

„DISPARIȚIA LUI GALY GAY“ („omul e om“)

de Bertolt Brecht

la Teatrul de Comedie

Dispariția lui Galy Gay este tălmăcirea intensivă a subtitlului original pe care Bertolt Brecht îl propunea, explicativ, comediei sale *Omul e om*. Subtitlul vorbește, mai puțin categoric, doar despre o „transformare a hamalului Galy Gay, în barăcile militare din Kilkoo, în anul 1925“. Numai că sensul „transformării“ la care ne invită să asistăm nu ține de jocul aparențelor (al actelor de iluzionism), ci, într-o privință, de surpriza proceselor chimicale, potrivit cărora orice pierdere e preschimbare. El presupune, așadar, ideea *combinației*, — preexistența unor elemente mișcate unele spre altele, de o disponibilitate și chemare specifică, autodistrugătoare; preexistența, în dinamica acestor elemente, a unor valențe menite să dimenșioneze și să potențeze, în principiul ei, unirea elementelor respective și să dea acestei uniri expresia finală a unui corp nou iscat, care se interzice de la recunoașterea valorilor ce l-au premers, generându-l. Acidul sulfuric vitriolează fără să-și recunoască placizii părinți — apa și pucioasa. Așdoma vitriolului, cumsecadele hamal Galy Gay, mîndru că este în măsură, cu bruma lui de agoniseală, să-și plănuiască și el un prînz ca lumea, cu un pește — cu o plătică — pierde, din clipa în care intră „în combinație“ cu elementele și uniforma armatei coloniale, orice urmă din ceea ce — și mai ales din cum — a fost. Din clipa aceea, numele său trece în acela al furului de odoare bisericești Jeraiah Jip, hamalul din el se precipită ca să devină o „umană mașină de război“, și mîndria lui este să doboare — din cinci lovituri — și să pună în flăcări cetăți ce adăpostesc „țărani, meseriași, negustori — tot oameni harnici și de omenie“.

Piesă parabolică, așadar dispusă să-și verifice forța de penetrație și de semnificație dincolo de circumstanțe istorice precise, ea a și fost, de altfel, supusă unei „lesnicioase concretizări“, chiar de Brecht, în timpul cînd

nazismul abia începuse a face ravagii în Germania celui de-al treilea Reich: în locul hamalului din port, un mic burghez oarecare; în locul unei Indii imaginare, o Germania reală; în locul trupelor colonialiste din Kilkoo, membrii și adunările partidului nazist de la Nürnberg ș.a.m.d. O similară, „lesnicioasă concretizare“ poate fi instrumentată și cu date ale zilelor noastre. Vietnamul, de altminteri, este asociația imediată — deși nu singura — care concretizează vîdit spectacolul lui Lucian Giurchescu și al echipei sale de la Teatrul de Comedie, fără a avea nevoie să recurgă la penibile stridente indicații, ci doar prin anumite, utile, transferuri de comportament și de accent yankeizante. Dar parabola, văzută numai prin prisma și culorile premiselor și efectelor politice sau militariste, și-ar simți mult strîmțorat cîmpul de bătaie și de semnificații. Morala fabulei nu ține decît *exempli gratia* de aventura animalelor ce-o populează. Iar fabula „elefantului“ Galy Gay — cuminte și păgubos hamal în port, care ajunge s-o ia razna, călare pe tunul distrugerilor colonialiste — povestește despre numele și condiția omului, înainte și mai presus de numele și „anecdota“ eroului nostru. Instituția militaristă, cu mecanismul și „valențele“ ei, în contact cu care Galy Gay se „pierde“ pe sine, cedîndu-și identitatea în schimbul unei existențe statistice, de livret, este și ea (dincolo de prilejul unei acide denunțări a grotescului fioros ce caracterizează instituția) un simplu termen operator într-o ecuație care pune în cauză relațiile, în genere, ale individului cu societatea, cu sistemele sociale. De dragul clarității, și izbit de similitudini esențiale, Marx a folosit și el (nu numai metaforic) noțiuni extrase din edificiul și legile de coeziune și eficiență ale armatei, pentru a lămuri unele stări și probleme de bază ale orînduirii capitaliste.

În acei ani, imediat următori „marii deziluzii“, care a fost, pentru majoritatea spiritelor setoase de realizare a omului, primul război mondial, Brecht descoperă (desigur, nu numai el), în ambianța unui nemaiîntîlnit boom economic, cum dramatica nepuțință a individului de a se trăi pe sine, se arată extinsă pe toată aria de manifestare a relațiilor sociale. Personalitatea individului apăsătoare neînstare să se mărturisească în voie nici împotriva societății date (filistine și neînțelegătoare), nici în afara ei; prizonieră într-o junglă (a „orașelor“) ea era obligată să se comporte ca în junglă, sfișindu-se cu semenii săi sau luptînd fără orizont cu forțe superioare, necunoscute, abstracte, ori, făcînd din slăbiciune armă și pavăză, înșelînd aparențele și înșelîndu-se. Valorile etice, mai mult decît oricînd, i se înfățișau ca simulacre de norme ale conviețuirii. ori se vedeau, într-o lume a corupției, corupte. Realizarea umană se confunda cu parvenitismul; pentru bunul și discretul mers al afacerilor, pe cît de mari,



Stela Popescu (Uăduva Begbick) și Mircea Albulescu (Uri)

pe atât de necurate, se inventase cuvîntul și funcția „omului de paie”. Cîntea începuse a fi măsurată — după prețul ce accepta pentru a se lăsa cumpărată și pentru a acoperi necîntea. Diversiunea posibilității și dreptului oricărui la parvenire era aruncată, praf în ochii mulțimii; tema parvenirii sociale era frecventă în teatru și narcotiza marea public mic-burghez al vremii. pîndit — și radicalizat — de spectrul proletarizării. Ferencz Molnar transformă „în doi timpi și trei mișcări”, spre jubilația stalurilor, un biet șofer într-un temut magnat al finanțelor; Marcel Pagnol lansează în lume pe Topaze, incarnarea panașată a puterii afaceriste iscată cuceritor și prin surpriză din neputința modestiei și a onestității imaculate. Exploatată în teatrul boulevardier, cu netăgăduit puternice efecte compensatorii, starea de disponibilitate a individului în societate a fost privită, din altă optică (din optica pirandelliană, de pildă), drept o stare de ambiguitate funciară, și a dus, firește, la concluzii mai puțin consolatoare: omul se mișcă într-o lume a aparențelor, într-o dramă a măștilor și amăgirilor, în care protestul caracterelor ferme, al sincerității și purității ingenu este destinat iderizoriului și eșecului. Clownul Charlot devine în *aceste* zile tragicul Chaplin; în acest context al „goanei după aur”. Într-un alt fel (dezolant), se

provoca în om aceeași abilitate de a-și modela — după conjuncturi și necesități — complexiunea; dar se punea în același timp, pe planul realităților imediate, ca o crucială problemă dramatică, de destin al umanității, problema locului și relațiilor individului în societate. Calpele lumini ale viziunilor boulevardiere, cu privilegiul frumoaselor lor soluții „culinare”, se stingeau... Folosesc termenul lui Brecht, nu neapărat ca să fac, prin opoziție, intrarea în zona și aventura gîndirii și teatrului său. Întîmplător însă (dar și semnificativ), dau peste o cronică de epocă a bătrînului Herbert Ihering, care marchează această opoziție și care, înfățișînd marile resurse de suculență comică risipite de Max Pallenberg în interpretarea lui Topaze, socotea acea magistrală interpretare abia un exercițiu pentru o eventuală intrare în rolul lui Galy Gay, eroul comediei brechtiene, lansată cu un an-doi înaintea lucrării lui Pagnol. Nu era, desigur, în judecata criticului berlinez, intenția unei micșorări a calităților pentru care se cuvenea prețuit scriitorul francez (de altfel, nici nu a depus o deosebită insistență comparatistă). Oricum. *Topaze* era un caz anecdotic (cu o ingenioasă și bine fructificată poantă finală) și atât. Cazul hamalului Galy Gay — care, ca și Topaze se pretează la anularea personalității sale mărunte, pentru a se în-

carna înalta — prestigioasă — se oferă unui haz mai puțin anecdotic, vizind nu doar un moment culminant în biografia personajului, ci vizind rețeaua de capcane ale unui întreg sistem de viață, atingând înseși resorturile intime ale individului căzut, fără să știe, pradă acestei rețele, și zbatându-se în van ca pătruns într-un teren de nisipuri lunecoase, să se desprindă de ea. Starea de dependență este o realitate inexorabilă pe care individul e tentat să și-o mintă printr-un continuu reflex de acomodare, cei doi iluzia unui act de opțiune, dar care, în fond, nu e decât gestul unei consimțiri la anihilare. Veacul inițiativelor personale stăpîne pe sine — al titanismului rinascențist ori al elanurilor romantice — este un veac de legendă, inactual. Eroul zilei de azi tinde din ce în ce mai clar să se structureze ca masă, ca erou colectiv. Secolul nostru, acest secol de uluitoare cuceriri și descoperiri științifice, de uriașă și necurmată explozie și expansiune tehnicească, este de neînțeles în afara ideii de mulțime, de comuniune, de participare solidară la indiferent ce inițiativă sau acțiune cît de cit semnificativă. În acest context, personalitatea individului, dacă ține să se manifeste ca atare, este cel puțin insolită. Individul se cere topit în masă și este, de altfel, supus unui proces de anonimizare și uniformizare, trecut în rîndul valorilor cantitative, ușor înlocuibile unele prin altele. Nu însă, firește, fără rezistență. Nici odată, ca în acest secol de nevisat și nemăsurat triumf al omului asupra propriilor lui visuri, omul nu a trăit mai intens dureros sentimentul înstrăinării de sine însuși, al „dispariției” sale în magma uniformului. Conștiința de a se vedea preschimbat din om în „material uman” este o conștiință neliniștită, specifică secolului nostru, care nu se poate opri să clameze, cu atît mai mult, împotriva „frustrării”, cu cît apare mai clară zădărnicia oricărui efort de smulgere din curentul ce-o trage spre „integrare”. „Omul unidimensional”, pe care Marcuse îl descoperă trăind sub clopotul „establishment”-ului american, este o treaptă-limită a intuiției lui Brecht scriind, cu *Omul e om*, o „dramă a colectivului” — a colectivului „fals, malefic (al „bandei”)” — ce se desena și avea să dobîndească proporțiile și să ducă la ravagiile nivelatoare ale nazismului. *Teama și mizeriile celui de-al treilea Reich* abundă, de altfel, de astă dată deloc parabolic, în cumplite și edificatoare tablouri în care se vede cum, sub presiunea „climatului”, personalitățile se autoreneagă, ori consimt a se anula, a se „nivela”, a se „alinia”, transformîndu-se din subiecte autonome ale vieții în „active” obiecte sau mecanisme automate ale regimului. Acele tablouri denunță situații, desigur excepționale, revolte. Dar personalitatea umană, al cărei destin Brecht îl urmărește de-a lungul întregii lui creații, îi apare ca permanent hărțuită de forțe polar

divergente, ca permanent oscilînd între bine și rău, între uman și inuman, dar permanent în dificultate de a lua decizia omenei într-o lume, dacă nu total dezumanizată, în orice caz total descumpănită. De aici viziunea unei structuri bivalente a omului (de alt ordin decât cea pirandelliană), dublele identități ale altora dintre eroii lui, căderile în eșec ale altora. Ar fi oțios să urmărim acest filon caracteristic operei brechtiene, aici. Mă gîndesc doar că acest „erou”, Galy Gay, care se prăbușește din serele cumsecădeniei sale de om neînsemnat, minat de ispita înșelătoare a unei posibile redresări materiale (dorința de a realiza „bune afaceri” e motorul de bază al acțiunilor lui), și a cărui prăbușire constă tocmai în acceptarea identificării sale cu „banda” (în engleză: gang!) și apoi în acceptarea ascensiunii spre crimă, prefigurează, de la un moment dat al acțiunii, pe Arturo Ui (și lucrul apare vădit în spectacolul bucureștean, mai ales în gestică finală, marcată, cu bună stăpînire a monumentalului caricatural, de Mihai Pălădescu). S-ar întrezări însă în aceasta doar o linie analitică, superficială, a destinului său; așa cum, în cazul „fiorosului” sergent Fairchild — sensibil la schimbările meteorologice, pînă la molesirea în doruri lascive a temperaturii sale violent sanguin — întrezărim un Puntila-moș. Teacă al armatei coloniale. Conduita lui Galy Gay — „omul care nu poate spune nu” —, privită mai în adîncuri, trimite însă la semnificații mult mai apăsătoare, care depășesc planul analogiilor înguste, și pătrund în perspectivele, tragice pentru existența umană, ale reflexului de acomodare, iscat din teamă, din conștiința slăbiciunii, din neputința de a înfrunta decăderea sau destrucția biologică. Galy Gay se leapădă de „eul său bun” dintr-o asemenea frică; și dintr-o asemenea frică, potrivit cîntecului *Operei de trei parale*, uită că este om, ca să trăiască. Gestul său se justifică, oportunist, cu mărturisirea că el este „omul care nu știe cine este”, cu descoperirea senină că este „utilizabil” și cu solicitudinea fățarnică de a putea „renunța la ceea ce nu place altora în dînsul, pentru a le fi pe plac”. E, limpede, o deserțiune din el însuși, un naufragiu de care-și dă seama. („Vintul s-a cam răcorit avan... cred c-ar fi mai nimerit să plecăm de-aici, că oricum nu-i un loc unde să te simți bine”, sînt cuvintele de încheiere ale panegiricului pe care-l face la mormîntul numelui său ucis.) Dar este o deserțiune lipsită de conștiință că ea ar putea avea urmări sociale, că „dispariția” lui aparentă duce la dispariția reală a multora. E ceea ce-l îndrituiește, odată transformat în „mașină de ucis”, să aibă euforia faptelor eroice. De cumplitele urmări — pentru soarta întregii umanități — ale unei deserțiuni similare va fi însă conștient un alt personaj, de dimensiuni spiri-

tuale și dramatice, totul deosebite celor incarnate de Galy Gay, dar a cărui proiecție exegeza brechtiană nu se poate opri să n-o vadă în acest mărunț erou al pierderii în anonimat. E vorba de Galilei. Aproximarea pare, desigur, forțată — și omofonia onomastică de care ne izbim, așezându-i alături, nu poate îngădui, singură, decât statornicirea unei coincidențe bizare, dacă nu hilare. Există însă similitudini de situații și de destin ale celor doi eroi; dacă nu multe, esențiale. Acestea nu pot fi ușor trecute cu vederea. Și Galilei — ca și Galy Gay — renunță la „eul său bun“, din clipa în care „colectivul“ — și acesta malefic — al autorității eclesiastice îl încolțește și-l pune în fața „instrumentelor morții“. Retractarea lui Galilei (scuzată de el cu un cinism îndurerat: „am retractat, dar voi trăi“; „mai bine cu mâinile pătate decât goale“) și „disparația“ lui pentru știința și pentru speranțele umanității epocii sale trimit, într-o lectură în contemporaneitate, la stadiul în care știința a intrat în sfera forțelor de producție fundamentale, la condiția omului de știință chemat să minuiască această pandorică forță de producție, la colectivul în care el e primejdii să-și anonimizescă, să-și „cuantifice“ personalitatea, acceptând, sau nu, s-o vadă transformată într-o „mașină de gândit“, la cheremul unor interese „superioare“ pe care nu e în măsură, nici primit, să le discute. Așa cum, pe planul său de „om care nu are ce pierde“, Galy Gay acceptase să devină, în banda ce-l adoptase, „mașină de ucis“. Conturându-l pe Galy Gay, Brecht avertiza asupra unei primejdii localizabile, localizate: fascismul, războiul. *Galilei* a fost conceput în momentul când știința jubila realizând desplicarea atomului, și a fost încheiat în atmosfera de neagră stupefacție, de după prima experimentare, la Hiroshima, a epocii realizării. Cîți „*Galilei*“, cu fața pierdută, „mașini de gândit și de calculat“, au fost părtași acestui experiment? Cu *Galilei*, Brecht avertizează asupra unei primejdii ce n-ar mai putea fi localizată și stinsă; cu el încheie o buclă pe care sărmanul Galy Gay o deschidea, nebănuind asemenea sumbre implicații posibile în dispariția sa, ba mai mult, stăruind asupra substanței comice de care sînt îmbibate gestul său și dialectica relațiilor lui cu colectivul ce-l determină să-și schimbe de identitate.

Nu e totuși paradoxal? Nu atinge oare parabola lui Brecht aspecte dureroase, total anticomice, ale vieții omului și societății? Ba da. Dar eșecul lui Galy Gay este, declară tot Brecht, o „treabă veselă“, pentru că el nu solicită compătimire. Pentru că, ceea ce s-ar socoti „slăbiciune“ la el, „neputință de a spune nu“, este, — dacă urmărim atent acțiunea — dimpotrivă, tărie. „În orice caz el ajunge cel mai puternic după ce a încetat să mai fie o persoană particulară; el devine puternic abia integrat masei, cînd execută voința neînduplecată a acestei mase de oa-



Ion Lucian (sergentul Fairchild)

meni“. În Galy Gay, în devenirea lui, în „disparația“ lui în masă, Brecht anticipa — precum cu un clișeu negativ — apariția unui „nou tip de om“, tipul secolului nostru științific și tehnicist, care nu se va lăsa însă pradă mașinilor și preschimbat de ele, ci care, dimpotrivă, va stăpîni și va preschimba el mașinile; care, „oricum va fi să arate, va arăta înainte de orice ca un om“. Acesta se va cufunda în masa unui alt colectiv — uman — de astă dată — realizîndu-și — nu pierzîndu-și în el personalitatea.

Astfel văzut, ca un clișeu negativ, Galy Gay nu putea fi decît un avertisment de natură comică. Și o comedie de bogată și colorată trepidație a fost de altminteri construită pe canavaua dramatică și muzicală a demonstrației și remontării lui Galy Gay, și la Teatrul de Comedie. Dominat de ideea relativității identităților, a disponibilității la transformare, nu doar a indivizilor (au loc în piesă trei transformări: a lui Galy Gay în „mașină de război“; a „mașinii de război“, defectată, Jeraiah Jip, în instrument al cre-

în religioase ; a „fiorosului“ Fairchild, în civil...), ci și a spațiilor. Spectacolul montat de Lucian Giurcescu se mișcă pe un podium scutit de orice apetență la decoratie fixă ; câteva recuzite și câteva perdele mobile „nasc“ o scenografie vie, diversă, imediat sugestivă, secată de orice emfază greoi și ostentativ stilizatoare. Dan Nemeșanu participă dinamic și degajat, cu actul său scenografic, la acțiunea comediei, făcând să treacă — cu aceeași instrumentație — un loc de joc în altul : un cîmp de exerciții militare într-un interior de pagodă asiatică, aceasta într-o cantină-bar-baracă a trupei de ocupație colonialistă, aceasta mai departe, în „tribunal“, fals loc de execuție și de înmormintare, apoi, toate, în „cîmp de luptă“ și de desfășurare a „finalului“ — burlesc, poate nu și cutremurător cum s-ar conveni, dar mișcat de un subteran curent ironic, de natură să pună un util dram de plumb pe aripile larg și nespus de melodios filifinde ale marșului „cuceritorilor“ Tommies... În general compozițiile lui Paul Urmuzescu încălzesc atmosfera comediei și songurile ei cu o muzicalitate aș zice periculoasă, de șlagăr, păcătuind așadar, prin însușiri ce ajung să acopere, dacă nu chiar să facă simple „texte“ din versurile poetului dramaturg. (Mi-au plăcut însă prea mult ca „identități“, pentru a insista totmai aici asupra gingașului capitol al relațiilor lui Brecht cu muzica. La urma urmelor, Weill a compus și el șlagăre pe songurile lui Mackie Messer.) Și, mergînd mai departe, folosind elogiul ca instrument critic, aș zice că întreg spectacolul e rotunjit „muzical“, împins, parcă deliberat, spre formula musical-ului. Prezența Stelei Popescu, acaparatoare nu numai prin scînteietoarea ei vervă și o nesecată efuziune de virtuți scenice, dar și prin zestrea, poate prea marcată și exploataată, a însușirilor personale, a patinat, cu un șperuitor strat de melodioasă feminitate, această comedie, în fond colțuroasă, brutală. A fost o Begbick, mai de grabă „văduvă veselă“ (în asprul climat soldatesc în care trăiește), decît experienta cantinieră „chiar dacă bătrînă încă înstare să fie caldă“, cum o caracterizează nu știu ce personaj ; a fost o vivandieră pe care n-o putem vedea devenind vreedată Anna Fierling, dar pe care o ascultă totuși cu înfiorată surprindere cînd, parcă intrînd în altă piele, a gravității, cîntă despre „curgerea lucrurilor“ și despre viață, ori cînd rostește marile monolog despre putința demontării și remontării omului. Partenerul ei principal, masiv, de o eficiență nu lipsită de semnificație, este ansamblul și corul soldaților, și mișcarea lui, deosebit de precis, de „colorat“ și divers dinamizată, de-a lungul spectacolului. S-a edificat prin el, desigur, acel „malefic“, colectiv, ce uniformizează, în dependența căruia urmează să cadă Galy Gay. Mi se pare însă, totmai de aceea, că patrule care *operează* transformarea hamalului — ea însăși excreșcența colectivului — se distinge cu bruschețe de masa „corului“ și lasă, la

rîndu-i, să se distingă de ea, cu o izbitoare, zgomotoasă și prea totală predominanță, mitraliorul Uria. E drept, acesta este, propriu-zis, „le meneur du jeu“. Dar Mircea Albulescu folosește oricum, cu vanitate prea vizibilă, tot ce e coplesitor în el : carura, glasul, gestul, aplombul — toate hiperdozate. Este o predispoziție derutant individualistă, într-o lume de „numere“ și de uniformitate. Ea împinge parcă spre o prezență mai mult figurativă a partenerilor — Dem. Savu, Dumitru Chessa, C. Băltărețu — deși fiecare an parte izbutește să contureze ceea ce poate rămîne amintire dintr-o personalitate „anulată“ Ion Lucian, sergentul Fairchild, superiorul său, și care, pînă în clipa cînd „se schimbă vremea“, poartă faima unui sîngeros vătăf al armatei, face — în sine — o frumoasă — poate prea șarjată — compoziție, dar intră cu dificultate în relații convingătoare cu „inferiorii“, din cauza umbrei pe care i-o face... Mircea Albulescu. Cu atît mai umbrît (și artisticeste, pe nedrept, năpăstuit) apare Galy Gay, întrupat slăbănogit, temător, văduv de orice inițiativă, de Mihai Pălădescu. Am vorbit de calitățile lui în compoziția caricaturală. Dar „transformarea“ lui este împiedicată să treacă printr-o reală dialectică, de tîrguiri, șovăiri, înaintări și dări înapoi, și, mai ales, face în final incredibilă creșterea lui, doborîtoare, peste capul lui Uria-Albulescu. Poate este aici și o intenție îndrăzneată a distribuirii rolului, care-l îndruma spre Pălădescu spre modelul „Generalului“ lui Buster Keaton, acea figură placidă, peste care cad, lără efect, toate ponoasele și tot hazul lumii, care trece, cu o totală indiferență socială, neatinse, pe lîngă primejdii, pînă cînd un cald sentiment — o iubire — îl prinde și-l „transformă“... Modelul e, firește, ispititor, dar riscant pentru „elefantul“ greoi, ușor sărac cu duhul, lipsit de patimi, dar nu lipsit de un anumit simț al șarlataniei, care este Galy Gay. În primele spectacole berlineze, Galy Gay a fost jucat, o dată, de masivul, dar, la nevoie, „dumnezeiesc de ușorul“ Heinrich Georg ; altă dată de mai puțin rotofeul, în schimb pătrunzătorul Peter Lorre. Nu e, fără îndoială, un cuvînt să-l vedem și azi pe Galy Gay voluminos și greoi. (Totuși, pe Falstaff nu mi-l pot imagina decît ca un burduf de carne și osînză.)

Sînt acestea, observații marginale, fără adresă esențială la ceea ce face din spectacolul bucureștean al „dispariției“ lui Galy Gay, un spectacol de reală și nespus de plăcută destindere. În spiritul „avertismentului“ lui Brecht, despre apariția unui nou tip uman. (Nu mă pot opri să pomenesc măcar parentetic contribuția utilă — în zonele secundare — a celorlalți protagoniști : Dorina Done — mevrasta lui Gay ; preoții „galbeni“ Mah-sing și Wang, respectiv Mircea Constantinescu și Aurel Giurumia.)

Florin Tornea