestor ape adînci. Privirea se izbește de obstacolul ambiguității, care arată implicit că sensul lor se află cu mult dincolo de orizontul vizibil al înțelegerii.

Dar, din registrul negativ cu care a intrat în circulație, accepția termenului s-a putut salva numai parțial, pe un delimitat plan estetic și teoretic. În sensul său curent, de natură etică, politică sau socială, ambiguitatea continuă a rămîne compromisă. Faptul ne dirijează către o necesară disociere, pe baza căreia se poate distinge *simplul calcul ambiguu* de specia mai complexă a *structurii ambiguie*.

În primul caz, ambiguitatea constituie o metodă. În mod voit, ea face abstracție de orice principiu ferm, avînd totdeauna în vedere un obiectiv interesat. Pentru atingerea lui, cel ce practică o asemenea metodă folosește un joc neclar, de expectativă, cu caracter mutabil, un comportament din care, pentru partenerul său, rezultă, în aceeași măsură, speranța și îndoiala, dar niciodată certitudinea că nu va fi amăgit sau trădat. Asemenea persoane, a căror activitate se vede dirijată de calculul amînit, sînt identificate negativ ca prezențe *dubioase* sau *suspecte*.

Dar mai există, totodată, și cazul celălalt. De astă dată ambiguitatea nu mai exprimă lipsa de caracter, practică de o metodă perfidă, angajată, fără nici o urmă de scrupul, să servească interese exclusiv egoiste. Ea apare acum ca expresie a unei configurații lăuntrice, a unei structuri. O asemenea structură este accentuat etică, urmîrind să străbată dincolo de mediocritatea unei morale convenționale, și mergînd nu rareori

impotrivă propriilor interese. Purtătorii ei se disting printr-o marcată profunzime a spiritului, de natură intens deliberativă și, în ultimă analiză, de esență tragică. Așa apare, bunăoară, ambiguitatea lui Hamlet. Odată cu acest nume ne întoarcem iarăși la fenomenul dramei și al teatrului, așa cum s-a afirmat el încă de la marile sale începuturi moderne.

Aici devine edificatoare vasta lucrare a lui Al. Ciorănescu, apărută în 1957, și intitulată *El Barroco o el descubrimiento del drama (Barocul sau descoperirea dramei)*. Întregul stil al Barocului se modelează după categoriile marii drame moderne, în sensul în care apare ea odată cu acel stil. Prin ce se distinge fondul ei, care va deveni al celei mai reprezentative părți din dramaturgia și din teatrul ultimelor veacuri? Printr-o tensiune strinsă între două porniri antagonice ale conștiinței, care nu se vor împăca niciodată. Optarea pentru una din ele ar distruge unitatea dramei, care se alcătuiește, fără excepție, din această lăuntrică dualitate contradictorie. Ea ia adesea forma conflictului dintre fondul pasional și cel reflectat, meditativ, din adâncurile ființei umane. Faptul se va răsfringe în alcătuirea intimă a celor mai pronunțate naturi dramatice moderne. Ele se vor idealifica invariabil sub semnul ambiguității. Este ceea ce a și creat dificultatea comentatorilor, care, timp de secole, au luptat să descifreze constelația lăuntrică nu numai a lui Hamlet, ci și a celorlalte personaje adine reprezentative, ivite în marea dramă, odată cu barocul.

Plecând de la dramaturgie, aceeași ambiguitate se va extinde și pe planul mai general al trăirii tragice ca motiv de speculație filosofică. Este obiectul de dezbatere al unei importante părți din gândirea veacului nostru. Vom recunoaște și aici amintita tensiune între cele două porniri lăuntrice cu caracter ireconciliabil. Termenii conflictului pot fi surprinși chiar la unul din promotorii acestui tip de gândire în secolul XX, la Miguel de Unamuno. În celebra sa lucrare, apărută încă în 1913, și intitulată *El sentimiento tragico de la vida (Sentimentul tragic al vieții)*, Unamuno identifică, la baza unei asemenea trăiri, lupta continuă, niciodată soluționată, între „scepticismul rațional” și „exasperarea sentimentală”, luptă ce se dezlănțuie „în fundul abisului conștiinței”. Persoanele grevate de acest conflict interior nu se vor închea nici ele într-un contur bine precizat, în complexitatea lor vor rămâne mereu *ambigue*.

Factura dramei moderne, capabilă să-și extindă tentaculele și într-o filozofie a existenței, se va repercuta cu întregul ei conținut și în domeniul spectacolului, pentru care se și află destinată. Marele actor — vechiul *hypocrites* al grecilor — este și el o ființă ambiguă, asemenea personajelor tragice pe care le interpretează. Aceasta nu înseamnă o identitate cu ele, ceea ce ar fi o naivitate să oredem. Actorul ca om poate avea alt temperament, alt caracter, alte virtuți și alte vicii decît personajul interpretat, dar de-

ține același tipar structural, adică aceeași dispoziție ambiguă a conștiinței. Pendularea sa continuă, adesea sfîșietoare, între două adevăruri, al scenei și al vieții, între iluzie și realitate, între mască și față, va decide și structura ce-l caracterizează. Așa se și explică marea contribuție a femeii în teatrul modern, începînd din perioada barocului, cînd i se deschide mai larg accesul scenic. Cu excepția unor arte minore, a celei textile bunăoară, teatrul este singurul domeniu artistic în care, din primul moment, elementul feminin s-a manifestat cu o necontestată strălucire. De atunci, femeia continuă neîntrerupt să-l egaleze pe bărbat în cadrul scenei.

Cum se explică un asemenea fapt? Prin aceea că femeia este ea însăși o ființă ambiguă, în sensul de complexă pînă la nedefinire. Natura feminină se dovedește a fi cu precădere schizoidală, spre deosebire de cea masculină, mai marcat cicloidală. Numai anumiți bărbați aparțin și ei primei categorii tipologice. Între aceștia se numără filozofii, actorii și îndeobște toți cei care, prin vocație, se dedică unor preocupări complexe, care angajează deopotrivă interiorul și exteriorul, psihicul și socialul. În conștiința lor se ciocnesc mai puternic latura trăită cu cea gîndită sau visată. În natura feminină, însă, ambiguitatea apare mai larg generalizată. De aceea, femeia este adesea *actriță* în viață, sub un aspect pur empiric, am spune printr-un instinct necultivat, chiar dacă-i lipsește talentul propriu-zis de *artistă*, pentru a apărea pe scenă. Această conjugare simultană, completă, aproape unică, între contribuția masculină și cea feminină, unite prin liantul comun al ambiguității, dar care-i lasă totuși fiecăruia specificul, determină, în bună parte, caracterul de integralitate al teatrului.

În sfîrșit, de la țesătura intimă a dramei și de la structura psihică a actorului, aceeași dispoziție ambiguă trece asupra întregului fenomen al spectacolului. Ea poate fi urmărită de la fundalul destinat să dea iluzia mării sau a unei păduri pînă la costum și machiaj. Toate aceste aspecte, integrate în ansamblul spectacolului, sînt și ele ambigue, fiindcă totodată se acoperă și se și descoperă. Nu mai puțin, așa-zisele *trucuri*, produse în parte de „mașinismul” scenic, intră în aceeași categorie.

În cele mai diverse chipuri ele au îmbogățit aproape neîntrerupt spectacolul din antichitate și pînă astăzi inclusiv, cînd atîtea noi mijloace tehnice contribuie imens să extindă întreaga arie de ambiguități a scenei. Fenomenul este, însă, inerent reprezentației teatrale, oricărei epoci ar aparține ea. Un fundal care poate fi simultan identificat și ca pădure și ca o suprafață de pînză pictată, o persoană pe care o vedem bătrînă după aparență, dar pe care o știm tînără în realitate, un costum care intră în sfera prezentului, fiindcă se înregistrează acum în fața noastră, dar care aparține exclusiv trecutului, fiindcă nu mai există astăzi, alcătuiesc la-

laltă tot atât de intrinsecări ambigue. Ele cuprind într-o unică concretizare două identități contradictorii, adică în aceeași persoană două vîrste opuse, în același obiect două spații ce se exclud unul pe altul, în aceeași apariție, două timpuri istorice, larg depărtate între ele. O sculptură sau un tablou — cu excepția procedeeului tot *teatral* al cunoscutului *trompe l'oeil* — nu sînt ambigue, fiindcă ele își propun doar *reproducerea* vieții, spre deosebire de scenă, care urmărește să dea însăși *iluzia* vieții. Numai ea este, deci, un lucru în același timp *adevărat* și *neadevărat*.

Aceasta relevă și modul în care se cere a fi receptat teatrul ca expresie înaltă de artă. La un asemenea nivel el se adresează unei anumite dispoziții complexe din natura omenească. Cîne nu știe, nu vrea sau nu poate să guste farmecul ambiguității, nu are ce căuta la teatru. Există două categorii complementare de asemenea deficienți sub aspectul receptivității teatrale. Amîndouă, însă, ignorază deopotrivă tocmai sensul fundamental al ambiguității, pe care se întemeiază spectacolul.

Prima categorie, alcătuită din spirite rudimentare, primitive, vede în teatru exclusiv *realitatea*, confundînd reprezentăția cu o desfășurare de evenimente petrecute nu pe scenă, ci direct în viață. Un asemenea „public” atribue actorului însuși gîndurile, cuvintele, acțiunile personajului pe care-l interpretează. Este prea cunoscut, în această privință, exemplul medieval al actorului ucis de spectatorii indignați, fiindcă deținea, în reprezentarea unui „mister”, rolul lui Iuda. Fără a se ajunge la consecințe atît de radicale, există pînă și astăzi cazuri din cele mai groțesti cu „acea care nu pot vedea în teatru decît exclusiv *realitatea*. A doua categorie am spus că se situează pe o poziție complementară față de cea dintîi. Ea este formată din acele spirite grave și ascetice, dispuse să vadă în teatru exclusiv partea de *iluzie*. Și atunci îl neagă, pecetluindu-l ca expresie neserioasă, corupătoare și deșartă, tocmai prin abaterea sa de la *realitate*. Ambele categorii se vîd afectate de o receptivitate mutilată, înregistrînd teatrul numai în cite una din componentele sale, care, luate separat, nu au nici o valoare deosebită. Ceea ce numim artă dramatică se constituie numai prin conjugarea lor. Or, tocmai această conjugare de adevăr și neadevăr, de realitate și iluzie, îi decide, o dată cu ambiguitatea provenită de aici, și validitatea artistică.

La cele discutate ne mai reținem, în sfîrșit, o ultimă problemă. Care este anume modul de atracție al teatrului în virtutea structurii sale ambigue? Ne formulăm o asemenea întrebare pentru a ajunge să înțelegem și diferența specifică față de diferitele căi prin care celelalte arte îi solicită pe aceia ce le frecventează. Modul de atracție al teatrului este seducția, care provine tocmai din calitatea ambiguă a alcătuirii sale. Celelalte arte te conving, fiindcă se sprijină pe o bază fermă. Ambiguitatea, însă, nu te poate convinge, fiindcă nu i se pătrunde rădăcina, adică însuși suportul care fixează aprobarea. Ea numai te cheamă, te seduce. Deși teatrul a servit de atîtea ori ca un excelent mijloc de propagandă, el nu convinge prin însăși structura sa, ci numai prin faptul că scenei i s-a suprapus tribuna. S-a așternut astfel, o altă alcătuire, de natură fermă, peste natura sa ambiguă. Ele pot, de altfel, coopera, fiindcă și puterea de convingere devine mai puternică atunci cînd se vede susținută de farmecul seducției.

Numai aceasta din urmă constituie, însă, modul legitim de atracție, pe care-l exercită teatrul. Persoana care-i absoarbe farmecul specific se vede supusă ea însăși unei stări de ambiguitate. Este, adică, o incertitudine, o frică de decepție a celui sedus față de seducător, incertitudine care, în loc să slăbească atracția, o intensifică nemăsurat. Ni se prezintă aici un proces analog cu acela al îndrăgostirii, unde în special femeia poate să seducă prin ambiguitatea sa. La fel se întîmplă și cu amatorul de teatru, care-i absoarbe vraja iluziei, ce i se intensifică în conștiință concomitent cu teama infuză, că i se poate destrăma oriînd această iluzie, și într-un tate dubiu se compensează printro participare cu atît mai puternică la clipa spectacolului. Această nuanță erotică pe care o trezește fenomenul scenic în conștiința celor ce i se atașează — cu alte cuvinte această marcată seducție — se datorează tocmai ambiguității sale.

Ea apare nelipsită în toate fazele și aspectele procesului pe care am încercat să-l schițăm. Ambiguitatea este petutindeni prezentă, de unde începe și pînă unde sfîrșește tot ceea ce ține de teatru, în dramă, în structura actorului, în componența spectacolului și, finalmente, în conștiința spectatorului și în modul său de receptivitate.

Edgar Papu