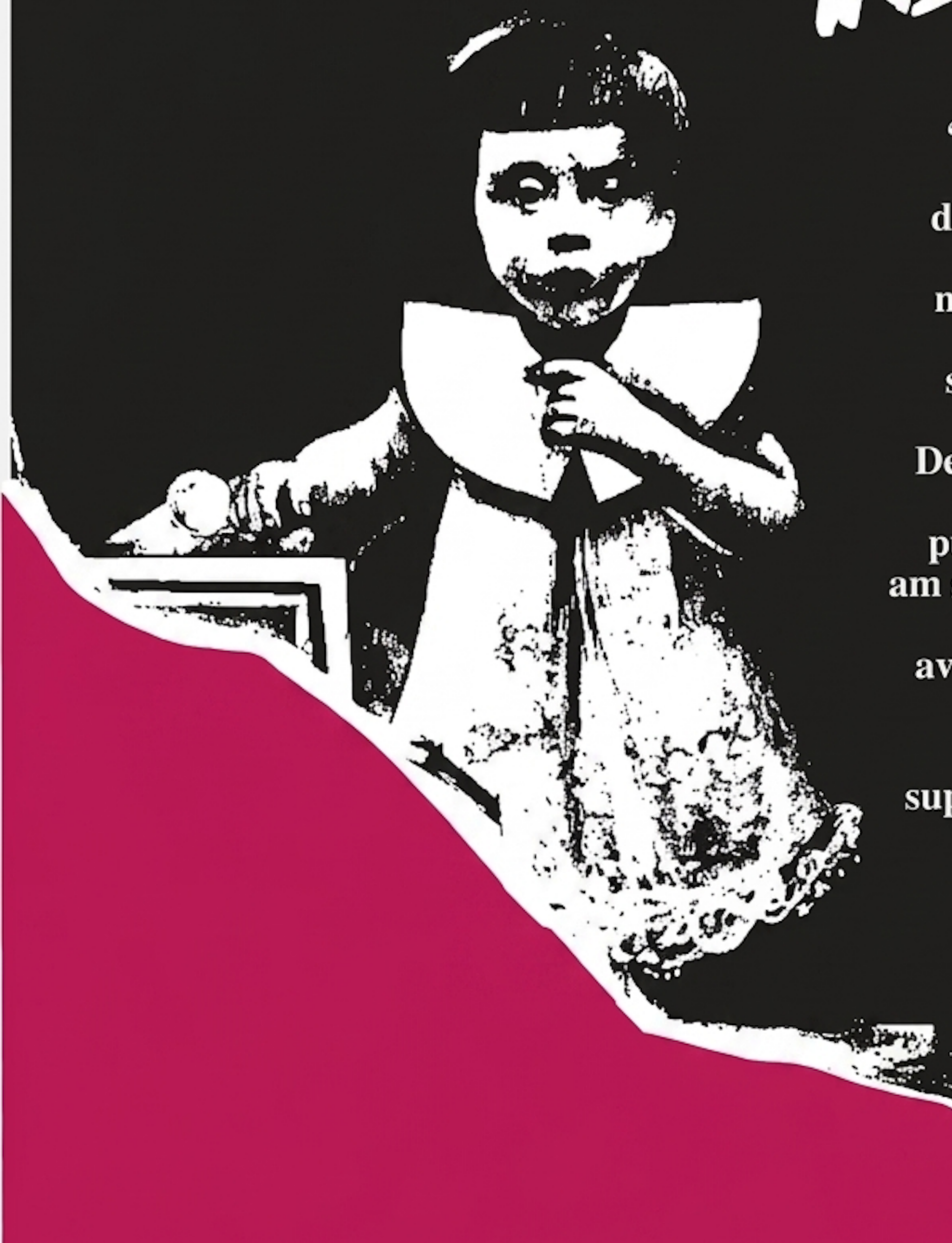


TNB TEATRUL
NATIONAL
BUCUREȘTI

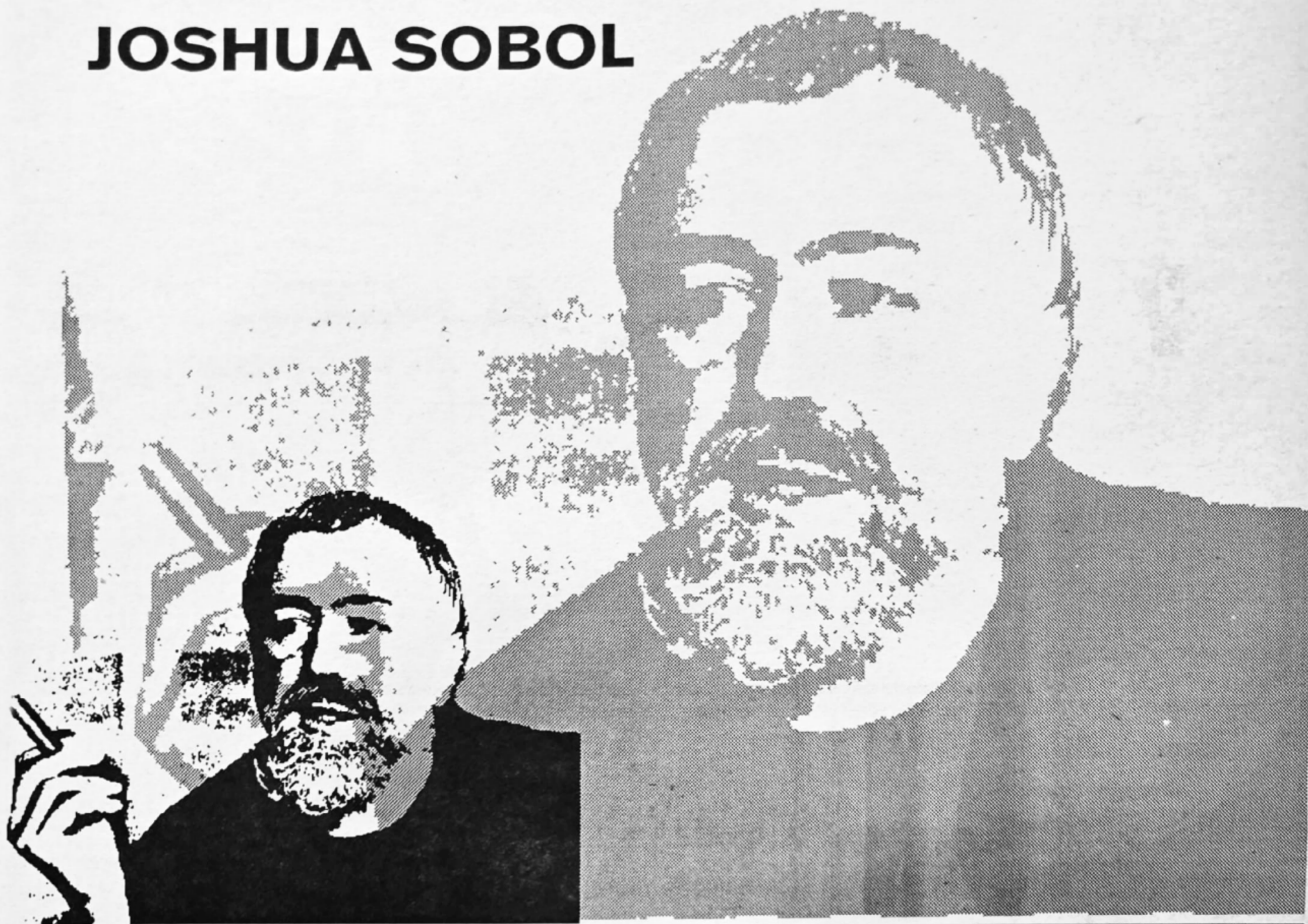


“Se vorbește
întotdeauna
despre sfârșit,
nimeni
nu povestește
ceea ce
s-a întâmplat
între timp...
De ce nu arată
nimeni că,
pur și simplu,
am și trăit acolo
și că
aveam dreptul
s-o facem?”
(Un
supraviețuitor)

JOSHUA SOBOL

GHETOU

JOSHUA SOBOL



S-a născut în 1939 la Tel Hond, în Israel. Între 1957 - 1965 trăiește în kibbutzul Shamir. Studii de filozofie la Sorbona, absolvite în 1970. Din 1970 lucrează în Israel ca ziarist (la ziarul "Al Hamishar"), ca scriitor și profesor de actorie și regie la Universitatea din Tel Aviv și la institutele de teatru din Hakkibutzim și Beit Tzvi. În 1985 e numit director artistic al Teatrului municipal din Haifa. În 1988 părăsește Haifa.

În Israel i s-au reprezentat pînă în prezent peste 20 de piese de teatru. A început prin a scrie piese documentare, avînd ca temă diverse probleme sociale. Prima sa piesă trata condiția bătrînilor și se baza pe interviuri și "cercetare în teren". Trece apoi la piese satirice și abia după 1980 abordează teme mai ample, de rezonanță majoră. "Pentru mine, teatrul e un instrument de luptă" - declară Sobol. El scrie un gen de teatru pe care însuși îl definește "un teatru al provocării", în care personajele sînt purtătoare de cuvînt ale unor ideologii opuse. Autorul pare să fie, de asemenea, fascinat de conceptul pirandellian al "teatrului în teatru" - procedeu care poate fi întîlnit în numeroase piese ale sale.

Iată, în ordine cronologică, doar cîteva din titlurile pieselor scrise de Joshua Sobol: *The Days to Come* (Zilele viitoare) - 1974; *Status Quo Vadis* - 1974; *Sylvester '72* (Revelion '72) - 1974; *The Joker* (Jokerul) - 1975; *The Night of the Twentieth* (Noaptea celui de-al 20-lea) - 1976; *Nerves* (Nervi) - 1976; *Gog and Magog Show* - 1977; *Repentance* (Căință) - 1977; *The Tenants* (Chiriașii) - 1978; *The Last Strep tease* (Ultimul striptease) - 1980; *Homeward, Homeward* (Spre casă, spre casă) - 1980; *The Wedding Night* (Noaptea nunții) - 1980 - jucată la Teatrul "Habima" din Tel Aviv; *The Wars of the Jews* (Războaiele evreilor) - 1981 - spectacol invitat la Festivalul de la Edinburgh apoi, în 1985, împreună cu Ghetou, la Festivalul de teatru de la Berlin; *GHETOU* - 1984 - piesă distinsă în 1989 la Londra cu premiul pentru "cea mai bună piesă a anului" și pusă în scenă, la Berlin, de Peter Zadek, cu mare succes; *The Palestinian Girl* (Palestinianca sau *Shooting Magda*) - 1985; *Weininger's Night* (Noaptea lui Weininger) - 1984; *The Jerusalem Syndrome* - 1988.

În momentul prezent Joshua Sobol se află în Germania în calitate de regizor, punînd în scenă o piesă de Georg Tabori. ■

(Aceste date bio-bibliografice ne-au fost puse la dispoziție, cu amabilitate, de Ambasada Israelului la București)





A SCRIE O PIESĂ ESTE CA ȘI CUM AI VISA UN VIS

Mi-am dat seama că noi toți avem un simț al realității ce poate fi definit și ca o sumă a tuturor experiențelor noastre reunite într-o senzație unică. Această sumă a experiențelor aș defini-o: lumea senzațiilor. Ea include spaimile noastre în legătură cu viitorul. Cu alte cuvinte, "simțul realității" este perceperea viitorului, a viitorului care se dezvoltă dintr-un anume trecut. "Simțul realității" pe care îl am eu, ca membru al unei comunități este intuiția viitorului care se va dezvolta din trecutul comunității mele; cred că această senzație reprezintă cea mai profundă și cea mai fundamentală intuiție a momentului prezent. E o senzație adesea fantomatică, neplăcută, tulburătoare, amenințătoare, mai ales dacă ai un trecut ca al nostru, al Evreilor.

Cred că e o practică comună a oamenilor de a încerca să evite, să uite și să nege, prin orice mijloace, această senzație, acest "simț al realității". O cale este aceea de a fi total irațional, alta, dimpotrivă, este de a da o explicație excesiv rațională a realității. Cred că orice activitate umană urmărește să înfrunte acest "simț al realității", să ne ajute să-l evităm și să-l respingem.

Nici teatrul nu face excepție: el poate fi instrumentul cel mai potrivit, fie pentru a ne confrunța cu "simțul realității", fie pentru a ne face să-l uităm cu desăvârșire. Iată și forța divertismentului: aceea de a-ți distrage atenția de la propriul "simț al realității". Pe de altă parte, atunci când teatrul te confruntă cu propriul "simț al realității", ai o senzație de adevăr, simți că e un "moment al adevărului" foarte prețios, când te identifici cu propriul tău "simț al realității". Aceasta e, cred, adevărata vocație a teatrului, să reconstituie acest moment de contact, de indentificare. Pentru a realiza acest lucru, autorul dramatic trebuie să se confrunte el însuși cu propriul său "simț al realității". Asta m-a condus la întrebarea: care a fost esența propriului meu "simț al realității" în ultimii ani?

Am ajuns la concluzia că trăiesc într-un moment al prezentului în care se desfășoară o sărbătoare nebunească în ajunul unei distrugerii totale. O sărbătoare nebună care merge înainte, în pragul a ceva uluitor, plasat în viitor. Un prezent ce face parte din festivitățile orgiastice din ajunul unei furtuni ce se apropie. E ceva strâns legat de tema carnavalului; oricine a participat la un carnaval, înțelege despre ce vorbesc.

Ieri am vizitat colecția Brueghel de la Kunsthistorisches Museum; m-am oprit în fața faimosului tablou reprezentând bătălia dintre Carnaval

și Post. M-a impresionat puternic pentru că exact așa văd și eu lumea: un carnaval uriaș în care, în partea dreaptă a tabloului se văd acele negre figuri amenințătoare, într-o atmosferă de post și Moarte, în timp ce în stînga tabloului Viața își urmează cursul. În lucrarea lui Bahtin, "Poetica lui Dostoievski", există o excelentă definiție a carnavalului: "Carnavalul - scrie el - e un spectacol fără scenă și fără opoziția dintre interpreți (actori) și spectatori (public)."

El spune în continuare că în carnaval fiecare participă în mod activ; fiecare aparține intrigii, nimeni nu creează carnavalul - fiecare joacă un rol în cadrul lui. Pur și simplu îl trăiește.

Se trăiește după regulile carnavalului atîta timp cît acesta există. În carnaval, viața, lumea pe care o cunoaștem este "le monde à l'envers", e răsturnată, întoarsă pe dos. Toate legile, tabú-urile și restricțiile sînt abolite pe durata carnavalului. Nu mai există nici ierarhie, nici respect, nici maniere. Între oameni nu mai există diferențe, iar noua autoritate a carnavalului începe să funcționeze restabilind adevăratele raporturi dintre oameni, un factor foarte important în cadrul procesiunii carnavalului.

Carnavalul e un moment pe care îl iubim cu toții: el înseamnă posibilitatea de a ieși din propria ta condiție socială. Venitul pe care îl ai, educația și poziția socială nu mai au nici o semnificație. Ieși în stradă, participi la carnaval. Ești o ființă umană despuiată și tocmai de aceea oamenii poartă măști. Nu e mai puțin adevărat că masca reflectă ceea ce fiecare ar vrea să fie de fapt.

Una din practicile carnavalului este alegerea unui rege și a unei regine reprezentînd, desigur, desacralizarea unei ceremonii reale de încoronare. (...) În timpul carnavalului sacrul și profanul coexistă, conducînd la sacralizarea profanului. Sublimul și meschinul, înțelepciunea și prostia se amestecă; aspecte ale spiritului uman care în mod normal sînt despărțite, coexistă acum. Ele se revitalizează reciproc, aducînd în prim plan ceea ce aș numi chintesenta existenței spirituale umane. Raționalul și iraționalul nu se mai exclud reciproc, ci se completează, devenind fațetele aceluiași fenomen, adică ale ființei umane...

Mi-am început documentarea în legătură cu GHETOU înainte chiar de a mă fi gîndit să scriu piesa. Una din cele mai surprinzătoare constatări pe care le-am făcut în timp ce citeam documentele și jurnalele scrise în ghetou, a fost că ceea ce s-a întîmplat a constituit o totală desacralizare a realității umane. Fără îndoială. Era profanarea



→ valorilor, a tot ce este sfânt, a tot ce are valoare pentru viața umană. Pe de altă parte, citind despre comportamentul ofițerilor nazisti, am descoperit că una din practicile lor favorite era să joace rolul regelui omnipotent, stăpîn pe viață și pe moarte, rol pe care-l jucau cu dezinvoltură, asemenea copiilor. În jurnalul uneia din femeile executate există o relatare. Într-o zi geroasă de iarnă, li s-a ordonat acelor femei să se dezbrace și să intre în șanțul săpat, pentru a fi împușcate. Kittel, ofițerul nazist, care avea să devină unul din personajele piesei mele, asista

reversul ordinii obișnuite a lucrurilor. De exemplu, o persoană care intră în această cameră nu e nimic neobișnuit; dacă ar intra umblînd în mîini, ne-ar atrage imediat atenția, pentru că acest mod ar fi teatral. Dacă cineva traversează strada în mod normal, nimeni nu-l privește; dar fă-l să meargă de-a-ndăratelea și imediat toți s-ar zgii la el. Un comportament care contravine practicii de fiecare zi ne atrage atenția. De ce oare? Tocmai pentru că teatralul poartă în el și transmite un mesaj vital, întocmai cum se întîmplă și în natură. (...)

la execuție. Una din femeile evreice i s-a adresat: "Domnule Kittel, e absurd; dacă ne dezbrăcăm vom muri de frig". El a izbucnit în hohote de rîs, i-a ordonat să se îmbrace și a chemat-o la el. Apoi, Kittel a eliberat-o și a trimis-o înapoi în ghetou. Restul femeilor au fost executate. Această scenă m-a făcut să înțeleg ce înseamnă această putere specială, puterea omnipotentă, reală. Ea este permisă în timpul carnavalului, dar nu e permisă în viața reală. În opinia mea, carnavalul trebuie jucat, trebuie să trăim prin el, tocmai pentru a descoperi ce e permis și ce nu e permis în viața reală. Aceasta e importanța carnavalului, ca practică, și fiindcă această practică s-a pierdut, cultura noastră e bolnavă. E o experiență necesară pentru a ne da seama cît de periculoasă e natura umană, cît e ea de imorală și de distructivă și cîte feluri de forțe există. Poate că unul din rezultatele acestei castrări a ființei umane este tocmai faptul că, în culturile moderne noi facem în viața reală ceea ce ar fi permis doar în timpul carnavalului, ca joc. Și atunci totul devine dezastruos, criminal, scandalos...

Pentru mine, intuiția acestui amestec de grotesc și tragic a fost decisivă în scrierea piesei GHETOU. Acest fel special de mixtură este probabil una din caracteristicile erei naziste, cînd regele carnavalului a devenit conducătorul națiunii. Drept rezultat, istoria a devenit un carnaval sîngeros și un moment de coșmar din desfășurarea carnavalului s-a transformat în coșmarul unei întregi ere istorice.

Am ajuns aici la problema teatrului și a teatralității. Teatralitatea este

Teatralul în natură rezidă în contrast. (...) Aș spune că un milion de cuvinte nu ne poate convinge atît de frapant despre atrocitatea poluării ca o singură imagine a unei păsări marine zăcînd pe țărîm, cu penele și aripile năclăite de nămol. (...) O pasăre care zboară în văzduh nu e nimic neobișnuit, dar o pasăre înnămolită pe țărîm este o imagine teatrală și recepționezi mesajul pe loc.

Teatralitatea reprezintă unul din cele mai puternice vehicule ale unor mesaje vitale ce trebuiesc transmise urgent celorlalți semeni ai tăi. Ele au o forță specială de proiecție... (...)

De aceea, consider că a fi sensibil față de teatral, înseamnă să fii sensibil față de ceea ce are într-adevăr importanță, față de stările-limită... Înseamnă abilitatea de a ochi exact locurile unde se întîmplă ceva. Înseamnă șansa de revitalizare, momentul în care rutina cedează în favoarea atitudinii critice care reprezintă capacitatea de a te concentra asupra conflictului și esenței vitale, omițînd restul firelor ce alcătuiesc prozaica viață cotidiană.

După mine, teatrul politic, acela care se vrea cu adevărat politic, trebuie să utilizeze teatralitatea ca pe un limbaj propriu, mai ales în lumea în care trăim. Cred că obsesia timpului nostru o constituie încercarea unora de a distruge ființa umană, tot ce este uman. Iar în spatele acestei obsesii se află ideea purității sacrosancte a propriei noastre identități, a propriului nostru grup, rase, națiuni, religii, ideologii; și - de cealaltă parte -



impuritatea unor grupuri cu o identitate străină. Folosesc termenii de "puritate" și "impuritate" deoarece, în opinia mea, au de-a face cu ceva ascuns în adâncurile noastre. Cu atât mai mult, în epoca SIDA pe care o trăim. Anul trecut, în timp ce eram la Los Angeles, presa americană discuta foarte serios ideea creării unor ghetouri pentru homosexuali, lansată de unii. Bineînțeles, ideea a fost respinsă, dar ea a existat. Dumnezeu din cer știe cât timp va mai fi respinsă ideea creării de ghetouri, apoi de lagăre de concentrare și numai Dumnezeu știe ce îi poate aștepta pe cei care, la un moment dat, ar fi considerați "impuri"! Apariția categoriilor de "puritate" și "impuritate" atestă cât de puternică e o anumită obsesie de a distruge ființa umană.

Eu cred că ființa umană e impură. Puritatea nu e un atribut uman. Mă cunosc pe mine însumi și eu nu sînt un pur, gîndurile nu-mi sînt pure, nici sentimentele, nici visele mele nu sînt pure și Dumnezeu mai știe ce altceva nu e pur. Momentul în care nu mai poți accepta puritatea propriei tale impurități este momentul în care începi să te preocupi de acest lucru. Începi să proiectezi asupra tuturor frica de propria-ți impuritate, această frică este proiectată asupra oricui arată diferit, miroase diferit, se comportă diferit, vorbește sau se roagă în mod diferit Dumnezeului său - devenind astfel un candidat la anihilare. De obicei, acest fel de divizare a speciei umane în "puri" și "impuri" aduce cu sine legalizarea posibilității de a-l expropria și de a-l stîrpi (extermina) pe celălalt. Din cauză că e "impur" trebuie respins și dat la o parte și tot ceea ce posedă trebuie luat de la el. Instrumentul acestui act de jaf ce se continuă prin crimă îl reprezintă totdeauna o organizație politică eficientă. Ea poate fi națiunea, statul, mafia sau chiar un fel de organizație teroristă.

Drama timpurilor noastre constă în lupta disperată a ființelor umane, a indivizilor și a unor grupuri împotriva acestor tendințe dominante, împotriva acestei "mode". Dacă vom reuși să învingem această tendință de distrugere a ființei umane, vom avea poate șansa ca cineva, peste cîteva sute de ani, să-și aducă aminte de noi.

Eu sînt atras de subiecte și evenimente care au de-a face cu acest conflict dintre cei care au pasiunea distrugerii și cei care au pasiunea de a le rezista și de spune "nu". Nu există puritate, să rămînem așa cum sîntem. Să nu ni se pretindă să fim puri, să fim sfinți. Sîntem impuri și să fim lăsați să trăim în consecință.

În tradiția hassidică există o expresie care s-ar traduce cam așa: "a visa un vis". Cineva s-a dus la Rabbi și l-a întrebat: "cum să rezolv această problemă?". Iar Rabbi i-a răspuns: "încearcă să visezi un vis și vei primi răspunsul în cursul visului".

Pentru mine, a scrie o piesă este ca și cum ai visa un vis.

JOSHUA SOBOL

TEATRALITATEA TEATRULUI POLITIC

(fragment dintr-un articol publicat în revista austriacă "MASKE UND KOTHURN", 1990)

PUR ȘI SIMPLU, AM ȘI TRĂIT ACOLO...

Fragmente dintr-un interviu

al lui JOSHUA SOBOL

publicat în revista THEATER -HEUTE, 8/1984

Trebuie să acceptăm ceea ce s-a întîmplat în acea perioadă în ghetouri, chiar dacă ani de zile am fost obișnuiți să formulăm despre asta judecăți ca despre ceva infam, ceva ce ne-ar fi total străin. În fond, locul comun e acesta: că evreii s-ar fi comportat ca oile duse la abator. O etichetă falsă și demagogică. Au fost acolo oameni condamnați la moarte și care au sperat, au luptat pînă în ultima clipă. Trebuie să acceptăm că au existat forme foarte diverse ale luptei, nu doar aceea de a te opune cu arma în mînă.

În ghetou n-a existat doar rezistență și suferință

Cînd am aflat că în ghetoul din Wilna a existat un teatru, ca om de teatru, întărit de acest exemplu excepțional, mi-am pus întrebarea - pe care, de altfel, mi-o pun zilnic: "De ce Teatru? Cum poate acționa Teatrul într-o anumită societate, într-o situație -limită ca aceea pe care noi o trăim în Israel, la propriu, de la întemeierea statului încoace? Asta m-a motivat, a fost un declanșator. Însă pe măsură ce am făcut cercetări mai amănunțite, mi-a devenit tot mai evident faptul că noi, în Israel, ne-am obișnuit să ne identificăm cu rezistența armată din ghetouri. Am fost educați pentru asta fiindcă suntem o națiune în stare de război. Am descoperit că nimeni din generația mea nu s-a preocupat de ipoteza simplei voințe de supraviețuire. Doar un procent din locuitorii ghetoului din Wilna aparțineau rezistenței. În timp ce nouăzeci și nouă procente erau preocupați doar de a supraviețui cumva. A supraviețui era lucru cel mai important. Dar asta înseamnă și supraviețuire spirituală și morală. Cred că am înțeles, în cele din urmă, că Gens a înființat un teatru în Ghetto nu doar pentru a obține liniște și ordine, ci fiindcă se confrunta cu o dilemă: dacă voia să protejeze ghetoul, trebuie să-i salveze pe locuitori ca indivizi umani. El a încercat să le mențină respectul de sine stimulîndu-le nevoile culturale și spirituale. Cred că pentru noi, israelienii, e foarte important să recunoaștem că lupta împotriva fascismului este și una morală și spirituală(...)

(...) Am vrut ca în piesa mea să povestesc nu doar despre teatrul ghetoului, ci despre întreaga viață de acolo, extrem de complicată. De aceea am și căutat o formă în care teatrul să se desfășoare ca în realitate: trecerile de la scenă la realitate să nu fie foarte precise. La sfîrșit s-ar putea ca publicul să fi obținut o idee despre viața din ghetou: o viziune prin Teatru. (...)

Vreau să lămuresc publicul, dar nu să-l dădăcesc. Nici într-un caz n-aș dori să fac teatru pentru o elită: văd teatrul ca pe un forum deschis unde pot fi puse întrebări foarte precise care să nu intereseze doar un mic grup de oameni. De aici încercarea mea de a scrie piese care să fie totodată distractive și inteligente.(...) Există diverse modalități pentru a îmbina cele două dimensiuni. Pentru mine e foarte important conținutul emoțional. Cîntecele, muzica - așa cum le utilizez, trebuie să servească pentru a înfrînge rezistența și prejudecățile publicului. În orice caz, nu-mi doresc un public care doar stă și gîndește. Spectatorii trebuie să gîndească și să simtă.(...)

(...) Bineînțeles că nu trebuie să fie vorba de un musical. Doamne ferește! Dar spectacolul trebuie să-i demonstreze publicului că oamenii din ghetou erau excepțional de vii și de ce erau așa pînă în momentul morții lor. Și dacă e să luăm ca exemplu Teatrul, actorii tocmai asta fac, pînă la final: joacă. Spectatorii trebuie să trăiască acest șoc, să aibă re-lația că victimele au încercat, pînă în ultima clipă, să-și trăiască viața, să se distreze. Și cred că asta e destul.

Selecția și traducerea: ADRIANA POPESCU



ANDREI ȘERBAN despre "GHETOU"

De ce montăm la Național acum o piesă cu titlul "Ghetou"? Pentru că Ghetoul există la câteva sute de kilometri, într-o țară vecină, pentru că naționalismul și xenofobia se simt azi peste tot, pentru că neonazismul revine sub alt nume, nu doar în Germania. Pentru că piesa prezintă nu numai problema evreiască, dar a oricărei comunități în pericol de a-și pierde identitatea. Este un text scris nesentimental și neschematic - în care victimele nu sunt exclusiv pozitive și pure, iar călăul e mai subtil și complex decât tipul negativ clasic.

Piesa pune întrebarea care este rostul teatrului: divertisment sau rezistență, supunere sau provocare? Întrebarea se referă și la actori și la spectatori. De ce nu e bună cenzura? Un prilej de a se întreba și pentru cei care au nostalgia ei. La ce folosește libertatea în teatru? Cum reacționăm la ideea că micul compromis devine compromisul mare și că pasivitatea, lipsa de implicare și lașitatea fiecăruia dintre noi duc la forme de viață și artă moarte? Putem simți, văzând spectacolul, că ultima imagine - moartea - ne privește și pe noi?

Dacă omului i se poate întâmpla orice, în aceeași măsură unei națiuni i se poate întâmpla orice. Ori, în condiții și sub presiuni excepționale, orice națiune se comportă ca un simplu om: speriat, laș, disperat de foame, de frig, redus la dorințele primare, gata să ucidă, să mintă, gata să fie în același timp erou și trădător, un om ca un țipăt.

Oare ce se poate opune acestui țipăt, decât cultura, ca o luptă între trupul și sufletul aceleiași ființe care este națiunea. Oricare, chiar și a noastră!

"Dacă e scîrboșenie, dacă e hoție, dacă e moarte, de ce vă uitați în partea ailaltă?" țipă Gens, personajul pe care-l joc eu și care nu e român. Mă-ntreb de care timp și despre care nație o fi vorba? Dar moartea vine prin mîinile conaționaliilor și iarăși mă-ntreb cînd și despre cine o fi vorba?

"Dacă sint exterminați alții și nu eu, încă e bine" - spune alt personaj. Asta ce ne aduce aminte?

Refuz să continui de groaza concluziei posibile: ghetoul este deja o noțiune universală, repetabilă, implacabilă. Iar noi nu-i putem opune decât teatrul.

Asta fac personajele noastre, asta vom face și noi. Între timp, vom juca teatru cu oricare risc!

■ MIRCEA DIACONU

JACOB GENS

- unul din personajele principale ale piesei GHETOU, a avut o viață mai degrabă neobișnuită pentru un

evreu din Lituania, înainte de a deveni șeful getoului din Wilna. (Vilnius) căsătorit cu o "ariană", a luptat în 1919 pentru eliberarea țării sale, a devenit membru al unui partid naționalist și a obținut gradul de căpitan în armata lituaniană; a fost, temporar, comandantul unei închisori; în afară de asta a făcut parte dintr-o organizație de luptă sionistă (revizionistă) - Brith Hakhayil - și, după ocuparea Țărilor Baltice de către Uniunea Sovietică, în 1940, a militat într-o asociație ilegală lituaniană.

După atacarea URSS de către trupele germane, orașul Wilna a fost ocupat la 24 iunie 1941; la 11 iunie au început primele acțiuni criminale - ce aveau să continue ulterior, cu întreruperi - împotriva populației evreiești în localitatea din apropiere, Ponar. Ghetoul din Wilna s-a înființat la sfîrșitul lui august-începutul lui septembrie 1941 și la 7 septembrie 1941 Jacob Gens a fost numit comandantul poliției ghetoului, poliție numărînd pînă la 200 de persoane; în cele 6 sectoare locuiau la început încă vreo 16.000 de supraviețuitori din cei 76.000 de evrei ai orașului Wilna, care fusese multă vreme un centru al culturii evreiești din Estul Europei. La 11 iulie 1942 Gens a fost numit comandant general al ghetoului.

Despre aspectul ambiguu și contradictoriu al colaborării sale cu nemții (și cu concetățenii săi evrei) este vorba în piesa lui Sobol și într-una din principalele sale surse de inspirație - jurnalul bibliotecarului socialist al ghetto-ului, Herman Kruk (și el personaj al piesei), care a putut fi ascuns cu ocazia lichidării definitive a ghetoului, în septembrie 1943.

La intrarea Armatei Roșii mai trăiau în Wilna doar 800 de evrei.

PETER ZADEK

(regizorul care a semnat premiera europeană a piesei "Ghetou" la Berliner Freie Volksbühne, în 1984. Premiera mondială avusese loc, cîteva săptămîni înainte, la Haifa)

Întrebat cum se împacă Shakespeare și Sobol în programul său repertorial Zadek răspunde:

"La această întrebare pot da un răspuns foarte clar: Sobol scrie azi și GHETOU e ceva nou. Și pune în discuție probleme care mă interesează și care există și în prezent. Acest lucru în sine îl face pe Sobol mai important decât Shakespeare. Nu mai frumos, dar mai important. Importanța de a exista o piesă nouă, atît de bine scrisă, despre această temă, privită din această perspectivă - cu tot ceea ce decurge de aici. Nu afirm că ar fi o capodoperă a tuturor timpurilor, dar pentru mine ea e acum mai importantă decât a pune în scenă un nou Shakespeare, oricît de mult mi-ar place să regizez Shakespeare".



MAI MULI SAU M
 PARBET FR 1931



bătonu
 papillon
 confort
 bleu-m
 unperg

1940
 1945

1940 - 1945
 D... trezisei de... moda An
 D... aceasta capricioasă dan...

VICTOR IOAN FRUNZĂ

- Absolvent al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică "I.L. Caragiale" București, 1981
 Regizor artistic la teatrele din Brăila, Oradea, Galați, director artistic al Teatrului Național
 din Cluj (1990 -1992), conferențiar la catedra de regie de operă a Conservatorului de Muzică din
 Cluj și regie de teatru a Academiei de Teatru din Tg. Mureș.

SPECTACOLE: (selectiv):

- 1981 DRAGONUL de Evgheni Svart la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț
- 1982 TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÎNETE ȘI VIAȚA FĂRĂ DE MOARTE de Petre Ispirescu la
 Teatrul Dramatic "Maria Filotti" din Brăila
- 1983 ISTORIA COMICĂ A MAGULUI FAUST farsă populară ambulantă franceză la Teatrul
 Tineretului din Piatra Neamț
- 1984 D' ALE CARNAVALULUI de I.L. Caragiale la Teatrul de Stat Oradea
- 1985 CETATEANUL INVIZIBIL de D. Solomon,
- 1987 NOAPTEA ÎNCURCĂTURILOR de Oliver Goldsmith și
- 1988 TURANDOT de Carlo Gozzi la Teatrul Dramatic Galați
- 1989 DON JUAN de Molière la Teatrul Dramatic Galați
- 1989 IAȘII ÎN CARNAVAL de Vasile Alecsandri,
- 1990 M-AM JUCAT ÎNTR-O ZI de Andi Andrieș și
- 1990 TRANSFER DE PERSONALITATE de D. Solomon la Teatrul Național din Cluj
- 1991 MARAT -SADE de Peter Weiss la Teatrul Național Cluj
- 1991 LIVADA DE VIȘINI de A.P. Cehov la Teatrul Național din Budapesta
- 1992 FARSE POPULARE AMBULANTE (JEAN VARIOT) Teatrul Național Tg. Mureș.

Premii obținute:

- Premiul pentru regie al A.T.M. în anul 1981.
- Premiul pentru regie și pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Teatrului pentru Tineret de
 la Piatra Neamț în anul 1981.
- Premiul pentru regie și pentru cel mai bun spectacol la Săptămîna Teatrului Scurt de la
 Oradea în anul 1984.
- Premiul pentru regie și pentru cel mai bun spectacol de comedie la Colocviul despre Arta
 Comediei de la Galați în anul 1985.
- Premiul pentru regie al UNITER în anul 1990.
- Premiul pentru cel mai bun spectacol cu o piesă românească Fest. "CARAGIALE", Buc. 1992
 ("Cruciada copiilor").
- Premiul de regie (Ex-aequo) Fest. CARAGIALE 1992

ADRIANA GRAND

- Absolventă a Academiei de Arte Frumoase "Ion Andreescu" Cluj în anul 1983
 Scenograf la teatrele din Oradea (1983-86), Galați (1986-89), Cluj (1989-90). Numeroase
 participări la expoziții de artă plastică din țară. Grafică de carte și grafică publicitară. Din 1990
 asigură prezentare artistică a revistei "TEATRUL AZI".

Decor & Costume la spectacolele (selectiv):

- 1984 APA și 1985 FATA MORGANA de D. Solomon, la Teatrul de Stat Oradea
- 1986 STRESS de M.R. Iacoban, la Teatrul de Stat Oradea
- 1987 NOAPTEA ÎNCURCĂTURILOR de Oliver Goldsmith, la Teatrul Dramatic Galați
- 1987 HOST MICH NOCH LIEB? ȘI TOTUȘI O MARE IUBIRE de Bebe Bercovici la Teatrul
 Evreiesc de Stat București.
- 1987 HASSIE DI EZOIME/ HASSIE ORFANA de Iakov Gordin la Tel Aviv
- 1987 MOBILA ȘI DURERE de Teodor Mazilu, la Teatrul Dramatic Galați
- 1988 TURANDOT de Carlo Gozzi, la Teatrul Dramatic Galați
- 1988 ELEFANTELUL CURIOS de Nina Cassian după Kipling la Teatrul de păpuși Galați
 (decor, păpuși, costume)
- 1989 DON JUAN de Molière, la Teatrul Dramatic Galați
- 1989 IAȘII ÎN CARNAVAL de Vasile Alecsandri, la Teatrul Național Cluj
- 1991 CANDIDE de Voltaire, la Teatrul de Stat Arad (numai costumele)
- 1991 MARAT SADE de Peter Weiss, la Teatrul Național Cluj
- 1991 LIVADA DE VIȘINI de A.P.Cehov, la Teatrul Național din Budapesta
- 1991 TRANSFER DE PERSONALITATE de D. Solomon, la Teatrul NOTTARA, București
 (numai costumele)
- 1992 Costumele pentru patinatorii echipei Ungariei la Jocurile Olimpice de Iarnă de la
 Albertville
- 1992 URMA SCAPĂ TURMA de Alin Fumurescu, la Teatrul național Tirgu-Mureș.
- 1992 CRUCIADA COPIILOR de Lucian Blaga, la Teatrul Național Tirgu-Mureș
- 1992 FARSE POPULARE AMBULANTE (Jean Variot) la Teatrul Național Tirgu-Mureș

Premii obținute:

- Premiul pentru scenografie la "Săptămîna teatrului scurt" Oradea 1984 (Apa)
- Premiul UNITER pentru scenografie 1990 (Don Juan & Iașii în carnaval)
- Premiul pentru costume la Festivalul "I.L.Caragiale" București 1991 (Marat-Sade)

GHETOU

de JOSHUA SOBOL

În românește de DAN DUȚESCU

DISTRIBUȚIA

KITTEL, ofițer SS
WEISKOPF, comerciant
GENS, comandantul evreu al ghetoului
KRUK, bibliotecarul ghetoului

MIRCEA RUSU
ALEXANDRU BINDEA
MIRCEA DIACONU
CONSTANTIN DINULESCU

Trupa de teatru
HAYA, cântăreață
ȘRULIK, naratorul
LINA
IUDITH, o actriță, JUDECĂTORUL
OOMA, o actriță
ISRULIK
GOTTLIEB
YANKEL, UN RABIN
GEIVIȘ
ELIA

MAIA MORGENSTERN
BOGDAN MUȘATESCU
CERASELA STAN
EUGENIA MACI
ILINCA TOMOROVEANU
VASILE FILIPESCU
MARIA TESLARU
CLAUDIU ISTODOR
LILIANA HODOROGEA
CARMEN IONESCU

HASIDUL
DESSLER, ofițer de poliție
Adjunctul lui Dessler
Dansează

VASILE FILIPESCU
MIRCEA COJAN
ION BESCUI
FELICIA DALU

ORCHESTRA Conducerea muzicală, percuție – LUCIAN MAXIM; pian – DORINA CRIȘAN RUSU;
vioară – EUGENIA LEAU, MĂRIUS LEAU; violoncel – FLORENTINA PIEDICUTĂ; oboi – ADRIAN PORUMBĂCEANU;
saxofon – MIHAI IORDACHE

ACTORI, DANSATORI, MUZICANȚI: Manuela Neica, Mihaela Dumitru, Laura Jianu, Claudia Negroiu, Mihai Bunea, Bogdan Radian, Cornel Găbăra, Silviu Biriș

ALȚI EVREI DIN GHETOU, SOLDAȚI, NEVESTE DE OFIȚERI, ACTORI, COPII: Cătălin Agler, Nicolae Arsu, Ileana Busch, Ana Calciu, Elena Gili, Rodica Lupu, Cătălin Marian, Laura Marateia, George Chiriță, Gabriela Dumitrescu, Mirela Dragomir, Florin Dobre, Amira Elarquan, Manuela Golescu, Laura Ilica, Alina Laslo, Ioan Lemne, Dedi Manolescu, Eugen Mareș, Maria Nuțu, Florin Nan, Silviu Negulete, Oana Oarfă, Elena Petrini, Elena Racoviță, Cristian Radu, Doru Rancea, Maria Spînu, Cristian Sandru, Gianina Ștefănescu, Dragoș Stoica, Mihai Șerban, Mariana Teodorescu, Alexandru Vasu, Lenuța Gâșan, Maria Drăgușanu, Ciprian Corcotă, Tudor Eduard, Doina Dragomir, Bogdan Vladu, Manole Adrian, Clăpău Dumitru, Brănescu Alexandru, Ion Covaci, Alexandru Popescu, Victoria Michele, Patricia Popa, Valeriu Stănescu, Ionel Năstăsescu și copiii Natalia Dumitru, Robert Dumitru, Monica Dumitru, Alexandru Văidean, Mihai Popescu, Ioana Dumitrache, Roxana Vinătoru, Alina Pasculungeanu, Victor Ivanov.

SUFLEUR – ANDREEA PORA

SUNET – ANDREI RIVALET

LIGHT DESIGN – ROBERT VASILESCU

REGIZORI DE SCENĂ – VLAD STĂNESCU, ANDREI DUȘE

ASISTENȚĂ DIRECTOR DE SCENĂ – VASILE FILIPESCU, IRIS SCHORSCHER

DRAMATURGIE – ADRIANA POPESCU, VICTOR NICOLAE

COREGRAFIE

FELICIA DALU

MUZICA

BEATRICE BLEONȚ

DECORURI ȘI COSTUME

DORINA CRIȘAN-RUSU

DIRECȚIA DE SCENĂ

ADRIANA GRAND

VICTOR IOAN FRUNZĂ

- Mulțumim și pe această cale pentru sprijinul acordat la realizarea spectacolului:

- INSTITUTULUI GOETHE din București, pentru materialul documentar pus la dispoziție
- Domnului MIHAI GIȚAN pentru permisiunea de a utiliza fotografiile din colecția sa personală.

Toate drepturile rezervate Editurii LITAG-Bremen (Germania)

Vlad Stănescu (șef regizorat), Vetuța Gavrilă (ing. șef), ing. Corneliu Ciolac (șef serviciu mecanică), ing. Ionel Pascu (șef serviciu electronic), Dionisie Dărău (șef producție), Vasile Mateiaș (șef atelier mecanic), Nicolae Ioan (șef atelier tâmplărie), Nicolae Alexandru (șef atelier croitorie bărbați), Ana Popescu (șef atelier croitorie femei), Constantin Alexandru (șef atelier tapijerie), Teodora Telea (șef atelier mode -flori), Ion Petre (șef atelier boiangerie), Ion Zaharachescu (șef atelier cizmărie), Gheorghe Mihai (șef atelier pictură), Viorel Pater (șef atelier sculptură -butaforie), Nicolae Gheorghe (șef mașinist), Victoria Voinea (peruci -coafură), șef echipă tehnică sala Mare; Nicolae Voicu, operator pupitru mecanisme; Angela Manu; coordonator tehnic scenă: Mihai Gițan. Execuția picturii de scenă: Adriana Grand.