

CRONICA DRAMATICĂ



Teatrul Evraiesc

GOLEM

de

H. Leivik

Poet de veche și largă recunoaștere, mai pretutindeni în lume (și nu doar printre cunoscătorii literaturii idișiste), H. Leivik (1888—1962) este, la noi, un nume abia descoperit marelui public. Inspirația TES-ului de a întîrzia asupra bogatei sale opere (vezi ins-

tructivul caiet-program) și de a supune atenției noastre, selectînd din ea, poemul dramatic *Golem*, a avut șansa unei rezonanțe fecunde, mai cu seamă în rîndul iubitorilor de poezie: dorința de a-l *vedea* în volum, tîlmăcit în ceea ce poetul se mănturisește mai caracteristic, a fost rostită în chiar pauzele spectacolului. Israil Bercovici, tîlmăcitorul pentru cască, al poemului, poartă în această privință un îndoit merit. Acela de a fi „concurat” oarecum, sau, dacă nu, de a fi relievat, cu o de loc brută transpunere în românește a textului, culorile, climatul și dinamica de pe scenă; acela de a fi ferit spectatorul de o simplă receptare uimită și contrariată a valorilor scenice, determinînd în el o atitudine reflectivă. Receptare uimită și contrariată — fiindcă, departe de a înfățișa o variantă teatrală oarecare, alături de multe altele, mai mult sau mai puțin știute a mitului golemic (pe care, mai fiecare e dispus să-l întîmpine cu un relativ bogat, deși confuz, fond apercptiv), poemul lui Leivik e mai degrabă o suită ascendentă de „stațiuni” meditative pe marginea mitului, decît o insistență pe fabula (și drama) mitului ca atare.

Fapta legendară a înțeleptului Rabi Lev din Praga lui Rudolf al II-lea și din anii amicitiei sale, întrupasiune științifică, cu Tiho Brahe, este, la Leivik, nu un prilej de facilă fărîmîtare anecdotică, oriînd deschisă senzaționalului. Golemul său nu aspiră nici să cutremure, ca, bunăoară, acel subuman și atototă nimicitor Frankenstein imaginat cîndva, vîdit sub înînrurirea legendei, de soția lui

Shelley și ecranizat în zilele noastre, nici să prindă, fabulos, consistența unei alcătuirii galateice, cum o întâlnim la un Arthur Holitscher. Poemul său e un mister: al condiției umane și al destinului umanității. Ideea golemică transcende la el cadrul vremii și al mediului ambiant în care ea a putut mijii și rodi, și își caută, peste timp, un tîlc nou, în contemporaneitate. Universul închis al ghetto-ului — bîntuit, la sfîrșitul de ev în care e surprins, de neliniști și amenințări; silit la o trist îngenunchiată dar neînfrîntă demnitate; mișcat de o îndărătnică aspirație, deasupra sordidului și silnicului, spre o inaccesibilă dar niciodată abandonată lumină izbăvitoare — trimite desigur la o constantă a „ulitei” judeice. El trimite însă deopotrivă, prin efect parabolic, la universul uman ca atare, care — cu deosebire în secolul nostru — se descoperă stăpînit de un neînteles sentiment depresiv al limitelor și precarității; copleșit de conștiința unei dramatice stări de încarcerare și înstrăinare; hîrțuit și înconjurat, și el, de amenințări și primejdii. Este o vocație a durerii care, de la „sentimentul tragic al vieții” al lui Unamuno, a crescut, în răstimpul și sub imperiul traumelor a două războaie, pînă la proporțiile angoasei și „stărilor de derelicțiune” existențialiste de azi, și care, de la dramaturgia începuturilor expresioniste (numită în critica germană, pentru sterilitatea clamărilor ei, dramaturgie a „vaietului uman” — „Oh! Mensch-dramatik”), a trecut la dramaturgia „situațiilor-limită” și a orizonturilor întunecate, cu nu mai puțin sterilele ei accente de exasperată sau abulică dezorientare.

Culoarea locală și de epocă a dramei lui H. Leivik — puternic dinamizată de spiritul hieratic și grav talmudic, tincturată de ezoteric și mișcată de acul umblet plutitor parcă peste realități caracteristice lumii deschise secretelor legări și deslegări ale kabalei, nu destramă structura ei vădit atinsă de gustul expresionist al momentului cînd a fost scrisă (1922), gust pentru esențe și tipare, pentru tonurile lapidare și totuși indecise ale gestului și cuvîntului, proiectate în afara timpului, contingentului, relativului. Familiar pînă la nuanță cu modul de viață inhibat al ghetto-ului, cu climatul său apăsător pînă la resemnare dar vătuit de așteptarea cucernică, milenar răbdătoare, a soluțiilor mesianice, poetul Leivik este însă, în același timp, dublat de gînditorul modern, format — și ca militant — la școala lucidității și acțiunii revoluționare. Poemul său se resimte de aceea, în straturile lui afunde, de această bivalentă. Golemul înțeleptului Rabi Lev rămîne, în semnificația lui imediată, expresie a forței telurice chemată și încarnată pentru a despresura de infamie și năpastă sîngeroasă universul de surghiun în care omul din ghetto trăiește închis și închistat în canoanele

dezarmante ale scripturii și în deprinderile neputinței pasive și retractile. Dar, în semnificația lui genetică, același Golem se revelează cu o dimensiune nu numai spiritual dar și social insurrectă, ferm plantată pe necesitatea istorică a smulgerii din torpoarea înspăimîntării, și a descoperirii și afirmării unei combustii combative în chiar conștiințele vlăguite de amăgitoare credință în soluția mesianică. Golemul lui Leivik apare așadar ca o forță de înfruntare, spre deosebire de ipostazele mesianice — „omul cu crucea” și „tînărul cerșetor” — care nu duc cu ele și nu pot oferi decît zestrea îndurării, formă epurată de sensuri justițiare, a rezistenței. Între Golem — cel conceput din lutul adamitic — și mintuirile iscate din visare, nu poate exista o relație de conciliere; pămîntul aspiră spre cer, dar problemele lui, nu cerul, ci el însuși trebuie să le pătrundă și să le deslege. „Taină a luminii, nu a întunericului” Golemul își deslănțuie, de aceea, puterea biruitoare sub paza rațiunii și vibrației umane a lui Rabi Lev. Desprins de ea, el își răstoarnă propria-i misiune într-o cumplită forță oarbă, sau sfîrșete întoarsă la inerția și amorful materiei din care a puzes. Este aici, în acest „sfîrșit” al Golemului, cu care Leivik își încheie poemul, iarăși, nu doar litera mitului, ci așezarea lui într-o perspectivă extinsă de semnificații: sub semnul ei, poetul proiectează fapta de gîndire și de creație a omului, ca una limitată în sfera și timpul ei de eficiență, ca una care nu se poate bucura de o reală autonomie: ca să dăinuie, ea se cere protejată continuu de cel ce a făurit-o, tinjeste după această protecție, ori și-o înrobește; ruptă de creatorul său, ea își deviază sau își degradează malefic sensurile.

Poemul lui Leivik se desfășoară de altfel într-o neîntrerupt subtilă dialectică a trimiterilor la momentele, epoca și ambianța mitului, și rezonanțele lui semnificative dincolo de datele propriului său cifru. Construit mai degrabă pe argumente situaționale decît pe ceea ce, îndeobște, numim situații dramatice; populat mai degrabă de termenii unei meditații decît ai unor dezbateri sau colizii, el nu este mișcat atît de personaje efective, cit de întrupări unidimensionate ale unor gînduri sau metafore; gestică, dinamica lor altitudinală e minimă, descărnată parcă, liturgică. Și Ivan Helmer nu putea pune în scenă mai nimerit și mai expresiv această mare și densă construcție de abstracții, străbătută în toate fibrele ei de un puternic curent poetic, decît aerînd scena pînă la nuditatea a toate disponibilă. „sărăcind-o” de orice valoare și de orice semn de natură să îngusteze și să minimalizeze terenul de expansiune a cuvîntului. Aceeasi economie maximă a fost pretinsă actorilor, mijloacelor lor de interpretare. Ca decupați dintr-o veche stampă, ei se

mișcă într-o modestă stilizare, ferită de avântate ispite componistice, lăsând numai Golemului (Carol Marcovici) și lui Rabi Lev (Abram Naimark) privilegiul prim-planului și al mobilității în expresie. Este o performanță a renunțării care se cere subliniată, măcar prin notarea numelor actorilor respectivi: Seidy Glück, Beatrice Abramovici, Mano Rippel, Monu Grün, Rudy Rosenfeld, Samuel Fischler, Adrian Lupu.

Aparenta paupertate expresivă a interpretării, căreia tonul și ritmica interioară a incantației, arar bruscate de explozii gestive sau verbale, îi conferă nobletea misterului, e învăluită, cu divers sugestivă forță, de aburul scenografic, conceput, din proiecții cabalistice, de Lucu Andreescu, și de ilustrația muzicală a lui Cornel Cezar, nu o dată tulburătoare prin accentele și coloanele ei melodice, specific evocatoare. Un spectacol care își extrage puterea emoțională și de semnificație din echilibru și sobrietate, fără a pierde, prin aceasta, darul inefabilului.

Florin Tornea

Teatrul „C. I. Nottara“

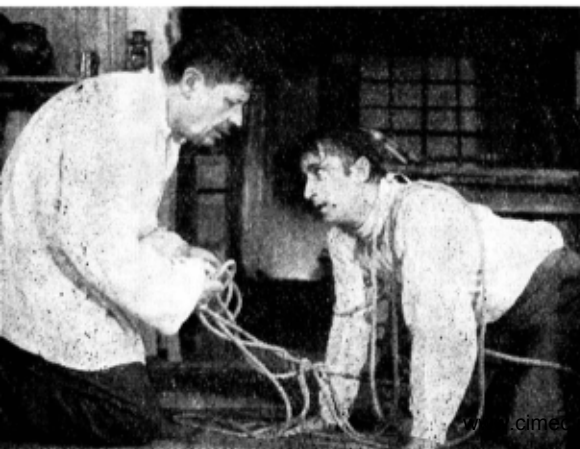
NĂZDRĂVANUL OCCIDENTULUI

de J. M. Synge

Unele piese au un destin ciudat: multă vreme „plutesc în aer“ și nu izbutesc să se întruchieze scenic, toată lumea alcătuieste pentru ele distribuții ideale, actorii le visează, și când, într-un târziu, ajung marea clipă a premierei, se observă că nimic din

tot ce s-a plănuit nu seamănă cu realitatea. Așa s-a întâmplat și cu *Năzdrăvanul Occidentului* — făcea parte dintr-un secret teazaur sentimental, și iat-o azi, pe scenă, o micuță decepție fără consecințe și ușor de uitat.

Nu sînt totuși convinsă că e vina piesei: asemenea scrieri, rotund închise în misterul lor poetic, indiferente la artificii și obsesii ale modei, nu se lasă atît de ușor înghițite de timp, păstrîndu-se intacte prin calitatea literară. Impresia e mai de grabă a unui dezacord de lectură, de pe urma căruia, pe scenă, rezultă o deformare a imaginii. Ion Olteanu (regia) și Teodora Dinulescu (scenografia) au construit acțiunii un cadru foarte concret, cu nenumărate obiecte menite să sugereze „viața textului“: încăperea prăvăliei-circiumă a familiei Flaherty e înțesată de scaune, lavițe, ulcioare, tejghele, foale, mături, saltele etc., grijuliu patinate, costumele sînt pitorești și evocatoare, nu lipsește nici sonorizarea adecvată (țipete de păsări, lătrat de căini). Realismul „fotografic“ al unei înscenări nu e însă o garanție pentru adevărul ei profund; atmosfera aparte s-a pierdut și în locul ei a rămas comedia frustră, ancorată pe aceleași date de mediu și de epocă, dar lipsită de substratul tainic de umanitate. Regia pedalează excesiv pe răsturnările de situații, smulgîndu-le din ambiguitatea lor funciară, schematizîndu-le și alterîndu-le simplist, pe caricaturizarea unor personaje, căruia le-a fost absolutizată fățiș cite una din multiplele lor fațete. Bătrînul Mahon e astfel numai un bețiv smecher ascuns sub o mască de cretin, cu schime și gag-uri dintre cele mai comune; văduva Quin, încă tînără, tentantă și provocatoare, devine un munte de feminitate agresivă, prăvălindu-se la propriu asupra unui băiețel firav; iar fetele stîrnite de prezența bărbatului necunoscut își pierd orice control asupra comportării. Eroarea sa e de a nu fi sesizat că sub pedala comică răspunde tot timpul un resort tragic, că existența aceasta redusă la elementar e departe de a fi doar o zonă a erotismului senin și triumfător; piesa există tocmai prin ambivalența ei fundamentală; ceva amenințător pîn-dește sub faldul glumei și al jocului liber. Muțimea e aspră, încorsetată de lege și morală, cu fulgerătoare izbucniri sălbatice, reacționînd neprevăzut și schimbător, cu inconștientă și cruzime; iar fetele exultînd sub excitația senzaționalului sîngeros, la fel de disponibile pentru a iubi și a ucide, sînt tot ce poate fi mai opus unei reprezentări idilice și amuzante. *Năzdrăvanul* Christy e



Sandu Sticlaru și Lucian Dinu