THE YIDDISH THEATRE IN SHALOM ALEICHEM'S LITERATURE. AN ANALYSIS OF THE NOVEL *BLONDZHENDE SHTERN* (WANDERING STAR)

Claudia CÎȚĂ
University of Bucharest

Abstract: The present paper aims to offer a starting point to reassess the writing of Shalom Aleichem for the Romanian-language reader, through a literary approach in one of the best-known Yiddish novels, Wandering Star. The challenge of this micro-research will be both to highlight how literature offers a better understanding of the historical context, and, giving privilege to a direct lecture of the text, to establish a particular analytic itinerary: the struggle between professional and dilettante theatre, the Yiddish theatre and the Jewish-German theatre, the theatre seen as a source of financial advantages, but also as an intellectual profit; the image of the ideal actor, the difference between a naive public which is not able to see an inaccuracy on the stage, and a demanding, intolerant one before a failure during an act; the risk of losing career and vocation; being a self-educated artist; the struggle between theatre and press; breaking down the successful machinery on the stage – the clappers; meanings for the title of the novel, the assimilation problem, the osmosis career-vocation.

Keywords: Yiddish theatre, literary analysis, historical context, Jewish actors, assimilation.

Lucrarea de față supune atenției un studiu al temei teatrului în literatura idiș, prin raportare la scriitorul Shalom Aleichem (1859-1916). Obiectul cercetării îl constituie una dintre operele literare susceptibile de a reflecta, în cea mai mare măsură, tema aleasă. Traseul analizei tinde către descoperirea unor paliere personale de interpretare, printr-o lectură atentă și prin interesul constant îndreptat asupra contextului istoric. Scopul demersului propus este acela de a contura o imagine cât mai nuanțată a artei teatrului, gândită în relație cu literatura idiș creată de Shalom Aleichem.

Metoda de cercetare dominantă în cadrul lucrării va fi una de tip inductiv, prin urmare direcția analizei va fi dinspre particular spre general, de la efect la cauză. Un procedeu prin care îmi propun să urmăresc zona de interes selectată este acela pe care teoreticianul formalist Viktor Sklovski l-a denumit „insolitare" (*ostranenie*) – a descrie orice tip de realitate ca și cum de fiecare dată am stabili un prim contact cu aceasta, a îndrepta o privire deopotrivă idealistă și lucidă, căci: „Obișnuința devorează obiectele, îmbrăcămintea, mobila, soția și teama de război... *Arta* există pentru a ne ajuta să recuperăm senzația de *viață*"[1].

Ocurențele temei teatrului vor fi identificate și analizate în romanul *Blondzhende Shtern* (Stele rătăcitoare, 1909-1911). Gândit ca al treilea roman al unei trilogii dedicate sferei tematice mai largi a artei, opera literară menționată încheie triada începută prin romanele *Stempenyu, a yudisher roman* (Stempenyu, roman evreiesc – 1888) și *Yosele Solovey* (Yosele-privighetoare, 1889)[2]. Dacă primele două romane acoperă tema muzicii, *Stele rătăcitoare* ilustrează nuanțat tema teatrului.

Coordonatele spațiale și temporale care configurează incipitul romanului avut în vedere definesc târgușorul Holănești din Basarabia începutului de secol al XX-lea. Holănești

[1] Cf. David Lodge, *Ce mică-i lumea!* (Small World, 1984), Traducere, postfață și note de George Volceanov, Ed. Polirom, Iași, 2011, p. 62, subl. n.

[2] http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Sholem_Aleichem, accesat ultima oară la data de 28. 06. 2015.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

este înfățișat ca spațiu unde teatrul nu pătrunsese, unde piesele cele mai facile vor fi învestite cu atributele miraculosului. Și totuși, circumstanțele nu par încă favorabile sosirii unei trupe ambulante de teatru; evreii din Holănești se arată sceptici, ironici, neîncrezători în posibilitățile înscrise în natura artistică a actorilor, numiți: „comedianți", „măscărici"[3], „actoraș", „vagabonzi"[4].

De ce evreii din Holănești erau mai degrabă reticenți în a frecventa teatrul? Motivația poate fi aflată în identificarea statutului material, dar mai ales social al evreilor. Pe de o parte, teatrul „costă parale", iar „banii în Holănești sunt lucru rar"; pe de altă parte, „nu oricine își poate îngădui să meargă la teatru"[5]. Pornind de la efect spre cauză, așa cum am propus anterior, se observă necesitatea raportării la cadrele mentalitare de tip tradiționalist: teatrul poate fi frecventat mai degrabă de copii, tineri necăsătoriți ori soții încă tinere – decât de „oameni în toată firea", „evrei cu barbă"[6], al căror spațiu predilect de întâlnire rămâne sinagoga.

Copiilor le este îngăduit să frecventeze teatrul (amplasat în șopronul celui mai bogat om din târg, Beni Rafalovici), întrucât este perceput ca sursă singulară de a petrece timpul într-un mod plăcut: „Cum să nu-ți trimiți tu copilul la teatrul evreiesc? Parcă există altă distracție în Holănești"[7]? Ulterior, jocul „de-a teatrul evreiesc" va deveni principala activitate de tip ludic a copiilor, în după-amiezele liniștite de Shabat.

În cadrul romanului se observă un conflict latent între teatrul neprofesionist – care face recurs la dansuri, cuplete simpliste ori elemente de cabaret – și teatrul profesionist, cu repertoriu elevat și public cultivat (în opera literară studiată distanța între cele două moduri de a performa pe scenă devine vizibilă odată cu montarea piesei lui Karl Gutzkow, *Uriel Acosta*).

Prima etapă evocată coincide cu idealizarea teatrului, cu perceperea artei, la nivel empiric, drept un fenomen căruia i se atribuie o dimensiune supranaturală:

„O lume întreagă, o lume nouă li se arată aici, o lume cu oameni care își schimbă hainele și chipurile, care se învârtesc și rostesc cuvinte ciudate, pe jumătate evreiești, pe jumătate nemțești, oameni care cântă și dansează și uneori se scălâmbăie, încât aci te umflă râsul, aci te podidesc lacrimile.

Și toate astea le fac oamenii? Oameni ca toți oamenii?

Nu, ăștia nu-s oameni ca toți oamenii, ca mine, de pildă, sau ca dumneata. Ăștia ori sunt măscărici, diavoli împielițați, ori sunt îngeri din cer. [...] Le pare rău, din toată inima, că atât de repede se văd readuși la realitate. Se mângâie doar cu nădejdea că îndată se va ridica din nou cortina și din nou vor fi acolo, în ceruri, în rai"[8].

Cuvintele „pe jumătate evreiești, pe jumătate nemțești" pe care le rosteau actorii se leagă de contextul istoric al Rusiei sfârșitului de secol al XIX-lea; după asasinarea țarului Alexandru II (1881), în imperiul țarist condus de Alexandru III se adoptă o serie de măsuri antievreiești, au loc pogromuri, drept care această perioadă coincide cu începutul valurilor de emigrare în America. În anul 1883 guvernul țarist interzice teatrul în limba idiș; eludarea legii, pentru actorii evrei rămași în imperiu, va fi posibilă prin folosirea formulei: „teatru evreo-german"[9].

---

[3] Șalom Alehem, *Stele rătăcitoare*, în *Opere alese*, vol. II, Traducere de Olga Brateș și Meer Sternberg, Cu o prefață de Marin Sorescu, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 26.

[4] Șalom Alehem, *op. cit.*, p. 55.

[5] Ibidem, p. 31.

[6] Ibidem, p. 31.

[7] Ibidem, p. 33.

[8] Ibidem, p. 39.

[9] Cf. https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0019_0_19780.html#yiddishtheater, accesat ultima oară la data de 28. 06. 2015.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

În aceeași primă etapă, a idealizării teatrului, aș încadra redimensionarea ierarhiei valorilor, prin modul în care unul dintre personajele romanului, Herș-Beer Hoțmah (ulterior Bernard Holzmann) se raportează la scenă; el ridică estetica dramatică la rang de artă absolută, suficientă sieşi, perfectă (nici măcar perfectibilă). Mărturia lui asupra teatrului este una elocventă, căci îl proclamă drept singurul mod de existenţă pe care l-ar accepta, sensul unic spre care tind eforturile lui, dar şi spaţiul singular în care elevarea spirituală şi dezvoltarea materială sunt permise:

„Ia să-mi dea el [tatăl lui Leibl Rafalovici, n. n.], să zicem, de pildă şi *par examplu*, șandramaua asta, cu toată curtea asta, cu toată averea lui la un loc, și să-mi spună, *par examplu*, să-i cedez eu scena pentru o singură noapte? [...] Sau să zicem, *par examplu*, dacă cineva mi-ar umple şopronul ăsta cu aur şi mi-ar da, pe deasupra, şi o prinţesă de nevastă, ca să mă lipsesc de *comicărie* şi să intru slujbaş undeva într-o dugheană sau să mă fac meseriaş, l-aş scuipa drept în obraz, auzi tu, măi puştiule? [...] N-ai idee ce putere zace în teatrul ăsta, cum te atrage ca un magnet...”[10]!

O figură bine individualizată în economia romanului este dată de Leibl Rafalovici, viitorul actor Leo Rafalescu, fiul celui mai înstărit om din Holănești – Beni Rafalovici, în șopronul căruia se desfășurau repetițiile și reprezentațiile trupei de actori ai teatrului evreiesc și căruia îi era „silă de calicii [actorii] mereu nemâncați [...] ca unui evreu habotnic de carnea de porc”[11]. Actorii sunt desconsiderați, marginalizați, priviți cu milă disprețuitoare, ca niște paria ai societății, ori ca poeții, în alte epoci: „bieți oameni veșnic flămânzi, veșnic veseli”, „niște derbedei fără căpătâi, desculți și flămânzi”[12].

Și totuși, fiul celui mai bogat om din târgul Holănești aspiră tocmai la acest statut. Primul triumf al copilului Leibl ca actor, primul pas spre viitoarea carieră căreia se va devota se suprapune, în opinia mea, cu momentul în care, aflat la *heider* și imitând secvențe umoristice de la piesele la care fusese spectator, colegii „ajung să-l invidieze mai mult pentru «arta» lui decât pentru că e băiatul bogătașului Rafalovici”[13].

Ajunși la București, Leibl și Hoțmah (cel care absolutiza valoarea unei seri petrecute pe scenă, în defavoarea oricărei bogății fabuloase) încearcă înființarea unui teatru – în fapt, o trupă de actori gata să peregrineze în diferite țări și orașe. Hoțmah privește teatrul ca pe o sursă de existență (nu neapărat conotată negativ, ci ca *parnusa*), totuși, este lipsit de o gândire schematică, susceptibilă de a supralicita valoarea câștigurilor materiale. Complementar cu viziunea lui, tânărul Leibl vede scena ca pe un izvor de profituri intelectuale. Căutarea lor arată cum se construiește un teatru, furnizează detalii ale unui laborator de creație:

„De la bun început dădură dovadă de simţ practic: începură cu cartierele sărace, cu cafenelele şi localurile cele mai mizere, şi urcară tot mai sus, mai sus, până ce ajunseră să cutreiere teatrele, cafenelele, varieteurile şi şantanurile cele mai alese. Şi de peste tot prindea Holzmann ceva interesant, învăţa ceva nou”[14].

Holzmann are abilitatea de a opera distincţii calitative; e o înţelepciune de tip pragmatic la el, dar una care acţionează pe două paliere, construite complementar: pe de o

[10] Șalom Alehem, *op. cit.*, p. 68

[11] Ibidem, p. 110. Una dintre modalitățile de expresie pregnantă, specifice literaturii idiș, o constituie referința la mozaism, la aspectele dimensiunii religioase, strâns legate de identitatea evreiască. O nouă exemplificare ține de segregarea absolută între evreii situați pe paliere sociale diferite: „Mai curând s-ar putea întâmpla ca un rabin dreptcredincios din Anglia să se boteze, mai curând s-ar putea întâmpla ca un rabin modern, zis «reverend», să învețe a citi rugăciunile decât minunea ca un evreu din aristocraticul West-End să descindă în Whitechapel, printre calicii care vin la teatrul evreiesc, unde se vorbește idiș, se joacă în idiș și se cântă în idiș” (P. 323).

[12] Șalom Alehem, *op. cit.*, pp. 43, 70.

[13] Ibidem, p. 92.

[14] Ibidem, pp. 142-143.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

parte, deprinderea de a şti să aleagă un model valoros, care să producă emulaţie, iar pe de altă parte, spiritul deschis elementelor de noutate, capacitatea de a absorbi influenţele conotate pozitiv, inerente oricărui spaţiu de creaţie, oricât de umil.

Descrierea minuțioasă din cadrul romanului a orașului București al acelei epoci și direcția ascendentă a drumului parcurs de personajele construite pot fi puse în relație cu însăși călătoria întreprinsă de Shalom Aleichem în România, în 1908, cu un an înaintea publicării romanului acestuia[15].

În virtutea expresiei tributare gândirii iudaice – „Schimbi locul, schimbi norocul”[16], în orașul Lemberg (Galiția) trupa „Bernard Holzmann și compania” repurtează succes. Astfel, al doilea segment al cercetării, acela al teatrului profesionist, capătă contur odată cu accederea lui Leo Rafalescu la statutul de actor important, comparabil cu artiști dramatici precum Adolf von Sonnenthal, Ernst von Possart, Henry Irving, Ernesto Rossi. Publicul care frecventează teatrul este format nu numai din evrei, ci și din neevrei. Care erau criteriile aplicate evaluării actorului? Autenticitatea și simplitatea mijloacelor de expresie artistică, verosimilitatea și naturaleţea jocului: „Este întotdeauna și pretutindeni sincer, simplu până la naivitate, veridic ca însuși adevărul, natural ca însăși natura [...] Totul prinde viață, totul se mișcă. Nu mai e scenă, nu mai e teatru, ci e însăși viața”[17].

Astfel, actorul ideal este autentic, firesc, verosimil în actul teatral pe care îl performează, iar elementele de limbaj non- și paraverbal încep să capete substanță în interpretarea dramatică. Prin urmare, miza pare a fi aceea de a surprinde pe scenă nu actori care joacă, ci personaje care trăiesc. Teatrul nu mai este gândit strict în convențiile ficțiunii; transgresarea acestor limite si pasul făcut înspre verosimil denotă modernitatea și originalitatea viziunii lui Shalom Aleichem, viziune care se înscrie în dinamica tendințelor moderniste ale teatrului evreiesc, la confluența secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

„Publicul evreiesc, nedeprins la acea vreme cu teatrul bun, cu piese bune ori cu artiști de seamă, alerga ca la o minune să-l vadă pe acest astru abia răsărit, pe acest miraculos Rafalescu. [...] Și, cu toate că publicul dădea năvală la teatru, nu atât ca mare cunoscător, cât pentru motivul că «o lume întreagă n-o fi nebună», totuși, aproape fiecare spectator simțea că are în fața lui ceva nou, o forță neobișnuită”[18].

O hartă a traiectoriei „stelelor rătăcitoare”, a drumului actorilor în spații culturale distincte ar include orașele: Holănești (Basarabia), București, Lemberg (Galiția), Viena, Paris, Cernăuți (Bucovina), Londra, New York. Publicul larg, la începutul secolului al XX-lea – așa cum este înfățișat în romanul supus atenției – indiferent de orașul în care trupa de teatru își desfășoară spectacolele, are un nivel precar de educație, astfel încât climatul intelectual pare puțin favorabil artei. Publicul o percepe mai degrabă irațional, dar găsește motive de bucurie a spiritului chiar și în piesele simple, subsumate etapei teatrului neprofesionist.

Motivația coborârii nivelului cultural al pieselor jucate în teatrele din micile târguri evreiești, dar și din orașe mai mari trebuie căutată în aspectele de ordin material. Actorii evrei erau foarte săraci, adesea flămânzi („Şi nu mănâncă toți, că doar nu toți au cu ce-și plăti masa. Mai cu seamă la sfârșitul lunii, în așa-zisele zile negre, actorii se hrănesc... cu studierea rolurilor, cu repetițiile sau, pur și simplu, jucând *tertl-mertl*”[19]), jucau în condiții precare, nu

[15] O relatare detaliată a acestui episod de ordin biografic al lui Shalom Alehem poate fi consultată în cartea lui Marius Mircu, *Idișul cântă și încântă*, cap. „Șalom Alehem în România”, Ed. „Glob”, Bat Yam, 2003.

[16] Cf. **משנה מקום, משנה מזל** – Sholem Aleichem, *Blonzende Shteren* [Blondzhende Shtern], Hebrew Publishing Company, New York, 1920, p. 129.

[17] Șalom Alehem, *op. cit.*, pp. 149, 151.

[18] Ibidem, p. 151.

[19] Șalom Alehem, *op. cit*, p. 241. *Terl-mertl* reprezintă un joc de cărți fără reguli riguroase în privința numărului de participanți, fiind predilect artiștilor și comercianților al căror timp este limitat.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

beneficiau de un salariu regulat, ci cel mult de câteva procente din fiecare reprezentație, depindeau de repertoriul impus de director. Miza este una derizorie – senzaționalul, dar adaptată gustului artistic deja (de)format. Dacă publicul nu era instruit, atunci era ușor de mulțumit cu piese facile, bulevardiere. Un exemplu în acest sens îl constituie repertoriul directorului teatrului evreiesc din Lemberg, Gheț ben-Gheț :

„...un director ca toți acei directori de teatre evreiești care-și hrănesc publicul cu melodrame siropoase și sfâșietoare, cu tragedii cu titluri senzaționale, de pildă: *Șminder Begheț pe rug* sau *Sângeroasa inchiziție din vremea lui Sobiețki* [...]. Gheț ben-Gheț nu prea ținea să-și înnoiască repertoriul cu piese moderne. [...] Nu întotdeauna poți da piese «literare». Nu-i bine să-ți răsfeți prea mult publicul. Orice i-ai da, el tot [...] o să bată din palme să dărâme teatrul, nu alta”[20].

În etapa teatrului neprofesionist, care satisfăcea exigențele spectatorilor neinstruiți, arta dramatică rămâne un gen hibrid, indistinct, nediferențiat, nedecantat. Chiar începutul secolului al XX-lea reprezintă o perioadă în care o primadonă se putea afirma în același teatru cu actorii, și nu într-un teatru de operă sau de operetă. De asemenea, criteriile de selecție a primadonelor într-un teatru sunt exemplificate, în cadrul romanului, prin erijarea lui Ientl (ulterior Henriette) Schwalb în ipostaza de primadonă: „talie zveltă și siluetă seducătoare”. Spre deosebire de fratele ei, Haim-Ițic Schwalb – dizgrațios, dar iubitor de teatru – Ientl Schwalb, deși lipsită de talent, este aleasă în virtutea frumuseții fizice; fratele ei va fi refuzat inițial, angajarea lui fiind condiționată de prezența constantă a lui Ientl pe scenă, iar „vechea” primadonă se va retrage, căci: „În zilele noastre [deja în secolul al XX-lea!], un chip frumos are trecere, se zice, peste tot. [...] Așa a ajuns lumea și nu-i nimic de făcut”[21].

Gustul estetic al publicului se rafinează odată cu reprezentarea dramei lui Karl Gutzkow, *Uriel Acosta* (1847) – prima piesă modernă tradusă în idiș de Joseph Judah Lerner, în anul 1888[22]. Cum se extinde orizontul de așteptare, cum evoluează standardele publicului se observă prin remarca atribuită personajului Holzmann: „Dacă până și niște povești «cu morală» sunt mai presus decât cupletele”[23]!

„În seara aceea Rafalescu a jucat prost. [...] Știa mai bine decât toți că jucase ca un diletant. Ar merita, gândea el, să i se taie mâinile și picioarele. Sărise multe cuvinte din rol și multe le adăugase de la sine. Pe sufler nici nu-l auzise. Ce mai vorbă, trișase pe toată linia, cârpind, cu chiu cu vai, primul act. Și totuși, abia mai putea scăpa pe publicul care, ca dinadins, parcă înnebunise și nu mai contenea cu strigătele: «Ra-fa-les-cu! Ra-fa-les-cu»”[24]!

Gustul artistic neșlefuit al publicului face ca greșelile percepute cu acuitate de sensibilitatea actorului să treacă neobservate. Această supralicitare a toleranței, în rândurile publicului din Lemberg, poate fi pusă în oglindă cu reacția publicului din America – disprețuitor, neîngăduitor față de ratarea unui act din cele cinci ale piesei *Uriel Acosta,* pare a reitera mitul lui Pygmalion: „Zadarnic! De-acum încolo poate să joace dumnezeiește, nimic nu-i mai ajută. Publicul e iritat, mâniat și chiar îndârjit împotriva idolului în fața căruia abia se închinase. Și se pornește o huiduială și un fluierat în lege”[25].

Punctul de echilibru între cele două posibilități de manifestare a publicului l-aș găsi în secvența reprezentației finale, organizate în orașul Lemberg, prin segregarea tipurilor de

[20] Șalom Alehem, *op. cit.*, pp. 151-152.
[21] Ibidem., pp. 155, 161.
[22] Cf. Karl Gutzkow, *Uriel Akosta: a tragedye in finf akțen*, iberzetst un aranzshirt fun Y. Y. Lerner, Saint Petersburg, 1888, Library of the Yivo Institute for Jewish Research, microfilm, sursa: https://archive.org/details/urielakostatrage00gutz, accesat ultima oară la data de 30. 06. 2015.
[23] Șalom Alehem, *op. cit*, p. 228.
[24] Ibidem, p. 166.
[25] Ibidem, p. 529.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

spectatori și prin ideea de a oferi nivele diferite de acces la cultură și la înțelegerea artei: „Esteții autentici erau încântați; cei de duzină, supraentuziasmați, iar marele public delira: «Ra-fa-les-cu! Ra-fa-les-cu»”[26]!

Într-un spectacol organizat în beneficiul actorului Rafalescu, la Cernăuți, el „demonstrase ce înseamnă o victorie: că nu este învingător cel ce îngenunche[ază] pe altul, ci acela care poate lupta cu el însuși, care se poate învinge pe sine însuși”[27]. Publicul joacă un rol important în legitimarea operei dramatice propuse, iar premisele reușitei actorilor sunt tributare empatiei și criticii de identificare: „S-ar fi putut ca în altă parte jocul lui din seara aceea să nu fi avut chiar atâta succes ca la Cernăuți. Dar acolo, la spectacol, se aflau în sală acei oameni care duceau o luptă ascunsă, asiduă împotriva obscurantismului. Acei eroi anonimi nu întotdeauna învingși adesea cad învinși, cum a căzut și Uriel Acosta”[28].

Contextul istoric favorizează înțelegerea realităților aduse în discuție. Lupta „eroilor anonimi” împotriva obscurantismului trimit cu gândul la pogromurile din spațiile de locuire a evreilor, la acuzațiile de omor ritual și la condamnările insuficient supuse unui proces de gândire, în virtutea unor „conserve mentale” care acționează în proiectarea imaginii asupra evreului[29].

O problemă acută în lumea artei (particularizată în economia romanului de față prin raportarea la muzică și teatru) rezidă în posibililitățile materiale limitate, care duc la deprofesionalizare și la pierderea vocației: „De când pribegește prin lume a avut prilejul să cunoască destule talente irosite din cauza mizeriei, talente de care nimeni nu se interesa și de care nimănui nu-i păsa. «Nu, noi n-avem niciun Mecena», gândea el...”[30]. În replică, se poate constata că actorii evrei compensează carența de ordin material prin talent, uneori prin geniu și că, în fapt, cea mai gravă lipsă rămâne aceea a marilor modele de profesori și a literaturii de specialitate:

„În felul acesta i se lămuriră multe probleme ale carierei sale actoricești. Rafalescu și-a dat seama că, de pildă, pe această lume există destule școli în care se învață arta teatrală, dar că de o asemenea școală el nu a avut parte; a aflat că pe lume trăiesc destui Mecena care donează averi pentru sprijinirea artei, dar că printre evrei un asemenea Mecena încă nu s-a născut! Nu, evreii nu au avut parte de școli de artă, nici de vreun Mecena, nici de profesori, nici de cărți de studii, nici măcar de abecedare ale artei teatrale. Evreii au doar teatre, au actori de talent, ba chiar și artiști geniali, stele mari, strălucitoare, care luminează până departe, mult dincolo de scena evreiască, aureolând arta tuturor popoarelor”[31].

Un exemplu al deprofesionalizării, pentru a supraviețui – nu neapărat a trăi! – îl prezintă personajul Braine Cerneak (poreclită Brandele Kozak), fostă actriță care acceptă să renunțe la scenă: „Aici, în «țara tuturor posibilităților», fiecare breaslă are o *uniune* a ei, și această uniune nu admite actori străini... Adevărat, mai slujește în teatrul evreiesc, dar nu pe scenă. Are acum un alt *job*, piaptănă o *mistress*, o actriță adică, și o ajută să-și schimbe diferitele *dresses*, adică toalete”[32].

---

[26] Șalom Alehem, *op. cit.,* p. 205.

[27] Ibidem, p. 251.

[28] Ibidem, p. 251.

[29] V. Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română. Studiu de imagologie în context est-central-european,* Ediția a III-a, revăzută, adăugită și ilustrată, Editura Polirom, Iași, 2012. Un caz cu un rezultat deosebit va fi acela al lui Menahem Mendel Beilis, evreu rus, acuzat (1911) de omor ritual împotriva copilului creștin Andrei Yushchinsky; după un proces chinuitor, va fi exonerat.

[30] Șalom Alehem, *op. cit.,* p. 318.

[31] Ibidem, p. 446.

[32] Ibidem, p. 329.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

Shalom Aleichem aruncă o sondă în terenul fragil al artei dramatice, lăsând să transpară viziunea instanței auctoriale – gândirea teatrului ca pe un univers de esență superioară, în care actorii mari (stelele) rămân deasupra marasmului cotidian, cultivă o imagine înaltă, nemaculată asupra teatrului profesionist și a profesiei alese. Se conturează un nou ideal al interpretării dramatice, unul care depășește nivelul declamativ, excesiv estetizant, care minimalizează rolul conținutului artistic și rămâne foarte îndepărtat de tonul firesc al rostirii discursului:

„Un farmec deosebit se desprindea din fiecare gest, din fiecare mișcare a lui pe scenă. Trecerile de la o stare la alta erau cu totul firești și de o mare bogăție de nuanțe. [...] Cât de expresivi sunt în aceste clipe ochii lui Rafalescu, cât de pătrunzătoare privirile, cât dramatism citești pe chipul lui, a cărui expresie, schimbându-se de la o clipă la alta, dezvăluie întreaga gamă a simțirilor, întreaga tragedie a vieții sale, a sufletului său zbuciumat. Și toate acestea fără mijloace ieftine, banale, fără gesturi exaltate și exclamații patetice. Nu se bate cu pumnii în piept, nu-și smulge părul lung, nu-și frânge mâinile, nu străbate scena cu pași largi și nu face gesturi disperate, de martir. Toți recunosc că în fața lor stă un artist înnăscut, un poet, un mare maestru, [...] care face din rolul său o creație, o trăire intensă. Toți recunosc că Acosta interpretat de Rafalescu e autentic, și nu scos din carte, un personaj viu, creat cu multă trudă și după un studiu îndelungat”[33]!

Se observă pledoaria pentru autenticitate, drept calitate fundamentală a stilului care ar caracteriza un actor ideal și, totodată, ideea de a crea un personaj verosimil abia după o experiență de lectură bine cristalizată. Condiția de artist presupune o inițiere, o perioadă de studiu și perfecționare, întrucât reușita nu este de la sine înțeleasă: „Credeam că a deveni actriță e o nimica toată; te costumezi, apari pe scenă, și gata! Dar am văzut că până acolo e cale lungă! Trebuie să faci mai întâi o adevărată școală, trebuie să treci mai întâi prin toate cele șapte porți ale iadului. «*Artist nu te naşti*», zic ei”[34].

Un alt exemplu al modului în care, în lumea teatrului, erudiția precumpănește asupra oricăror alte criterii de evaluare, îl constituie secvența următoare: „«Omul cu carte» [sufleorul] i-a trecut băiatului [Leo Rafalescu] toată învățătura lui, câtă o avea. Asta l-a dat gata pe Holzmann, l-a ucis fără cuțit”[35]. Rezultă de aici că prestigiul unui impresar poate fi mai mic decât acela al unui sufleor, dacă asimetria este una de ordin intelectual.

O problematică semnalată acut în paginile romanului *Stele rătăcitoare* este dată de conflictul dintre *teatru* și *presă*, prezentate sub forma unei complementarități și complicități conotate negativ. Aservită intereselor de ordin material, *presa* coboară nivelul discursului scris, în timp ce reprezentanții *teatrului* se folosesc de spațiul tipografic pentru a redacta articole deconectate de realitatea factuală:

„Cu totul altfel însă arată presa în plin sezon, când stagiunea teatrală e în toi. [...] Aceste articole supersenzaționale sunt atât de iscusit ticluite, atât de dibaci aduse din condei, încât cititorul simplu, naiv, rămâne cu gura căscată. Nici nu mai înțelege, sărmanul, dacă e vorba de un articol de fond, de un *editorial*, cum i se spune pe acolo, scris de redactorul-șef, sau de vreo recenzie, ori de osanalele vreunui critic literar entuziasmat la culme. Pentru nimic în lume bietului cititor nu i-ar trece prin minte că se află doar în fața unui simplu anunț sau, cum i se spune, un *advertisement* plătit cu bani grei, în fața unei pagini achiziționate de nu mai știu care teatru și în care impresarul acestuia are dreptul să publice tot ce-i poftește inima”[36].

---

[33] Șalom Alehem, *op. cit.*, pp. 496-498.

[34] Ibidem, p. 285, subl. n.

[35] Ibidem, p. 343.

[36] Ibidem, pp. 378-379.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

Și mai gravă este erijarea redactorilor în ipostaza de teatrologi, fără a mai conta specializarea, în funcție de polarizarea direcțiilor presei – părtinitoare, tezistă, fără deontologie și distanță critică: „Atât partizanii, cât și adversarii lui «Nickel Theatre» se înființaseră la teatru *cu cronicile gata scrise* pentru edițiile de a doua zi a ziarelor pe care le reprezentau. De obicei, la asemenea spectacole extraordinare *și redactorii își iau rolul de cronicari*”[37].

Dacă presa acționează în direcția construirii de biografii mistificate, din care să transpară o ascensiune fabuloasă[38], vocea auctorială ne oferă, în schimb, demontarea mecanismelor de funcționare a „rețetei succesului” în teatru și relevarea aspectelor meschine, puțin glorioase:

„Și iată-ne acum în situația de a vă putea dezvălui un mic secret: sus, la galerie, se aflau câțiva oameni, înarmați cu un soi de instrumente cu care produceau această larmă ori de câte ori steaua din Buenos Aires apărea sau ieșea pe scenă. Mare minune că teatrul nu s-a prăbușit sub asemenea explozii de entuziasm! Publicul de la parter, privind cu spaimă în sus, ca să se dumirească din ce loc vine acest tam-tam înnebunitor, se molipsea curând și începea el însuși să aplaude de zor. Ce vreți, așa-i publicul: așteaptă numai primul semnal. Ce importanță are *cine* a dat primul semnal? Cui să-i treacă prin minte că undeva sus, la galerie, niște oameni, ținând în mâini ciudate instrumente, sunt gata pregătiți să asigure primadonei un succes «colosal», și că printre acești *clappers* se află și propriul frate”[39]?!

Semnificativ pentru imaginea proiectată asupra teatrului este titlul romanului, care comportă o dublă interpretare, ambele sugerate drept cheie de lectură perfect plauzibilă. Pe de o parte, titlul metaforizează două ființe care, deși uneori par a se apropia una de cealaltă, nu se întâlnesc, deci o neîmplinire a iubirii. Pe de altă parte, titlul trimite cu gândul la traiectoria vieții actorilor care, fără școli de artă teatrală și fără un Mecena, „asemeni unor stele rătăcitoare, străbăteau lumea largă, gustând din viața amară a teatrului evreiesc în pribegie”[40].

Ca autodidact, Leo Rafalescu fuge de acasă pentru a se afirma în teatru. Biografia mistificată care îi este atribuită denotă expectațiile publicului, în raport cu actorul aclamat. Astfel, traiectoria unei stele este observată numai dacă presupune o mișcare rapidă, spectaculoasă; o mișcare lentă, prudentă, calculată, fără anvergură și fără elan „nebunesc” nu prezintă interes. Dirijarea vectorilor către eroizare și individualizarea figurii lui Leo Rafalescu favorizează intuiția unui artist autentic, construit în replică față de actorii care „nu trec rampa”, văzuți ca fantoșe: „Vorbește pe scenă parcă nici n-ar fi actor, ci un om obișnuit vorbește cum vorbim noi între noi. De ce atunci – ciudat lucru! – vrei să-l vezi și să-l auzi numai pe el și, pe lângă el, ceilalți nu sunt decât niște păpuși, niște manechine”[41]?

O problemă substanțială, abordată în economia romanului *Stele rătăcitoare*, o constituie urmărirea evoluției unui mare actor evreu și atragerea lui către scene străine. Păstrarea identității nu mai este posibilă, în condițiile asimilării. Nu aclimatizarea, nici aculturația – de regulă conotate pozitiv – sunt denunțate aici. O metaforă ușor desuetă explică, totuși, cu acuitate, amploarea fenomenului adus în discuție; provocarea actorului de a-și păstra „rădăcinile” puternice este uneori ignorată; smulse și transplantate, ele devin labile, iar granițele rămân întotdeauna în interior:

„Prea ispititoare sunt pentru un actor evreu complimente de felul acesta: «Nu aici e locul dumneavoastră»! «Pe dumneavoastră vă așteaptă un câmp larg de activitate, o scenă

[37] Șalom Alehem, *op. cit.*, p. 493, subl. n.

[38] „O nouă stea pe scena evreiască! Carmen-Sylva, uluită! Regina încununează cu laurii gloriei pe tânărul *star*! Sonnenthal varsă lacrimi”! – Ibidem, p. 399.

[39] Ibidem, pp. 390-391.

[40] Ibidem, p. 304.

[41] Ibidem, p. 153.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

mare, un public cu mult mai numeros». Prea mare e pentru un actor evreu ispita de a se vedea păşind pe scena unui teatru de seamă, de a-şi câştiga un loc de frunte dincolo de scena evreiască. Şi se înţelege că unei astfel de ispite rar îi rezistă vreun actor. Dar şi mai rar se întâmplă ca, surâzându-i vreunuia norocul, să reuşească, după multă osteneală, să se smulgă cu adevărat din cercul lui îngust şi să-şi cucerească un loc în lumea cea mare a teatrului"[42].

Chiar personajul Leo Rafalescu va fi atras de „o propunere atât de ispititoare, cum niciun teatru evreiesc n-ar fi în stare să-i facă"[43], şi anume pătrunderea în teatrul american, în condiţii favorabile lui şi cu posibilitatea performării rolurilor în limba idiş; va abdica de la principiile clamate şi va acţiona în detrimentul scenei evreieşti. În fond, cinismul impresarilor altor teatre comportă o doză de luciditate, prin reflecţia: „Nici evreii înşişi nu vor tăgădui că şi-au luat de bunăvoie sarcina să dăruiască omenirii celebrităţile lor, să dăruiască lumii ce au mai bun şi mai valoros"[44].

O frază-cheie în proiectarea viziunii asupra teatrului, în romanul menţionat, poate fi corelată cu ideea de a privi arta dramatică din unghiul publicului larg sau, reciproca acesteia, şi anume de a transfigura publicul într-un personaj-reflector: „...aproape toţi fuseseră copleşiţi de *vigoarea artistică* a noului *star*, pe care *o percepeau probabil mai mult cu inima decât cu raţiunea*"[45]. Această replică face pandant cu unul dintre principiile de creaţie ale lui Mendele Moiher Sforim, scriitorul în descendenţa căruia se plasează Shalom Aleichem: "În orice tablou, pe lângă sclipirea stilului, *trebuie să daţi ceva şi raţiunii şi inimii*"[46]!

O concluzie preliminară constă în aparenta opoziţie dintre teatrul evreiesc şi calitatea (înţeleasă ca nivel cultural al) publicului. Pare un dezacord, între un public nepregatit – cu impresii cărora le lipseşte verificarea prin cultură şi argumentarea de tip ştiinţific – şi aspiraţia actorilor-personaje către un teatru construit pe baze noi, cu repertoriu modern, racordat la modelele europene. Şi totuşi, aş spune că, aşa cum se profilează în interiorul romanului, este o viziune suficient de puternică, o imagine îndeajuns de idealizantă – fără a fi o aspiraţie inconsistentă: actori mari („stele rătăcitoare), fără mari profesori şi fără un Mecena. Cei care nu se lasă absorbiţi de avantajele materiale rămân „stele rătăcitoare" ale teatrului evreiesc – frecventat de un public necizelat, dar care simte, fie şi iraţional, „cu inima", forţa de sugestie pe care o poartă cu sine arta autentică.

„Ce ar putea să iasă din el? Un rabin, poate? Sau chiar ceva mai mult decât un rabin? (...) Dar poate că odată şi odată o să afle despre el o lume întreagă"[47]. – Neliniştea tatălui viitorului actor Leo Rafalescu se lega de viitorul copilului Leibl Rafalovici. Ca încheiere, aş afirma că o profesie aleasă din vocaţie şi împlinită cu devotament nu este mai puţin valoroasă decât exersarea continuă, cu devoţiune, a studiului *Torei*.

Lucrarea de faţă a propus un studiu al temei teatrului în literatura idiş creată de scriitorul Shalom Aleichem. Obiectul cercetării l-a constituit unul dintre romanele în măsură să reflecte în mod pertinent tema aleasă. Prin construirea unui traseu al analizei care privilegiază descoperirea unor paliere personale de interpretare, fără a ignora evocarea contextului istoric (conflictul teatru neprofesionist – teatru profesionist, teatru idiş – teatru evreo-german, teatrul ca sursă de existenţă – teatrul ca izvor de profituri intelectuale, actorul ideal, publicul permisiv şi inabil în sesizarea erorilor de pe scenă – publicul intolerant la ratarea unui act dramatic, riscul deprofesionalizării şi al pierderii vocaţiei, condiţia de artist

---

[42] Şalom Alehem, *op. cit.*, p. 446.
[43] Ibidem, p. 538.
[44] Ibidem, p. 493.
[45] Ibidem, p. 499, subl. n.
[46] Şalom Alehem, *Poveste de dragoste (Stempenyu)*, Traducere din limba rusă şi note de Antoaneta Olteanu, Editura Allfa, Bucureşti, 2012, p. 12, subl. autorului.
[47] Şalom Alehem, *op. cit.*, p. 72.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)

autodidact, conflictul teatru-presă, demontarea mecanismelor care angrenează succesul pe scenă – *clappers*, semnificații ale titlului romanului, problematica asimilării, publicul și metaforizarea interiorității, vocația în profesie), am conturat o imagine cu tușe nuanțate a artei teatrului.

Acknowledgement: *This work was financially supported through the project 'Routes of academic excellence in doctoral and post-doctoral research – READ' co-financed by the European Social Fund through the Development of Human Resources Operational Programme 2007-2013, contract no. POSDRU/159/1.5/S/137926. / Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Rute de excelenţă academică în cercetarea doctorală şi post-doctorală – READ" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926.*

REFERENCES:

Sholem Aleichem, *Blonzende Shteren* [Blondzhende Shtern], Hebrew Publishing Company, New York, 1920.

Șalom Alehem, *Stele rătăcitoare*, în *Opere alese*, vol. II, Traducere de Olga Brateș și Meer Sternberg, Cu o prefață de Marin Sorescu, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1964.

Șalom Alehem, *Poveste de dragoste* [Stempenyu], Traducere din limba rusă şi note de Antoaneta Olteanu, Editura Allfa, Bucureşti, 2012.

Gutzkow, Karl, *Uriel Akosta: a tragedye in finf akţen*, iberzetst un aranzshirt fun Y. Y. Lerner, Saint Petersburg, 1888, Library of the Yivo Institute for Jewish Research, microfilm, sursa: https://archive.org/details/urielakostatrage00gutz, accesat ultima oară la data de 30. 06. 2015.

Lodge, David, *Ce mică-i lumea!* (Small World, 1984), Traducere, postfață și note de George Volceanov, Ed. Polirom, Iași, 2011.

Mircu, Marius, *Idișul cântă și încântă*, cap. „Șalom Alehem în România", Ed. „Glob", Bat Yam, 2003.

Oișteanu, Andrei, *Imaginea evreului în cultura română. Studiu de imagologie în context est-central-european,* Ediţia a III-a, revăzută, adăugită şi ilustrată, Editura Polirom, Iaşi, 2012.

http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Sholem_Aleichem, accesat ultima oară la data de 28. 05. 2015.

https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0019_0_19780.html#yiddishtheater, accesat ultima oară la data de 28. 06. 2015.

BDD-A22256 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:32 UTC)