



Jași

„VIAȚA LUI GALILEI“

de Bertolt Brecht

În anul conceperii ei, 1938, *Viața lui Galilei* era destinată unei funcții (și unei alegorii transparente) strict circumscrise și circumstanțiale. Versiunea primelor intenții brechtiene parafraza, de altfel, chiar în titlu, demonstrativ și cu o semnificație evident agitatrică, vorbele legendare atribuite savantului umilit de inchiziție: „Pământul se mișcă“. În ochii lui Brecht, intelectualitatea, silnic „nivelată“ la regimul lui Hitler, se pastra — cu toată aparența abjurărilor publice și a desemnărilor, precum Galilei în datele legendei — stăpinită de o ascunsă adversitate, convinsă de forța stimuloare la rezistență a adevărului și de victoria finală a dreptului adevărului de a se mărturisii. Autoritatea minciunii impunea vremelnic acestei intelectualități o atitudine plecată față de mistificare și, în condițiile marilor devastări de conștiință care au premers devastării marelui război, inițiat de-al treilea Reich, omul de știință și de creație (și nu numai el) puteau afla sprijin (și justificare) în atitudinea tactică a lui Galilei. Brecht impregnase, așadar, drama lui Galilei, în această primă versiune (dorită inițial ca o piesă didactică pentru uzul muncitorimii), de un vădit optimism militant, caracteristic oarecum literaturii de exil a vremii, iluzionată de propriile ei dorințe. Ea se voia nu atât drama unei capitulări (a științei și rațiunii în fața politicului, a puterii), cât parabola minării dinăuntru a acestei puteri în stare să interzică adevărul, dar dezarmată față de muțenia cu care adevărul știe să persiste și să reziste, față de șoapta care-i poate asigura, nebănuit, expansiunea. Era de aceea, pentru tristește împrejurări date, o apologie a disimulării — și prin ea, o încurajare a luptei care, în spațiul concentrațional al universului nazist, nu-și îngăduia și nu-și putea afla altă armă în afara gestului disimulat. Drama excludea de aceea, în esența ei, ideea unei vinovății tragice și, cu atât mai mult, ideea unei acomodări trădătoare a intelectualului la cerințele (și generozitățile) puterii; așa cum excludea ideea renunțării la cercetare, la creație, la adevăr, de dragul acestor generozități — deschise libertății de a căuta, de a descoperi și de a răspîndi fructul cercetărilor, numai că în limitele sferelor de interese, dacă nu și de susținere, ale puterii care o acorda. Actul de abjurare, așa fiind, se arăta un act-limită de înțeleaptă opțiune față de alternativa unui sfârșit de martir (de tipul Giordano Bruno), care ar fi umbrat definitiv aura romantică a eroului cu pecetea renunțării definitive. Savantul pus în fața „instrumentelor“ de tortură se regăsește mai omeneste pe sine în slăbiciune decât în bravada gratuită. Această slăbiciune — neputința de a înfrunța și înfrînge teama — se va dovedi, în schimb, pentru el, puțință de a dobîndi dreptul la răgazul unei respirații meditative, la răgazul reluării și continuării, pe altă cale, a drumului convingerilor lui intime. Calea aceasta va fi aceea a subterfugiului, a mimării supunerii „oarbe“. Miopia inițială — crescîndă — de care suferă, și care, captușită cu o totală încredere în fața evidențelor și în „blajina putere a rațiunii“, l-a prăbușit, Galilei o va folosi pentru redresarea lui. Își va așișa



De la stînga la dreapta : Rella Ghițescu (Doamna Sarti), Puiu Vasiliu (Federsoni), Costel Constantin (Andrea Sarti), Virgiliu Costin (Călugărul tînăr), Constantin Popa (Ludovico Marsili) și Teofil Vilcu (Galilei)

cu ostentație „orbirea” și va face din ea — ca și din abjurare și supunere — armă de slăbire, dacă nu chiar de anulare, a vigilenței inchiuzitoriale.

Ca o piesă a speranțelor și luptelor antifasciste a și fost montată (această primă versiune a lui *Galilei*) : ca atare a fost receptată și de spectatori. E drept, nu de către cei implicați, cărora autorul ar fi vrut să li se adreseze în primul rînd, încurajându-i în luptă. Spectacolul nu a putut să apară de aceea ca un imbold parabolic la acțiune, ci ca proiecție parabolică a unei acțiuni, de desfășurare efectivă a căreia Brecht era convins în anii cînd, înainte de nefasta miopie politică a *Mamei Courage*, se hotărîse să scrie drama orbirii disimulate a lui Galilei. Lumea din stal, așa cum remarcă un exeget al piesei, putea lesne să recunoască „analogia dintre vremurile lui Galilei și contemporaneitate, dintre inchiiziție și Gestapo, dintre Galilei, care a continuat să răspîndească adevărurile științei sale, în pofida interdicției, și lupta ilegală împotriva fascismului”.

Atît numai că, în 1943, cînd după o întîrziere de patru ani, e pusă în scenă. *Viata lui Galilei* este confruntată cu niște realități îngrijorătoare, de natură să descumpănească, pînă la răsturnare, viziunea inițială — circumscrisă și circumstanțială — pe care Brecht o avusese despre locul, destinul și misiunea intelectualului în societatea și istoria poporului său. Se petrecuse în știință un eveniment de o semnificație uluitoare, care spargea granițele spațiului, oricît de încrîncenat, totuși restrîns, al primelor adrese intenționate de Brecht. „Era științifică” în care trăim punea pe umerii intelectualului răspunderea unor atitudini care angajează, dincolo de orice relații și înăluntru oricăror relații cu puterea, nu doar stabilitatea sau fragilitatea unui regim politic, ci însăși existența omenirii. Primele știri, receptate și comentate (îndată după încheierea versiunii originare) în Danemarca lui Niels Bohr, despre fisiunea nucleară, luaseră, de-a lungul a doi-trei ani numai, proporții experimentale zguduitoare prin finalitatea lor — deopotrivă în laboratoarele germane ale Institutului „Kaiser Wilhelm”, ca și

în cele de peste ocean, unde lucrau, într-o ascunsă, dar biciuită competiție cu fizicienii Reichului, fizicienii Americii. Brecht e nevoit să-și revizuiască punctul de vedere, parcă ușuratic încrezător, privind substraturile răzvrăcite ale abjurării lui Galilei, să nu o mai vadă justificându-se cu slăbiciunea firească a omului înfricoșat de instrumentele inchiiziției, să nu o mai socotească drept față penibilă a unei opțiuni-limită, vecină cu înțelepciunea ce-și mută expresia în disimulare pentru a nu-și pierde darurile revelatoare de adevăr. Brecht nu mai poate valorifica întunericul de dragul luminii, cu atât mai puternice cu cât izbucnește din el, fiindcă nu mai are încredere în combustia luminii acaparate de întuneric. „Nivelarea” intelectualilor din Reich, pe care voise s-o creadă devenind teren de cultură a rezistenței prin tăcere și inacțiune (citește: sabotaj), i se arătase (după descoperirile lui O. Hahn și după febrilitatea cu care „fizica nazistă” era servită de această intelectualitate, din bucurie pur științifică și tehnică) drept un pas monstruos, tacit trădător, drept colaboraționism. Pe alt plan, nu mai puțin monstruoasă prin consecințele ei, se situa înariparea omului de știință de peste ocean față de supraumana forță pe care se pomenește că era în stare s-o declanșeze și s-o minuiască, odată cu descifrarea și desplicarea nebănuțului mister al naturii nucleului atomic. Adevărul naturii fizice, în posesia căruia intrase omul de știință, fusese cucerit și demonstrat în afara și prin ignorarea adevărului naturii și legilor sociale. Trecută din starea ei pură în stare aplicată (predată adică celor deprinși și interesați să stăpînească și să dispună politic de forță), marea satisfacție a omului de a înainta în cunoaștere se solda cu perspectiva catastrofică a caracterului distructiv, antiuman al acestei cunoașteri. Ciuperca de la Hiroșima fusese prevăzută din timp și comentată cu apărindere și înfiorare profundă de chiar constructorii ei. Înfiorare platonice însă, așa cum, după cumplita experiență, inutile și derizorii au fost remușcărilor. Fiindcă, ajunși stăpîni pe tainele pandorice ale naturii, ei se vedeau fără putere și părăsiți, fără cuvînt și încarcerati într-un sistem de dependență și de supunere ale cărui resorturi le erau străine și înăuntrul căruia „instinctul cercetării”, care definește pe om (și pe care Brecht nu-l socotea mai puțin puternic decît instinctul reproducerei), se manifesta degradat, precum la Galilei după abjurare, ca un viciu, ca un păcat. Galilei a lăsat, așadar, posterității, prin gestul abjurării sale, nu pilda întăritoare a unei înțelepte disimulări antieroice, la care ar fi nevoită să recurgă lipsa momentană de putere a adevărului în contact cu „adevărul” momentan al puterii. Galilei a lăsat posterității, prin abjurarea sa, moștenirea grea a renunțării de a se împotrivi, ori măcar de a mai pune sub semnul îndoielii adevărul impus și dogmatizat al acestei puteri. Plecat ei, omul de știință acceptă, în plină înălțare a zorilor unui ev de lumină nouă pentru știință, golirea de sens ori oprirea în loc, ori schilodirea aflărilor ei, acceptă înstrăinarea pe mai departe a gândirii cercetătoare și creatoare, de rosturile mari, destrămătoare de ceață și de temeri, către care omenirea o cheamă existențial.

Din prototip al statorniciei în convingeri, Galilei devine astfel, împotriva legendei, prin reverberația actualității, un erou al eșuării. Dar al eșuării lucide. Este această luciditate ceea ce conferă *Vieții lui Galilei* în versiunile ei ultime, pe lângă asprimea necruțătoare a unui act de grea acuzare, nota bărbătească, lipsită de unda sentimentului tragic, a unei încrederi nestinse în acea „blajină putere a rațiunii” prin care Galilei își mărturisea în fond încrederea în adevăr, în omenire. Evul științific, evul triumfului adevărului este la începutul lui: de aceea e pîndit de slăbiciuni și de capcane; de aceea, adevărul încolțește și se răspîndește încă, adesea, pe căi ocolite; de aceea „trebuie să fii cu băgare de seamă cînd treci adevărul sub pulpană” dintr-o țară în alta. Galilei are conștiința deschisă a capitulării săvîrșite, dar nutrește în propria lui aflicțiune, bucuria gândului că această capitulare nu e de natură să stigmatizeze irevocabil față omului de știință: discipolii îl părăsesc, dar pentru a urma — fără „oibire” — drumul exemplar al începuturilor lui.

* * *

Viața lui Galilei la Teatrul Național din Iași este o întreprindere care se cuvine, fără multe argumente, așezată în primele planuri ale stagiunii. Și nu protocolar — ținînd seama că regizorul spectacolului și scenograful, Fritz Benewitz și Franz Havemann, ambii de la Teatrul Național din Weimar, au fost oaspeți, în schimb artistic, ai teatrului. Ci, efectiv, pentru că încumetarea de a înfrunta riscurile unei partituri de importanță ideatică, de dimensiunile și dificultățile ei scenice și interpretative, s-a soldat cu neașteptat de frumoase rezultate (cu toate că nu uităm aderența teatrului ieșean la textele brechtiene)

Firește, sînt de menționat în primul rînd rezultatele de ansamblu. Ambianța scenografică — rinascentistă — e construită din adversitatea de două fundaluri — unul dominat de crochiurile îndrăznelilor și dibuirilor tehnico-matematice ale lui da Vinci și Michelangelo, celălalt de liniile sigure și ample, de un colorit violent apăsător, sugerînd autoritatea și austeritatea bisericii. (Este o adversitate de planuri, cu care în principiu nu ne împăcăm; poate pentru că e prea explicit tălmăcitoare, poate pentru că îngustează datele conflictului și fabulei. În nici un caz, ea nu este însă stînjenitoare pentru desfășurarea, generoasă în grupări semnificative și într-o ritmică adesea plină de zvicnet revelator, a acțiunii.) Regizorul nu se revendică prin formație de la estetica lui Brecht și, în *Viața lui Galilei*, nici nu a fost prea mult încorsetat, dacă se poate spune astfel, de această estetică (fiindcă în propriile vederi ale lui Brecht, *Viața lui Galilei* trece, tehnic vorbind, printre lucrările mai puțin conforme cu pozițiile promovate în *Micul organon*). El n-a putut totuși să uite modelele coplesitoare lăsate de conlucrarea lui Brecht cu Charles Laughton (la Beverly Hills — California) și cu Engel și Ernst Busch (la Berliner Ensemble). Multă vreme va mai trebui, desigur, să se scurgă, pînă cînd o seamă de tablouri-cheie și direcțiile ideatice ale piesei vor putea fi altfel concretizate decît în celebrele modele. Multă vreme, desigur, montările *Vieții lui Galilei* își vor măsura virtuțile după construcția și forța de penetrație a acestor tablouri-cheie și direcții ideatice. E firesc poate, de aceea, că amintirea noastră se păstrează recunoscătoare regiei lui Bennewitz, în primul rînd (ceea ce nu înseamnă neapărat și cu precădere) pentru prospețimea matinală care deschide spectacolul, în bucuria lui Galilei de a fi ajuns să demonstreze rațional adevărul copernician și de a putea împărtăși această bucurie anticonformistă celei mai tinere generații a epocii sale; apoi, pentru marea scenă a balului în casa cardinalului Bellarmin, ca și pentru scena pătrunderii în masă a învățăturilor lui Galilei; cu părere de rău, mai puțin pentru ceremonialul îmbrăcării papei Urban al VIII-lea, ceremonial oarecum sărăcit de elementele și accentele sugestive necesare pentru a marca în procesul schimbării sale vestimentare mutația umanului în funcțional; cu deosebire pentru tabloul abjurării, în care, pe două registre și cu o tensiune maximă, contrapunțează mistica și febra religioasă (prin rugăciunea fiicei lui Galilei) cu rațiunea și încrederea în forța rațiunii (prin comentariile și așteptările discipolilor lui Galilei). În tablourile pomenite, ca de altfel și în cele mai puțin memorabile (nu însă mai puțin îngrijit și elocvent lucrate), locul protagoniștilor se cuvine desigur subliniat. Aportul lor tipologic, ritmic, de culoare, de afirmare a sensurilor și semnificațiilor, este cu atît mai prețios cu cît, în afara figurilor de centru, ei nu trec caracteristic, ci mai degrabă aluziv prin scenă. Notăm cu titlu exemplificativ pe Ștefan Dăncinescu (Barberini-Urban al VIII-lea), Ion Lascăr (Bellarmin) și Adrian Tuca (cardinalul-inchizitor) pe aripa clericală; pe Puiu Vasiliu (Federsoni), Marcel Finchelescu (Sagredo) și Virgiliu Costin (Călugărul cel tînăr), pe latura discipolilor lui Galilei; pe Sergiu Tudose și Silvia Popa pentru plastica și eficiența baladei pătrunderii numelui și științei lui Galilei în masă; pe Cornelia Gheorghiu și Rela Ghițescu, prima traversînd cu resurse medii, dar nu strident supărătoare, drama din umbră a fiicei lui Galilei, cealaltă configurînd episodic neștiința temătoare de știință a omului din popor.

Marele examen al regizorului, în colaborarea lui cu actorii, a fost însă fără îndoială dat cu interpretul eroului titular și cu cel al discipolului său, Andrea Sarti. E limpede că Bennewitz a cunoscut, străin de limba noastră, ceva din dificultățile încercate de Brecht, slab cunoscător de limbă engleză, în întîlnirea lui cu Charles Laughton, acesta total necunoscător al limbii germane. Problema „tălmăcirii teatrale“ a replicilor, a descifrării și extragerii gestului din replici, care s-a înfățișat, dolidora de dificultăți, dar și de bucuria unor revelatoare soluții, în conlucrarea Brecht-Laughton, trebuie să fi apărut (păstrînd, firește, toate proporțiile și văzînd-o mult ușurată de însuși memorialul brechtian privind construirea rolului lui Galilei de către actorul englez) și în conlucrarea regizorului german de la Weimar cu actorii noștri de la Iași. Cu atît mai mult cu cît Bennewitz (sau poate Teofil Vilcu și Costel Constantin) a încercat să rotunjească după o concepție, dacă nu mai proaspătă, mai puțin tăioasă, figura și semnificațiile lui Galilei și ale discipolului său. Cert e că Teofil Vilcu poartă, în Galilei, multe dar nu neapărat toate din trăsăturile cerute de Brecht, și în bună măsură observabile la Laughton și Busch. E corpolent, dar nu pintecos; e socratic, dar nu de urîtenie socratică; e dezidealizat, stînd pe picioare zdrene și datat la umor, dar nu neapărat la un umor zgomotos; e cu picioarele pe pămînt, dar nu e teluric; pornit spre gesticulație, dar știind să se și stăpînească... Există apoi la Teofil Vilcu o continuă undă de omenie în dritatea vocii și atitudinilor lui, care se prelungește parcă în învățătura preluată de Andrea. Există o jenă a

temerităţii, ca şi a emfazei, care vătuieşte prăbuşirea eroului şi care dă un înţeles, dincolo de sensurile imediate, cuvintelor lui de după abjurare: „vai şi amar de ţara care are nevoie de eroi“, aşa cum, în ultima lui tristă „bucurie“ — bucuria de a minca — freamătă satisfacţia faţă de seninătatea măcar selenară, care va lumina oricum paşii mai departe ai ştiinţei trădate de el. Teofil Vilcu este un Galilei osîndit (cum o cere cu tărie Brecht), conştient însă de legitimitatea osîndei sale şi — osîndit beznei şi claustrării teologale şi fizice — ştiind să întrevadă în alţii orizonturile luminoase ce-i sînt interzise. Paşii care-l duc la masa de unde, hulpav, va ataca, în meschinătate, piciorul de giscă, sînt paşi fermi, nu sfîrşiţi: în ei e trecută parcă fermitatea paşilor lui Andrea. Epava se duce la fund — nu şi bogăţia încercăturii ei. Este o linie oarecum mai puţin radicală decît ar fi vrut-o Brecht, cu care Teofil Vilcu desenează sfîrşitul în ticăloşire al lui Galilei: o linie mai domolită, dublată de înţelegere şi de încredere. E linia încrederii cu care îl *părăseşte* — pentru a-l continua în fond — elevul său Andrea. Costel Constantin îl edifică pe acesta şi-l mulează cu remarcabilă vigoare — tineresc temperamentală şi spirituală — dintr-o integrală şi expansivă adeziune la convingerile maestrului începuturilor sale, dintr-o nestăvilă şi indignată nedumerire faţă de actul abjurării acestuia, dintr-o calmă şi caldă regăsire a învăţatului în „Discorsi“ şi în lecţia-avertisment cu care învăţătorul îşi încheie misiunea, analizînd pentru el şi pentru posteritate, condiţiile slăbiciunii, ale orbirii şi ale trădării posibile a intelectualului văduvit de privilegiul legăturii sale cu lumea.

Spectacolul ieşean cu *Viaţa lui Galilei* — după plecarea oaspeţilor şi dincolo de orice observaţii de amănunt privind desfăşurarea şi rotunjirea lui ca atare, care ar fi oţioase — rămîne neîndoios un spectacol de performanţă a lui Teofil Vilcu şi Costel Constantin.

Florin Tornea

Tg. Mureş

„O ASEMENEA DRAGOSTE”

de P. Kohout (secţia română)

„FRAȚI DE ARME”

dramatizare după H. de Balzac (secţia maghiară)

Cînd vorbim de teatru, ceea ce se poate analiza cu instrumente critice e numai ordinea estetică a lui, nu şi instituţia. Ca „operaţie recapitulativă“ chiar, analiza se opreşte totdeauna pe momentele de artă, nu pe organizarea instituţională (doar dacă cercetarea relaţiei cu publicul mai contează, însă şi aceasta nu atunci cînd neglijăm faptul artistic). Ce intră, dar, în registrul estetic al teatrului? Varietatea tematică, adică unghiul sub care se întîlneşte criteriul cultural cu opera de artă şi angajarea artistică propriu-zisă.

În ultimele stagiuni la Tg. Mureş, piesele remarcabile au fost: *Lovitura* de

Sergiu Fărcăşan, *Petru Rareş* de Horia Lovinescu, *Platonov* de Cehov; în specia divertismentului s-au încercat, cu bune rezultate, farsa (*Cu ochii legați* de G. Fydeau) şi piesa poliţistă (*Cursa de şoareci* de Agatha Christie). Drama *Lovitura* a lui Sergiu Fărcăşan comunică, așa cum s-a observat, o apetiție pentru autentic: trăire în conştiinţă a realităţii. Replica e, de aceea, ardentă, rostită cu o anume „furie“, motivată aceasta tocmai de realitatea concretă, cu unghiuri uneori jenante. *Petru Rareş* de H. Lovinescu e o piesă pseudoistorică, rezistentă mai ales în latura conceptuală. În ea e