



Radu Apostol

Teatru social

Perspective asupra rolului teatrului
în raport cu societatea

UNATC PRESS

Radu Apostol

Teatru social

Perspective asupra rolului teatrului în
raport cu societatea

UNATC Press
2018

Teatru social: perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea

Carte publicată în cadrul proiectului

Caravana UNATC JUNIOR

Proiect implementat de Master Pedagogie Teatrală UNATC,

Finanțat de MEN, prin FDI 2018

Coordonatori: Conf. univ. dr. Bogdana Darie

Drd. Romina Sehlanec

Drd. Andreea Jicman

Master Pedagogie Teatrală Victor Bădoi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Apostol, Radu

Teatru social: perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea / Radu Apostol. - București: U.N.A.T.C. Press, 2018

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8757-38-4

792

Coperta: studio super:serios



Tipografie: Print & Grafic

CUVÂNT ÎNAINTE

Educația artistică – legătură între școală și comunitate

Auzim adeseori expresia „școala – furnizor de servicii educaționale”. De obicei, prima reacție este de respingere, ca un exemplu tipic de „limbă de lemn”. Ce pierdem însă atunci când ne limităm la a respinge?

În primul rând, pierdem privilegiul de a observa că principala eroare provine din ruptura implicită dintre școală și comunitate, dintre școală și familiile copiilor aflați în ciclul școlar, între școală și oamenii din comunitate, statistic majoritatea foști elevi ai aceleiași școli de cartier. Dar mai există oare aceste comunități sau ne iluzionăm?

În al doilea rând, ratăm prilejul de a pune adevărata întrebare. Cum poate redeveni școala un centru de referință al comunității, implicit al societății în întregul său?

Răspunsul pare simplu: prin redefinirea școlii ca centru cultural, având ca activitate centrală educația, dar hrănind întreaga comunitate printr-un complex de activități culturale. Dezvoltarea instituțională ar trebui să urmeze trei direcții: pedagogică, socială și artistică. Două din ariile curriculare ale actualei structuri ar trebui să se adreseze întregii comunități: *Om și societate*, respective *Arte*. Fenomenul cultural/artistic cu obiectiv educațional nu confiscă dimensiunea pedagogică, ci o transferă și către comunitate, înțelegând prin cultură și artă cele mai largi definiții posibile, inclusiv prin prismă antropologică și sociologică.

Tensiunea *școlarizare vs. de-școlarizare* este prezentă în dezbaterile publice actuale. Unii acuză școala, sistemul de învățământ în întregul său, de vetustețe și inadecvare. Între reforma școlii ca „furnizor de servicii educaționale” și home-schooling există însă spațiu pentru multe alte soluții. Una dintre ele, reconstrucția participării comunitare la viața mediului comunitar.

Ce poate învăța școala de la cultură și artă? Mai întâi de toate, redescoperirea sărbătorii, a bucuriei și a plăcerii în spațiul privilegiat în care se pot întâlni învățarea și frumusețea, jocul și ficțiunea, lumile fictive și lumea reală. Școala este și locul în care învățăm construcția sensului prin experiențe simulate, ne imaginăm viitorul ca loc al lumilor posibile.

Aducerea teatrului în școală înseamnă și descoperirea *copilului-spectator* și a *copilului-creator*. Prea adeseori dimensiunea creativă este estompată de învățarea normativă, mai ales în dimensiune socială. Teatrul și dansul dezvoltă omul relațional, empatic, deschis spre relațiile cu ceilalți, spre dialog, abil și competent în rezolvarea unor probleme complexe de existență prin participare și strategii de grup. Educația contemporană trebuie să realizeze un echilibru între copilul-spectator și copilul-creator, în beneficiul adultului care va fi și al societății din care face parte.

UNATC Junior este o parte din acest efort, atelierele demonstrative sunt laboratoare în care testăm strategii didactice pentru aducerea teatrului în școală. Presiunea nu vine dinspre noi, ci dinspre școli, cuprinzând elevii și cadrele didactice. Este un fenomen viu și percepția unei necesități. Înainte de a observa dificultatea ar trebui să ne gândim la un lucru: *școala trebuie să fie o sărbătoare și o bucurie.*

Conf. univ. dr. Nicolae Manda
Rector al UNATC „I.L.Caragiale” București

CUPRINS

ARGUMENT / 7

1. Spectacolul contemporan implicat social / 10

1.1. Note teoretice / 10

1.2. Profesioniștii artei teatrale versus neprofesioniștii. Actorul activist / 16

1.3. Cursa de șoareci. Model de spectacol de teatru social / 19

2. Revitalizarea teatrului social / 22

2.1. Fenomenul U.S. - Peter Brook / 22

2.2. Mit, eveniment contemporan, realitate și teatralitate / 25

2.3. 11 septembrie și teatru / 28

3. *Acasă* - O casă pentru copiii străzii / 30

3.1. Argument / 30

3.2. Etapele proiectului de teatru social / 32

3.3. Caiet de regie pentru spectacolul *Acasă* / 34

3.4. Repetițiile la spectacolul *Acasă* / 53

4. *Ca pe tine însuți* / 73

4.1. Contextul realizării spectacolului / 73

4.2. Caiet de regie pentru spectacolul *Ca pe tine însuți* / 75

CONCLUZII / 137

BIBLIOGRAFIE / 139

Drama is a method as well as an art¹

Teatru de imagine, politic, interactiv, sport, social, contemporan, poetic, angajat, dans, național, alternativ, umanitar, de artă, comercial, independent, privat, itinerant, immersive, spectacolul de teatru propune un concurs pentru ocuparea următoarelor posturi rămase încă vacante: actor, regizor, scenograf, coregraf, compozitor, public (cu și fără acordul părinților).

Așa ar putea suna astăzi, un anunț dat la mica publicitate, de managerul unui teatru, la deschiderea noii stagiuni. Ar fi cu siguranță cel mai de succes spectacol, dacă nu pentru publicuri – căci vom da concurs și pentru ocuparea locurilor din sală – atunci cel puțin critica de specialitate va saluta această producție, devenită etalon al epocii postmodernismului. Ce va fi după? O conferință de presă, unde intrarea va fi liberă. În urma dezbaterilor, preconizăm afirmarea unor noi „cuvinte cheie” care, prin operațiunea de permutare, vor revitaliza noțiunea de spectacol de teatru.

Tematica abordată de mine în lucrarea de față *Teatrul ca metodă. Perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea* se axează pe relația dintre spectacolul de teatru și societate. Încerc să înțeleg de ce mă încearcă o atitudine ironică de fiecare dată când citesc sau aud formulări, nu atât de inspirate ca anunțul de mai sus, dar prin care aflu că un anumit spectacol este social, un altul de imagine etc. E ca și cum aș consuma rețete culinare, și nu mâncăruri. Acest mod de prezentare a unui spectacol îmi activează ideea conceperii unui meniu teatral, pe care regizorul ar trebui să-l atașeze caietului de regie. Astfel, în același cadru, vom avea oameni care vor consuma mai mult „social”, alții „dans”, turiștii vor fi orientați către „național” și uneori vom avea surpriza că anumite componente nu mai sunt atât de solicitate și astfel treptat vor dispărea din meniu și vor apărea altele noi, căci acest spațiu numit „la teatru” este de categorie sincretică.

¹ Brian Way, *Development through drama*, Humanity Books, 1998, p7

În momentul actual, se vehiculează, după părera mea, prea mulți termeni prin a căror asociere cu termenul teatru se încearcă o teoretizare excesivă a artei spectacolului. E o goană disperată după „original”, „nou”, „inedit”, care îmi denotă o teamă acută față de prezent și nicicum un demers de cercetare. „Prezentul nu ne mai încapă” și, pentru a-l putea trăi, ne-am dezvoltat un cult al festivismului, care ne face să percepem cea mai banală întâmplare artistică drept un eveniment, pentru a cărui instituire, legitimare, recurgem cu nonșalanță la o sumedenie de neologisme, doar doar o să dăm senzația că ceea ce trăim noi este puternic ancorat într-un timp și spațiu mondial, universal.

Fuga de prezent este o caracteristică a societății românești actuale. Nu este o consecință a afirmării culturii internetului pe plaiurile noastre mioritice (cultură în care barierele de timp și spațiu sunt suspendate), ci, pentru mine, această stare de fapt poartă amprenta cultivării timp de foarte mulți ani a unor false valori, care au alimentat minciuna, ipocrizia, duplicitatea și au determinat o falsă raportare la prezent.

Noțiuni precum activism, solidaritate, educație – vitale pentru umanism – au fost, ani la rând, sugrumate și vidate de sens, de factorul politic sau ideologic, astfel încât astăzi ar trebui să încercăm să le redescoperim, să le reinventăm, să le resemnificăm. Fără aceste valori, arta teatrului – „viul împărțășit celor vii” – nu poate exista.

Pentru mine, Teatru a fost dintotdeauna o artă comunitară care poartă amprenta societății în care creatorii apar și se formează, dar mai cred că Teatru reprezintă o metodă de educare și de formare a omului în societate. Asemenea lui Hamlet, artistul de teatru ar trebui să conceapă „capcane spectaculare” prin care să-i ilumineze pe semenii săi.

Prezentul falimentar al inflației de diplome universitare și al „satului global”² ar trebui să ne determine pe noi ca artiști, ca oameni, să punem în valoare „proximitatea organismului viu”, adevăratul și poate unicul atu al artei noastre teatrale. Dar pentru asta, ar trebui ca instituțiile teatrale să ființeze deplin în sânul comunităților cărora le aparțin. Artiștii care există înăuntrul acestor instituții ar trebui să coboare „oglină” de pe marea scenă a „teatrului de artă”, legitimat numai prin prezența la multiplele festivaluri, care mai de care mai „internaționale” și să ilumineze măcar printr-un ciob din „marea oglindă” pe vecinii lor, pe oamenii comunității

² Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, Mc Graw-Hill, 1964, pp 6-13

căreia le aparțin. Dar pentru asta, artiștii ar trebui să fie nu doar promotorii propriei arte, comercianți mai mult sau mai puțin inspirați ai unor produse culturale sau de artizanat, ci ar trebui să-și asume o conștiință civică, socială, asemenea artiștilor din trupa de teatru, pe care Hamlet îi conduce în spectacolul „Capcana de șoareci”. Prin lucrarea de față, încerc să revitalizez noțiuni precum Artist Activist, Artă Angajată, Artist Pedagog și îmi propun să evidențiez rolul social și educațional al artei teatrale.

Spectacolul contemporan implicat social

În prezentul capitol sunt analizate valorile afirmate în teatrul social, precum și conceptele și noțiunile specifice acestui gen de teatru: de la *Actor* la *Actorul Activist*, de la *Spectator* la *Spect-Actor*, spectacolul de teatru ca *operă în mișcare*.

1.1. Note teoretice

Actor-Spect-Actor

Proximitatea organismului viu-creator, „viul povestit/ împărtășit celor vii”, reprezintă de milenii sâmburele artei teatrale. Spectacolul de teatru este o creație colectivă irepetabilă, dar renăscută permanent, care nu poate exista în afara întâlnirii cu publicul. Binomul Actor-Spectator este temeiul actului artistic pe care îl numim Teatru.

Cercetările teatrale din secolul XX s-au preocupat, cu precădere, de menirea, funcția fiecăruia dintre cei doi poli. Este deosebit de interesant de observat că, odată cu afirmarea specificului acestei arte, se produce o adevărată dezghiocare a funcțiilor sale generatoare, iar instrumentele și principiile sale vitale nasc multiple interferențe în arii cât mai diverse ale preocupării umane. Astăzi, teatralitatea se cristalizează ca un concept dual, pe de-o parte individualizant pentru un domeniu specializat, pe de altă parte cu o mare deschidere metaforică și operațională în domenii variate, de la psihologie și sociologie, la învățare și comunicare socială. Astăzi, receptarea artei teatrale pare să se asemuiească imaginii percepute printr-un caleidoscop.

„Un lucru este evident – probabil singurul: ideea teatralității a ajuns la o gamă extraordinară de sensuri, însemnând orice act și atitudine, de la stil la sistem semiotic, de la mediu la mesaj. Este un semn gol de înțeles și un înțeles al tuturor semnelor.”³

³ Tracy C. Davis, Postlewait Thomas –editors-, *Theatricality*, Theatre and Performance Theory Series, Cambridge Univ. Press, 2003, pag 1

Sub auspiciile deschiderii totale propuse de această afirmație, descoperim astăzi – sau poate *re-descoperim* – valențe multiple, nebănuite sau poate neafirmate până acum, ale creației teatrale. Teatrul apare ca o „operă deschisă”, un sistem în care nu doar *mesajul* transmis suportă o multitudine de interpretări, ci chiar și *codul* după care se operează cunoaște transformări perpetue. Este semnificativ de observat în acest sens dinamica, în planul lingvistic, a cuvântului *teatru*; vorbim astăzi tot mai des despre Teatru-Dans, Teatru-Imagine, Teatru-Sport, Teatru-Social, Teatru-Documentar, Teatru-Educațional, Teatru-Interactiv, Teatru-Postdramatic, care reprezintă tot atâtea sisteme teatrale generatoare de spectacol. Am putea spune că, de fiecare dată când folosim unul dintre aceste concepte, noi percepem teatrul ca fiind teatru + ceva și nu teatru – ceva. Acest ceva se referă în special la participarea unor publicuri „naive” (în opoziție cu cele „educate” pentru teatru ca gen) și la asimilarea unor experiențe și elemente contextuale (inclusiv judecăți de valoare), modelate prin procedee teatrale. Noțiunile cheie provenite din vocabularul teatral, fundamentale pentru analiza și dezvoltarea scenariilor posibile sunt situația și rolul. În diferite puncte ale desfășurării, aceste noțiuni sunt privite prioritar din perspectiva cea mai potrivită (psihologică, sociologică, narativă, etc.).

În esență, binomul Actor-Spectator rămâne la temelia actului artistic în domeniul teatrului, însă se remarcă o dezvoltare cu precădere a atenției acordate rolului jucat de spectator. Această tendință o regăsim și în sfera cercetărilor teatrale ale creatorilor de la începutul secolului XX. Dacă Jerzy Grotowski pur și simplu a refuzat să-și direcționeze cercetarea spre public, pretextând că acesta nu poate fi educat, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Erwin Piscator și mai târziu Richard Schechner, Peter Schumann, Augusto Boal au pus un accent deosebit pe rolul spectatorului în faptul artistic al creației teatrale.

Referindu-se la creația lui Richard Schechner, Cesare Brandi remarcă această transformare a rolurilor jucate de actor și spectator:

„Răsturnarea rolurilor între actor și spectator se traduce în răsturnarea teatrului cu actori în teatru al gherilei spectatorilor. Acestei răsturnări a semanticității teatrului în realitate existențială îi corespunde o tendință analogă în artele plastice, unde deja, prin apariția *happening*-ului, se petrecuse un acord reciproc. Uzul fotografiei, calcierea directă a persoanei sau a lucrului, expunerea nudului absolut sau a animalelor, toate

aceste concretizări ale ultimului val al avangardei, își găsesc, în transformările treptate ale teatrului american, o primă rădăcină.”⁴

Aceste „transformări ale teatrului american”, pe care Brandi le-a întrezărit, s-au concretizat la sfârșitul anilor ‘90, în afirmarea Teatrului Interactiv, al cărui creator – Gary Izzo – l-a structurat și conceptualizat în lucrarea *The Art of Play*⁵. Gary Izzo a generat un teatru în care rolul publicului este preponderent creator.

„Teatrul Interactiv este o formă de teatru orientat/ centrat pe procesul propriu-zis de creare a spectacolului. Dacă în cazul unui spectacol de teatru al convenției clasice, finalitatea repetițiilor este o succesiune de acțiuni atent asamblate, strict delimitate și de neschimbat, în cazul teatrului interactiv, finalitatea repetițiilor este procesul în sine. Mai exact, la finalul etapei repetițiilor în teatrul interactiv, rezultatul reprezintă o structură dramatică *working in progress* disponibilă de a fi elaborată și dezvoltată ulterior în relație directă cu publicurile/oaspeții fiecărei reprezentații în parte. Realizarea unei astfel de structuri dramatice prezintă un grad mai mare de dificultate pentru că miza este să o menți într-o condiție de mișcare/transformare continuă. Realizarea acestei structuri, ”mobile/dinamice” este direct dependentă de existența unei Echipe în adevăratul sens al cuvântului.”⁶

Într-o foarte mare măsură, principiile esteticii lui Umberto Eco, grupate în lucrarea *Opera deschisă*, apărută în 1962, rodesc prin creația lui Gary Izzo. Principiul *Cititorului-Autor* din teoria literaturii își găsește un echivalent perfect în arta teatrală prin creația lui Gary Izzo. De altfel, în lucrările sale teoretice, atunci când face referire la publicul spectacolului de Teatru-Interactiv, Izzo refuză să folosească termenul de spectator cu sensul de *witness* (martor); el solicită ca toate referirile la public să fie făcute prin cuvântul *participant/ guest* (musafir).

Colaborarea, raportul de comuniune între Actor și Spectator nu sunt doar la nivel mental, teoretic, desemnând o relație prin care consumatroul actului artistic este chemat să interpreteze liber o creație artistică deja produsă, creația artistică în plenitudinea ei este rezultatul interacțiunii Actorului cu publicul participant.

⁴ Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, Editura Univers, 1985, pp 17-18

⁵ Gary Izzo, *The Art of Play: The New Genre of Interactive Theatre*, Portsmouth, Heinemann, 1997

⁶ Gary Izzo, *Acting Interactive Theatre, a handbook*, Heinemann, 1998, pp 26-33

Creațiile lui Gary Izzo și al său Teatru Interactiv emană principii estetice al „operei în mișcare”, care propune o nouă abordare atât a rolului Creatorului, cât și al Consumatorului creației artistice. Regizorul în Teatrul Interactiv nu cunoaște nimic din „dictatura regizorului” din teatrul modern european, ci este mai degrabă asemenea lui Prospero, prin a cărui baghetă se generează energiile vitale necesare actului creației. Demiurghi devin actorii și publicul deopotrivă. Vom cita în continuare din lucrarea *Acting Interactive Theatre*:

„Imaginați-vă că spectacolul de teatru interactiv este asemenea unui pom.

Unii regizori se ocupă doar de aspectele producției, pe care generic le-am putea numi „Minuturi”: voce, modularea vocii, gesturi, mizanscenă, mișcarea în scenă, decor etc. Acești regizori creează pomul pornind de la muguri, frunze, codițe, mai apoi le leagă pe acestea de ramuri, crengi, și mai apoi de trunchiul pomului; ei dezvoltă mai întâi partea vizibilă, direct perceptibilă a spectacolului, căreia îi conferă ulterior o semnificație. Pe parcursul lucrului, de cele mai multe ori, regizorii trebuie să dea viață acestei construcții, să desemneze/ să specifice actorului, punctual, ce factori animă cutare sau cutare gest sau acțiune, ceea ce face ca, în timp, produsul final, spectacolul propriu-zis să fie lipsit de vitalitate, să pară un bun împăiat. Este deosebit de dificil să încerci să dai viață fiecărei frunze în parte și devine aproape imposibil ca ulterior întregul să dea senzația că este animat, să funcționeze ca un organism viu. În Teatrul Interactiv, rezultatul final nu reprezintă un tot fix, încheiat și imobil, astfel ipostaza de Pygmalion a regizorului este exclusă. Dacă tu însuși ca regizor lucrezi într-o asemenea manieră, părerea mea este că ar trebui să-ți revizuiești cu totul atitudinea față de funcția regizorului.

Sunt alți regizori care, însă, pornesc munca de la rădăcini. Se preocupă primordial de esența demersului artistic, de tematica abordată, de motivele, argumentele care legitimează virtualul spectacol. Ei activează aceste rădăcini în actori, identifică conflictele cu care se pot confrunta resorturile primordiale și mai apoi le încredințează creativității actorului care este singura menită să le scoată la lumină. În felul acesta, primul pas constă în activarea rădăcinilor, care mai apoi generează trunchiul și ulterior ramurile, crengile și frunzele. Acest gen de regizori se încredințează în genialitatea actorilor săi, a căror creativitate naște structura de bază a spectacolului, sub atenta coordonare a geniului lor creator. Acest gen de regizor se va îngriji ca pomul să fie atent curățit și toaletat astfel încât în

momentul în care va fi să crească, se va dezvolta așa cum el/ea și-au dorit de la început. Dacă vei lucra astfel, vei descoperi în Teatrul Interactiv o experiență terifiantă, răscolitoare și fascinantă.

Regizorii în Teatrul Interactiv pur și simplu sădesc o sămânță. Îi asigură toate cele necesare să se dezvolte ea însăși: apă, nutriție și lumină. Apoi stau de-o parte și se bucură de cum natura însăși crează, îngrijindu-se doar ca factorii externi perturbatori să nu zădărnicească creația, precum se vor îngriji și ca aberațiile interne să nu o periclitizeze. Singura preocupare solitară și fundamentală a regizorului este hotărârea asupra cărui soi de sămânță să planteze și, astfel, a cărui fel, a cărui tip de pom să cultive. Această modalitate de a regiza presupune încredere și credință desăvârșită, o cunoaștere profundă a tematicii abordate și nu în ultimul rând, foarte multă răbdare.

În Teatrul Interactiv, regizor desemnează pe acela care are capacitatea de a te călăuzi spre o țintă asumată și conștientizată. Regizorul este acela care susține acest proces și care se va folosi de Cârja sa Pastorală ca să îndrume pe fiecare în felul său, pe fiecare pe drumul său către destinația finală care este aceeași pentru toți. Nu este o sarcină pentru cel timid, pentru cel slab de înger. Presupune atenție desăvârșită, curaj și o neclintită încredere în propriile puteri de a jongla cu haosul. Presupune sensibilitate și afirmarea puterii prin compasiune astfel încât creativitatea să nască creativitate. În această carte, funcția regizorului va fi aceea de călăuză, de șerpaș, părinte și protector al acestui „temenos”.⁷

Acest crez este foarte aproape de viziunea lui Umberto Eco asupra menirii Creatorului *operei deschise, operei în mișcare*. Creația artistică nu se dovedește niciodată identică cu sine după fiecare consum estetic, iar acest fapt se datorează în special descoperirilor științifice, mai exact erei internetului. A nu se crede cumva că această transformare este una venită dinspre formă către fond. După părerea mea, așa cum am mai spus, germenii permutărilor din cadrul binomului Actor-Spectator, creatorii spectacolului de teatru-consumatorii săi, se regăsesc în căutările minților luminate din sfera teatralului și a teatralității. Este edificator vizionarismul lui Umberto Eco în momentul în care remarcă impactul conceptului de „operă în mișcare”:

„Această nouă practică de consum deschide, într-adevăr, un capitol de cultură cu mult mai vast și, prin această, nu aparține numai problematicii esteticii. Poetica operei în mișcare (și parțial poetica operei

⁷ Gary Izzo, *Acting Interactive Theatre, a handbook*, Heinemann, 1998

„deschise”) instituie un nou tip de raporturi între artist și public, o nouă mecanică a percepției estetice, o poziție diferită a produsului artistic în societate; deschide o pagină de sociologie și pedagogie, nu numai una de istoria artei. Pune noi probleme practice, creând situații de comunicare, instituie un nou raport între contemplarea și utilizarea operei de artă.

Lămurită în premisele ei istorice și în jocul de referințe și analogii care o înrudesce cu diversele aspecte ale viziunii contemporane a lumii, această situație a artei este acum o situație în curs de dezvoltare care, departe de a fi în întregime explicată și catalogată, oferă o problematică cu mai multe nivele. În concluzie, o situație deschisă și în mișcare.”⁸

Într-o societate deschisă în care individul participă la procese democratice, rolul artelor se redefineste pe mai multe direcții. În domenii de forță ale vieții contemporane, artele sunt privite ca aparținând cunoașterii artistice, iar artiștii sunt „solicitați” pentru rezolvarea unor probleme complexe din sfera comunicării și dezvoltării comunitare, complementare performanței artistice individuale specializate. În domeniul teatrului și al artelor spectacolului s-au dezvoltat teatrul educativ, terapia prin teatru și metodologii de promovare a schimbărilor sociale. Eficiența metodelor teatrale în învățarea socială se verifică prin modificări comportamentale consolidate prin schimbări de mentalitate și atitudini valorice. Pentru cei preocupați de puritatea estetică a domeniului teatrului ca artă, această realitate este una profund negativă, dar este perfect valabilă și valența pozitivă, căci frumosul joacă un rol cheie în dezvoltarea creativă a omului.

Implicarea teatrului în social reprezintă chiar măsura autonomiei sale.

Descoperirea realității poate fi un mod de implicare și o strategie de creație. Gustul concretului, sensibilitatea la social prin grila biograficului și a individualului, iluziile și frustrările unei vieți în schimbare marchează puternic reprezentările culturii contemporane.

Tendențele actuale reprezintă o continuare a demersurilor cercetărilor teatrale afirmate până acum.

Unul dintre creatorii cei mai de seamă în domeniul teatrului celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, Augusto Boal afirma în lucrarea *Theatre of The Oppressed*⁹:

„Teatrul ar trebui să fie bucurie, ar trebui să ne ajute să ne cunoaștem mai bine atât pe noi și pe semenii noștri, cât și timpul în care

⁸ Umberto Eco, *Opera deschisă*, Editura pentru literatură universală, București, 1969

⁹ Augusto Boal, *Theater of the Oppressed*, London, Pluto Press, 1979, p 9

trăim. Ar trebui să cunoaștem mai bine lumea în care trăim ca să o putem schimba. Teatrul este o formă de cunoaștere prin care putem schimba lumea/ societatea. Teatrul ne poate ajuta să construim viitorul și nu doar să așteptăm să vedem ceea ce ne va oferi.”

Boal propune o redefinire a rolului teatrului în societate, creațiile sale punând accentul pe rolul activ-creator al publicului de teatru. Într-un fel, demersul său continuă opera lui Bertolt Brecht și susține un teatru cu o temelie educativă, cu o puternică intenționalitate socială și politică. Verfremdungseffekt/ efectul de distanțare – concept fundamental al teoriei teatrale a lui Brecht – este continuat de Boal prin rolul activ-creator al publicului. „Teatrul Politic” al lui Erwin Piscator își găsește desăvârșirea în Teatrul Legislativ¹⁰ constituit de către Augusto Boal spre sfârșitul carierei sale, și care s-a îngemănat prin aportul deosebit al publicului, spect-actor¹¹.

1.2. Profesioniștii artei teatrale versus neprofesioniștii. Actorul activist

O altă tendință semnificativă în teatrul contemporan implicat în social, este aceea de a face din creația artistică produsul conlucrării dintre profesioniști ai breslei actricești și neprofesioniști. Este surprinzător cât de „rezistentă” este matricea teatrală în fața iminenței ca neprofesioniștii să-și găsească un loc pe scenă împreună cu actorii profesioniști. Nu mă refer la teatrul de amatori mereu regenerat și uneori chiar real mediu de afirmare a unor talente certe în arta actricească.

Recent, în cadrul Festivalului Național de Teatru și în cadrul Festivalului Teatrelor Europene, am avut șansa să mă găsesc la două spectacole primite cu o reală dezaprobare, uneori chiar vehementă din partea – în special – a unei părți a criticilor. A fost cazul spectacolelor *Capitalul*, de Karl Marx (invitat în FNT în 2008), pus în scenă de grupul german Rimini Protokoll, și *Minciuna* (invitat în Festivalul Teatrelor Europene în 2008, o producție a Teatrului Stabile din Torino, scris, regizat și jucat de Pippo Dellbono).

¹⁰ The Legislative Theatre/ Teatrul Legislativ este un concept similar cu Teatru-Forum a cărui finalitate este de a crea reglementări legislative. Acest gen de teatru a fost instituit în Brazilia, ulterior fiind aplicat în Marea Britanie, Canada.

¹¹ Spect-actor este un concept formulat de Augusto Boal și desemnează funcția/rolul jucat de participanții în Teatru Forum. Se referă la calitatea duală de actor și spectator, prin aceea că participanții în Teatru Forum au sarcina de a observa și de a crea acțiunea dramatică.

În amândouă spectacolele, pe scenă, purtătorii acțiunii dramatice erau cu precădere ne-profesioniști. Cele mai multe reacții de dezaprobare ar putea fi înglobate în remarcă „Ăsta nu e teatrul!”. Cu pioșenie le-aș răspunde printr-un citat din Shakespeare, mai exact inscripția teatrului The Globe: TOTUS MUNDUS AGIT HISTRIONEM.

Nu am să mă opresc aici să apăr *ars poeticile* care stau la fundamentul celor două creații teatrale, am să consemnez un alt fapt: în Statele Unite, de vreo 25 de ani există o companie teatrală considerată de cei mai mulți critici americani adevăratul și poate unicul „teatru național al tuturor americanilor”. Compania se numește The Cornerstone Theatre Company și *ars poetica* lor poate fi considerată ca fiind precursora a celor amintite mai sus. Am să citez din crezul artistic formulat de creatorii acestei mișcări teatrale:

„noi credem că societatea poate înflori numai atunci când membrii ei se cunosc și se respectă reciproc și ne propunem să facem teatru în spiritul acestui crez”¹².

„noi credem că orice om este un artist și munca noastră implică participarea oricărui membru din comunitatea alături de artiști profesioniști”.

„noi ne asumăm o relație directă cu publicul, iar estetica noastră este contemporană, inspirată din comunitate, promovează multilingvismul, este novatoare și generată de bucurie...”

În spiritul conceptului de „operă în mișcare”, într-o civilizație internaută a universurilor paralele, misiunea creatorului de teatru ar trebui să cunoască o deschidere proprie *enlightenment*-ului îmbrățișat cu ardoare de Umberto Eco.

Conceptul de Actor Activist repugnă societății românești. Am fi tentați să dăm imediat vina pe degradarea, deprecierea cuvântului propriu zis –activist- din pricina factorului politic. Mă tem că această stare de fapt vizează mai degrabă lipsa de solidaritate din întreaga societate românească.

Valorile afirmate prin creațiile lui Augusto Boal sau The Cornerstone Theatre Company depășesc cadrul strâmt al „teatrului de artă” și nu pot fi împlinite în absența elementului central, care este actorul activist.

Poate „activist” rămâne greu digerabil pentru realitatea românească. Poate că „Actor cu Atitudine” ar fi o formulare mai îmbietoare,

¹² *The Cornerstone Community Collaboration Handbook, a method*, 2005

mai prietenoasă, dar nu forma este cea care este respinsă, ci chiar fondul problemei.

În teatrul social, actorul este purtătorul unei atitudini civice, umane care coexistă ipostazei sale de artist. Foarte greu să pretinzi o astfel de condiție într-un spațiu cultural eminamente instituționalizat, în care foarte greu reușesc să se mențină cele câteva refugii reprezentate de teatrul independent.

Referindu-ne strict la realitatea românească, cred că statutul de angajat permanent al artistului este o problemă letală, pentru că omooară nevoia de căutare, de cercetare, de studiu, fundamentală unui spirit creator și pe care acest sistem, chiar dacă pretinde că o susține, n-o pune în practică. Acest sistem exclude confruntarea, motor generator de vitalitate. Genialitatea lui Stanislavski a făcut ca el însuși să creeze premisele și condițiile de a fi negat în interiorul propriului său laborator de cercetare teatrală. Spectacolul de teatru este o creație comună a unor spirite cu afinități culturale, artistice, etice, a căror întâlnire nu poate fi dictată din ștatul de plată al lunii precedente.

În consecință, majoritatea covârșitoare a spectacolelor de teatru devine produsul unor lucrători, funcționari-artiști, iar relația cu publicul se schimbă în relația cu un contribuabil, plătitor de taxe, dar dintre aceea care fac cozi în primele zile și astfel „foarte demult uzitatul catharsis” ajunge să fie echivalentul micii bucurii, liniștii, cu care cetățeanul pleacă din fața ghișeului, numai pentru că a reușit să pună deoparte un n% din reducerea acordată primilor veniți. Nu discut cazul spectacolelor bune, foarte bune sau geniale pe care teatrele în acest sistem le-au produs și în trecut. Însă acum datele s-au schimbat. Concurența celorlalte medii artistice nu exista în trecut, dar acum ea determină necesitatea unei coagulări a colectivelor teatrale nu doar în jurul unui crez artistic, ci mai ales a unei atitudini, civice, umane.

Până în '89, teatrul în România a reprezentat o oază, prin climatul creat de spiritele luminate, care au trezit conștiința artistului (acolo unde era posibil), făcându-l responsabil de misiunea purificatoare pe care o are. Exista un flux de audiență către teatre.

Paradoxal pentru mine acum este că se manifestă un fel de inerție și din partea publicului. Nu blamez, nu critic publicul, doar constat că închistarea, o anumită detașare mai mult rațională, pe care le credeam ca fiind determinate de contextul social-politic care exista în trecut au rămas și acum în atitudinea generală. Dialogul tacit din partea publicului care se

manifesta atunci, s-a transformat acum într-un fel de pasivitate, iar echilibrul, împăcarea, bula de aer de care are nevoie spectatorul caută să o obțină pe același tip de raportare, de relație tacită. Stilul direct al spectacolului contemporan, puternic angrenat în social, șochează, bruschează, inhibă spectatorul, ceea ce îmi denotă condiția de prizonier de care nu a scăpat. Spectacolul de teatru este un dialog, o împărtășire (rezultat al unei confruntări cu sine), sinonimă mie unei confesiuni. Nu există un orar care să-ți dicteze momentul în care simți nevoia confesiunii, este o opțiune liber consimțită și o experiență individuală.

Actorul activist, Actorul cu atitudine, pe care îi revendică teatrul contemporan puternic ancorat în social îl regăsim la Shakespeare. Și pentru că Brook ne-a demonstrat că între mit și realitatea imediată, individul preferă confortul raportării la mit, în cele ce urmează, vă propun o analiză a spectacolului regizat de Hamlet, având convingerea că noțiunile de Actor Activist, de Actor cu Atitudine vor fi mai lesne de acceptat.

1.3. Cursa de șoareci. Model de spectacol de teatru social

Spectacolul pe care Hamlet îl regizează lui Claudius este pentru mine *motto*-ul care mă ghidează. Suma de investigații pe care le face Hamlet în jurul problemei pe care o are de limpezit, îl determină la spectacol, îl determină în alegerea unei anumite teme, unei anumite situații, unui complex precis de mijloace care să dea expresie ATITUDINII sale, prin care să-și atingă scopul.

Problema fiind nouă, este nevoie de un text nou, tipul de joc nu poate să rămână întâmplător. Indicațiile lui sunt foarte precise și par a vorbi despre o estetică dacă nu nouă, ori total necunoscută actorilor, atunci una de care ei s-au îndepărtat (cauzele putând fi multiple, ceea ce e sigur incriminat de Hamlet ar fi manierismul, mecanizarea).

Apoi felul în care Claudius se manifestă devine pentru mine emblematic, caracteristic și publicului inert de care mă plângeam. Inițial, prezența lui Claudius poartă amprenta unei sărbători, un moment festiv. Claudius are nevoie mai mult decât oricine de divertisment. Pentru el, teatrul e un divertisment. Probabil de-aia și întreabă dacă nu e nimic necuviincios.

Atmosfera este destinsă, se fac glume, se așează fiecare confortabil, mai mult chiar, unii dintre aceia pe care îi încearcă sentimentalismul supurent ar prefera să se plaseze în apropierea

persoanei iubite, de parcă ar urma să facă o fotografie ca acelea de după nuntă (El și Ea - mă refer aici la dorința lui Gertrude de a sta lângă Hamlet). Atitudinea aceasta o întâlnesc de foarte multe ori la publicul inert, de parcă la confesional s-ar duce de mână (el cu soția pe care o bate, ea cu avortonii de care a scăpat pentru o viață mai liniștită în cămin). E o percepție total eronată, a cărei persistență în timp, mă face să urăsc tot mai tare lojele și poate că ar trebui ca scaunele într-o sală de teatru să fie mai distanțate, poate nu chiar separate ca niște strane, dar oricum să asigure o intimitate necesară eliberării, pe care o cere un spectacol de teatru.

Mergând mai departe cu analiza spectacolului lui Hamlet, devine foarte interesant că în piesă, prima scenă în care Claudius se căiește e de-abia după spectacol. Poate că s-a mai căit și înainte, dar semnificativ pentru mine este că acest moment apare după experiența trăită la un spectacol de teatru.

Reacțiile publicului la spectacolul lui Hamlet diferă de la personaj la personaj. Ce-a perceput Gertrude (știm foarte vag din replicile ei), ce-a perceput Ofelia (la fel), ce-au perceput Rozencrantz și Guildenstern ori Polonius rămâne la latitudinea imaginației și fanteziei fiecăruia. Important este că spectacolul lui Hamlet a produs „descăpăcirea”, transformarea spectatorului care era poate cel mai informat despre problemă.

Să fie exemplul lui Hamlet și-a lui Cursă de Șoareci, cheia înțelegerii sensului pe care spectacolul de teatru îl are?

Importantă pentru mine este raportarea lui Hamlet la opera sa. Prezența actorilor la Elsinor (locul de unde, poate, nu întâmplător, Bufonul Yorick a dispărut demult) devine necesară atunci când o problemă trebuie dezlegată. Sondarea, investigarea terenului, a materialului uman care viețuiește la Elsinor în relație directă cu „problema” este o muncă pe care Hamlet o face până să creeze spectacolul. E angajat, spectacolul lui Hamlet? Are un public țintă? Are o miză? E un instrument de provocare sau unul de înțelegere? Sau amândouă deopotrivă? Devine Claudius mai bun, după spectacol? Spectacolul e social, politic, comunitar? Intervenția lui Hamlet în text este strict la nivel narativ sau presupune o nouă raportare la dramaturgie, la structura dramaturgică? Lumina, dincolo de actor, joacă un rol important? Proximitatea morții bătrânului Hamlet, față de data spectacolului, are o importanță covârșitoare? Dacă l-ar fi prezentat aceluiași public (plus unul sau doi posibili moștenitori direcți ai lui Claudius) după 30 de ani, mai avea același impact? Comunicarea cu un „spirit”, întâlnirea cu fantoma e o condiție necesară unei astfel de creații?

Pentru unele din întrebări, am răspunsurile mele, pe care însă nu le rostesc tocmai din teama de a nu concepe un adevăr unic.

Am făcut referire la spectacolul lui Hamlet și ar fi interesant de studiat rolul Bufonului în teatrul creat de Shakespeare pentru a analiza o funcție fundamentală, pe care teatrul, pentru mine, o presupune: aceea de a instiga, de a protesta, de-a provoca dialogul, confruntarea într-o comunitate. Este o componentă fundamentală, dar nu obligatorie fiecărei creații artistice. Absența totală însă a unui astfel de gen de spectacol înseamnă pentru mine un semn de artificialitate la nivelul relațiilor dintr-o comunitate, o falsă comunicare și nu în ultimul rând, involuție; iar în timp, o depreciere în relația artistului de teatru cu publicul și pierderea semnificației pe care coordonatele AICI și ACUM o au într-un spectacol de teatru.

Actorii lui Hamlet sunt purtătorii acestei atitudinii. Jocul lor instigă, jocul lor provoacă. Ei devin Actori Activiști, Actori cu Atitudine. Aprecierea potrivit căreia, interpreții din Cursa de Șoareci nu aveau habar de actul provocator presupus de spectacolul propriu-zis este negată de Shakespeare însuși prin exemplul din Visul unei nopți de vară, unde trupa de meșteșugari analizează apriori toate posibilele implicații ale spectacolului lor.

Revitalizarea teatrului social

În prezentul capitol sunt analizate relația dintre spectacolul de teatru social-politic și realitatea social-politică. De la Spectacolul US și Războiul din Vietnam, performance-ul *Twilight: Los Angeles 1992* și Revoltele din Los Angeles, atentatele din 11 septembrie 2001 și impactul lor asupra teatrului angajat social și politic.

2.1. Fenomenul U.S. - Peter Brook

Mărturisesc că imaginea zborului unor fluturi care ard în flăcări de napalm este pentru mine cea mai puternică reprezentare a agoniei vieții pe Pământ. În fiecare bătaie a aripilor este pulsația vieții și-a morții deopotrivă. N-am văzut niciodată această imagine decât cu ochii minții, dar simpla relatare m-a făcut s-o văd de parcă aș fi fost acolo. „Viul împărtășit celor vii.” A fost și prima imagine teatrală despre care am auzit. *Cine?*, *De ce?* *Cum să faci așa ceva?* și *Pentru ce?*, *Pentru un spectacol de teatru?*. Toate aceste întrebări m-au atras către Peter Brook. Recunosc că nicio altă referință la aportul lui Peter Brook în dezvoltarea artei teatrale nu a avut același impact asupra mea, ca această... imagine teatrală.

Și ca să nu fiu blamat pentru excesul de emotivitate, am să citez tot din Peter Brook:

„«Emoția» este cel mai năclăit cuvânt cu putință, pentru că cel mai adesea îl folosim precedat de «doar». Este «doar» o reacție emoțională; este «doar» un argument emoțional. Cu cât devii mai inteligent, cu atât ești mai suspicios - și asta ni se pare o conduită normală, acceptabilă; fascismul ne-a făcut pe toți să fim atât de circumspecți față de așa numitele «capcane emoționale». Am ajuns să fim prizonierii acestei conduite: denigrăm actul simțirii și mizăm exclusiv pe rațiune.”¹³

Personal, pe baza lecturilor care trimit la spectacolul U.S. și răscolit permanent de această imagine teatrală, am descoperit în teatrul social un

¹³ Peter Brook, *The Shifting Point*, Methuen Drama, Londra, 1988, p. 209 (traducerea îmi aparține, dar este bine să fie verificat textul original: *traduttore traditore*).

soi de *temenos* al artei teatrale. Categorie nu este singurul, „nu cred în existența unui adevăr unic”. Dar cred că pentru orice om de teatru este fundamentală cunoașterea – atât cât o permit scrierile – acestui fenomen numit „Spectacolul U.S”. În cele ce urmează, îmi propun explorarea acestui crâmpiei din opera lui Peter Brook și ca o pledoarie pentru teatrul social.

În 1966 Peter Brook montează spectacolul *U.S.*¹⁴, la Royal Shakespeare Company, urmând ca doi ani mai târziu să realizeze și un film intitulat *Tell me lies*. Spectacolul a fost catalogat ca fiind *anti-Vietnam*, *anti-American*, chiar și o pledoarie pentru comunism¹⁵. Atât filmul, cât mai ales spectacolul reprezintă poate cele mai controversate creații ale lui Peter Brook; au generat reacțiile cele mai vehemente atât din partea autorităților, cât și a publicului spectator și a criticilor de teatru.

Într-un articol din 2005, scris pentru aniversarea lui Peter Brook, Charles Marowitz, unul dintre cei mai importanți colaboratori ai regizorului, remarcă faptul că momentul *U.S.* a reprezentat pentru Brook cea mai amară experiență; sentimentul că a fost trădat de cei mai apropiați îl mai urmărește și acum¹⁶. Parcurgând acest articol, este uimitor de remarcat că și după 40 de ani, Charles Marowitz – el însuși criticând destul de aspru spectacolul – simte nevoia să amintească acel moment. De altfel, regăsim acest „gust amar” despre care vorbește Marowitz, și în relatările lui Brook cuprinse în lucrarea *The Shifting Point*.

Cele două capitole dedicate „fenomenului U.S.” – *U.S. means You*, *U.S. means Us* și *Tell Me Lies* – reprezintă, într-o foarte mare măsură, încercarea unei recocilieri; sunt câteva pagini de-a lungul cărora Brook argumentează demersul său artistic, răspunzând peste timp tuturor criticilor aduse celor două creații.

În *The Shifting Point*, Peter Brook descrie lucrul la *U.S.* Aduce în discuție, ca argument în crearea spectacolului, faptul că situația din Vietnam devenise mult mai puternică, mai acută, mai pregnantă, că reflecta relațiile umane ale prezentului mult mai bine decât ar face-o oricare altă lucrare de teatru (piesă) deja existentă.

¹⁴ Despre acest spectacol, informații se pot găsi în: *The Shifting Point*, documentarul BBC *The Benefit of the Doubt*, interviul cu Barbara Walters, precum și interviul acordat pentru *The New York Times*, „Yes, Let's Be Emotional About Vietnam”, din 25 februarie 1968.

¹⁵ Jean Paul Sartre a scris un articol despre filmul *Tell me Lies*, pe care l-a asociat unei pledoarii a comunismului, „am văzut cortina roșie cum cade peste noi” (citată din *The Shifting Point*, p. 210).

¹⁶ Charles Marowitz, *Peter Brook At Eighty*, 6 iunie 2005, <http://www.swans.com>

A apărut întrebarea firească dacă evenimentele prezentului trebuie să-și găsească expresie în teatru. Și care ar mai fi diferența între un spectacol de teatru pe o astfel de temă și un reportaj TV sau un articol din ziar? Brook pledează pentru un teatru al confruntării, nu pentru un teatru militant, propagandistic.

Contradicția naște Teatralitate

E foarte importantă perspectiva din care privești realitatea și formularea problemei pe care o ataci. Prin formulare, aceasta poate căpăta extensie. Nu violența în sine a evenimentelor, atrocitatea care se produce într-un anumit loc la un moment dat, nu evenimentul în sine trebuie adus pe scenă. În acel moment nu ar mai fi nici o diferență între un reportaj și teatru. Brook te incită să identifici acel fapt contradictoriu care se manifestă în realitatea înconjurătoare, și să găsești acestei contradicții expresia scenică.

Într-un fel, rolul contradicției este determinant și pentru întreaga activitate a lui Brook: de la Shakespeare, la comedii comerciale, televiziune, cinema. „Eu chiar mi-am petrecut toată viața căutând contradicții. Ideea de a descoperi realitatea prin contraste.”¹⁷ Brook vede în rolul contradicției cel mai important stimulent pentru „deșteptarea înțelegerii”¹⁸. Absența contradicției conduce la omogenizarea simțirii și percepției, la o moarte latentă. În spiritul acestui principiu, de care Brook s-a lăsat contaminat de-a lungul întregii sale activități artistice, putem înțelege cum de un același om care în anii '60 afirma „Social Theatre is dead and buried.”¹⁹ (teatrul social este mort și îngropat) realizează în aceeași perioadă unul dintre cele mai controversate spectacole social-politice, model exemplar pentru un spectacol de teatru social.

În perioada de pregătire a spectacolului *U.S.*, a ieșit la iveală o contradicție de la care echipa artistică a pornit la punerea în scenă. Faptul că acele orori care se petreceau în Vietnam – și în spatele cărora exista confruntarea între două sisteme politice, două ideologii – se întâmplau concomitent cu existența normală, liniștită care se manifesta în „centrele”

¹⁷ interviu cu Ronald Hayman, *The Times*, 29 August 1970

¹⁸ Peter Brook, *Empty Space*, p. 40

¹⁹ Peter Brook, *Manifesto for the Sixties* în *The Shifting Point*, Methuen Drama, Londra, 1988, p. 54

care conduceau ostilitățile. Această contradicție a reprezentat pentru Brook și întreaga sa echipă punctul de plecare.

2.2. Mit, eveniment contemporan, realitate și teatralitate

Timp de mai multe luni, cei 25 de actori și o echipă de dramaturgi au făcut investigații asupra evenimentelor. Realitatea ca sursă devine conceptul fundamental al actului artistic. Reportofonul, camera foto, camera video devin instrumentele muncii actorului. Rolul actorului nu e acela de a acuza, de a incrimina sau de a manifesta condescendență față de public, ci de a fi ceea ce întotdeauna un actor trebuie să fie: „un reprezentant al publicului, care este antrenat și pregătit să exploreze mai mult decât spectatorul o face, demers pe care, în final, spectatorul îl percepe ca fiind al său propriu”²⁰.

În procesul de creație a unui spectacol social, Actorul devine un Activist, în sensul de bază al acestui cuvânt. Se produce o perpetuă transformare a personajului în persoana actorului și invers. Iar în timpul reprezentației cu public, Prezența și Flagranța Actorului se contamenează reciproc²¹. Cea mai „amară” amintire a lui Brook legată de felul în care a fost primit spectacolul, este reprezentată exact de acest moment în care actorii săi încetau a mai fi actori. În mai multe rânduri, el face referire la momentul final din spectacol, în care actorii încetau treptat orice fel de acțiune fizică și rămâneau pe scenă, tăcuți, imobili. Uneori acest moment dura și 10-15 minute. O liniște totală, în care Brook provoca de fapt pe fiecare – actor, spectator – să se perceapă pe sine în acea clipă, în acel loc care coexistau atrocităților din Vietnam. Astfel culpabilitatea fiecărui individ – actor, spectator deopotrivă – avea o reprezentare desăvârșită, în afara oricărei convenții teatrale. După 10-15 minute, oameni care nu se cunoșteau începeau să vorbească între ei, de cele mai multe ori cu indignare față de spectacol, dar de fiecare dată raportându-se la situația din Vietnam. Miza creatorului fusese atinsă. Pentru Brook acest punct este „momentul de adevăr absolut, de tragedie”. Spre mahnirea lui Brook, acest moment a fost perceput total greșit, fiind considerat un afront adus publicului.

²⁰ Peter Brook, *The Shifting Point*, Methuen Drama, Londra, 1988, p. 62

²¹ Prezența și Flagranța – două concepte care aparțin lui Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, Editura Univers, București, 1985, pp 9-27

La începutul anilor '90, Anna Deavere Smith a urmat în creațiile sale etapele parcurse de Brook. Pașii urmați de Brook îi regăsim la începutul anilor 90 în creațiile lui Anna Deavere Smith, regizor și fondator al „Institute on the Arts and Civic Dialogue”, New York City, de al cărei nume se leagă afirmarea teatrului social, teatrului documentar. În realizarea spectacolului *Twilight: Los Angeles 1992*, Anna Deavere Smith a intervievat foarte mulți participanți la evenimentele care au transformat pentru mai multe săptămâni Los Angeles-ul într-un adevărat câmp de luptă, război civil.

Pe 29 aprilie 1992, un tribunal din California a achitat pe patru ofițeri ai poliției din Los Angeles, cu toate că înregistrările video existente dovedeau fără drept de tăgadă că cei patru ofițeri, majoritatea albi, au bătut cu bestialitate pe Rodney King, cetățean afro-american. Timp de șase zile, pe străzile din Los Angeles au manifestat mii de cetățeni împotriva deciziei tribunalului.

Pe baza interviurilor filmate, Anna Deavere Smith și-a structurat un solo-performance. Teatralitatea acestei creații reieșea din faptul că un singur actor (Anna Deavere Smith) devenea vocea reprezentanților ambelor tabere implicate în conflict.

"Teatrul de revoltă, cu un puternic caracter social presupune oameni foarte puternici, artiști care pot face față reacțiilor dure de negare și blamare din partea societății civile. Artiștii trebuie să-și asume riscul de fi nepopulari. Cel mai important lucru acum este să observi, să asculți și să urmărești, fără prejudecată, fără a incrimina sau a blama."²²

Eveniment contemporan versus Mit

În capitolul dedicat realizării spectacolului *U.S.*, Peter Brook oferă o posibilă explicație reacțiilor atât de dure pe care un spectacol social-politic le stârnește. Analizează raportul dintre mit și evenimentul contemporan și, într-o foarte mare măsură, atrage atenția asupra faptului că uneori se manifestă riscul ca o achiziție culturală să estompeze în noi capacitatea de simțire și înțelegere, capacitatea de a ne raporta la noi înșine. Înainte de *US*, Brook montase *Regele Lear* și imediat după, a pus în scenă *Oedip*. Reacțiile contradictorii ale publicului au fost mult mai puternice față de *US*, chiar dacă în *Oedip* rapelurile la prezent erau foarte puternice. Din

²² Anna Deavere Smith, interviu în *Theater*, nr.1, vol 32, Yale School of Drama, Yale Repertory Theatre

perspectiva regizorului, subiectul celor două spectacole era aproape identic: „lupta de-a evita confruntarea cu adevărul”²³, cu prezentul. Dilema lui Oedip este legată de un eveniment care s-a petrecut în trecut. Situația din Vietnam era o consecință a unei greșeli din trecut. Făcând referire la percepția publicului, Brook afirmă că Oedip este o achiziție culturală peste care au trecut secole și că, în felul acesta, punerea în scenă devine „a harmless exercise” (un exercițiu inofensiv).

„Cultura este un talisman, care protejează publicul de orice aspect neplăcut (reflectat în creația artistică) care ar putea face trimitere la propria existență.”

În concluzie, Brook atrage atenția asupra faptului că evenimentul contemporan, chiar dacă excită toate simțurile foarte puternic, determină o reacție de respingere, spre deosebire de un mit, față de care publicul se raportează „calm and confident” (senin și încrezător).

În opoziție cu atitudinea ușor detașată a publicului în fața unui mit, chiar dacă poate ține de anecdotică raportării la acel moment, Brook consemnează reacția unei spectatoare în vârstă, care în momentul când actorii ardeau cu napal fluturii eliberați în scenă, a năvălit din sală asupra unuia dintre actori, pe care a reușit să-l imobilizeze și-a strigat către sală cât putea de tare: „Vedeți! Măcar atâta lucru puteți face și voi!”

Realitatea din România comunistă ar putea contrazice afirmația lui Brook; spectacole pe texte clasice, în care confruntarea cu prezentul era realizată într-o cheie simbolizant-metaforică sau printr-un joc actoricesc care a născut sintagma „strecoară șopârlite”, au stârnit reacții foarte dure din partea cenzurii, dar, cel mai important, au determinat un dialog cu publicul, prin care s-a menținut vie componenta umană.

În spiritul deschiderii totale și al crezului că nu există un adevăr unic, Brook încheie capitolul dedicat spectacolului U.S. printr-o invitație lansată atât lumii, cât mai ales sieși de a căuta să vadă care dintre cele două direcții – reprezentarea mitului sau a evenimentului contemporan – sunt mai benefice publicurilor.

„Evenimentul contemporan excită toate simțurile, dar determină imediat refuzul de a asculta. Mitul și acea creație care-l precumpănește prin forma și structura sa, au o putere extraordinară asupra spiritului spectatorului, dar în aceeași măsură îi sunt și reconfortante. Prin urmare,

²³ Peter Brook, *The Shifting Point*, Methuen Drama, Londra, 1988, p. 63

care dintre cele două abordări sunt mai utile spectatorului? Iată o întrebare al cărei răspuns aş vrea să-l aflu.”

2.3. 11 septembrie şi teatrul

Recitirea însemnărilor lui Peter Brook legate de realizarea spectacolului *U.S.* mi-a reactivat legătura cu un prezent nu foarte îndepărtat, cel al lui septembrie 2001. Efectele aceluia moment le resimţim şi acum extrem de puternice. Voi face referire la un număr al revistei *Theater* (numărul 1, volumul 32), editate de Yale School of Drama, Yale Repertory Theatre. Acest număr este dedicat zilei de 11 septembrie şi unul dintre articole conţine interviuri cu 20 de regizori americani care răspund la întrebarea: „În ce fel atentatele de la 11 septembrie afectează viaţa artistică? Dacă teatrul ar trebui să răspundă la aceste evenimente şi în ce fel?”.

Ca impresie generală, majoritatea face referire la efectul imediat pe care l-a constituit absenţa publicului din săli. Apoi, aproape fiecare încearcă să-şi argumenteze opţiunile pentru repertoriu şi mai toţi ajung să facă trimiteri la evenimentul contemporan, chiar şi montând *Nunta lui Figaro* ori *Lysistrata*.

Sunt condamnate măsurile propagandistice lamentabile, patriotarde şi demagogice, pe care Congresul American le-a luat imediat după acest eveniment. Aş aminti două iniţiative care, după mine, au atentat la libertatea de expresie: în acea perioadă, Congresul American a interzis difuzarea a nu mai puţin de 100 de melodii, între care şi *Imagine* a lui John Lennon; apoi textul lui Tony Kushner – *Homeboy/Kabul* a fost retras din repertoriile celor mai multe teatre, devenind o provocare reală pentru un regizor şi director de teatru să susţină o astfel de producţie.

Anna Deavere Smith, regizor şi fondator al Institute on the Arts and Civic Dialogue, New York City îşi exprimă teama că aceste evenimente vor diminua libertatea de exprimare a artistului ca o reacţie nu atât faţă de sistemul politic care promovează măsuri restrictive, cât mai ales faţă de public, ale cărui prejudecăţi apar acum mai puternice decât oricând.

Jim Findlay, regizor la Collapsible Giraffe, New York City, este poate cel mai virulent şi tocmai pentru a nu schimba nimic din savoarea pe care o are în engleză, nu voi traduce: „I don't agree with the thesis that art survives, that art overcomes, that art heals right now. Frankly, who gives a fuck what a bunch of self-centred theater faggots have to say”. Jim Findlay

susține că „în momentul actual, teatrul vieții, teatrul străzii este mult mai viu și puternic decât ceea ce se întâmplă pe scenă. (...) Înainte, teatrul reprezenta un refugiu, acum seamănă mai mult cu un buncăr, o vacanță, a safety zone”.

Richard Foreman, regizor la Ontological-Hysteric Theater, New York City, susține ideea că „și de acum încolo voi continua prin spectacolele mele să exprim faptul că deși parte fiind a acestui sistem, senzația mea este că nu-i aparțin”. „Un artist nu poate ajuta la evitarea întâmplării unei tragedii. El este chemat doar să încerce într-un fel să ajute psihicul să reziste prin compasiune, detașare și excitarea energiei mentale. Umorul, ironia, sarcasmul, detașarea devin un răspuns foarte sănătos pe care arta trebuie să-l urmărească. (...) Artistul secolului XX a fost întotdeauna o persoană care nu a aparținut niciunui sistem”.

Iată că aceleași probleme pe care le semnala Peter Brook în anii '60, reapar de fiecare dată atunci când suntem puși în fața unui eveniment contemporan, iar de cele mai multe ori atitudinea generală este de repulsie, de fugă. Pentru mine, teatrul este o artă comunitară, care nu poate exista în afara confruntării și dialogului, este un spațiu liber, și de eliberare, în care persistența întrebărilor este vitală și nu goana după afirmarea răspunsurilor este menirea sa. Transcederea, purificarea nu se pot întâmpla cu oameni care își cuafează lipsurile, care-și ascund greșelile și a căror atitudine pregnantă este de a blama și condamna. Fuga a menajat spiritul întotdeauna, dar l-a trunchiat, l-a schilodit, îngerii îi ținem în lesă prin rugăciuni de dimineață și seară, emitem rețete pentru a iubi, pentru a gândi, pentru a juca teatru, pentru a visa.

Personal, văd în teatrul social de factura spectacolului *U.S.*, o resursă inestimabilă de regenerare a artei teatrale.

ACASĂ, o casă pentru copiii străzii

Proiect de teatru social. București, 2001

Acest capitol documentează etapele de lucru ale primului proiect de teatru social din spațiul cultural românesc.

Acest capitol este dedicat profesorului Cornel Todea, directorul Teatrului Ion Creangă, fără al cărui sprijin total, proiectul nu s-ar fi realizat. Ideea unui spectacol în care să urce pe scenă copii ai străzii (un stigmat al societății românești din anii '90) îi aparține profesorului meu, Cornel Todea. Eu și echipa pe care am condus-o doar am împlinit această idee, am concretizat-o într-un proiect de teatru social.

3. 1. Argument

În martie 1996 am participat la un spectacol intitulat *Aici și acum*. Spectacolul a fost găzduit de Institutul Francez și a fost produsul unei colaborări între Universitatea Hyperion, Casa de Copii „Sfântul Petru” și Academia de Teatru și Film „I.L. Caragiale”, București.

În spectacol participau copii cu vârsta cuprinsă între 10-17 ani, toți proveniți din Casa de Copii „Sfântul Petru”. Pe durata a 90 de minute, acești copii erau antrenați într-un spectacol în care fiecare dintre ei rostea câte un monolog sau o poezie care i-a impresionat pe ei cel mai mult. De cele mai multe ori a fost vorba despre povestea fiecăruia dintre ei, a modului în care au ajuns la Casa de Copii „Sfântul Petru”. Dacă la început, când rosteau prima dată povestea, mulți dintre ei nu reușeau să o termine, pododindu-i lacrimile, pe parcursul spectacolului, prin jocuri, scenete și teme de improvizație, au reușit să spună aceeași poveste jucând leapșa, baba-oarba, răzând cântând și dansând. Dacă la început, văzându-i, am trăit un sentiment de rău, căci mulți dintre ei sufereau și de dereglări de comportament (se legăneau permanent, salivau cu degetele în gură), pe parcursul spectacolului am trăit o experiență care ține de miracolul și de magia a ceea ce numim: TEATRU.

Pe copiii care au pășit pe scenă la început nu-i mai regăseam, nu-i mai recunoșteam. Erau alții. Sigur, nu au încetat să se mai legene ori să saliveze cu degetele în gură, nu povesteau altceva decât aceeași poveste care-i rodea cel mai tare, iar la sfârșit n-au primit vizita mamei sau a tatei, ci au primit aplauze și am mai rămas împreună încă un timp după spectacol. Oamenii îi felicitau, se interesau de ei, nu le venea să creadă că ce au văzut era real. Se interesau toți dacă copiii sunt chiar de la Casa de Copii. DE CE? M-am tot întrebat, DE CE nu credeau... DE CE?

Poate că prea des îi întâlnești pe stradă, loviți, murdari. Îi întâlnești lipiți de pungile cu aorolac, în canale, gări și parcuri, împărțind aceleași guri de aerisire de la metrou, alături de bătrâni senili și uitați de vreme prea mult în viață, ori de câini vagabonzi abandonați de oameni.

Societatea românească, aflată într-o reală transformare și schimbare, suferă de cea mai cruntă maladie care poate deveni la un moment dat incurabilă. Nu e consecința vreunui bombardament cu arme biologice sau a unui "complot al agenturilor străine". E doar un fapt, o realitate sumbră la care s-a ajuns în timp din pricina lipsei de educație. Din lipsa unor programe coerente de integrare în societatea civilă a copiilor provenind din Casele de Copii. Este efectul dezastruos care se autoîntreține într-o „societate închisă”. Trebuie să învățăm să fim mai toleranți, să ne rupem de mentalitatea stupidă îmbuibată de prejudecăți. Acești copii au nevoie, poate nu în ultimul rând, de o șansă de a se integra, pentru a se cunoaște mai bine. Eu și echipa cu care lucrez nu le putem îndeplini „visul american”. Vrem numai să la oferim șansa de a căuta să se cunoască mai bine, de a descoperi în ei Frumosul, de a și-l apăra, eliberați de orice prejudecăți, venite din afara sau din lăuntrul lor. Nu ne propunem să facem din ei actori de teatru sau vedete de cinema, chiar dacă Viola Spolin susținea că „orice om poate fi un actor”²⁴ De câțiva zeci de ani se practică mai ales în țările foarte dezvoltate, „Drama Therapy”. Nu știu dacă e vorba de terapie prin teatru, deși la un moment dat, prin exercițiul repetat poți spune ca ai ajuns să-ți învingi temerile, propriile slăbiciuni și să-ți depășești limitele, cunoscându-te pe tine însuși.

Vrem să-i ajutăm să-și descopere ei în ei înșiși personalitatea și individualitatea. Chiar dacă nu pentru cei mai mulți va să fie o vocație artistică, adevărul, firescul, bagajul informațional și parcursul lor emoțional de până acum sunt elemente caracteristice demerului nostru artistic. Finalitatea proiectului nostru cultural fiind un spectacol de teatru, îmi doresc

²⁴ Viola Spolin, *Improvisation for the theater*, Northwestern University Press, 1999

ca prin aceasta pe de o parte să sensibilizăm opinia publică și societatea românească pentru a ajuta la integrarea acestor copii, iar pe de altă parte, acest proiect să se constituie ca un spectacol experiment cu totul nou în peisajul teatral românesc.

Societatea deschisă către care tindem are nevoie de personalități și individualități puternice. Acești copii, prin experiența trăită, ajung să fie conștienți încă de mici, poate mult prea maturi pentru vârsta lor, dar foarte motivați să reușească să se integreze și să-și facă un rost. Cei mai mulți sunt foarte tineri, sunt la început de drum. Pentru ei, poate și trebuie să fie un nou început.

Prin Teatru, prin joc ei pot experimenta acest nou început. Prin Teatru, prin joc se pot învăța cu ceea ce înseamnă rigoare, atenție, spirit de echipă, încredere în partener, devin purtători ai unor idei, își exercită o atitudine.

3. 2. Etapele proiectului de teatru social

1. Familiarizarea copiilor cu jocuri și exerciții menite să dezvolte spiritul de observație, atenția distributivă (cele „patru cercuri de atenție” ale lui Stanislavski, spiritul de echipă – Viola Spolin), autosugestia/memoria afectivă, jocuri cu obiecte imaginare, mobilitate și expresie corporală.

2. Vizionarea unor spectacole de teatru la Teatrul „Ion Creangă”, vizionarea unor filme artistice în care actorii sunt copii de vârsta lor (*Bungsy Malone*). Discuții libere pe marginea acestor vizionări.

3. Realizarea spectacolului cu piesa *ACASĂ* de Ludmila Razumovskaia

Traducerea: Mirela Răduță.

Regia și scenariul: RADU APOSTOL – student Regie Teatru anul IV, Universitatea de Artă Tetrală și Cinematografică „I.L.CARAGIALE”, clasa prof. univ. CORNEL TODEA

Asistent regie: ANTOANETA COJOCARU – studentă Actorie anul IV, Universitatea de Artă Tetrală și Cinematografică „I.L.CARAGIALE”, clasa prof. univ. ION COJAR și CĂTĂLIN STANCIU, student Actorie anul IV, clasa prof. univ. ION COJAR

Scenografie și costume: ALINA HERESCU - studentă Scenografie anul IV, Academia de Arte și GABRIELA ALBU - studentă Universitatea de Arhitectură și Urbanism „ION MINCU”, anul V

SINOPSIS AL PIESEI ACASĂ, de Ludmila Razumovskaia

Piesa prezintă povestea a opt copii cu vârste cuprinse între 9-17 ani care, fugind de la Casa de Copii, își duc viața prin canalele dintr-un mare oraș din Rusia anilor '90. Drama unei fete de 15 ani care ajunge să se prostitueze ca să supraviețuiască și moare la prima naștere. Povestea unui băiat de 15 ani care fuge la o mănăstire, unde învață să devină preot și își dorește să se călugărească și care în final reușește să-i salveze doar pe doi dintre copii, pe cei mai mici. Destinul poveștii de dragoste între doi adolescenți de 17 ani care se confruntă cu neajunsurile vieții de vagabonzi, pe care au ales-o. În final, băiatul este omorât în bătaie încercând să apere onoarea iubitei lui, iar ea se sinucide, punând capăt suferinței celor 17 ani în care a provocat o lume să o accepte.

MOTIVAȚIA OPȚIUNII PENTRU ACEST TEXT

Piesa prezintă fidel realitatea violentă, agresivă, vulgară din comunitățile de „copii ai străzii”. Sunt experiențe care le sunt apropiate acestor copii și față de care se pot raporta, devenindu-le foarte utile. E o șansă pentru ei de a-și susține punctul de vedere față de opțiunea de a trăi în stradă, alături de alți confrați sau dimpotrivă de a rămâne în Casa de Copii, singurul loc unde se pot forma. Vor fi ei cu povestea lor și întreg universul pe care ei îl formează, dezvăluite în regulile jocului de teatru.

ACASĂ, O CASĂ PENTRU COPII STRĂZII

SCOP PROIECT:

- Oferirea unei modalități de reintegrare socială a copiilor din casele de copii.
- Dezvoltarea comunicării.
- Stimularea capacității creatoare a copiilor.
- Dezvoltarea spirituală a copiilor.
- Responsabilizarea individuală. (Studiu individual pe text, lectură.)
- Deprinderea lucrului în echipă.
- Acces direct la actele de cultură.

MIJLOACE DE REALIZARE:

Parteneriat cu Teatrul „Ion Creangă” (plata onorariilor pentru drepturilor de autor și traducere piesă, sală de spectacol, confecționare decor, costume, tehnică și tehnicieni de scenă).

Cooptarea de voluntari (actori, consultant de specialitate, psiholog).

OBIECTIVE:

PE TERMEN SCURT:

Pentru copiii implicați în proiect: familiarizarea cu jocuri și exerciții menite să dezvolte spiritul de observație, atenția distributivă, spiritul de echipă, autosugestia, mobilitate și expresie coporală;

Pentru regizor, actori și coregraf și întreaga echipă artistică: dezvoltarea spiritului pedagogic, lucru în spații neconvenționale.

PE TERMEN LUNG:

Pentru copii: formarea personalității și individualității în scopul reintegrării, accesul direct la actele de cultură și către instituțiile de învățământ superior în domeniul artistic;

Pentru echipa artistică: experimentarea unei directe implicări a actului artistic în societate și realizarea unui spectacol experiment-pilot, în ideea îmbogățirii mijloacelor de socializare a copiilor instituționalizați. El se constituie în același timp într-o sursă de diversificare a peisajului teatral românesc. Primul spectacol de teatru social din România.

TERMEN PROIECT:

Modulul presupune trei etape de lucru desfășurate pe durata a două luni (februarie și martie 2001):

1. Familiarizarea copiilor cu jocuri și exerciții în urma cărora se va realiza o selecție.

2. Vizionarea unui spectacol la Teatrul "Ion Creangă" și a unor lung-metraje artistice în care actorii sunt copii de vârsta lor (*Bungsy Malone*). Discuții libere pe marginea acestor vizionări.

- pentru aceste etape de lucru, timp alocat: trei săptămâni.

3. Realizarea spectacolului cu piesa *ACASĂ* de Ludmila Razumovskaia, la Teatrul „Ion Creangă”.

- timp preconizat pentru această etapă de lucru: 4 săptămâni.

3. 3. Caiet de regie pentru spectacolul de teatru social, adaptare după piesa *Acasă* de Ludmila Razumovskaia

Spectacolul va porni din stradă. Zilele cât am lucrat la Casa Deschisă, am tot făcut calcule, m-am tot gândit cum aş putea să fac în așa fel încât acești "copii ai străzii" să nu mai fie ai străzii, sau mai bine zis, să poată trăi normal. În banii noștri, din ziua de azi, pentru cei aproape 50 de

copii pe care i-am cunoscut, ar mai trebui încă 5 apartamente sociale, adică aproape 2,5 miliarde de lei cheltuiți doar pentru achiziționarea apartamentelor plus alte cheltuieli pentru a-i ține în școli, a le oferi o meserie din care să poată trăi. Ar trebui un sistem prin care ei să fie implicați în diferite activități, plus alte cheltuieli. Cred că se poate, așa cum în Anglia exista Închisoarea Datornicilor, de care Little Dorrit ne-a vorbit...

E totuși o utopie... Acești copii au existat dintotdeauna și vor mai exista. Lumea vagabonzilor e o lume paralelă celei „civilizate”, e o lume pe care o putem atașa liniștit în paragraful „Daune Colaterale” pe graficul atât de ascendent al civilizației noastre.

Ei au existat dintotdeauna și vor mai fi. De aceea, mi-ar plăcea ca începutul spectacolului să-i readucă printre noi pe toți cei care cândva au fost paraleli civilizației: mi-ar plăcea ca pe strada din fața teatrului și în hol să mișune Charlot, Hansel și Gretel, Fetița cu chibrituri, Gavroche cu steagul Franței în plină revoluție. Toți vor fi interpretați de copii ai străzii care nu au fost aleși pentru că seamănă cu personajul, ci pentru că ei înșiși s-au simțit atrași de povestea personajelor: Charlot va fi interpretat de o fată Alina care crede despre ea că e băiat, care are mari probleme de comportament, dar care are foarte multă mobilitate și care a fost foarte fascinată când l-a văzut pe Charlot mâncând gheata. Fetița cu chibrituri va fi interpretată nu de o fetiță bucălată, blondă ca în vederile UNICEF, ci de un puști Dragoș, care va încerca foarte mult să se apropie de temperamentul unei fete, să plângă ușor, să fie timid... Gavroche va mobiliza toată puștimea care va veni la spectacol, să arunce cu pietre la o țintă mobilă (poate va scoate și bani...). Dacă vreți, e un mini spectacol până se strâng toți spectatorii și apoi, poftindu-i în sală, personajele clasice se vor retrace chemați de un Îngeraș în spațiul scenei, în spațiul de povești.

SCENA 1

Lumina se aprinde ușor în planul întâi: gura de canal cu scara de acces, apoi monstrul acela de construcție care ar trebui să fie personalizat, animat, cu ochi, gură, ca într-o pictură de Dalli, apoi un televizor mic alb-negru pe care se văd niște imagini dintr-un film de desene animate (ideal ar fi *Peter Pan* sau dacă nu, *Doamna și vagabondul*).

În dreptul televizorului, pe un sertar ieșit din „monstrul de construcție”, stă Foma care urmărește atent desenul animat și mănâncă

dintr-un baton. Mai jos stă Geamănul, mâncând și el un baton dar uitându-se în cu totul altă direcție decât Foma. În direcția în care se uită Geamănul apare luminat Veniamin, care stă în genunchi pe o anvelopă și recită cu pasiune pasajul biblic de început.

În tot acest timp, Foma se arată mult mai interesat de desen decât de ceea ce spune Veniamin. Geamănul în schimb, îl soarbe din priviri pe copilul călugăr Veniamin. Foma, după ce îi face gluma cu „Sunt mic, dar am capul mare...”, sare de la culcușul lui și se așează pe canapea scoțând dintr-o cutie pe care o are la el, un chiștoc de țigară de foi și o fumează. Prima acțiune violentă așa cum este violentă și viața în stradă.

În timpul confruntării despre cum arată mama lor, Foma enervându-se îl împinge pe Geamăn la loc în sertar. Acesta sare de acolo pe altă parte „Ba am văzut-o!” și se cațără sus pe construcție. Foma după el. Îl prinde și se încaieră. Va fi o confruntare fizică atent construită scenic, dar care să exprime agresivitate. Veniamin îi desparte.

Atunci apare dintr-un alt sertar capul ciomăfăiat al Tankăi „De ce dracu' urlăți?”. Apare mai întâi capul și mai apoi, cu eforturi vizibile, corpul Tankăi, cu o burtă imensă. Nu are o mână. Tanka se uită curioasă la noul venit și apoi îi trimite pe cei mici după pâine.

Cei doi, înainte să iasă, se „echipează” corespunzător; Foma își trage un ghips pe mână și pe cap își pune un bandaj pătat cu sânge și rivanol, Geamănul ia o cârjă și pentru că Veniamin se uită foarte surprins, Geamănul își trage un picior la spate și și-l pune în turul pantalonilor și-i joacă lui Veniamin o scurtă secvență de „cerșetorie ca la carte”: „Dă-mi și mie un ban, n-avem părinți, au murit într-un accident”. Și apoi ies.

SCENA 2 - ÎN CURÂND AM SĂ NASC...

Tanka, fără să se sinchisească de noul venit, își face „toaleta”. Brusc, scoate la iveală și a doua mână, își desface de la gât un bandaj pătat cu sânge (ca pentru traheotomie) și apoi se apleacă și se spală în apa din canal. Veniamin se arată foarte uimit, până când se convinge că totuși burta e reală, moment în care picioarele i se taie, nu-i vine să creadă. Apoi îi întinde mâna politicoasă și se prezintă. E foarte mândru că poate împărtăși cuiva experiența sa de la mănăstire. În acest timp, Tanka continuă „tratamentul”, urmează să se despăducheze, urmărindu-i prin canal, pe jos, pe cârpe pe toți pasagerii ei clandestini.

Veniamin se atașează repede de Tanka, se simte bine cu ea și îi povestește din Biblie, dându-i povești: –Trebuie să iubești pe toți. Dumnezeu ne iubește pe toți”. Tanka se simte și ea atrasă de naivitatea și simplitatea călugărului și încearcă să-l convingă că sunt frați de sânge pentru ca în felul ăsta el să accepte să trăiască cu ea. În cele din urmă, nefiind convingătoare ci doar sperindu-l și mai tare pe călugăr, îi propune să îl seducă: ”Dă-mi-o și ți-o mângâi”. Veniamin se sperie și fuge, ascunzându-se prin canal.

SCENA 3 - TOȚI OAMENII SUNT FRAȚI...

Reintră Foma și Geamănul, dar fără mâncare. Tanka îi ia la rost, moment în care intră în canal Rvanii cu Hulia, doi băieți de vreo 15 ani, genul șefului unei găști de cartier. Rvanii e rănit, tăiat la mână.

După ce se lasă bandajat de Hulia, Rvanii își reintră în atribuțiuni, cerând cotizația de la cei mici. Pentru că suma nu e cea mai bună, le aplică corecția. Hulia execută totul la cel mai mic semn al lui Rvanii.

Chiar în acel moment se aude o voce puternică care le spune să lase în pace copiii. Rvanii și Hulia îi iau pe cei mici de gât și cu cuțitele la beregata lor, așteaptă să vadă cine e în canal. În clipa când în lumină apare copilul călugăr Veniamin, cei doi răsuflă ușurați. Hulia se duce către Veniamin cu cuțitul în mână. Copiii fug de lângă Rvanii. Tanka vine în fața călugărului, tăind calea lui Hulia și îl apără pe călugăr spunând că este fratele ei. Hulia nu pare să credă, nici Rvanii nu e prea convins, de aceea îl iau la întrebări pe noul venit. Veniamin se arată vizibil preocupat de ceva ce a uitat aici. De aceea nici nu le dă prea mare importanță băieților răi. Rvanii se enervează. Veniamin vrea să-și ia desaga pe care tocmai a găsit-o, dar n-apucă. La semnul lui Rvanii, Geamănul o ia și o aruncă lui Foma, apoi la Hulia și în final la Rvanii care o lovește cu piciorul ca pe o minge. Rvanii e gata să-l bată pe călugăr dar când află că strânge bani și că are mulți bani chiar în desaga, pe care ei tocmai au aruncat-o, se repede să recupereze desaga. Ia banii din ea și dă să plece, urmat de Hulia.

Tanka se roagă de ei să-i aducă și ei de mâncare, frații la fel, dar cei doi băieți răi ies în grabă nu înainte de a-l anunța pe Veniamin că în schimbul banilor, poate să rămână în canal cu ei.

Tanka rămâne bosumflată și caută prin cazanul de foc și mănâncă un rest de cartof fiert. Copiii strâng de pe jos puținii bani lăsați de Rvanii și Hulia după ce s-au bătut. Veniamin o ajută pe Tanka să facă focul.

SCENA 4 – AVEM BANI, CHEFUIM!

Chiar atunci intră Janna cărând cu greu două sacoșe. Janna este o fată de vreo 15 ani, cochetă, îmbrăcată mai curat, dar cu haine mai mari. Este urmată de Maik, prietenul ei. Tanka sare de gâtul Jannei, la fel și copiii. Foma rămâne după aceea cu Maik care se așează de-o parte și îi arată lui Foma acorduri la chitară.

Când Tanka dă să plângă, certându-se cu Maik, Janna desface pungile și fiecare vine să-și ia: ananas real, ciocolată, snacksuri, cârnați. Normal că orice produs e disputat de fiecare, așa că până la urmă și un cartof prăjit e împărțit, unul mănâncă o bucată și unul pe cealaltă.

Veniamin, în timpul ăsta, pregătește focul, rupe bucăți de carton. El se prezintă la fel de civilizat și cuminte. Refuză să mănânce cu ei. La fel face și Maik care se arată foarte intrigat de faptul că nu înțelege cum de Janna a făcut rost de atâta mâncare. Maik e foarte atent tot timpul cu Janna, să nu fumeze prea mult, să nu bea prea mult, așa încât enervând-o prea tare e gata-gata să provoace o ruptură pe care poate nici unul nu și-ar dori-o. Janna vrea să plece.

Chiar atunci reîntră Rvanii și Hulia cu băutură. Rvanii dă tonul și ar trebui ca toți ceilalți și Tanka și mai ales cei mici să cânte cu el, un cântec de petrecere sau poate „un cântec de aurolaci”, dar cântat în glumă nu pe bune așa cum fac ei de obicei când cerșesc. Geamănul ar trebui să sară în cârjă, Foma ar trebui să facă ture cu triciclul lui, Tanka să bată ritmul cocoțată sus pe instalație, închizând și deschizând sertarele, fiecare interpretând cât mai asumat drama copiilor străzii. Inventează povești tragice despre ei, se ajută unul pe celălalt, râd unul de celălalt.

Rvanii îi propune lui Janna o afacere care ar presupune ca ea să plece la Istanbul. Janna refuză. Maik urmărește foarte atent fiecare gest al lui Rvanii când e lângă Janna și la sfârșit o ține de mână foarte protector.

Văzându-l retras pe călugăr, Rvanii îl trage și pe el în petrecere și-i oferă să bea, dar refuzul categoric al copilului călugăr Veniamin îl face pe Rvanii să-l forțeze. La semnul lui Rvanii, cei mici sar pe călugăr, îl imobilizează și-i toarnă băutură pe gât. Toți se amuză, mai puțin Maik și Janna. Veniamin e ținut de toți și Geamănul, cocoțat pe instalație, îi toarnă să bea. Maik se enervează și intervine, trăgându-l pe călugăr de acolo. Rvanii e gata-gata să riposteze, dar Janna îl oprește: „Nu te atinge de el”.

Petrecerea ar trebui să aibă aerul Curții Miracolelor de la Hugo. Fiecare are câte un număr al său prin care cerșește și în felul ăsta, atunci

când unul e în centrul atenției, ceilalți stau pe margine și-l ovaționează sau râd de el. Fiecare moment de cerșit trebuie să se termine ușor macabru: unul se scapă pe el și verificând ce e, miroase mâna și aparent fără să vrea își întinde rahat pe toată fața spre deliciul celor din afară. Numărul lui Hulia: intră macho și se așează pe spate gata de sex. Urale în afară. Tanka "se echipează" cu două cauciucuri pe care și le pune sub subțiori și de picioare, și apoi e "condusă" înainte și înapoi de Hulia spre deliciul celorlalți.

MOMENT NON VERBAL - FOAMEA LUI CHARLOT

Va fi un scurt moment de câteva minute, pe o muzică foarte antrenantă, mixată cu ropote de aplauze și râsete. Plecând de la secvența când Charlot mănâncă gheata (din filmul Goana după aur) și încercând împreună cu Alina Patoi să redăm mersul, gesturile lui Charlot. Tema va fi foamea lui Charlot.

Opțiunea asupra acestui moment s-a petrecut în timpul repetițiilor. Din păcate, cei mai mulți copii ai străzii sunt analfabeți. Mai grav este că în urma abandonului și a traiului izolat, asemenea unui proscris, acești copii au ajuns să nu mai știe a comunica, mai ales verbal. Miza acestor momente non-verbale din spectacol este de a le conferi copiilor care au probleme mai mari de comportament un cadru prietenos de a se exprima așa cum poate fiecare.

SCENA 5 - POVESTEA TANKĂI

Scena se luminează mai întâi prin construcția "ciudată" care dacă pe timpul petrecerii din scena anterioară părea că râde, acum ar trebui să aibă aerul de bosumflare, de întristare. Tanka se simte foarte rău, burta e mai mare, țuguiață "ca un munte". Foma îi schimbă compresele, Geamănul stă coțat în spatele ei și o piaptănă. Amândoi copiii mici o îngrijesc pe Tanka. Geamănul le arată cruciulița de la Veniamin și se laudă că acum, având cruciulița, a devenit nemuritor. Tanka dă să-l prindă să-i ia cruciulița. Cade și se lovește. Geamănul se urcă pe construcție și-i spune de acolo povestea cu prințesa și prințșorii, cu miliția cu girofaruri și avionul mare, care îi duce pe toți copiii străzii în împărăția cerurilor unde "numai lapte și miere și banane cad peste ei".

Atunci intră în scenă Janna care poartă peste rochia ei ruptă o haină de blană superbă. Își ia rămas bun de la ei, lasă o scrisoare pentru Maik și se desparte de ei, spunând că pleacă cu un etiopian "puțin negru" să se mărite în Africa.

Tanka și cei doi frați mai mici citesc scrisoarea lăsată de Jana.

Geamănul ia scrisoarea și pleacă să i-o ducă lui Maik. Foma rămâne cu Tanka care se simte tot mai rău. Speriată de cât de rău îi e, Tanka îl ține pe Foma lângă ea, îi propune să se căsătorească cu el, anagjându-se să-l mai aștepte până va mai crește câțiva ani. Tankăi îi e și mai rău "Cred că a început... Măiculiță, nasc..."

Tanka îl trimite pe Foma după salvare. Foma pleacă disperat.

SCENA 6 - ÎNGERUL IA SUFLETUL TANKĂI

Tanka rămâne singură, delirând de durere. La un moment dat, de prin canal se aprinde o lumină stranie, se aude o muzică stranie și apare un înger sărind coarda. Se recomandă "Îngerul tău", făcând o piruetă foarte mândru de el. Apoi, Îngerul o informează pe Tanka de faptul că mama ei a botezat-o când era mică de tot. "Și mama unde e?" "Ai s-o vezi..." "Minți". Atunci îngerășul scoate o baghetică pe care îndreptând-o spre Tanka o face pe aceasta să se vaiete, să tremure. Apoi oprește vraja baghetei și se mai recomandă o dată: "Noi nu mințim niciodată. Noi îngerii..." Mai face o piruetă dar chiar atunci din cauza elanului său mult prea mare, îngerul provoacă o pană de curent, apoi brusc la bătaia lui din palme, curentul se repornește.

"Adică voi sunteți buni?..."

Îngerul aprobă și drept răsplată îi întinde Tankăi un foarte mic dar, un ciubuc, dar pe care abia dacă-l vezi ținându-l în palmă! Imediat, Îngerul mai scoate din sân un ciubuc imens, dar pe care îl păstrează pentru sine.

Dar tocmai când e mai bine dispus Îngerul se sperie de țeava pe care iese aer și care umflă un ciorap imens la capătul ei. Intrigat, se ascunde lângă țeavă, o mai lasă să se umfle încă o dată și la a treia, "jap"sare pe țeavă foarte încordat și face un nod la ciorap. Țeava mai fornăie puțin și apoi se oprește. Mândru de el, Îngerul revine la problemă :

"Știu, mai răbdă. Mai e puțin din viață..." și-i arată un firicel mic de argint care-i atârna de la brâu și pe care măsurându-l, mai rupe o bucată din el chiar în fața Tankăi. Tanka se mai supără o dată și-l mai face mincinos

pe Înger, dar de data asta doar gestul Îngerului o face pe Tanka să retragă tot ce a zis, ceea ce îl face pe Înger să se simtă și mai important.

Îngerul scoate un carnețel și-i arată că toți copiii sunt pe lista lui de așteptare, deci toți vor muri. Apoi, plictisit, o ia pe Tanka de mână și o pune să sară coarda cu el și dispar pe tunelul de unde a venit Îngerul.

SCENA 7 - DĂM FOC LA TOT!

Se reaprinde lumina în canal și-i revedem pe toți: Rvanii, Hulia, Foma și Geamănul în jurul Tankăi, care stă pe jos într-o baltă de sânge.

Atmosfera trebuie să fie ca în biserică, vorbesc încet, privirile fug de la unul la altul în speranța că celălalt are vreo soluție mai bună. Rvanii răspunde mecanic la toate problemele puse de Foma: "O să o înmormântăm... Aici... O să săpăm o groapă... Ne-ar trebui o lopată...", În cele din urmă, Rvanii se enervează pe cei mici și-i gonește din canal, trimițându-i înapoi la Casa de Copii.

"Îi dăm foc." Foma se împotrivește, Hulia ezită. Rvanii îl pocnește pe Foma și apoi Hulia, fără să mai comenteze încearcă disperat să-i dea foc Tankăi folosind bricheta. Toți se uită uimiți, așteaptă. Pantaloni Tankăi se aprinde puțin, arde câțva timp apoi se stinge. Hulia îi dă foc în mai multe locuri, îl vântură puțin, doar-doar se va aprinde mai repede.

Atunci, brusc, Geamănul începe să plângă și să țipe "Dar ea te vede, vede tot, o să-i spună lui Dumnezeu..." Hulia, speriat, se retrage și chiar atunci măneca îi ia foc. Rvanii se enervează și-i pune o pătură pe față Tankăi și apoi îi dă foc folosindu-se de un spray.

- Pauză și schimbare de decor-

Schimbarea de decor va fi realizată de copii alături de mașiniștii teatrului. Ar fi un moment de conlucrare în care diferențele sociale ar trebui să poată fi estompate. Acești copii pot să-și asume și să conducă acțiuni, te poți bizui pe ei, trebuie doar să fie implicați în proiecte social-culturale prin care să le crească stima de sine, dragostea de sine.

SCENA 8 - PRIVEGHIUL TANKĂI

Se aprinde lumina pe acoperișul unei clădiri dezafectate. Veniamin se roagă în surdină. Rupe bucățele mici de pâine pe care le stropește cu

vin și înfige în fiecare câte o bucățică de lumânare (din resturi de lumânări). Geamănul e învelit într-o pătură, tremură și icnește, îi e foarte frig, are frisoane. Foma stă lângă el și, terminat de oboseală, ar vrea să doarmă dar nu înainte de a-l culca pe Geamănul. Îl învelește, îi schimbă compresa, îl leagă, apoi ia chitara și începe să-i cânte. Veniamin se roagă. Janna e cocoțată pe cea mai înaltă antenă. E desculță, poartă doar o rochiță ruptă și pătată, care cândva a fost foarte viu colorată. Pe deasupra, o geacă din piele maro, bărbătească o acoperă; mânecile lungi îi ajung până la genunchi. Janna stă cocoțată la înălțime, e foarte obosită, bea și nu se îmbată, nu poate accepta cum a fost posibil să moară Tanka. Încearcă să înțeleagă, pune cap la cap informațiile primite de la cei doi frați mai mici care au fost de față la tragicul eveniment. Dar degeaba. Încearcă să caute vinovați. Îl ia pe Foma: "De ce n-ai chemat salvarea?" Văzându-l pe Foma atât de trist, plângând, încearcă să-l liniștească: "Lasă că e mai bine!" Îl angajează și pe preot în încercarea de a-l liniști pe Foma, dar răspunsul lui Veniamin e foarte evaziv – "Cred că e mai bine!.." – și lipsit de speranță. Nici Veniamin nu mai e cel din partea întâi. E mai nesigur, are îndoieli asupra relației cu Dumnezeu, și tocmai de aceea, în loc să le vorbească pe înțelesul lor, să se apropie mai mult de ei, se ascunde în spatele unor forme, citate biblice, zicale, pilde, poate nici de el înțelese. (imagini clișeu de călugăr care bate mătânii, se închină, aprinde lumânări, citește din cele sfinte).

Janna e descurajată de acest lucru și încearcă să-l rupă dintr-ale lui, îl cheamă să bea împreună ca doi prieteni. Stânjenit de insistențele fetei, de apropierea prea prietenească de ea, Veniamin, foarte cald, prietenesc, deloc muștrător, spune poate singurul adevăr de până acum: "Nu ajută la nimic să bei". Încearcă să-i deschidă ochii Jannei, că rezolvarea problemei lor nu stă în băutură, asta e doar o amăgire, nu ajută să bei ca să uiți. Rezolvarea stă în altceva, acel ceva care ar presupune, în primul rând, acceptarea realității așa cum e. Nu poți fugi la nesfârșit dintr-un loc într-altul, crezând că locul fiind nou, oamenii necunoscându-te, vei putea fi altul, o vei putea lua de la zero. Nu poți fugi de tine. Nu poți ascunde la nesfârșit cine ești cu adevărat. Trebuie să ai puterea de a accepta realitatea, de a fi împăcat cu ceea ce ești, cu ceea ce ți s-a întâmplat. Acel "ceva" care ar putea rezolva problema lor este reîntoarcerea la momentul când, nemulțumiți de starea de fapt, au fugit. "Reîntoarcerea acasă" înseamnă împăcarea cu sine. E singura soluție pentru "rezolvarea problemei lor".

"Nu ajută la nimic să bei..." Janna, chiar dacă înțelege cuvintele lui Veniamin, se rupe de el și insistă să bea cu Foma. Refuzul lui Foma o face să se agațe disperată de Geamănul: "Trebuie să bem! Trebuie! Hai să uităm! Hai să petrecem! Hai să ne simțim bine!.." Geamănul icnește, se zvârcolește, e aproape inconștient, delirează. Janna e contrariată. Foma îi dă explicația Jannei, foarte trist și neliniștit: "De când a murit Tanka, el tace..." Janna mai trage un gât de vin și apoi: "Eu m-aș întoarce acasă!.." O spune ca pe o mică, mare ciudățenie, e un sentiment straniu pe care îl are, acela de a se reîntoarce. Ea a înțeles, poate mai bine decât oricare dintre ei, că așa nu mai poate continua. Moartea Tankăi a spulberat farmecul libertății, bucuria pe care o aveau înainte a dispărut. Felul în care a murit Tanka, neștiută de nimeni, uitată de toți, îi sperie. E soarta pe care, mai devreme sau mai târziu, o vor avea și ei. De aceea Janna nu mai găsește nici o bucurie, nici un sens vieții pe care o duce acum. De aceea s-ar întoarce acasă. Moartea Tankăi punând parcă punct avântului lor, speranței lor de până acum, curajului de a trăi pe străzi, oriunde, oricum. Foma însă, nu e de acord cu Janna. Încearcă cu tot dinadinsul să o facă să renunțe la gândul de a pleca. El încă își mai dorește viața asta. Pentru el Janna rămâne tot ca o prințesă, "prințesa vagabonzilor". Janna îl contrazice, vrând să-i deschidă ochii asupra realității. Foma nu acceptă și mai speră în viața asta, doar că "Dumnezeu nu ne mai iubește".

Cearta lor despre "existența lui Dumnezeu", îl arată pe Foma și mai copil decât pare, foarte credul, naiv, inocent. "Dar, dacă Veniamin spune că există..?"

Veniamin se mai închină o dată, se ridică: "Eu plec..!" E conștient de faptul că nu a reușit mare lucru de când stă printre ei. Foma reacționează foarte puternic: "De ce? Cum să pleci..? De ce să ne lași..? Veniamin își strânge lucrurile (o iconiță pe care a atârnat-o de o antenă spre răsărit, mai lasă câteva resturi de lumânări pentru Tanka, împarte câte o cârtică de rugăciuni lui Geamănul, lui Foma. Janna încearcă să-l mai rețină pe călugăr: "Cum să pleci..? Îl vezi cât crede în tine..?" Foma ar face orice ca să-l rețină, dar pentru Veniamin e clar că a pierdut controlul, nu le mai poate fi de nici un folos căci nici el nu mai e sigur că ceea ce pretinde de la oameni le va putea schimba viața în vreun fel. Evită privirea Jannei, e hotărât să plece. Janna: "Bine, pleacă atunci..!" Foma sare în brațele lui Veniamin: "Lasă-l Janna, nu-l goni..! El e nașul nostru! E naș de botez..!"

Încrederea pe care Foma i-o dă călugărului, îi dă puțin elan. Chiar atunci intră Rvanii și Hulia.

"Toată lumea pe-aici!" Prima problemă a lor, colectarea cotizației de la copii și în final, firesc, suma mai mare de bani de la Janna. Janna încearcă să-i convingă să discute a doua zi. Rvanii invocă prezența lor aici ca pe o simplă vizită prietenească, de un real ajutor pentru Janna, propunându-i o "facere părintească". (Janna să se culce cu clienții aduși de ei, și în schimb, să primească 30% din bani și posibilitatea de dormi în continuare pe terasa de bloc, pe care Rvanii a închiriat-o pe un an de zile, plătindu-i toți banii proprietarului. Deci ea, fie acceptă "afacerea", fie își caută un alt loc).

Pe această scenă se întâmplă distrugerea "imaginii de prințesă a vagabonzilor", pe care o reprezenta Janna. Călugărul copil Veniamin și Foma asistă neputincioși la umilințele la care e supusă Janna. Janna se opune în prima parte, refuzând afacerea: "Mai bine mă spânzur decât să mă culc cu tine..! N-o să mă mut nicăieri, eu am să-i plătesc proprietarului..!" Curajul Jannei de a refuza se sprijină pe încurajarea tacită, pe care atât Foma cât mai ales Veniamin o afișează față de ea. Numai că, în final, nelăsându-i altă soluție, Janna sare la gâtul lui Rvanii disperată. Acesta o lovește puternic peste față, o trănțește la pământ, scoate șişul și-o taie. "Chiar mâine te alung de aici...!" Veniamin sfârșește și el cu un pumn în față. Geamănul, îngrozit, într-un acces de spaimă, delirând începe să strige "Vede tot, vede tot, o să-i spună lui Dumnezeu...!" Hulia se sperie ceva mai tare și iese primul; după el Rvanii. Janna îl imploră pe Rvanii să o lase să se mai gândească. Acesta pleacă satisfăcut: "Ne vedem la noapte..Ai mulți dulăi..!"

SCENA 9 - EU NU MAI VREAU NIMIC DE LA TINE, MAIK! EU VREAU DOAR SĂ MĂ ÎNTORC ACASĂ....

Umilită, fără să mai vrea să mai vadă pe vreunul dintre ei, Janna îi roagă să o lase singură și să plece. Și Foma și Veniamin încearcă să o convingă: "Să nu accepți, Janna. Să nu accepți, ca Tanka o să ajungi". Nemaivrând să vadă pe nimeni, Janna îi roagă să iasă, să plece. Foma se roagă de ea să-i mai lase că nu au unde să se ducă. Janna îi lasă să stea pe terasa de bloc, oricum a doua zi îi va goni Rvanii pentru că el e stăpânul. Janna se duce să se spele.

Foma îi arată Geamănului culcușul pe care i l-a pregătit. Atunci intră Maik. Are un buchet de flori în mână pe care-l scapă speriat când Foma îl salută. E surprins că îi găsește pe toți aici. Află de la Foma tot ce s-

a întâmplat și e îngrozit la gândul că Janna a acceptat afacerea. Îl salută și pe Veniamin de la care află că va mai sta un timp totuși până va reuși să facă cumva să le găsească un rost măcar celor mici.

Apare Janna. Poartă o haină de blană peste rochia ruptă. De cum o vede, Foma îi sare în brațe. Se prinde de mijlocul ei și apoi o aduce în față ca pe o prințesă. Janna se simte pentru ultima dată prințesa vagabonzilor.

Maik se ridică și întristat o salută și o întreabă de unde are haina de blană: "Pe-asta ți-a dat-o Ibrahim?.." După ce se uită un moment la el Janna nu-l mai fixează cu privirea, se simte foarte bine lângă Foma care o piaptănă și-i împletește părul. Geamănul stă pe picioarele ei, Janna îl leagănă. Maik simte distanțarea Jannei, îi propune să-și facă pașaport, să se căsătorească cu el și să plece oriunde. Janna pare împăcată cu gândul că nu va mai pleca nicăieri, poate numai Acasă. Pentru ea, alternativa la afacerea lui Rvanii nu există. Nu-i impută nimic lui Maik, nu e rea, nu e ironică față de el, ci dimpotrivă încearcă să-l facă și pe el să înțeleagă cât de deosebiți sunt ei doi. Maik nu poate accepta, speră că vor putea scăpa.

O pernă ruptă din care curge lână de toate culorile prinsă în smocuri, e luată de Janna. O împătorește și și-o pune sub cap. Două paturi arse și rupte și o folie de nylon sunt aduse de Janna. Foma o ajută să pregătească culcușul.

"Cu afacerea pe care mi-a propus-o Rvanii o să ne punem pașapoarte pe toți pereții, o să tapetăm toată terasa..." Foma râde și sare în jurul Jannei "călcând pe pașapoarte..."

Maik se enervează: "Dar Rvani e un infractor". "Și tu? Tu ce ești? Mai ai și pașaport fals..."

"Dacă vrei îți cumpăr o haină de blană din vulpe argintie..."

Veniamin asistă îngrozit la scena de despărțire dintre Maik și Janna. O Janna care s-a împăcat cu gândul că nu are altă șansă, un Maik redus la un pașaport cu coperti lucioase și două bilete de avion. Veniamin încearcă s-o facă pe Janna să creadă că există o șansă, așa cum Maria Egipteană s-a putut purifica prin post și credință în Dumnezeu.

Janna refuză să-l asculte. E prea târziu. Maik se hotărăște să-l omoare pe Rvanii. Foma se sperie, vine lângă Janna. Janna îl imploră pe Maik să renunțe la tot și să plece, încearcă să-l facă să înțeleagă că ei doi nu mai sunt potriviți, că lor nu le este dat să se mai iubească, că nimeni nu e vinovat, ci că pur și simplu e prea târziu, că așa a fost să fie. "Te întreb pentru ultima dată, vii cu mine sau nu?" Refuzul Jannei e foarte ferm. Fuga

pe care i-o propune Maik e fără sens, ea își dorește doar să se întoarcă Acasă. Maik iese ca turbat.

"Ca pe o muscă o să-l strivească". Lumina se stinge ușor, pe tema muzicală. Se aprinde lumina în planul poveștilor.

MOMENT NON VERBAL – HANSEL ȘI GRETEL ÎN DRUM SPRE CASĂ

Când se aprinde lumina, în spatele tulului se văd doi copii (o fată și un băiat) sărac îmbrăcați, care merg ținându-se de mână. Băiatul ține la gât, legată cu o sfoară, o bucată de pâine din care rupe bucățele și le aruncă în urma lor. E seară de lună nouă. După ce trec o dată dintr-o parte în alta a scenei, în urma lor apar păsări mari care ciugulesc toate resturile de pâine. (Păsările vor fi sugerate de ceilalți copii prin umbre.) Apoi îl vedem doar pe băiat intrând. Caută jur-prejur, se apleacă și ridică doar o firimitură, se mai uită după altele dar nu găsește. Imediat intră după el și Gretel, care de-abia se mai târaie, cade și rămâne obosită jos. Băiatul se întoarce să o ajute și ținând-o în cârcă, mai străbat o dată scena. Pădurea nesfârșită și foarte deasă pare că-i înghite (pădurea va fi sugerată prin umbre). La un moment dat copiii nu vor mai pași real, vor sugera doar înaintarea, moment în care apare o căsuță viu colorată cu o lumină în ea. Copiii se apropie, o ating. Lumina palpită și mai tare în casă, ca și cum i-ar îmbia către ea. Un firicel de fum iese pe horn. Copiii se uită uimiți unul la celălalt. Fata rupe o bucățică din acoperiș și o mănâncă. Hansel ia o bucățică din horn, care pare făcut din cozonac, și o mănâncă. Imediat o lumină strălucitoare iese din casă. Băiatul deschide ușița și scoate afară o ladă ca din povești, un cufăr foarte greu. Deschide capacul și din ea iese o lumină foarte puternică. Băiatul vâra mâna și scoate la iveală un șirag din perle, bani din argint, vase de aur, diamante. Copiii se îmbrățișează de bucurie. Se așează lângă cufăr, mai rup o bucată din acoperiș, mai mănâncă puțin și apoi se culcă unul în brațele celuilalt și adorm ușor.

Lumina scade și ea ușor, muzica rămâne în surdină și peste ea se aude o ploaie mărunță care cade neconținut. Se aprinde ușor lumina pe terasa de bloc unde Janna stă în genunchi, cu spatele la noi, privind către locul unde s-a întâmplat povestea. Plouă mărunț. Janna e udă learcă, nu doarme ci se leagănă privind către spate.

SCENA 10 - CUM M-AM CUNOSCUȚ CU MAIK

E noapte. Plouă. Janna stă aproape goală în mijlocul terasei de pe blocul dezafectat.

Intră Veniamin foarte agitat. Janna se ridică brusc. Întreabă de Foma și de Geamănul. Lui Veniamin îi par foarte ciudate întrebările, pentru că și ea a fost de față când cei doi au plecat. Jannei îi este foarte frig, tremură și se încălzește singură. Vorbește totuși foarte liniștită și calmă: „Cred că va muri... Geamănul... Toți vom muri...”. Veniamin o învelește cu pături, mângâie, o liniștește: „Trebuie să trăim. Pentru Dumnezeu, ca să primim cununa de spini...”.

Janna se rupe de el și apoi foarte speriată, ca pe un secret foarte mare, îi mărturisește lui Veniamin: „Eu când mă gândesc la Dumnezeu, îmi vine să vomit...”. Veniamin se închină: „Doamne ferește, Janna.” O atinge, și simte că arde toată, că are foarte mare febră. Ia o pătură și o pune pe ea. Janna se rupe de el: „Poate e de la sarcină... Dar un copil cu un negru nu-mi doresc. Toată lumea o să întoarcă capul după el”. Îl ia drept martor pe Veniamin, încercând să afle dacă și lui i se pare la fel. E foarte speriată, îngrozită. „Copilul negru” ar fi un copil așa cum a fost ea, adică un copil urât de toți, nedorit. Veniamin n-apucă să-i spună nimic, o liniștește dându-i dreptate.

Janna se rupe iar de el: „Dacă aș fi avut copilul lui Maik, toate poate ar fi fost altfel, pentru că ei au trăit împreună o dragoste ca o poveste de basm. La mare, cu focuri de artificii, tăvălindu-se în nisip. Maik era ca un prinț”.

Janna a plecat de acasă din cauza tatălui vitreg care a violat-o. Mamei nu i-a spus nimic pentru că o iubea prea tare ca să o facă să sufere. Plus că, mama ei fiind însărcinată, Janna s-a decis că e mai bine să plece ea, ca să-i lase pe părinți să trăiască și să se bucure de copilul lor. La mare, Janna a trăit basmul. Apoi, întorcându-se în orașul ăsta, marea s-a transformat în dig, Rvanii a obligat-o să se culce cu el pentru adăpost. Iarăși nu i-a spus nimic lui Maik, pentru că ar fi suferit prea tare.

Janna se ridică: „Plec...”. Liniștită, ca și teleghidată, își trage niște pantaloni pe ea și blana deasupra: „La morgă. O să-i dau inelul și or să mă lase să-l văd...” Veniamin încearcă să o convingă că nu e bine. „Am să le spun că sunt nevasta lui și că trebuie să plecăm în Australia, că doar nu mint... Veniamin o ține puternic: „Nu pleci nicăieri...”. Janna se rupe din mâinile lui și fuge.

SCENA 10 - partea all-a – RĂSTIGNIREA

Veniamin rămâne singur pe terasa de bloc și se așează să se roage.

Simt că ar trebui să fac un rapel și la lumea îngerilor, fie că Îngerul cade în scenă obosit, de-abia trezit din somn și e atent la tot ce-i cere Veniamin ca apoi să dispară când intră cei doi, fie doar să-l arăt dormind pe tot timpul cât Veniamin spune rugăciunea. Cred totuși că voi face prima variantă pentru că Veniamin are un anumit har de care Îngerii ascultă obligat...

Când intră Rvanii și Hulia în scenă, Îngerul își încearcă puterile cu ei, dar bagheta lui nu mai funcționează, n-are nici un efect asupra lor. Îngerul iese dar nu înainte de a-l încuraja pe Veniamin, arătându-i că-i ține pumnii.

De cum intră, Hulia îl izbește pe călugăr. Veniamin îi gonește. Încearcă să nu le arate cât îi e de frică. Rvanii e uimit de curajul călugărului, îl ia peste picior, se arată foarte calm. Scoate din buzunar două copii xerox pe care i le bagă pe gât: „Portretele noastre prin toate gările, cine ne-a turnat?”. Veniamin nu opune rezistență, răspunde scurt și ferm și îi pofteste să plece. Cei doi se arată foarte surprinși de tăria călugărului, moment în care Hulia propune în glumă: „N-ar fi mai bine să-l răstignim ca să nu zboare?...”. Totul este foarte simplu: în loc să-l bată în cuie, îl vor lega cu sfoară. Hulia îi ia hainele și se îmbracă în călugăr, amuzându-se teribil. Veniamin rămâne umilit pe jos și începe să se roage în surdină pentru ei, ca să nu fie pedepsiți prea aspru, căci nu-și dau seama ce fac. Rvanii se așează lângă Veniamin și începe să se roage, imitându-l. Îi spune și un nume de sfânt - "Serghei Apostolul"- pentru care să se roage. Hulia îi spune și el numele lui ca să se roage și pentru el: "Hulia Pizdosul". Rvanii sare ca ars, se scuză față de părinte și-l întreabă pe Hulia de numele lui adevărat: "Veniamin nu se poate ruga așa lui Dumnezeu...". Rvanii încearcă să-l facă pe Hulia să-și spună numele lui real, așa cum era strigat acasă de mămicuța lui "aia iubitoare". Hulia se enervează, nu vrea să-și amintească nici un nume. Rvanii insistă: "Mămicuța aia a ta, care te iubește și pe tine și pe tot cartierul..., aia nebunatică..." Hulia se enervează. Încearcă să-l lovească pe Rvanii, să-l facă să înceteze și pentru că nu reușește, se retrage în spate, unde îl vedem cum își pregătește o doză de heroină.

Veniamin rămâne și se roagă cu credință. Rvanii e uimit sincer de cât de diferit e călugărul. Scotocoște prin desaga lui după bani și-l întreabă de ce se roagă pentru ei. Veniamin continuă să se roage, evitând să-i răspundă pentru că oricum n-ar înțelege. Rvanii se ambiționează și foarte cabotin joacă rolul unui om pașnic, cu frica lui Dumnezeu, dornic să afle. "Pentru că eu sunt cu Dumnezeu iar tu ești cu Satana..."

Atunci apare Hulia, luat în freză puțin, aducând sfoara. Îl iau pe Veniamin, îl cocoată pe cea mai înaltă antenă și-l leagă. Îi pun de gât un cauciuc, Hulia îi pune un căluș și în final își scrie numele cu un spray pe pieptul lui Veniamin: "Ne vedem pe lumea cealaltă sau nu ne vedem deloc...Pe mine mă strigau Kolka."

MOMENT NON VERBAL – POVESTEA FETIȚEI CU CHIBRITURI

Lumina se stinge ușor pe terasa de bloc, Veniamin rămâne răstignit, rugându-se în surdina. Se aprinde lumina în spațiul poveștilor. Noapte de iarnă, ninge, bate vântul. O fetiță intră desculță, tremurând de frig. Are atârnat de gât un sertar cu cutii de chibrituri, abia își mai târâie picioarele. Își freacă mâinile, se clatină și se așează pe jos. Ia un chibrit și îl aprinde. Fața i se luminează. E foarte murdară, plânge. Se încălzește la bățul de chibrit. Mai aprinde un băț. Peste sunetul de iarnă friguroasă se aude un colind cântat ca de niște voci îngerești. Fata se ghemuiește lângă focul mic care s-a aprins. Un brad imens apare în spatele ei, încărcat cu fel de fel de bunătăți.(bradul va fi sugerat tot prin umbre). Muzica crește. Apare îngerușul care are agățată în față o barbă ca de țap, lungă de tot și poartă pe cap o scufie roșie. Vine în dreptul fetei, o mângâie și apoi o ridică ușor oferindu-i mâna. Fetița se ridică uimită și bucuroasă. Îngerul îi face o reverență și, ridicând mâinile deasupra capului, un imens cer înstelat se aprinde, bradul dispare. Amândoi se uită la cerul înstelat. Îngerul îi arată o stea, fetița se uită uimită după ea, moment în care Îngerul trasând cu mâna pe cer o stea căzătoare, se apropie de fetiță. (Îngerul va avea o baghetică mai lungă iar în capăt baghetei va fi legat un artificiu, pe care Îngerul îl va aprinde mscat, nu la vedere de la focul aprins de fetiță). Steaua se oprește deasupra fetei care e foarte minunată și plânge de fericire. Când steaua se va stinge, va dispărea complet și lumina în planul poveștilor.

SCENA 11 – MOR NEBOTEZATĂ!

Se aprinde lumina în spațiul terasei de bloc.

Intră Janna. Are pete de sânge pe rochie. Îl dezleagă pe Veniamin. Ea se așează, îi e foarte rău. Îi povestește cum i-a făcut chiuretajul un "anatomo-patolog". Veniamin se îmbracă, își strânge lucrurile. Janna se simte foarte rău, se teme că o să moară. Îl roagă pe Veniamin să o boteze și pe ea. Se închină și cu stânga și cu dreapta: "Cred, cred, cred în Dumnezeu..." Veniamin pleacă îngrozit, nevrând să o mai vadă, depășit de situație, nemaștiind ce să facă: "Degeaba vă închinați, vă închinați până în pământ, degeaba purtați cruci la gât, degeaba faceți temenele lui Dumnezeu, lui Dumnezeu nu asta îi place, nu asta îi trebuie, trebuie doar să iubești, să iubești, să iubești, atât..." Janna rămâne singură.

Pe aceeași muzică pe care i s-a arătat Tankăi, apare Îngerul, venind din planul al doilea, din lumea poveștilor, coboară ca Mary Poppins pe un leagăn cu umbreluțe deasupra capului. Pe același ritm, se apropie de Janna, care văzându-l, se liniștește. Pe durata întregii scene, Îngerul nu va scoate nici un cuvânt, toate răspunsurile lui vor fi transpuse în gesturi; va sugera că e Înger, o va îndemna pe Janna să i se alăture într-un joc de șotron, în care ultima săritură va fi în gol, ar urma să sară de pe acoperiș.

Relația Înger-Janna e relația a două fete, dintre care una vrea cu ardoare s-o atragă pe cealaltă într-un joc; Îngerul e foarte ironic, parodiază imaginea clasică a îngerului cu aripi. Nu are nimic din imaginea clasică de înger, nu e neapărat bun sau rău. E un copil, un potențial partener de joc, de joacă a celui care urmează să moară. Întâlnirea Jannei (a unui copil al străzii) cu un Înger, este întâlnirea cu jocul (șotron, baba-oarba). Îngerul se supără pe lipsa de interes a celuiilalt de a se juca cu el. E grăbit, nu are răbdare, e și el un neadaptat la climatul de pe Pământ (îl deranjează ploaia, vântul, vremea rea).

Îngerul va apărea inițial în jurul terasei de bloc, plutind în aer, și singurul lucru care-l ține, care-l face să zboare, să nu pice în gol, este jocul de șotron. Cât timp sare șotronul, poate "zbură" liniștit în jurul blocului, iar dacă pentru o clipă e neatent, se enervează pe Janna și uită să mai bată șotronul, "Juuup!", cât pe-aci să pice în gol. Atunci, imediat sare pe terasa de bloc să-și mai tragă sufletul. E ca într-un bazin de înot, în care dacă nu mai dai din mâini și din picioare, te duci la fund, iar dacă ai oboseit, te prinzi repede de marginea bazinului. Îngerul e foarte ghiduș, șiret. Tot timpul trebuie să dea senzația că el știe un secret pe care celălalt nu-l știe, dar pe

care și-ar dori să-l cunoască. Îngerul o să apară deci pe ritmul din scena anterioară, sărind șotronul în jurul terasei, foarte mândru de el; îi place să fie admirat. După ce sare șotronul de câteva ori, până ajunge în față, se lasă admirat de Janna, apoi scoate un ciubuc mare pe care i-l întinde Jannei, invitând-o astfel să pășească în afara terasei de bloc. Tot acest timp, el trebuie să bată, chiar și pe loc, șotronul, fiecare săritură fiind întărită de sunetul ei specific (țup, țup, țup uuup!). Când Janna ezită să treacă dincolo de marginea terasei, Îngerul se enervează, uită să mai bată ritmul de șotron și brusc va da senzația că se duce în gol, se sperie și apoi imediat revine la ritmul de șotron și se suie pe terasă, unde, speriat își trage suflul.

Janna e foarte fericită, îi ia ciubucul, îl gustă și ea și fericită întreabă: "Ești mama sau tata?" După ce și-a revenit puțin Îngerul îi ia înapoi ciubucul și apoi foarte ironic îi sugerează că e Înger, cu aripi, fil, fil.. de la Dumnezeu. "A, ești înger..." Janna se bucură, se ridică, îl admiră pe înger și apoi îl atinge. Îngerul, mândru de el, se cocoată mai sus lăsându-se admirat. "Odată, în copilărie, mama îmi spunea Îngerul meu... Acum e atât de ușor de parcă suntem pe altă planetă. Ce bine mi-e cu tine, îngere... Unde suntem, ACASĂ?..."

Janna îl înăbușe cu îmbrățișări pe Înger, care abia mai respiră. Îngerul se smulge din brațele Jannei, e șmotruit rău și nu îi place când i se strică costumul... Îi întinde mâna. Janna întreabă: "Mergem ACASĂ?" Îngerul sare cu ea șotronul până la marginea terasei. El trece primul dincolo de terasă, o invită jucăuș și pe ea. Janna sare până la margine, unde brusc se oprește, vede înălțimea mare, se sperie și se trage înapoi. Refuză: "Nu...Eu vreau atât de mult să zburăm. Hai să zburăm..." Se învârte, sare de colo-colo pe terasă. Îngerul se supără, calcă apăsat după ea. Janna se învârte. O apucă zdravăn de mână, încât Janna de durere cade la picioarele lui, văitându-se. Îngerul, satisfăcut, își ia iar atitudinea prietenească. Îi oferă mâna. Sar amândoi șotronul până la marginea terasei. Îngerul, sigur de el, trece dincolo de margine, dar Janna brusc se rupe din mâna lui: "Așteaptă, lasă-mă un minut să mă mai gândesc." Îngerul se enervează atât de rău, că uită să mai bată și să cânte ritmul de șotron și "jduuup..." cade în gol. Actrița va pica în ghemuit. Apoi, repede culcat pe burtă, prinzând marginea terasei cu mâna. Se târăște vizibil foarte greu până pe marginea terasei, unde se mai dezechilibrează o dată. Janna îi întinde mâna și îl prinde. El își revine, nervos se eliberează de mâna Jannei. Se plimbă supărat. "Nu pleca, oare nu e altă ieșire?..."

Îngerul se întoarce lângă ea. Face o vrajă și brusc Janna nu mai vede. Exact ca în jocul baba-oarba, Îngerul o învârt pe Janna, apoi se duce către marginea terasei și scoate un sunet. Janna râde, jucând acest joc și se duce bâjbâind după sunet. Ajunge la marginea terasei. Îngerul râde răutăcios. Janna se oprește: "Veniamin spunea că ăsta e păcat și că Dumnezeu nu iartă..." Îngerul vine lângă ea, o mai învârt o dată, verificând înainte dacă totuși ea mai vede, poate nu a făcut bine vraja... Se duce către marginea laterală a terasei și mai scoate un sunet. Până să ajungă acolo, Janna vizibil îngrijorată spune: "Veniamin mai spunea că uneori duhurile rele iau înfățișarea îngerilor și se arată oamenilor și mă tem că..." Îngerul se bosumflă, pleacă de acolo. Janna ajunge până la marginea terasei și, negăsindu-l se întristează. Plânge: "Nu pleca, nu mă lăsa singură, dacă ești înger bun, fie-ți milă te rog, vreau atât de mult ACASĂ. Te rog, du-mă ACASĂ..." Îngerul se apropie de ea. Janna plânge. Îngerul se apropie tiptil, fără să fie auzit, se înduioșează văzând-o așa și: "zduuup", îi dă un brânci ca să cadă de pe terasă. Beznă în toată scena. O lumină se aprinde doar pe înger: "Am fost cam dur cu ea..." Beznă.

SCENA 12 - DEJUN ÎN RAI

Se aprinde ușor o lumină mică (*orange*) într-un colț al scenei. Ușor crește și lumina în sală. Se aude o temă muzicală, un citat ironic (sunete de ciripit de păsărele ușor mixate să dea ceva straniu și cald, peste această muzică se aude o vioară care leagă un fel de adaggio).

Intră Foma printre rândurile de spectatori. Se bucură de ceea ce vede și aude: "Ce frumusețe..." Aleargă până în mijlocul sălii și îl strigă timid pe Veniamin, dar nevrând să tulbure frumusețea. Când îl vede aleargă până la el. "Uite ce frumusețe! Hai să mâncăm aici..." Se urcă pe scenă. Veniamin pășește calm, liniștit ca și când ar cunoaște locul. Veniamin scoate un ștergar, un baton pe care îl rupe în două și o ceapă. Se roagă amândoi: "Și va șterge Dumnezeu orice lacrimă, orice lacrimă, și jale nu va mai fi, nici plânsete, nici durere. Și va împărți Domnul Dumnezeu în Tot și în Toate, în vecii vecilor, amin." În timpul rugăciunii, Foma, recitând și el, face tumbe, sare, se învârt, se întinde pe spate ca într-un joc.

Veniamin se ridică, strânge ștergarul, se închină și merge ușor către spate. Foma mai rămâne și povestește tot ce i-ar plăcea să mănânce: "Friptură, chiftele cu piure, sarmale..." Și de fiecare dată când pronunță o

mâncare, senzația pe care ar trebui s-o avem e că în fața lui apare o porție imensă de mâncare pe care nici cu brațele nu o poți cuprinde. Veniamin îl grăbește: "Hai să mergem, e timpul...". O lumină puternică se aprinde din spate, tunelul pe care a apărut îngerul Tankăi. Cei doi pleacă ținându-se de mână: "Și știi ce mai îmi place mie?...Savarinele, ciocolata, bomboanele, frișca...dar Veniamin tu de ce taci așa tot timpul?..." Lumina se stinge ușor pe tunel și se aprinde ecranul cu povești. Charlot, Fetița cu chibrituri, Hansel și Gretel, Îngerul îi primesc pe Tanka, Maik, Geamănul, Janna, Foma, Veniamin, Hulia, Rvanii. Se îmbrățișează, mănâncă din casa lui Hansel. Îngerul le dă câte un artificiu aprins, pulbere argintie curge peste ei. Lumina se stinge ușor. Toate personajele din piesa realistă ar trebui să fie pe picioaroange, e ca o petrecere de bălci. Geamănul va avea patru mâini cu care mănâncă din casă, Tanka are peruca roșcată, Rvanii și Hulia au câte o aripă de înger și când stau alăturați dau senzația de înger, Janna și Maik sunt legați cu un fir de argint care se poate întinde oricât de departe se duc unul de celălalt.

Lumina se stinge ușor, rămânând doar luminițele de la artificii să tremure aprinse până se sting ușor, rând pe rând, personajele înghețând, nemaimișcându-se.

Se aprinde lumina plină, ei vin rând pe rând și se așează pe buza scenei. Un microfon se va plimba de la unul la altul și fiecare își va spune numele, vor spune câți ani au, unde stau și poate ce își doresc ei cel mai mult și mai mult.

3. 4. Repetițiile la spectacolul de teatru social Acasă

Prima mea întâlnire cu copiii s-a întâmplat pe 8 ianuarie 2001. Prima repetiție în decor marcat, pe scena teatrului Ion Creangă, a fost pe 27 martie, iar primul spectacol cu public pe 16 mai 2001.

Până în data de 27 martie, întâlnirile noastre se petreceau "în stradă", la centrul Casa Deschisă. Le spun "întâlniri" pentru că termenul "repetiții" are pentru mine mai mult o însemnătate administrativă.

Când am plecat către ei, am luat mai mult întâmplător un text la mine, text pe care, alături de proiect de fapt, trebuia să-l prezint asistenților sociali. Știam doar că acest centru "Casa Deschisă" se află undeva pe lângă Mall-ul Vitan și mai știam că merg acolo ca să întâlnesc un grup de

copii care ar fi urmat să joace în spectacolul meu. Am rătăcit vreo oră jumătate până să găsesc locul, m-am plimbat pe străzi și la început eram foarte intrigat că nu găsesc locul (nici nu știu ce mă așteptam să găsesc de fapt). Apoi, culmea a fost că, trecând prin zona Dristor, am fost la gura de metrou, am evitat câteva maidane și guri de canal pe unde mișunau "copiii străzii" și atunci am avut un șoc, pentru că "prima repetiție" începuse deja. M-am speriat pe moment foarte tare și i-am întrebat pe acei copii dacă știu de vreo organizație Casa Deschisă. Unul dintre ei m-a condus până în capul străzii și m-a abandonat acolo căci era "eliminat" în acea zi. M-am prezentat copilului ca un asistent social, pentru că în mintea mea "Teatru" era atât de departe. Apoi mi-a luat o țigară și a plecat.

Înăuntru totul era metal, ciment și faianță, lemn crud și un miros înfundat de mucegai, gunoarie, excremente și, din când în când, o briză caldă, năucitoare cu miros de cârnați prăjiți și săpun Cheia, baia și bucătăria fiind una lângă alta. Mai erau două încăperi, un birou mic cu jucării, jocuri și o ladă plină cu periute de dinți, marcate-însemnate cu diferite nume, lângă un calculator și un fax. Cealaltă încăpere, de vreo 20 de metri pătrați, avea un televizor, peste tot rafturi cu jucării, jocuri, scaune mici de tot, din lemn, câteva mese joase și un panou mare pe care erau fotografii mici, puse pe un calendar. Pe toate caloriferele erau haine diverse pline de noroi și bocanci îmbibați cu apă. Peste tot un miros compus. Copiii alergau de colo-colo aproape goi, bătaie la duș, bătaie pe scaune și bănci, unii dormeau, alții scriau sau mâzgăleau.

M-am prezentat asistenților sociali, care s-au arătat foarte sceptici față de povestea mea. Am fost încredințat asistentului social Marius Tudosiu și, cu textul piesei de teatru sub braț, am intrat în "sufragerie" să mă prezint. Monologul meu s-a redus subit la două minute, știam ce spun dar nu aveam cui. Apoi Marius a plecat lăsându-mă singur printre copiii străzii, lucru pe care mi-l doream și eu. Voiam doar să dispar cumva și să pot să-i văd fără ca ei să știe că eu sunt acolo. Aveam un sentiment ciudat, mă simțeam ca într-o duminică dimineață de 1 mai, în vizită la Zoo. E o situație pe care am mai văzut-o de multe ori, de curând chiar, la "audiție" pentru un spectacol sau altul, atunci când regizorul vine să cunoască trupa. Penibilul pleca de la mine și mi-l asum; în rest...totul a fost foarte util, reușind treptat - treptat să-i cunosc, să-i țin minte, atâta cât lăsa ei să se vadă. Un lucru e sigur și funcționează cred întotdeauna: firea, structura, caracterul sunt neschimbătoare, fixe și ele îți sunt semnalate prin tot corpul. Doar în situații excepționale lucrul ăsta se schimbă.

De a doua zi, relația mea cu ei s-a schimbat subit. M-am încărcat cu filme, cărți de povești și am demarat proiectul. Zilnic apăreau alți și alți copii, îmi făceau notițe. Urmăream filme împreună. Textul însemna mult pentru ei. Am urmărit seria filmelor lui Chaplin, subtitrate în franceză (de pe Arte), apoi *Bungsy Malone* (o parodie la filmele lui Scorsesse, în care joacă doar copii), ecranizarea romanului *Singur pe lume*, chiar *Matrix* și câteva filme cu De Niro. De fiecare dată voiam ca ei să se distribuie în rolurile din filme. Niciodată nu se întâmpla asta, totdeauna fiecare era distribuit de ceilalți.

Seria filmelor cu Chaplin m-a ajutat enorm, pentru că aveam surpriza că nu se plictiseau. Fantasticul în filmele sale e foarte teatral, rezolvările sunt teatrale sau, mai bine zis, mai aproape de mijloacele de care noi dispunem acum. În plus, ca și în cazul lui *Singur pe lume*, tematica, conflictele, relațiile, toate situațiile erau din lumea străzii, a vagabonzilor, a copiilor străzii. Vorbeam în ARGUMENT de o "lume paralelă" civilizației. Ei sunt o lume. Trebuie însă ca ei să câștige încrederea și un soi de demnitate în a vorbi despre ei, în a se dezvălui. Le era rușine de experiența lor, atunci o bagatelizau. E o detașare pe care și-o cultivă pentru a se proteja. Pentru noi ar fi esența teatrului brechtian, pentru ei este un mod de supraviețuire. Nu întâmplător *Micul organon pentru teatru* apare în 1948, într-un moment de cumpănă a civilizației, și conferă soluții de supraviețuire a teatrului.

Nu vreau să divaghez mai mult și mă întorc la primele întâlniri. Filmele cu Robert De Niro mi-au fost foarte utile pentru a vedea împreună ceea ce ne surprinde, ceea ce ne place și ne impresionează atunci când vedem același om, care joacă, interpretează personaje, roluri total diferite și semnează cu același nume. Părul mai lung, mușchii mai lucrați, sau dimpotrivă, gesturi, atitudini, modul de a vorbi, de a rosti, respirația, energia, toate sunt diferite, sunt necesare și reprezintă rodul unui exercițiu permanent. "(...) Nimeni ne se naște învățat, prin exercițiu poți dobândi tehnică, știință, dar fără experimentare și uneori fără experiență directă, totul rămâne la un nivel foarte scăzut, nu te institui ca actor ci doar ca animator, mai mult sau mai puțin inspirat. Eu cred că un actor fără conștiință, fără crez artistic, fără atitudine nu poate să mențină decât "teatrul mortal", nu poate genera mai mult²⁵."

Așa cum am spus și în prezentarea proiectului, eu nu mi-am propus să fac din acești copii actori. Să fii actor poate fi o condiție

²⁵ Peter Brook, *Spațiul gol*, Editura Unitext, 1997, pp5-11

pasageră. Și asta se întâmplă cel mai adesea. Mulți sunt actori în bar, în viață, dar foarte întâmplător pe scenă. Trebuie să aibă un crez artistic și o atitudine.

Copiii din spectacol nu aveau nici un crez artistic. Dar aveau o atitudine. Și ceea ce am încercat eu să le induc de-a lungul întâlnirilor noastre, a fost conștiința unei atitudini pe care o exercită prin spectacol. Publicul, lumea, oamenii vor fi "obligați" să-i privească pentru o oră și 45 de minute, timp în care avem libertatea de a ne înfățișa. Nimeni nu stă o oră și 45 de minute într-o stație de metrou, la o gură de canal, timp în care să privească, să înțeleagă și să-și imagineze ce se întâmplă de fapt cu acești copii ai străzii. Iar mai apoi, în cel mai fericit caz, să caute și o rezolvare. Scena ne-a permis întâlnirea asta. Copiii joacă, interpretează niște personaje cu experiențe mai mult sau mai puțin asemănătoare celor pe care ei înșiși le-au trăit. Naturalismul din spectacol, pe care uneori îl percep ca pe o hibă, pe care mi-o asum, e rezultatul unor fapte foarte sumbre. Copiii de pe stradă nu știu să se joace. Poate cei foarte mici mai au încă disponibilitatea de a se juca, libertatea jocului. Există o discrepanță majoră însă, între ei și cei mai mari. De aici și nevoia de păstra un echilibru. Cu riscul de a vulgariza poate, pentru cei mari un joc de Lego are piesele formate din lame de ras, biluțe de heroină și cilindre cu aurolac, iar porunca pe care o primește când pierde la șeptică, e "un sex oral" cu administratorul blocului de alături, ca să-i lase să-și tragă în canal, un cablu electric de la panoul blocului din apropiere, ca să poată vedea seară de seară filmul de pe ProTv.

Tot vorbind despre întâlnirile noastre, până să ajung să leg o distribuție, ar fi de amintit spectacolele de teatru pe care le-am văzut împreună și mai apoi, exercițiile și jocurile pe care le lucram împreună. N-o să vorbesc despre spectacolele pe care le-am văzut împreună, ci despre întâlnirea lor cu teatrul, teatru ca instituție. Pentru mine, aceste momente au fost cele mai elocvente în a-mi defini o relație față de teatru ca instituție. Cel mai grav e faptul că majoritatea teatrelor, din pricina oamenilor care la momentul respectiv le conduceau, mi-au apărut ca niște muzee. Senzația pe care am avut-o venind cu copiii de pe stradă la teatru, din pricina regulilor, a restricțiilor care există (de ce ?), mi-a actualizat impresia pe care am avut-o când fiind foarte mic, am vizitat Muzeul Antipa. Nimeni nu-ți vorbea de fragilitatea, de caracterul unic, de vechimea și povestea fabuloasă a unui fluture imens originar din Tanganica și pe care îl descopereai în muzeu, ci printre palme peste cap și peste sudălmii, călcat

În picioare de ceilalți colegi prinși la înghesuială, exista în permanență o educatoare-tovarășă, care monologa ore în șir despre singurele lucruri pe care le știa: faptul că omul se trage din maimuța cimpanzeu.

Copiii au fost foarte impresionați de vizita la teatru. Prima dată mai ales. Nu era doar o plăcere (de multe ori n-avea cum să fie), ci prezența lor acolo era un exercițiu. Îi impresionau fumul, luminile, sunetele, chipurile actorilor, îi deranja când nu auzeau ce se spune, se amuzau când nu înțelegeau rostirea și se luau la întrecere în a-mi descoperi colegii de la actorie în spatele costumelor, a personajelor pe care le purtau pe scenă. Totdeauna îi rugam să observe gesturi, atitudini, acțiuni și să-mi explice de ce și cum ele sunt reprezentative, motivate, interesante doar pentru anumite personaje, și dacă le-ar putea prelua și ei în personajele pe care aveau să le creeze prin spectacolul nostru. Din păcate, foarte rar întâlneam fluturi, iar cimpanzeii, orice copil știe că sunt mai frumoși când sunt vii.

O altă etapă a întâlnirilor noastre a fost jocurile. Nimic nu era mai frumos decât atunci când reușeam să alergăm în zece metri pătrați fără să ne lovim, când ne ieșea "piramida", când descoperem forma corpului, "că mâinile vorbesc", sau când puteam crea muzică din ritmuri diferite, puteam reproduce treizeci de cuvinte într-o ordine strictă și fără să aibă vreo legătură explicită între ele, sau când aveam puterea să sugerăm obiecte, feluri de mâncare sau chiar să reproducem fără cuvinte relația și atitudinea față de un asistent social, educator sau alte persoane care se aflau de față, amuzându-se de libertatea pe care o avem ca să ne exprimăm "mascat" ceea ce ne bucură sau ne nemulțumește.

Cei mici se concentrau mai ușor, cei mari mai greu, și de aici și un conflict foarte puternic care ne stârnea de fiecare dată dorința de a repeta. Pare banal ca miza de joc să fie doar bucuria de a fi cel mai bun, de a câștiga, dar pentru ei repetiția însemna 5-6 ore de "stat în casă", și în plus le trezea un sentiment de siguranță și de încredere și, nu în cele din urmă, de protecție. De multe ori nu puteam repeta căci, mai ales cei mari întârziu cu "drumețiile" prin aresturile poliției sau pe tren, alături de jandarmi, în cadrul programului Poliției Române "Înapoi acasă!".

Următoarea etapă a fost întâlnirea cu textul. A fost șocul pe care l-am avut când am aflat că din toți doar doi știu să citească bine, iar ceilalți deloc. Textul original a suferit o adaptare pe care mi-am asumat-o și pe care i-am prezentat-o și autoarei, Ludmila Razumovskaia, nu ca pe o neîmplinire, ci ca pe o necesitate care vine să împlinească întâlnirea

noastră. De-asta spectacolele pe același text create cu oameni diferiți nu au cum să semene între ele.

Mi s-a făcut cel mai adesea până acum remarca: „Pentru tine textul e un pretext”. Am uneori sentimentul că am creat prea multe cuvinte, în spatele cărora închidem o realitate al cărei sens l-am pierdut demult. Pentru mine, textele de teatru sunt niște coduri, niște legi, niște înțelesuri care reflectă tipuri de valori, mentalități și o atitudine pe care creatorul, dramaturgul o propune la un moment dat. Elementele care formează arta spectacolului nu stau în "didascalii", iar dramaturgii mari le ignoră complet. Textul înseamnă spectacol, relație. Pot fi foarte multe religii care se desprind din Biblie, dar fără relația dintre "credincios" și Dumnezeu, fără transfigurare, fără transformare, fără împlinire, pot fii zece liturghii într-o zi, că duhul tot nu apare. Întorcându-mă la relația cu textul, am avut probleme în lucru căci copiii nu puteau ține minte, nu puteau memora. Textul devine firesc, necesar atunci când situațiile există și atunci când sunt conștienți de rostul lor în scenă. Lecturile la masă sunt o pierdere de vreme atunci când stai doar cu textul în față și ești atent doar să-l deschizi la pagina când zici prima replică. Dintr-un text de teatru se pot scrie romane.

Cum ei nu știau să scrie sau să citească (majoritatea dintre ei), cel mai bine funcționau informația orală și imaginile. Am lucrat mai întâi pe exerciții de improvizație, ca mai apoi, treptat, treptat să adăugăm text. Reduceam replici de câte cinci fraze la propoziții scurte, simple, informația brută, nouă care apărea și care ne era necesară în situații mai departe. Surpriza cea mai plăcută a fost la repetițiile de început, când lucram la "Casa Deschisă". Lucram partea a doua a spectacolului (actul al doilea al piesei) în care unul dintre personaje, cel mai mic, Geamănul, nu avea text pentru că el, din poveste, a avut un șoc puternic în prima parte, și de atunci a amuțit, fiind foarte rău bolnav, moare până la final. Bogdan Tudor, care interpreta rolul, se trezea vorbind, lua apărarea unuia sau altuia, plin de energie și foarte hotărât. Își asumase personajul perfect, totul era improvizație, situațiile deveneau vii. Mai greu a fost când i-am cerut să tacă, să continue să gândească, dar să-și imagineze că nu poate vorbi și nici să vadă foarte bine nu mai e în stare, și nici nu-și poate mișca oasele, și nici nu se poate ridica singur. A funcționat foarte bine de câteve ori, apoi s-a plictisit.

Un exercițiu pe care l-am folosit și mai târziu în lucrul cu actorii din Brăila (la Drept ca o linie de Luis Alfaro sau Woyzeck de Georg Buchner), a fost acela "fără cuvinte". I-am rugat să încerce să lege relația dintr-o scenă

anume fără să rostească replicile. Dependența de text este o minciună, o autoamăgire. Eu nu văd rostul sufleurului într-un spectacol de teatru. E ca la un concert, solistul nu are nevoie decât de un dirijor, dar care nu-i amintește notele, ci măsura, ritmul. Aș prefera mai degrabă un metronom în locul sufleurului din teatru.

Veniamin e un puști de 16-17 ani care vine de la o mănăstire. Replicile lui, de cele mai multe ori, sunt citate din Biblie. Era mai greu, mai ales că nu citise Biblia. De-abia după ce s-a familiarizat cu câteva pasaje biblice pe care personajul le invoca, de-abia după ce am vorbit mai mult despre atmosfera dintr-un schit de călugări, Eugen a devenit mai sigur pe sine, iar dacă uita, improviza.

Pe parcursul acestor "întâlniri", s-a decis și distribuția. Din cei aproape cincizeci de copii, care s-au perindat pe la repetiții, au rămas inițial zece, iar acum doar nouă. Încă de la început, am fost conștient că în mijlocul copiilor, atât în repetiții cât mai ales în spectacol, e nevoie de un profesionist, care să stăpânească mult mai bine regulile jocului și al cărui rol este aproape acela al unui dirijor. De aceea am ales de la început implicarea în proiect a Antoanetei Cojocar și a lui Cătălin Stanciu. Pe Cătălin voiam să-l pun în rolul unuia dintre "băiații răi" (Rvanii, de exemplu), mai ales că, pentru mai bine de o lună și jumătate, nu găsisem între copii un băiat potrivit. Am renunțat însă, în momentul când i-am convins și pe asistenții sociali și pe băiat, Vodă Florian, că spectacolul are nevoie de el. A fost mai delicat. Integrarea lui în grup a fost piatra de încercare și, poate acum, la final, și bucuria mea, cea mai mare, căci am reușit.

Cu cei mici lucrezi categoric mai ușor, am mai spus-o, ei încă mai au puterea de se juca. Vodă Florian avea atunci 17 ani, orfan de ambii părinți, stătea în stradă de la 5 ani, fiind pește (era) la Big Berceni, și poate ce a fost mai greu, mai ales atunci, întâlnirea cu heroina. Nu știe să scrie sau să citească, e foarte dur, avea multiple amenințări la adresa asistenților sociali, motiv pentru care era permanent "eliminat din program". Dormea pe o scară metalică în metrou, la Piața Sudului. O geacă de piele, adidași de firmă și o pereche de pantaloni erau toate "bunurile sale". A învățat foarte repede, nu știe textul dar înțelege situația și se raportează foarte just la ceilalți. Știa că e personajul dur, de care toți se tem, de care toți se feresc, și atunci când ceilalți nu erau atenți, nu se raportau just, îi amenința că-i prinde în stradă. După ce i-am povestit despre Alain Delon, spunea la toată lumea că este idolul său.

Primii care au venit în distribuție au fost Eugen Tudor (Veniamin, călugărul) și Nicușor Niculescu (Maik, iubitul Jannei). Erau și preferații asistenților sociali, "cazurile rezolvate". Eugen e foarte sensibil, introvertit, cu ritm foarte lent, înfiorător de civilizat și cu bun simț, delicat, calm. Știe să scrie și să citească, navighează chiar pe Net căci de mic, fiind în stradă, a stat la un Internet Cafe, unde se îngrijea de toate. A început foarte bine, s-a blocat pe traseu până când, familiarizându-se mai mult cu poveștile din Biblie, a reușit să se adune și să se instituie în grup ca un pol al conflictului, tocmai prin liniștea, calmul și discreția sa.

Nicușor (Maik) a fost chiar primul distribuit. Un tip măsliniu, cu fizic de halterofil, părul dat cu gel și vopsit blond în șuvițe și o voce mai înaltă, râde tot timpul, ochii mici, jucăuși, "injectați", parcă implorând mereu afecțiune și tandrețe. Avea 18 ani și avea (are) un proces pe rol la tribunal pentru jaf și tâlhărie cu vătămări corporale grave. Trăiește de mic pe stradă, are o bunică dar care a refuzat să-l mai crească, să-l mai întrețină. Se îmbracă întotdeauna foarte atent, curat, în culori vii, stridente chiar: cămăși galbene, verzi, orange sau în haine albe, totdeauna descheiat la gât, miroase a parfum. Mi s-a plâns de la început că-i este foarte greu să se raporteze la Antoaneta Cojocar (iubita lui în spectacol). Îi era rușine s-o atingă; în spectacol o atinge de trei ori: o dată cu un gest mai dur, care niciodată nu îi iese, și de două ori mai tandru, a doua oară cu-o floare și ultima dată o prinde de mână, dar întotdeauna foarte stângaci. Pentru cei care cunosc textul mai bine, relația Maik-Janna se poate reduce la trei gesturi. Nu poate juca dacă nu se uită în permanență fix în ochii partenerului de scenă.

Tot dintre cei mari, ar mai fi Moise Mircea (rolul lui Hulia). Avea 17 ani, bine făcut, puternic, frumos definit, blond, ochi albaștri, se îmbracă sport. Nu știe să scrie, să citească, a stat în stradă de foarte mic, a fost dependent câțiva ani de aulac. Stătea împreună cu Nicușor la "apartamentele" din gura de aerisire a stației de metrou Eroilor. Foarte mult bun simț, tăcut, retras, dar foarte violent uneori, emotiv. A învățat textul "ca pe apă". În piesă este mâna dreaptă a lui Rvanii (Vodă Florian). Opțiunea mea a fost ca relația dintre cei doi să fie una foarte strânsă, o prietenie frățească, o dependență a unuia față de celălalt foarte mare, chiar o relație gay. Tema asta l-a debusolat total, a refuzat costumul pe care i l-au făcut scenografele. Se temea de ceea ce vor zice prietenii lui când îl vor vedea așa. L-am convins că pe scenă trebuie să fii diferit, să nu te recunoască

nici chiar cei apropiați, i-am amintit de Robert De Niro și în cele din urmă a acceptat.

Rolurile celor mici, Foma (Alin Briceag), Geamănul (Bogdan Tudor), Îngerul, Gretel (Alexandra Hăjbotă) și Hansel (Cristi Tudor) sunt categoric, poate cele mai împlinite. Inițial am repetat cu alți copii vreo lună și ceva, din primii făcând parte doar Alin Briceag. Mai târziu, toți patru stând în apartamentul social al "Casei Deschise", i-am cunoscut când mergeam să-l învăț pe Alin câteva acorduri de chitară. Nu voiam să renunț nici la ceilalți, dar lucrul cu ei înainta foarte greu, neștiind să citească. În momentul când i-am adus și pe cei din apartamentul social la repetiție, ceilalți copii, care locuiau în canalele de la Dristor și Gara de Nord, s-au supărat foarte tare. A fost, cu siguranță, cea mai neinspirată soluție pe care am adoptat-o. Și-acuma mă întâlnesc cu ei, nu-mi poartă pică, i-am văzut pe ceilalți în spectacol și la televizor, mă strâng în brațe, mă întreabă când mai trec pe la ei și dacă vom mai face vreun spectacol, apoi îmi cer o țigară și pleacă. La momentul acela le-am cerut să facă alte personaje, fără text, căci nu știau să citească. Personajele din planul al doilea al spectacolului. Am mai căutat povești care să implinească ideea spectacolului meu. Am imaginat poveștile relatate în imagini dar a fost prea târziu căci copiii au plecat. Cei mici, care au rămas, știau foarte bine să citească, le plăceau foarte mult jocurile și exercițiile, aveau o disponibilitate fantastică de a improviza.

Îngerul (Alexandra Hăjbotă) are grație uneori, dar a preluat din personalitatea Alexandrei o atitudine mai dură, ușor golănească. E un înger mai obosit, mai plictisit, ironic, răutăcios și căruia îi place să atâț de mult să se joace (să sară coarda, șotronul), încât uneori își uită misiunea de "vestitor", "de ocrotitor al sufletelor" micilor vagabonzi. Costumul a fascinat-o pe interpretă, și clopotul pe care-l folosește în deschiderea spectacolului, este o adevărată povară pentru puterea ei, drept pentru care, mi-a sugerat că dacă tot e înger, n-ar trebui să nu se chinuie ea și să vină altcineva cu clopotul?

Bogdan Tudor este poate cel mai instruit. Are un monolog de două pagini, o poveste despre o prințesă, despre copiii străzii. Este, pentru mine, textul cel mai bine scris, genial din întreaga piesă. O poveste rostită de un copil de 11 ani (vârsta lui Bogdan), în care fantasticul e introdus prin "a fost odată, ca niciodată", dar interferează în mintea și sufletul copilului cu foamea lui, cu bătăile suferite în căminele de copii, cu raziile poliției și avioane mari "de sute de kolimetri" care te duc în împărăția cerurilor.

Singura temă pe care i-am dat-o lui Bogdan a fost aceea de a fizicaliza, de-a juca, povestind fiecare situație, de-a-și imagina și transpune în gest, fiecare personaj și acțiunile sale așa cum le relatează povestea.

Foma (Alin Briceag) are, după mine, traseul cel mai greu de asumat dintre toate prsonajele. Un puști orfan care ar grijă de fratele mai mic, bea și fumează pe rupte. Se îndrăgostește de o fată cu patru ani mai mare decât el, Tanka (Rodica Ionescu), care se prostituează ca să câștige bani pentru hrana și adăpostul lor. Un copil timid, sensibil dar cu o putere dumnezeiască de-a îndura și de a nu-și pierde speranța. Îi plac batoanele calde cu mac și ar crede în Dumnezeu, ar merge și în Împărăția Cerurilor dacă acolo sunt batoane. O iubește pe Tanka și are grijă de ea când naște și-ar vrea s-o protejeze și s-o apere, să-i ofere liniștea, să-i îndeplinească toate dorințele, căci și ei plac batoanele cu mac.

Alin Briceag e un puști de 12 ani (pe-atunci), a stat în stradă până la 10 ani, slab, groaznic de slab, cu degete lungi, ochii mari și puțin sașii, cearcăne foarte mari și respiră, parcă un pic greoi. Descrierea pe care i-o face într-o cronică Ion Parhon, este năucitoare pentru mine: "Alin Briceag – ce nume, ce miraj între alint și brutalitate." (Ion Parhon, "România liberă" 25 mai, 2001). Când, la început, l-am întrebat ce ar face dacă ar câștiga niște bani după spectacol, el mi-a spus că ar cumpăra un apartament, ca să stea acolo cu mama lui, să nu mai fie nevoită să doarmă pe la bărbații cu care se culcă, căci el știe că mama lui îl iubește foarte mult, dar nu are bani să-l întrețină. Într-una dintre repetițiile la scenă cu Tanka și Foma, ultima din partea întâi (Foma o îngrijește pe Tanka, o spală, o mângâie, o piaptănă căci e însărcinată și se simte foarte rău.), Alin s-a implicat atât de real, încât a avut o erecție care l-a blocat. S-a rușinat și a fugit și apoi m-a întrebat ce-o să facă dacă se întâmplă așa și în spectacol.

Rolul lui Hansel și al Fetiței cu chibrituri au fost interpretate de vreo patru copii. Mai întâi a fost Dragoș, a fost Tudose, apoi Mihai și în cele din urmă, Cristi Tudor. A fost opțiunea mea ca rolul Fetiței cu chibrituri să fie interpretat de un puști de 9-10 ani, un copil. Povestea este, pentru mine, una horror, înfiorător de tragică. Acceptarea morții ca pe o ultimă șansă, o unică șansă de a menține un echilibru între bine și rău, mi se pare o idee desprinsă din tragediile grecești. Destinul ei înfioară, produce o falie în simțuri și-n percepții. Imaginea ei nu e a unei Heidi buclate, din reclamele pentru ciocolată sau din felicitările UNICEF.

Rostul "poveștilor" în compoziția spectacolului este acela de liant. Poate nu au chiar impactul dorit de mine, cu toate că se constituie din

câteva elemente, pe care un spectator comod nu le va percepe nici dacă e tras de mânecă. Spațiul poveștilor, planul al doilea, era în compoziția spectacolului de la început. O imagine îndepărtată, distantă, închisă, cu efect de flash. Așa cum în ziua de azi fantasticul din povești, mirajul, nu răzbat în sufletul și mintea unui copil împătimit de jocurile virtuale, la fel aceste povești vin în conflict cu planul real, agresiv, violent, vulgar. Devine o Împărăție a Cerurilor. Paradoxal, acest plan a rămas să fie realizat cu acei copii care nu știu să citească, să scrie sau care, cel mai trist, au probleme mai mari de comportament. Copiii care își doreau să fie în spectacol și pe care am încercat să-i integrez acolo unde datele lor, apitudinile lor puteau fi puse în valoare.

Cel mai grăitor exemplu este interpretul lui Chaplin (Alina Patoi). Alina avea atunci 16 ani, nu știa să scrie și să citească, se îmbrăca doar cu haine bărbătești, era rasă în cap. Credea despre ea că e băiat. Așa mi s-a prezentat: "Alin". Pentru o lună și jumătate am fost convins că este băiat. Vorbind cu ea și cu asistenții sociali, am înțeles că pentru ea devenise o obsesie această identitate sexuală. Voia să treacă drept băiat, în primul rând ca o formă de a se proteja (a fost violată la 6 ani de tatăl vitreg.) și în plus, strada, mai ales pentru fete, e un iad. Alin(a) are o ureche muzicală foarte bună, un simț al ritmului, o mobilitate fantastică. S-a îndrăgostit de Chaplin vizionând împreună filmele și astfel am decis ca ea să-l interpreteze pe scenă. Aș fi vrut inițial ca Alin(a) să iasă la aplauze, atunci când se și prezentau, îmbrăcat(ă) în hainele ei(lui), căci costumele lui Chaplin o masca prea bine, dar pentru că ar fi supărat-o lucrul ăsta, am renunțat.

DE PE STRADĂ, LA TEATRU...

Drumul până la teatru era foarte complicat. De la Dristor la Baba Novac, Berceni până la teatru e o distanță foarte mare. M-am întrebat de ce sunt toate teatrele în centru. Nu că acestor copii le-ar fi plăcut să iasă în oraș, să se plimbe cu mine prin centru, pentru ei era o nouă peripeție, un lucru nou. Pentru mine însă a devenit o dilemă.

Centrul „Step by step” de educare și dezvoltare profesională (CEDP) a cumpărat treninguri, adidași, haine curate și noi pentru repetiție și am plecat la teatru. Arătau foarte frumoși pe scenă, ba chiar nu mai vedeai în ei copilul care doarme la metrou, canal sau gară. În spectacol nici atât, uitai că sunt copiii străzii. Atunci a apărut al naibii de acută nevoia ca

la final, la aplauze, să se prezinte fiecare, să spună câți ani au și unde locuiesc. Era momentul, poate cel mai impresionant din tot spectacolul. A fost singura modalitate de a exploata mirajul pe care ți-l oferă scena, teatrul. Era nevoie de un șoc. Spectacole cu copii s-au mai făcut pe scena Teatrului Creangă. Există și un festival al trupelor de teatru cu copii. Era o informație pe care publicul o știa din presă, din caietul program, dar îi lipsea o caracteristică: "aceea de ACUM". Trebuia ca această informație să fie transmisă simplu, DIRECT.

Mulți oameni îmi spuneau după spectacol "am plâns cum n-am plâns niciodată". Pe mine nu prea mă impresionează, pentru mine este dovada clară că suntem "defecți". Nu mai răspundem la stimuli decât dacă suntem preveniți. Un om, când este lovit, se apără; a doua oară se ferește. Ne lipsește atitudinea. Dacă teatrul este o artă care slujește frumosul, comunicarea directă între public, oameni și valorile pe care Creatorul ni le oferă, atunci el trebuie să stârneasce o atitudine. Arnold Wesker, unul dintre "furioși", spunea că "teatrul nu trebuie să ofere soluții, ci doar semnale de alarmă", și mai spunea că dacă ar avea soluții, ar fi "prim ministru, nu dramaturg, regizor".

Fără miza unei atitudini pe care încerci s-o determini în ceilalți, teatrul nu are ce căuta în stradă, în piață, îi este suficientă o cameră, ideal antifonată.

Veniți pe scenă pentru prima dată, copiii se simțeau prost, le era rușine să vorbească urât, așa cum vorbesc pe stradă. O făceau din instinct, nu din respect pentru spațiu, cum se comportau într-o biserică. Știau că "nu e bine", că "dă rău", că oamenii te judecă, toți le folosesc la un moment dat, dar preferă un limbaj mai colocvial atunci când sunt "în public".

Impresionezi prin ceea ce vrei să devii, dar emoționezi pentru că eu te văd cum ești. Eu percep distanța pe care o ai de străbătut, mă emoționează condiția ta de acum și urmăresc, sunt impresionat (plăcut sau dimpotrivă) de drumul tău, de ceea ce devii.

Teatrul, scena sunt un spațiu liber, ar trebui să aibă spiritul care există într-o piață, pe-o stradă. Nu mă refer la Teatru ca instituție. Cred că ar fi falimentar un teatru care se află la periferie. E bine că e în centru, măcar se chinuie prin jongleriile directorilor să rămână, centru. Dar este trist că scena își pierde libertatea, e înecată în legi și reguli care se potrivesc într-un oficiu poștal. Devine un spațiu închis, care aparține unei elite. Teatrul creează, formează elita, dar moare dacă devine elitist.

SPECTACOL. "LA TEATRU".

Prima reprezentație cu "Acasă" a fost pe 16 mai 2001 și pentru mine rămâne cea mai impresionantă.

Era o tensiune înfiorătoare, emoții foarte mari și în sală publicul era format din copiii de la centrele de plasament din București. Înainte de spectacol, când am aflat ce public avem și eu și mai ales copiii ne-am supărat foarte tare. Copiii s-au supărat pentru că fuseseră la multe spectacole la Casandra (le-au văzut pe toate de mai multe ori) și în alte teatre, și au nimerit și la "premiere". Au văzut publicul "specific al unei premiere". După mine în majoritate snobi, elită. Pe ei i-a impresionat: ziariști, camere de luat vederi, mașini, haine festive; pentru mine un carnaval trist în care fiecare se căznește să se liniștească, să se binedispună, să se bucure, să se emoționeze. Oameni plini de certitudini, care nu vin la dialog, nu sunt dispuși să comunice, nu știu, au uitat demult asta sau n-au fost educați să valoreze dialogul.

Supărarea mea a fost mai mult determinată de tristețea copiilor. S-au simțit ignorați. Eu îi motivasem până atunci, le-am cultivat conștiința faptului că ei, prin spectacol sunt un strigăt, ei apără și încearcă să determine oamenii să ia o atitudine față de problema lor. Sala fiind arhiplină cu copiii din centrele de plasament, motivația lor era aparent nulă.

Ne-am adunat pe holul de lângă loja pe unde intrau ei în spectacol, erau nemulțumiți, se simțeau foarte frustrați. Trăgeau cu ochiul în sală și-i recunoșteau pe unii dintre colegii lor. Mai erau câteva minute și trebuia să începem. La un moment dat am zărit în sală printre copii, educatoarele care răcneau din toți rărunchii și-i izbeau pe copii. Îi linișteau pentru că „începe teatru". Atunci le-am zis copiilor din spectacol că pentru noi era momentul cel mai important. Când se va stinge lumina, strigătul de bucurie, de descărcare a copiilor de la casele de copii va anula urletele educatoarelor și că atunci ele nu vor mai putea prididi să alerge după ei și să-i bată și astfel copiii vor putea să fugă protejați de întuneric și vor rămâne numai dacă noi vom reuși să-i emoționăm. Libertatea pe care o avem noi, ei tânjesc după ea. Jucăm pentru ei și împotriva educatoarelor. Pare banal, dar era un conflict pe care noi trebuia să-l dezlegăm. Și a funcționat!

Primele cinci minute au fost un vacarm, în care copiii din scenă nu se auzeau deloc. Li se vedeau venele umflate, erau uzi leoarcă și tremurau. Păstrau relația între ei și poate doar prezența studenților actori

de atunci – Antoaneta Cojocaru și Rodica Ionescu – cu experiența lor le-a dat încrederea și liniștea, s-au concentrat și au continuat. Vacarmul s-a mai atenuat și după momentul cu Chaplin aplauzele au fost primul element de "normalitate", care instituia spectacolul. Din acel moment a fost liniște, dar o liniște "activă". Copiii din sală comentau, îi strigau pe interpreți, îi recunoscuseră de pe stradă sau de pe la centrele de plasament prin care s-au perindat.

La pauză, la schimbarea de decor pe care o făceau interpreții, scena a fost invadată de alți copii, prieteni. Se arătau curioși de cum vorbesc (cine le suflă textul), cum de sunt în teatru, de tot. Mai târziu spectacolele căpătau un scop precis. S-a lansat campania "Apartamentul social". Cu o zi înainte de fiecare spectacol aveam repetiție. Ne-a părăsit Mihai și i-a luat locul Cristi Tudor. Mă întrebau de fiecare dată când vor intra în apartament și pentru cine joacă. După spectacol se duceau înapoi la canal și în stradă.

În mai a fost primul spectacol și în decembrie s-au mutat din stradă în apartament.

Spectacolul s-a mai jucat de atunci, dar nu mai e același. N-o spun cu părere de rău, dar pentru că ei s-au schimbat, măcar tentează o nouă condiție, acum spectacolul doar le place. Se simt bine că ne mai întâlnim și joacă pentru public. Nu știu ce mai rămâne din spectacol, nu știu cum mai e perceput acum.

Pentru mine e ca un exercițiu rezolvat, în care oricât te-ai strădui să urmărești necunoscutele nu poți face abstracție de faptul că ai rezultatul sub ochii tăi. Cred că pentru asta trebuie să fii actor.

ACTOR - INTERPRET - PERSONAJ

Înainte să montez spectacolul la Teatrul "Ion Creangă" am vrut să îmi fac un examen pe textul Ludmilei Razumovskaia, studiu de clasă, pentru anul III. A fost foarte greu să fac distribuția, în primul rând că presupunea personaje de 9-17 ani. Trebuia categoric o altă cheie în conceperea spectacolului. O altă convenție prin care să accept, să înțeleg și să devină interesantă povestea reprezentată de actori. Era departe de viziunea mea, dacă vreți, tributară realismului, poate chiar naturalismului.

Dar plecând la drum cu acești copii, m-am convins de un lucru valabil și pentru actori: nu cred în expresia "tu ești personajul". Poți avea date, informații pe care le aflăm din text sau le deducem, le explorăm în jur,

dar trebuie să existe într-un cadru, în relație. S-a spus despre copiii din spectacol că "ei nu joacă, ei sunt personajele". Eu o consider doar o formulare metaforică. Plecând de la jocul "ce-ar fi dacă ar fi" și construind situații pe magicul "dar dacă", împreună cu interpreții din spectacol, am avut cu toții surpriza să aflăm că există o diferență între modul cum suntem văzuți din afară, și imaginea pe care o avem noi despre noi. O scenă studiu pentru mine, a fost ultima scenă din partea întâi. Copiii vin în canal și o găsesc pe Tanka moartă. Cei mari se hotărăsc să-i dea foc.

Vodă Florian (Rvanii), cel care conduce scena, e un pol al conflictului și are câștig de cauză până în final, fără să-l întreb - obișnuit cu analogiile pe care-i rugam să le facă în fiecare situație - mi-a spus că el se gândește la momentul când a murit mama lui și că el atunci a plâns și a fugit pe stradă. Am desfăcut cu el filmul poveștii relatate de el, cerându-i amănunte mai precise. Nu a putut să mi le spună, din pricina șocului pe care l-a avut, nu-și amintea mai mult. Am forțat situația propunându-i să-și imagineze cum ar fi reacționat dacă mama lui era gravidă atunci când a murit (așa cum e personajul nostru care moare), dacă nu era singur, ci atunci când a găsit-o mai era cu trei prieteni, dacă vreunul dintre acești prieteni sau vreo persoană care să-l cunoască pe el în relație cu mama lui, ar fi putut într-un fel sau altul să-l învinovățească pe el de moartea mamei. Pentru a da rezultat acest exercițiu, trebuia să se lase foarte liber condus în aceste situații și să povestească apoi ce ar fi făcut. Bineînțeles că reacția lui de acum este diferită de cea pe care ar fi putut s-o aibă când avea cinci ani.

Experiența personală e diferită de cea pe care o avem în spectacol. Trebuie integrată unui context, văzută în relație, în funcție de informațiile pe care le avem despre situația scenică. Copiii folosesc în spectacol analogii, se folosesc de experiența pe care o au dar se integrează într-o situație nouă, una teatrală, scenică. Ei joacă, interpretează, relaționează, devin personaje.

De multe ori se strigă în spectacol pe numele lor, dar asta și poate pentru că eu nu am vorbit foarte mult cu ei despre însemnătatea numelor proprii, am vorbit mai mult despre situații. Povestea numelor personajelor pe care dacă nu o ai nu-ți devine firească folosirea numelor, e un lucru pe care am omis să-l discut cu ei și pentru că în poveste dialogul este foarte simplu, direct, în textul original ei nu se adresează folosind numele proprii. Pentru mine, numele unui personaj, sensul, întrebările pe care le stârnește destinul lui, problemele pe care le pune sunt elemente care constituie o

supratemă. În lucrul cu copiii străzii nu era cazul să abordăm o astfel de temă-supratemă. Singurul cu care am vorbit despre povestea numelui a fost Eugen Tudor, interpretul lui Veniamin. E un personaj cheie, ideea spectacolului e legată de destinul său.

Copiii din spectacol interpretează, devin personaje. Nu sunt actori, ar deveni actori dacă la întâlnirea cu un alt text aceste etape le-ar parcurge conștienți fiind. Dacă procesul ăsta l-ar putea conduce ei cu ei înșiși. În distribuție, în afară de Alexandra Hojbotă și Alina Patoi, nu există personaj feminin jucat de copii. Mi-a fost foarte greu să conving vreo fată dintre copiii de pe stradă să joace în spectacol. Am repetat pentru vreo două săptămâni cu Panseluța și Camelia, dar atât rolul Tankăi, cât mai ales al Jannei ridică probleme mari. În primul rând distribuirea copiilor (Panseluța și Camelia) în aceste roluri, nu a fost posibilă pentru că ele nu aveau timp. De cele mai multe ori veneau bătute, pline de vânătăi. Se prostituau (Panseluța avea 14 ani, Camelia avea 13 ani). Apoi dispăreau câte o săptămână, timp în care, împotriva voinței lor, erau plasate în alte zone ale Bucureștiului. Peștele lor era interpretul lui Rvanii. Șocul pe care l-am avut atunci când am aflat a fost imediat anulat de un altul: am aflat că asistenții cunoșteau lucrul ăsta dar că nu puteau să-l oprească definitiv, ci preferau să poată măcar să le ofere îngrijire medicală. Fetele astea vorbeau foarte puțin, cel mai adesea dormeau sau se jucau cu cei mai mici și din cât am putut să vorbesc cu ele am înțeles un soi de mândrie, o siguranță pe care, paradoxal prostituția le-o oferă. Copiii străzii stau în mici grupuri în care fetele aduc bani. Tot grupul depinde de ele. Fetele sunt prietenii cei mai buni, sunt mame, oferă plăceri celor mai mari, dar sunt și parteneri ideali de joacă pentru cei mici, foarte copile dar conțin o maturitate foarte stranie.

Astfel, întorcându-ne la piesă, mai ales personajul Jannei pune probleme mari. În primul rând, după părerea mea, personajul Janna vorbește prea mult, ambiguitatea stranietatea dispar din pricina justificărilor repetate. Adaptarea textului a devenit o necesitate. Apoi cooptarea în echipă a celor două actrițe, Antoaneta Cojocar și Rodica Ionescu, a avut două motive principale: în primul rând era nevoie de cineva dinăuntru care să-i conducă, să-i aducă de fiecare dată la situație. Și Tanka și Janna sunt vectorii celor două acte ale piesei. Nu există decât două scene din planul real în care copiii sunt singuri în scenă. Un al doilea motiv a fost acela că nu am reușit să găsesc interpreți pentru aceste personaje în rândul copiilor de pe stradă. În lucrul cu actorii, cel mai des apărea întrebarea "Eu ce joc?". Problema cea mai mare pe care am sesizat-o de la început a fost

aceea că trebuia să nu se vadă nici o diferență între copii și actrițe. Fetele din grupurile de copii ai străzii sunt vectori, constituie un element central, totul se raportează la ele. Le fel e și în piesă.

La prima întâlnire cu actrițele și copiii (care s-a petrecut după vreo două luni în care am lucrat numai eu cu ei), toți copiii s-au pregătit, știau deja textul, s-au spălat, aranjat, au făcut curat în sala de repetiție. După întâlnire, copiii, mai ales cei mari, se plâneau că ei nu vor putea să le bruscheze, să le înjure pe fetele-actrițe. Actrițele mi-au spus că: pe cei mici e foarte greu să-i conduci, ei improvizau foarte mult și că cei mari le sperie. Plecam de la repetiție împreună și în jurul nostru se mai strâneau și alți prieteni de-ai lor, mai mari ca vârstă. Prezența unor fete le stârnea interesul, pentru cei mai mulți prieteni de-ai lor, "ideea că facem teatru" era sinonimă cu un "paravan" pentru cine știe ce năstrușnicie de cerșetorie sau mai știu eu ce. Credeau că suntem o nouă filieră de prostituție în cartier. Trebuiau sparte niște bariere, câștigată încrederea și unitatea grupului. Inițial, pe scenă era o diferență mare între copii și actrițe, nu se cunoșteau deloc, iar sprijinul în partener, relația funcționau între copii, între actrițe, dar foarte puțin între copiii de pe stradă și actrițe.

Jocurile, exercițiile au devenit extrem de importante în pregătirea fiecărei repetiții. Sunt primul pas în stabilirea unei relații. Împreună cu actorii, am fost de acord că noi trebuia să facem drumul către ei, să ne raportăm la ei, să-i cunoaștem ca interpreți, actanți, jucători (cu părțile lor bune și lipsurile lor). Pentru ca mai apoi, cum spuneam noi "să-i ridicăm, să-i tragem după noi", și eu și actorii având conștiința întregului. Progrese au apărut după repetițiile pe scene, în relație foarte strânsă, păstrând în sală doar actanții din scena respectivă. Din start, cei care nu erau de față au perceput lucrul acesta ca pe un test. În prima fază, sentimentul ăsta i-a blocat, dar mai apoi, prin exerciții simple: descrierea partenerului (cum e îmbrăcat, trăsăturile etc.) au reușit să se relaxeze și să capete încredere că spațiul scenic reprezintă un spațiu prietenos, în care convenția teatrală seamănătoare regulilor dintr-un joc de copii te protejează.

Într-una dintre repetiții, într-o scenă, Antoaneta Cojocar (Janna) a început să plângă. A fost un șoc pentru copiii de pe stradă. Au fost foarte impresionați. Cei mai mari au suspectat mai apoi o tehnică: "se preface, e actor". Dar totuși, fuseseră marcați. Am lucrat mai apoi cu fiecare dintre ei pe același monolog. Rezultatul a fost aproape asemănător, băieții mai mari n-au plâns căci se abțineau, "țineau în ei". I-am rugat apoi să caute în

textul fiecăruia dintre ei, în povestea fiecărui personaj un pasaj asemănător.

Actorilor le ceream tot timpul să se raporteze la copii. Copiii luau replicile foarte personal. Cuvinte ca: ratat, infractor, pediofil, handicapat, prost erau percepute foarte dur de către ei. Trebuiau rostite într-un anumit fel, pus un anumit accent. De fiecare dată, sau cât mai des cu putință, sarcina actorilor era să schimbe cuvintele, să caute altele noi.

Atingerile, contactul fizic, mai ales în scenele de conflict violent, erau un risc major pentru actori, căci partenerii lor, copiii nu îi/se menajau. Observațiile făcute la cald, criticile pe care le aduceau copiilor produceau în ei un blocaj. Copiii, mai ales cei mari, percepeau "menajamentele" drept un "moft actoricesc". Se simțeau frustrați pentru că sunt învinuiți pe nedrept. Am vorbit mai apoi despre demonstrațiile în arte marțiale și au dat valoare mai mare tehnicii de a menaja partenerul și trucurilor de mișcare (elementelor de cascadorie, pe care actrițele le-au propus). Actorii aveau sarcini multiple. Atenția lor trebuia să fie în permanență foarte activă, pe mai multe planuri și într-un cerc foarte mare.

Trebuiau să cunoască tot textul piesei, integral. Să-i determine pe copii să vorbească mai tare, să-i conducă în lumină, „să-i deschidă către public”, să intervină atunci când se uită textul, acțiunile sau când situația scenică dvine neclară.

Actorii improvizau. Cuvântul cheie era simplitatea. Mai ales atunci când exista un monolog în care personajul se explica, era o confesare. Măsura era cel mai greu de insuit.

Întâlnirile noastre în stradă, la Casa Deschisă, plimbările împreună, mersul la teatru, la cinematograful ne-au furnizat informațiile de care aveam nevoie. Îi rugam pe actori să observe cât mai multe caractere, gesturi, atitudini ale copiilor străzii. Fără un contact real, direct, fără experimentare, fără observarea foarte atentă a felului lor de-a fi, performanța actoricească ar fi fost nulă.

Această experiență a reactivat în noi –profesioniștii artei teatrale- "condiția studentului de anul întâi". Exercițiile de improvizație, exercițiile de concentrare, de relaxare, jocurile constituie pentru mine baza primelor repetiții la orice proiect. Actorul ar trebui să aibă în permanență un set de antrenamente și exerciții (Strasberg, Grotowski, Boal, Spolin) fără de care spiritul și energia lor pier. Este trist că în teatre (cu siguranță nu peste tot) nu există un program de antrenament (canto, dans, ritmică, coregrafie, bodybuilding) pentru actori.

Dependența de droguri, problema "copiilor străzii", raportul între sexe, homosexualitatea, SIDA sunt teme pe care le-am dezvoltat în spectacolele mele de început, căutând o mai bună comunicare, înlesnind un dialog între noi. Suntem o civilizație eminamente profană, "defectă". Purificarea, catharsisul sunt experiențe ale spiritului. Se constituie într-o experiență personală care se întâmplă atât de rar cu fiecare dintre noi și care de cele mai multe ori "îngheață", nu se transformă. Teatrul ar trebui să provoace această transformare prin dialog. Comunicarea, dialogul rămânând singurele pârgii pentru a ne apropia Spiritul, Sacrul.

Înțeleg prin "angajare" o conștiință vie, neliniștită, nemulțumită în permanență, vehementă chiar, cautând cu disperare relația cu Sacrul.

"Dacă Teatrul, esențial, se aseamănă cu ciuma nu este pentru că e contagios, ci pentru că e revelția, scoaterea la vedere, împingerea spre exterior a unui fond de cruzime latentă prin care toate posibilitățile perverse ale spiritului se localizează într-un individ sau într-un popor. (...) Teatrul, ca și ciuma, este imaginea acestui măcel, a acestei despățiri esențiale. El dezleagă conflictele, eliberează forțe, declanșează posibilități, iar dacă se întâmplă ca aceste forțe și aceste posibilități să fie negre, nu e vina cumei sau a teatrului, ci a vieții. (...) Ca și ciuma, Teatrul e o criză care ajunge la deznodământ o dată cu vindecarea sau cu moartea. Iar ciuma este un rău superior, întrucât reprezintă o criză completă, după care nu mai există nimic, în afară de moarte sau de o purificare extremă. La fel teatrul este și el un rău, pentru că reprezintă echilibrul suprem la care nu ajungi fără a cunoaște distrugerea. El invită spiritul la un delir care să-i exalte energiile; și poate vedea în încheiere, ca din punct de vedere uman acțiunea teatrului ca și a cumei, este binefăcătoare, căci împingându-i pe oameni să se vadă așa cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleșeala, nimicnicia, ipocrizia; ea zdruncină inerția sufocantă a materiei ce năpădește până și datele cele mai clare ale simțurilor; și revelând colectivităților puterea lor întunecată, forța lor ascunsă, le îndeamnă să ia o atitudine eroică și superioară în fața destinului, pe care singure n-ar fi avut-o niciodată.

Întrebarea care se pune acum e de a ști dacă în această lume care alunecă, care se sinucide fără a-și da seama, se va găsi un nucleu de oameni în stare să impună noțiunea superioară de teatru, care va proclama

în fața tuturor echivalentul natural și magic al unor dogme în care nu mai credem"²⁶.

"(...) genul de teatru la care facem aluzie nu are nimic de-a face cu acel teatru social sau de actualitate care se schimbă în funcție de epoci și în care ideile care animau, la origine, teatrul nu se mai regăsesc decât în caricaturi de gesturi, de nerecunoscut pentru că și-au schimbat sensul. Se întâmplă cu ideile teatrului tipic și primitiv ceea ce se întâmplă cu cuvintele, care cu timpul, au încetat să mai trezească imagini și, în loc să fie un mijloc de expansiune, nu mai sunt decât un impas și un cimitir pentru spirit"²⁷.

²⁶ Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, Cluj Napoca, 1997

²⁷ idem

Ca pe tine însuși **Proiect de teatru social, 2009**

4. 1. Contextul realizării proiectului

În iarna 2008-2009, unul dintre copiii cu care am lucrat la spectacolul *Acasă*, Vodă Florian m-a tot bătut la cap să mă implic „cu teatrul pe care îl fac” în viața unor persoane adulte fără adăpost, care primeau asistență socială la centrul de zi deschis de Asociația Samusocial. La acel moment, Vodă Florian lucra pentru Samusocial, fiind prezent în echipa mobilă, echipa de noapte, a cărei menire era să culeagă de pe stradă cazurile sociale cu risc extrem și să încerece să ofere asistența medico-socială de urgență.

În Franța anilor '90, doctorul Samuel Emmanuelli avea să înființeze *Mèdecins Sans Frontières* și *Samusocial Paris*, și a elaborat o metodologie de asistență pentru persoanele care reprezintă cazuri sociale extreme. Din 2001, *Samusocial – Serviciul de Ajutor Mobil de Urgență* a fost implementat și în România, iar spre bucuria mea, Vodă Florian lucra pentru ei, punând la bătaie toată experiența pe care a acumulat-o trăind pe stradă de la vârsta de 5 ani.

Astfel, împreună cu dramaturgul Maria Manolescu am demarat un lung proces de documentare artistică în rândul persoanelor adulte fără adăpost (PAFA) din București. Demersul nostru a fost imediat îmbrățișat de Teatrul Mic și iată-ne porniți într-un nou proiect de teatru social. Timp de câteva luni am făcut interviuri cu foarte multe PAFA, cu asistenți sociali, psihologi, medici din sistemul de urgențe.

Una dintre cele mai deosebite întâlniri umane și profesionale a fost cu psihologul Marian Constantin, care a activat câțiva ani în echipa *Samusocial*. Marian Constantin nu este doar un foarte bun specialist în psihologie, dar, ca foarte multe cadre medicale, face dovada și a unei alese preocupări față de arte, față de literatură și teatru în special.

Dintre toate întâlnirile cu oamenii adulți ai străzii, atât eu, cât și Maria Manolescu am dezvoltat o relație foarte specială cu două persoane cărora ulterior le-am și dedicat întregul nostru demers artistic și social.

Povestea unuia dintre ei este fabuloasă: etnic armean, născut în România prin anii '50, Doru a fugit la vârsta de 17 ani, împreună cu familia, sa mai întâi în Liban, de unde întreaga sa familie a fost răscumpărată de comunitatea armeană din Boston, SUA. În Statele Unite, Doru și-a petrecut adolescența, și-a format o familie, și-a dezvoltat o mică afacere, o frizerie. Anii au trecut, au apărut și copiii în viața lui Doru, dar și o păcătoasă dependență de droguri. Nereușind să scape de această dependență, Doru a fost închis în centre de dezintoxicare, apoi și-a pierdut familia. La ultima înfățișare la proces, ar fi trebuit ca fiul său major să ajungă la tribunal și pe propria răspundere să declare că se va ocupa de tatăl său oferindu-i adăpost și îngrijirea necesară. Din păcate, fiul major nu a ajuns, iar Doru a fost externat în ultima țară unde a avut domiciliu stabil: România. După mai bine de 30 de ani petrecuți în SUA, Doru s-a trezit pe Aeroportul Otopeni, singur, doar cu 5 dolari în buzunar. Din acel moment a devenit persoană adultă fără adăpost, hălăduind pe străzile din București.

Aici, pe stradă, a cunoscut-o pe Georgiana, etnică romă, crescută prin orfelinatele din București. Povestea lor de dragoste, relația lor a devenit punctul de pornire în demersul artistic și social.

Timp de câteva luni, am lucrat împreună cu beneficiarii centrului de zi deschis de Samusocial, aflat undeva la Piața Leului din București. Jocurile și exercițiile teatrale, exercițiile de povestire au reprezentat singura modalitate de a ne apropia de universul persoanelor adulte fără adăpost. Ulterior, am mers la Teatrul Foarte Mic unde am continuat etapa de documentare artistică, interviuri, jocuri și exerciții teatrale.

Treptat, atât pentru mine, cât și pentru dramaturgul Maria Manolescu, a devenit o necesitate artistică și umană ca spectacolul să fie conceput implicându-i activ pe oamenii străzii. Descoperirea creațiilor celor de la Rimini Protokoll sau ale lui Pippo Delbono ne dădea curaj și încredere că demersul nostru se poate împlini atât din punct de vedere artistic, cât și din punct de vedere social, uman: reintegrarea măcar a celor doi protagoniști ai documentării noastre.

Din păcate, din punct de vedere administrativ, teatrul nu a putut îmbrățișa acest crez al nostru. Implicarea teatrului în social rămâne în spațiul nostru cultural un demers eminamente independent, al teatrului

independent, al artiștilor *free-lancer*, obligați să devină, peste noapte, și manageri de proiecte culturale.

Cu toate acestea, am continuat lucrul la proiectul nostru de teatru social, devenit mai degrabă, doar „teatru”. Și am reușit să-i implicăm pe cei doi pafa în tot demersul nostru artistic. Au fost prezenți la repetiții, la *preview*-uri, la repetițiile generale. Observațiile lor legate de stilul de joc, de calitatea gesturilor și raporturilor dintre personaje, credem noi că au îmbogățit demersul nostru artistic.

4. 2. Caiet de regie pentru spectacolul de teatru social, după piesa *Ca pe tine însuți* de Maria Manolescu

Laitmotivul spectacolului este IF YOU GO AWAY. Piesa muzicală „Ne me quitte pas” a lui Jacques Brel, dar în varianta engleză – If you go away – mixată de Moloko și interpretată în duet cu Shirley Bassey.

Nu este doar o temă muzicală. Reprezintă spiritul, *drive*-ul demersului nostru, dacă vreți, mesajul spectacolului. Un îndemn „If you go away/ne me quitte pas” adresat aceluia/aceleia din sufletul nostru, de care, sub nici un chip, nu ne-am dori vreodată a ne despărți. „Nici chiar dacă moartea...”. Tot spectacolul se va centra în jurul încercării de a descoperi sau de a regăsi puțința de a spune aceluia/aceleia ce-ți este în suflet „cea mai”, „cel mai”: ne me quitte pas, no matter what will...

Experiența noastră în stradă, întâlnirile cu așa numiții „oameni ai străzii”, ne-au relevat un adevăr de-o simplitate care te infioară: acestor oameni le lipsește poate, mai mult decât orice, iubirea aproapelui, dar mai ales iubirea de sine. Prin moartea în stradă a fiecărui suflet de homeless care bântuie străzile Bucureștiului, numărul lor înmulțindu-se de la an la an, se încalcă poate „cea mai pioasă lege”, dată nouă întru izbăvirea noastră: „lubește-ți aproapele ca pe tine însuți!” E adevărat că cei mai mulți dintre așa numiții „homeleși” ai Bucureștiului ca și de aiurea, au ajuns în această ipostază din cauza destrămării familiei, a copiilor care-și abandonează părinții, a înșelăciunilor care au dus la înstrăinarea proprietății lor și mai ales din cauza alcoolismului sau a dependenței de droguri. Adicția de orice fel denotă vulnerabilitatea omului și simpla culpabilizare nu ajută niciunuia dintre noi.

Spectacolul se va structura pe două planuri stilistice, două fire narative.

Unul dintre ele este reprezentat de povestea întâlnirii dintre doi homeleși bătrâni supraviețuitori ai vieții în stradă și un tânăr „normal” cu porniri suicidale. Acțiunea se petrece într-o iarnă troienită cu zăpezi ca de început de glaciațiune, în preajma Crăciunului, undeva la o margine de București, în zona capătului de linie al tramvaiului 34.

Cele mai frumoase povești ale homleșilor din București, pe care le-am auzit și care aduc foarte tare cu atmosfera din Dickens sau cu duritatea poveștilor Fraților Grimm, au relatat întâmplări direct legate de tramvaiul numărul 34. Se pare că datorită tramvaiului 34, a sistemului de încălzire care funcționează în interior și a faptului că are un traseu foarte lung și că circulă până târziu în noapte, foarte multe vieți ale homleșilor din București s-au putut salva, au putut supraviețui iernilor geroase. Asemenea perspectivei asupra străzii Mântuleasa, pe care ți-o trezește scriitura lui Eliade, îmi imaginez ca prin spectacol, să putem conferi Liniei de Tramvai Nr. 34, măcar o parte din „valoarea” de-a dreptul Christică-Messianică, pe care o are pentru oamenii străzii.

În consecință, îmi imaginez că întâlnirea celor trei personaje principale se întâmplă „undeva” la un capăt de linie, dar într-un București al realismului „in your face”, cu sublime accente ale magicului, ale fantasticului din spatele banalității faptului cotidian, al poeziei brutale și al muzicalității străzii. Ioan și Maria sunt un Zampano și o Gelsomina, care împreună cu Rafa – de la Rafael – par a fi desprinși dintr-o „La Strada” a lui Fellini, reprezentând Bucureștiul mistico-abulic-maladiv din prezent. Un București al nesiguranței de fiecare clipă, în care singurul lucru încăpățânat-de-sigur și perpetuu este moartea în stradă, pe-o bordură, a 300 de oameni subnutriți și degerați, în fiecare iarnă din ultimii 5 ani. Este un plan al realismului poetic, magic, în care cele două reprezentări ale „unor bătrâni homleși” de pe străzile Bucureștiului, fi vor asemenea ubermarionete-lor lui Gordon Craig; un plan al teatralității „teatrului total”, al „actorului total” din teatrul cruzimii lui Artaud. Umor negru, comic și gaguri ale unui teatru naiv, tragi-comic, dacă vreți, în spiritul definiției pe care Charlie Chaplin o dă tragi-comediei:

„Viața privită de aproape, la prim-plan este o tragedie, dar privită de departe, la un plan-general, devine o comedie.”²⁸

Dacă primul plan al poveștii, într-un spirit al realismului magic – „in your face”, este reprezentat de povestea întâlnirii celor trei personaje –

²⁸ Charles Chaplin, *My autobiography*, London, Penguin Classics, 1964

Ioan, Maria și Rafa – de la Rafael, cel de-al doilea plan al poveștii, cel al „CORULUI HOMLEȘILOR”, se va constitui în jurul mizei de a conferi expresie teatrală Imaginii Străzii.

Fi-va Vocea Străzii, cea plină de contradicții; afirmată prin atitudinile contrare manifestate pe de-o parte de Homleșii-Homleși, și pe de cealaltă parte, de Jurnaliștii ahtiați după Inedit și Șocant, de Gură Cască, de Oamenii de Bine, și de Femeile de la APACA, ce strigau acum ceva ani: „Nu vrem bani,/ Nu vrem valută/ Vrem pe Roman să ne ...” (asta imediat după ce „au eliberat” Piața Universității de Golani... știu asta, am fost acolo!).

Mai exact, fi-vor două tabere aflate mereu în conflict: Homleșii cu argumentele și poveștile lor mereu repetitive și agasant de „dureroase”; Jurnaliștii, Oamenii de Bine, Gură Cască și Femeile de la APACA, care mereu vor avea „dreptatea lor”, blamându-i și condamnându-i pe „putorile alcoolice care au ajuns în stradă”. Ar fi duetul între refrenul „Mamelor din luma întreagă” și refrenul „leși afară! leși afară!/ Javră ordinară!”. Miza acestui plan fi-va deci de a surprinde realitatea teatrală a Vocilor Străzii, a Opiniei Publice *versus* Homleși.

Îmi imaginez reprezentarea scenică a unor secvențe emblematice, reprezentative ale devenirii „omului străzii”: ruptura de „Acasă”; prima noapte în stradă; primele umilințe în stradă; cea mai mare umilință în stradă; pericolul cel mai mare în stradă; goana disperată după ajutor; alienarea prin „aclimatizarea la viața în stradă”; imposibila reîntoarcere „Acasă”; Please call 911,/ an angel to come.

Acesta fi-va un plan preponderent non-verbal, ritmic-muzical, coregrafic; instantanee tip Polaroid, în care vor precumpăni chipuri și expresii corporale ale Homleșilor Străzii și ale Opiniei Publice, obiecte desperecheate, cândva atât de intime, care sunt oferite spre vânzare prin piețe, în talciocuri, târguri sau direct pe caldarâm (dresuri de femeie, batiste, rame de tablouri, piepteni, verighete, câte o lingură, o furculiță, ochelari de vedere învechiți, tocuri, stilouri etc; cât mai diverse obiecte cu valoare intimă-amintire, a căror unică valoare în prezent este cântărită în suta de grame de parizer sau în 2-3 țigări Carpați).

Toate aceste instantanee ale planului al doilea se vor constitui într-o suită de momente orchestrate pe muzica cântecelor Corului Homleșilor și se vor institui asemenea unor video-clipuri, vor avea funcția pe care video-clipurile o au în TV, numai că le vom numi Teatru-Clip.

Muzica din spectacol, spațiul sonor al spectacolului vor fi create în proporție de 80% LIVE, de către actori, prin vocile lor, prin instrumente clasice, tradiționale, improvizate sau inventate.

Cele două planuri stilistice și narrative vor interacționa și vor relaționa. Atmosfera sonoră și imagistica planului întâi vor fi create „la vedere” de către Corul Homleșilor. Ninsoarea, vântul, sunetul de vânt, viscolul, colindele auzite de departe, în surdină, niște zurgălăi apatici înghețați, ambiantele sonore, Soarele, Luna și Cununa de Stele fi-vor toate create „la vedere” de către Corul Homleșilor. Cioburile de oglindă mânuite de ei fi-vor Stelele; fulgii presărați din perne jupuite și învechite, fi-vor ninsoarea; unul-două ventialtoare puternice mânuite de ei fi-vor suflarea crâncenă a crivățului; tot ei, învârtind la manivela mașinii de vânt, vor produce sunetul asurzitor-întepător al urletului de crivăț etc.

Gustul naiv al reprezentărilor din planul întâi, va fi în contra-punct cu virulența, agresivitatea și brutalitatea secvențelor de Teatru-Clip din planul al doilea. Din acest motiv mi-aș dori ca Planul Al Doilea să fie întregit prin prezența și participarea efectivă a unui număr de 3-5 PAFA (persoane adulte fără adăpost).

În spiritul creațiilor lui Pipo Dellbono, al spectacolului Prințesa Turandot montat la Paris de Lucian Pintilie, în spiritul naturaleței primare, naiv-temătoare și imprevizibile a omului simplu, non-actor și având crezul că artistul devine mai creativ prin abordarea nemediată a realității înconjurătoare, că artistul devine mai conștient de harul și putearea spiritului său de Creator tocmai prin întâlnirea directă cu natura însăși, pe care o folosește drept model, așa cum pictorul pictează macii, el însuși fiind într-un lan de maci și nu în fața șevaletului în turnul său de fildeș, mi-aș dori ca acest spectacol să fie rodul întâlnirii „nemediate” între personajele străzii și personajele poveștii noastre.

Noi împreună, actorii scenei și actorii străzii să împărtășim puterea iubirii, iubirea de aproape, iubindu-ne aproapele ca pe noi înșine, fără de ghilimele, fără ca demersul nostru artistic să rămână doar un meșteșugit cu măiestrie citat „despre”: „despre iubire”, „despre iubirea de aproape”, „despre”, „despre”.

Ar fi un spectacol născut ca toate celelalte „prin” iubirea noastră față de noi ca artiști și ca oameni, „prin” iubirea noastră față de harul nostru, prin „iubirea” față de arta noastră, dar fi-va și un spectacol creat „prin” iubirea de aproapele nostru, prin sentimentul de comuniune.

Experiența cu spectacolul *Acasă*, spectacolul cu copiii străzii a rămas pentru mine și pentru profesioniștii „de teatru” care s-au implicat în acel spectacol, de la actrițe, la directorul de teatru, până la recuziter, poate cea mai bogată experiență artistică, deci umană de până acum.

Mai ales unei trupe tinere, unui colectiv tânăr, unor proaspeți tineri artiști, provocarea de a-ți cultiva spiritul de Creator pe granița atât de fragilă dintre Realitate și Ficțiune, poate constitui un impuls, un stimulent, o mângâiere a vitalității creatoare, care este atât de vulnerabilă și de fragilă, încât mult prea des și mult prea lesne cade pradă auto-muțumirii, satisfacției de sine, suficienței, orgoliului și mândriei exacerbate.

Succesul spectacolului *Acasă* n-a fost stabilit numai de receptarea criticilor noștri, nici de durata nesferată inițial, a celor 5 ani de-a lungul cărora l-am jucat, nici de participarea la festivaluri, nici de premii, distincții și hiper mediatizare, ci de spiritul de reală comuniune care s-a creat între oamenii de scenă, directori, contabili, asistenți sociali, actori pentru că împreună simțeam și vedeam că miza serii de spectacol ce va să vie, nu era doar de a mai petrece o zi la locul de muncă ce l-am ales cândva, ci ne-am lăsat contaminați de miza de-a dreptul existențială a semenilor noștri, a copiilor străzii.

Empatia și umanitatea ivite au alimentat miza noastră artistică seară de seară. Să iasă cel mai bine, pentru ei, pentru binele pe care încercăm să-l facem, pentru binele care poate că „dincolo” fi-va primit. Oricât de sentimentală poate părea pledoaria mea, ea chiar este sentimentală. Cu asta lucrăm fiecare dintre noi ca artiști, cu sentimente. Le sădăm cu greu și ne despărțim de ele cu și mai mare greutate. Despre această realitate vorbește și spectacolul „Ca pe tine însuși”.

„Ca pe tine însuși” fi-va un spectacol inspirat din realitatea străzii Bucureștiului 2008, din Noul Testament, din romane precum „Bântuiții”, de Chuck Palahniuk, „Foamea” de Knut Hamsun, „Clar de femeie” de Romain Gary, din studii precum „Despre îngeri”, de Andrei Pleșu, Manualul PAFA, editat de Samusocial România, diverse ghiduri de supraviețuire. Imagistica spectacolului fi-va în descendența creațiilor realismului magic al lui Philip Evergood, Andre Wyeth ori Chagall, a unor lucrări precum „Orbul conduce orbii”, „Cerșetorii”, ale lui Brueghel, sau „Cele șapte păcate capitale”, a lui Bosch. În stilul unor filme precum „La strada”, de Federico Fellini, „Naked”, de Mike Leigh, „The Kid”, „The Gold Rush”, de Charlie Chaplin; în stilul unor texte precum „Drept ca o linie”, de Luis Alfaro, „Shopping and

fucking”, „Handbag”, de Mark Ravenhill, și într-o foarte mare măsură, „Așteptându-l pe Godot” sau „Ce zile frumoase!”, de Samuel Beckett.

Spațiul scenografic

Va fi un spectacol „cu cortină”. O alternare a teatrului convenției declarate și teatrului iluzie.

Îmi imaginez „o insulă” cu troiene uriașe de zăpadă, din care să se distingă cât de cât două trei elemente prin care să putem „localiza” povestea: un indicator de Stație RATB, capătul Liniei Nr. 34, îngropat în zăpadă, aproape în întregime; un felinar stradal tip Luxten, abia mijind din zăpadă și care va fi folosit pe post de sursă de încălzire; un semafor tricolor ce pâlpâie în legea lui, îngropat și el în zăpadă. Un crâmpei de margine de București, îngropat-acoperit în troiene de zăpadă ireal de mari, care ascund „mizeriile” și acoperă „organismul” maladiv al orașului. Marginea de București iarna, asemenea unui mormânt alb.

Mai târziu în spectacol, vom vedea că nămeții de zăpadă „au conservat în blocuri de gheață” fel de fel de instantanee de pe străzile din București. De sub nămeți, va apărea la un moment dat, un vagon de tramvai „într-un imens bloc de gheață”, care a imortalizat o secvență de bătaie între ciorditori și ceilalți, sacoșe de rafie înghețate în aer, o curcă cheală înghețată în zbor, cu capul înfipt în fereastra între-deschisă; lîngă vatman, cu botul înfipt într-o mușcată de plastic, o oaie get beget behăie paradoxal; mai departe de tramvai, doi maidanezi comunitar-sterilizați, care au fost imortalizați în blocul de gheață fix în mometul copulării; un tânăr țigan-aurolac cu picioarele retezate de la bazin, care își are curul înfipt într-o patină pe patru rotile; doar patina a rămas în afara blocului de gheață, motiv pentru care, sfertul de țigan-aurolac conservat în blocul de gheață se deplasează înainte și înapoi, pe patina cu patru rotile, izbindu-se continuu de rampa pentru handicapați a stației RATB, aflată mult prea sus... Această imagine, se va dezvălui odată cu venirea primăverii... Ioan și Maria vor fi cocoțați sus pe acoperișul stației de tramvai...

Dar până la momentul „Primăvara a sosit, /Ninge peste noi cu flori,/ Ioan se scarpină...”, spațiul de joc fi-va această aglomerare ireală a troienelor de zăpadă, undeva la capătul liniei de Tramvai Nr. 34. O insulă de zăpadă pufoasă și adâncă. Îmi imaginez un spațiu de o textură „moale”, îmbietoare dar imprevizibilă asemenea dunelor nisipurilor mișcătoare. Mai exact, sub acest strat mișcător-mobil ce sugerează zăpada, vor fi ascunse

trambuline ca la circ, saltele adânci ca la săritura cu prăjina; trapele scenei italiene le vom folosi pentru a avea una-două gropi adânci acoperite cu zăpadă. Aceste „trucuri” le vom exploata atât în jocul personajelor principale, cât mai ales în cadrul momentelor de Teatru-Clip, unde miza va fi de a crea pe teatru, iluzia din film sau video-clip, atât de abil construită prin efecte speciale și trucaje.

Spațiul „insulei de zăpadă” va fi mărginit pe spate, în ultimul plan, de un fundal, pe care vom căuta să sugerăm cerul înstelat, Soarele și Luna. Acțiunea personajelor principale se va proiecta pe acest fundal, asemenea desenelor lui Saint Exupery, în care Micul Prinț și planeta sa erau proiectate pe un fundal de cer cu “stele dedesubt, deasupra cer de stele”. Alături, acest fundal va fi instrumentul prin care vom sugera anumite valențe ale relațiilor dintre personajele principale. Va avea aceeași funcționalitate, pe care paravanul o are în teatrul de umbre chinezesc.



Deschiderea spectacolului / 3 min

Cortina se va ridica ușor. Descoperim un miez de noapte de iarnă cu lună plină, undeva la capătul liniei de tramvai 34, unde refugiul și împrejurimile sunt îngropate în troiene de zăpadă ireal de mari. Urme de pași adânc înfipite în zăpadă asemenea petelor negre de pe Lună, pornesc dinspre curte și se opresc undeva la grădină. Acolo, pe-o moviliță de zăpadă pufoasă, distingem un casetofon Vision, cu cablul de alimentare congelat vertical sub forma unui țurture-stalagmită. Câteva luminițe pâlpâie în ritmul temei muzicale, care se aude din casetofon. Va fi intro-ul temei „If you go away”. Acest intro se va repeta în buclă, obsedant, ca și cum CD-ul ar fi zgâriat. Un spot de lumină ireală decupează doar casetofonul, ca un accent. Ninge mărunț și rar numai pe casetofon, acoperindu-l treptat.

Muzica se aude în buclă, obsedant. Toată suprafața de joc este acoperită cu sugestia unei zăpezi ușor murdare, cu dăre de praf cenușiu. Când și când o pală de vânt, mătură spațiul de joc. Undeva lângă casetofon, distingem o siluetă umană, acoperită cu zăpadă curată, alb imaculată.

Spațiul sonor se îngemănează din sunete care instituie atmosfera de iarnă: urletul de crivăț, un colind redat de o flașnetă/acordeon, zăngănit de zurgălăi, un fredonat în canon al unui alt colind. Tot acest univers sonor se va auzi inițial în surdină, de departe. Treptat, se va institui mai prezent. De pe strada din fața teatrului, dinspre foaier, din buzunarele scenei, din podul scenei, de la ștangă, vor apărea în spațiu de joc, în sală, Corul Homleșilor. Fiecare dintre ei manevrând „sursele-instrumentele” care au creat până acum atmosfera de iarnă: mașina de vânt (un ventilator), mașina care redă sunetul de vânt, flașneta la care se auzea colindul; de la ștangă apare unul dintre ei, pe care îl vedem împrăștiind asupra casetofonului fulgii dintr-o pernă jupuită, veche; fiecare dintre ei va avea un obiect, instrument real, instrument inventat prin care vor crea atmosfera de iarnă. Vor fi siluete umane ușor supradimensionate prin prezența unui număr infinit de mare de haine peste haine, în straturi peste straturi. O imagine anti-realistă de-a dreptul, dar generată de condiția lor excepțională, de supraviețuitori ai străzii. Câte unul dintre ei va avea atârinate de gât cartoane cu vașnicile texte de stârnire a milei trecătorilor. Pe unul dintre cartoane, vom distinge mai pregnant, cuvântul „CRĂCIUN”.

Mai târziu, vor apărea printre *Oamenii Străzii*, un grup al *Oamenilor de Bine*. Aceștia vor fredona în canon un alt colind decât cel al flașnete/acordeonului. Vor avea pancarte țiplate, Power-Pointate și atent prelucrate în Photoshop, cu îndemnul de a ajuta construirea Catedralei Mânturii Neamului. Unul dintre ei va purta o machetă a Catedralei asemenea miniaturilor din globurile de sticlă, pe care dacă le agiți, spațiul sugerat miniatural se umple cu o ninsoare argintie.

Oamenii Străzii și *Oamenii de Bine* vor relaționa direct cu publicul, tema fiind „Cerșitul”. Treptat, *Oamenii Străzii* se vor uni într-un colind instrumental interpretat la flașnetă/acordeon și orchestrat din toate obiectele și instrumentele reale sau inventate de noi, pe care le vor fi având cu ei. Pe de cealaltă parte, *Oamenii de Bine*, vor ține piept agresiunii dizarmonic-maneliste a interpretării colindului de către *Oamenii Străzii* și-și vor uni vocile în interpretarea „ca la carte” a aceluiași colind, spre satisfacerea întru sfințenie a publicului și pentru a scoate un ban mai mult decât concurenții lor întru cerșit.

Ambele tabere încheie apoteotic colindul-hit al momentului cu rezultate nu foarte mulțumitoare. În acel moment se va institui tema muzicală a primului cântec al Corului. Cele două tabere se despart, de-o parte și de alta a scenei. Primele trei versuri aparțin *Oamenilor de Bine*, următoarele trei versuri, *Oamenilor Străzii*.

CORUL:

În fiecare iarnă-n București

Mor trei sute de homelești.

Homeleși!

...Homeleși...

Și pentru toți cei care mor,

De vină este mama lor.

Tema muzicală urmează a fi compusă. Dată fiind structura binară a acestor cântece, existența „a două voci”, aflate în conflict, „vocea” Homleșilor și „vocea” *Oamenilor de Bine*, îmi imaginez că structura muzicală ar trebui să presupună îngemănarea a două stiluri muzicale diferite, puse în contra-punct. În spiritul temei principale a spectacolului, „Yf you go away”, care este un Remix, Moloko-Shirley Bassey, îmi imaginez ca și structura muzicală a tuturor cântecelor Corului să fie pe principiul unui Remix, a îngemănării unor stiluri muzicale aflate la antipodi.

S-ar putea ca „vocea” *Oamenilor Străzii* să aibă sonoritatea unei manele, pline de simțire și sentimental supuroasă (Aș da zile de la mine, Băiatul și fata mea, Mamelor din lumea întreagă, Rugă pentru părinți). Va fi citat muzical doar spiritul manelei, dar tipul de emoție ar trebui să fie al empatiei totale, al atașementului, al compătimirii, al pioșeniei față de *Oamenii Străzii*. De Crăciun, chiar și Iosif cu Fecioara Maria fost-au „oameni ai străzii”.

„Vocea” *Oamenilor de Bine* îmi imaginez a fi partea vehementă, incisivă, intransigentă în ritmuri de house și rave, pe sonorități de planetare. Poate chiar ca timbrul vocii umane să fie mediat prin intermediul unor portavoci. Un contra-punct la melodicitatea și armoniile manelisto-lăutărești ale „vocii” *Oamenilor Străzii*. Un timbru uman mediat prin intermediul unei portavoce să anunțe în șoaptă timbrată textul cântat de *Oamenii de Bine*, asemea vocii lui Adrian Păunescu, care preceda obsedant, pasajele cântate în cadrul Cenaclului Flacăra.

Treptat, cântecul se pierde. *Oamenii Străzii* și *Oamenii de Bine* dispar în buzunarele scenei. Cadrul scenografic revine la prima imagine din

spectacol, atâta doar că de data asta, casetofonul nu se mai aude, pâlpâie doar luminițele și ninge mărunț și rar peste el.

Scena întâi. Crăciunul. / 14 min

Brusc, în spatele troienelor de zăpadă se aude fredonat-murmurat colindul „La Steaua”. Distingem două siluete care apar și dispar printre nămeți asemenea pistoanelor unui motor cu aburi. Înaintează cu greu prin nămeți.

Din cele două buzunare ale scenei, se aude în șoaptă disperată „Stop! Stop!”. Maria și Ioan se opresc căcați pe ei de teamă și emoții. Privesc uimiți și disperați spre culise, stânga-dreapta, stânga-dreapta, de fiecare dată în contra timp. Maria se ridică ceva mai mult dintre zăpezi. Se uită la public și le face cu mâna foarte-foarte fericită, le trimite bezele tandre și naive. Brusc apar din cele două buzunare ale scenei, de la curte și de la grădină, câte o pancartă pe care scrie „Crăciunul”. Maria se resemnează imediat și revine la poziția de început, înapoi „în tranșee”. Una dintre pancartele cu „Crăciunul” este măzgălit-improvizată fără diacritice pe un carton de BakeRolls, cealaltă este luminoasă și dibace și cu diacritice. Pancartele sunt retrase concomitent. Dinspre culisa de unde ar fi „Oamenii de Bine”, apare un pumn strâns cu degetul mare îndreptat în sus, semn al victoriei; de partea cealaltă, unde ar fi „Oamenii Străzii”, apare ca răspuns, un pumn strâns cu degetul din mijloc îndreptat în sus. Măinile se retrag. Din culise se aude îndemnul sugrumat în șoaptă: „Începeți!”.

Ioan se execută imediat, bagă capul la cutie ca în prima fotogramă. Începe singur fredonatul-murmurat al colindului „La Steaua”. Maria, în schimb, mai iese o dată în lumină și salută cu o bucurie tandă și naivă, publicul spectator. O onomatopee sălbatic masculină cu valoare de ordin milităresc auzită din spatele Mariei, o face pe aceasta să bage capul la cutie, să revină la fotograma de început.

Se reinstituie atmosfera sonoră a miezului de noapte de iarnă friguroasă, cu Lună plină, palidă, de gheață. O adiere de crivăț împarte timpul scenic prin rafale periodice de vânt. Se aude murmuratul-fredonat al colindului „La Steaua”. Treptat, apar cele două siluete ale Mariei și Ioan. Și sunetul și imaginea celor două personaje ar trebui să sugereze apropierea lor de undeva de departe. Înaintează fredonând prin troienele de zăpadă. Dinamica lor este una mecanică, binală de cuplu comic. Amândoi accentuează la unison un anumit sunet al frazei muzicale. La un moment

dat, când colindul devine limpede pentru spectatori, Maria și Ioan îl vor cânta pe voce, accentuând distinct cuvântul „Steaua”. Fix în același moment, Maria aruncă priviri disperate spre podul scenei. Cei doi înaintează cântând pe voce și accentuând cuvântul „Steaua”, iar Maria se toot uită agitată când spre podul scenei, când spre sală, mimând o bucurie naivă, tandră și ușor complice. Într-un final, de la pod, se coboară „o stea”, care trimite reflexe în spațiul de joc, în dreptul casetofonului, în dreptul siluetei umane acoperită de zăpadă. Fix în acel moment, Maria se duce și dezgroapă silueta umană acoperită de zăpadă. Exact atunci atacă prima replică din această scenă, nu înainte de a se chinui să-și facă cruce, ca în fața unui adevărat miracol de la Dumnezeu.

MARIA: Uite, ți-am spus? Ți-am spus, ți-am spus, ți-am spus? Crăciun fericit!

Reprezentarea celor două personaje va fi realizată în spiritului ubermarionetei lui Craig, al actorului total imaginat de Artaud. Tehnic și Maria și Ioan vor fi supradimensionați din pricina unui număr foarte mare de straturi de haine pe care le poartă unele peste altele. Ar fi o reprezentare bizar, anti-realistă, stranie de-a dreptul, dar comică, haioasă. Asemenea desenelor lui Jarry, reprezentările lui Ioan și ale Mariei vor aminti de înfățișarea unui Ubu Roi, un Ubu Roi al străzilor din București. Prin maldărul de haine ce-i înconjoară se vor distinge Branduri celebre, dar jupuite și jerpelite; multe dintre ele flutură pe silueta lor ca niște pene zgribulite ale puilor de pasăre. Abia mai ținându-se într-un fir de ață, parte dintre aceste branduri și le vor smulge unul-altuia, precum maimuțele care se despăduchează reciproc. Maria le colecționează pe toate, Ioan ar vrea să scape de orice brand înscris pe hainele lui, nu le suportă, le urăște. Maria le strânge, ei îi plac.

Toată prima scenă s-ar putea intitula „2 Magi de la Răsărit îl întâmpină pe Mântuitorul lor.”. În gerul năprasnic al miezului de iarnă, pentru un om al străzii lupta cu frigul devine una existențială, pe viață și pe moarte. În acest context asemănător sălbăticiei din prima linie a frontului, unde moartea unui camarad, înseamnă în primul rând posibilitatea de a-i lua bocancii, de a-l despuia ca tu însuși să poți supraviețui, pentru Maria și Ioan prezența unui cadavru înțolit are valoarea întâlnirii cu Mesia, cu Salvatorul.

O temă secundară a acestei prime scene este reprezentată de încercările disperate ale Mariei de a-i câștiga dragostea și admirația lui Ioan. Maria ar face totul ca să-și demonstreze dragostea pentru Ioan. Ar fi

în stare, zice ea, chiar și să omoare, pentru ca ei doi să supraviețuiască. Maria râvnește ca un copil abandonat după o atingere, o mângâiere din partea lui Ioan. S-ar mulțumi să-o lase a-i mângâia numai chiar și umbra lui, dar nu are câștig de cauză.

Tot demersul Mariei se lovește de imbatabila strategie a lui Ioan de a se feri de orice contact cu exteriorul. Ioan nu vrea, refuză să fie atins. Refuză orice atingere. Dacă vreți, demersul lui Ioan, refuzul său de a se lăsa atins ar trebui să se instituie ca o obsesie mistico-religioasă, amintind de Iisus care plimbându-se prin mulțime, refuza să fie atins fără voia Lui. De altfel, până la momentul când ni se va revela „misterul” atitudinii lui Ioan, demersul său ar trebui să fie perceput ca determinat de niște foarte puternice convingeri religioase.

Imaginea lui Ioan va trebui să se construiască prin gesturi și acțiuni care să fie citate ale comportamentului personajelor biblice, ale Vechiului și Noului Testament. Ioan va purta o bucată de fier beton înfășurată în cârpe, pe care o va folosi pentru relaționarea cu exteriorul. Va fi asemenea toiagului lui Moise. Uneori, determinarea sa, convingerile sale habotnice-mistico-religioase vor căpăta o expresie teatrală de-a dreptul cosmică. Ioan refuză să fie atins. Nici chiar ninsoarea, nu-l va atinge. Cascada de ninsoare mărunță și rară care se prelinge la început numai pe casetofon, se va extinde treptat în tot spațiul, însă nu și pe trupul lui Ioan. Un gest anume făcut de Ioan, dublat de-o mantră misterioasă, vor face ca „ninsoarea mărunță și rară” s-o urmărească toată scena doar pe Maria, spre disperarea bieteii femei.

O altă modalitate de a conferi expresie artistică nevoii disperate a Mariei de a-l putea atinge pe Ioan se va petrece puțin înainte de momentul când Rafa – de la Rafael să înceapă a sforăi. Maria se va așeza aproape, dar departe de Ioan. Va fi pe punctul de a izbucni în lacrimi.

MARIA: Pentru că ești sensibil. Ești labil și sensibil fiindcă ești laș, și n-o să suporti toate amănuntele. S-ar putea să leșini, și atunci o să fiu nevoită să te ating. Bleeeea.

Va avea tendința de a-l atinge discret pe Ioan, dar acesta, cu toiagul și mantra misterioasă o va face să renunțe. Resemnată, Maria va rămâne aproape, dar departe de Ioan, cocoțați amândoi pe o movilă de zăpadă. În spatele lor, Luna mare-mare, dar palidă și rece. Tot datorită toiagului și mantrei misterioase ale lui Ioan, ninsoarea se mută de pe amândoi, numai pe Maria. Maria nu-l slăbește din priviri pe Ioan, tânguitoare, rugătoare, dornică de o atingere. Exact în acel moment, „ca

prin miracol”, Maria vede, undeva în spatele lor umbrele lor proiectate chiar pe conturul mare-mare al Lunii palide și rece. Maria se uită la umbrele lor, apoi se uită bucuroasă, tandră și naivă, dar ușor complice la Ioan. Ar vrea să-i arate, dar încrâncenarea și dârzenia de piatră ale lui Ioan, o fac să renunțe. E fericită. Umbrele lor sunt mai apropiate decât par ei în carne și oase. La un moment dat, Maria observă cum umbra ei devine „Tra-la-la” de nebună, căci mâna umbrei ei se depărtează de umbra corpului ei al ei; umbra „Tra-la-la” de nebună a mâinii ei, e gata-gata să atingă și să mângâie umbra-umbră a lui Ioan. Maria rămâne înmărmurită de uluire și bucurie. Fură cu coada ochiului la Ioan-Ioan ca nu cumva el să vadă acest fapt nebunesc al umbrei ei cam „Tra-la-la”. Închide ochii și-și țuguiază buzele ca pentru un sărut. Dar fix în acel moment, Ioan „magic-misterios” se folosește iar de toiagul și mantra sa și face ca umbrele să dispară. „Nu mă atinge! Nu mă atinge!”. Scurt-scurt, dur și masculin. Maria e înfrântă. Ioan se ridică de lângă ea și se depărtează.

Fix în acel moment, Rafa - de la Rafael începe să sforăie. Maria se sperie și fi-va proiectată din trambulina „magic” ascunsă prin stratul de zăpadă, exact peste Ioan. Saltul ei ar trebui să aibă o minimă amplasare, o minimă extindere în aer. Despreinderea corpului supradimensionat al Mariei și zborul lui prin aer vor avea cu siguranță un efect comic, magic. Dar cu toate astea, Ioan va reuși iarăși scurt-scurt, dur și masculin să evite contactul fizic. „Nu mă atinge!”. Maria se va rostogoli peste troienele de zăpadă. Corpul ei supradimensionat va continua să se rostogolească în jurul spațiului de joc, urmând un cerc complet, noapte-zi, noapte-zi și iarăși noapte-zi, într-un vaiet prelung și sfios.

Atât Maria cât și Ioan au o mobilitate interioară extrem de dinamică, astfel încât pot trece foarte repede, fără ancestrale prelucrări și cumpene „psicologice”, de la un sentiment la altul, de la o ipostază la alta, indiferent de cât de antonimice sunt acestea. Orice fapt nou, orice eveniment nou ivit, devine centrul lor de interes. Ei chiar trăiesc fiecare clipă, „carpe diem” este motto-ul lor.

Astfel că odată cu activarea „mortului omorât de Maria”, acesta devine, redevine centrul lor de interes. „Geaca, bricheta, vodca” sunt Tatăl, Fiul și Sfântul Duh pentru ei și amândoi sunt foarte credincioși.

Scena se încheie cu o ultimă încercare extremă la care este supusă Maria de către Ioan. Cerința lui Ioan, chiar dacă la un prim nivel ar putea să fie percepută drept o banală instigare la crimă, are valoarea unei „parabole”. Ioan vorbește în parabole, fiind un mistic-religios-convins. El

vorbește în parabole asemenea personajelor biblice, cât despre felul cum înțeleg ceilalți „vorbele lui de duh”, este strict problema lor. Parabola e parabolă și dacă ai explica-o, n-ar mai fi parabolă... N-ar mai fi Ioan...

IOAN: E un păcat. E un păcat să lăsăm violența să se risipească. Mă bucur că nu ți-ai ieșit din mână dacă spui adevărul, și mă îndurerează dacă minți, dar și bucuria și întristarea sunt lucruri pe care suntem datori să le primim cu umilință, și la fel trebuie să primim viața așa cum e. Sau o geacă, o vodcă, o brichetă.

MARIA: O să înghețe.

IOAN: Ia-i geaca. Dă-mi geaca lui. Am nevoie de geaca lui. Omoară-l pe nenorocit și ia-i geaca. Omoară-l pe nenorocit. Sigur are o sticlă de vodcă. Ia-i geaca. Vodca. Bricheta. Omoară-l. Ia-i geaca. Ia-i-o. Ia-i-o. Ia-i-o.

MARIA: Ia-o tu.

IOAN: Nu vreau să-l ating! De câte ori trebuie să-ți spun niște legi atât de simple: fără atingeri – geacă – vodcă – brichetă – să nu minți. Geaca sau plec.

Toate aceste momente de „predică de pe troienele de zăpadă” vor fi susținute de o atmosferă senzorială, magic-teatral-spectaculară. Ioan va levita. Ioan va levita chiar și dacă asta ar însemna ca el să se folosească de Patrafirul său păstrat atent din vremea preoției, pe care despletindu-l în fața sa, să ascundă de ochii necredincioșilor din sală, ascensiunea sa temerară pe-o scară de zugrav, adusă „pe ascuns” în spațiul de poveste. Maria va fi orbită de credință. Va trebui să facă cumva să-l omoare totuși pe nenorocit. Dar de un lucru cert, ea se convinge: Ioan chiar ține la ea, Ioan chiar se bazează pe ea, Ioan chiar are încredere în ea, devreme ce-i dă o astfel de încercare.

După replica „Geaca sau plec!”, a cărei valoare amintește de latinescul „DIXIT”, Ioan va părăsi spațiul de joc, „levitând”.

MARIA: Pleacă. Să văd unde-o să te duci!

Ioan „pleacă”. Unul dintre Homleși, ciondănindu-se cu unul dintre *Oamenii de Bine*, va trebui să acționeze împreună și să opereze „la vedere pentru spectatori”, manevra tehnică presupusă de situația „Ioan se înalță la ceruri” și dispare din spațiu. Crivățul șuieră tăios, zăpada este spulberată, Luna de pe cer intră în eclipsă, stelele din cer pălesc, Ioan se ridică la ceruri. Maria va hălădui pe nemeții de zăpadă, încercând „omenește” să-l ajungă din urmă pe Ioan. Ca tip de emoție, această situație mi-a amintit de

finalul filmului Gară pentru doi. Maria noastră caută cu disperare să-l ajungă pe Ioan. Nu va reuși...

MARIA: Asta înseamnă că înseamnă ceva pentru tine? Și unde-o să te duci? O să-l mănânc singură!

Pe tot demersul Mariei, pe încercarea disperată a ei de a ajunge „omenește” la Ioan, ar trebui să se instituie în spațiul sonor tema muzicală a Mariei. Maria nu observă „trucurile” teatrale care conduc la „levitarea lui Ioan”; ea asistă la un miracol, sfâșietor de dureros pentru ea. Miracolul pe care îl percepe ea este un semn al naturii „speciale, alese” a lui Ioan, dar în același timp, miracolul adâncește granița dintre ei doi, granița între ea și Ioan, pe care îl iubește cu toată ființa ei. Miracolul levitării lui Ioan, o lasă pustie. Tot spațiul de joc va purta amprenta pustiei din sufletul ei.

Atmosfera este întunecoasă, sufocant cenușie. Nici Luna nu se mai vede, nici stelele nu mai strălucesc. Crivățul sună tăios; un buhai se aude de departe. Biciuri pocnesc în depărtare. În tot spațiul se degajă o lumină cenușie. Zăpada pare și mai neagră, și mai murdară acum. Doar Felinarul Luxten bate chior-tremurând și scoate în evidență murdăria din jur. Semaforul tricolor palpită autist, împrăștiind în spațiu nuanțe maladive de roșu și orange.

Maria se vede pustiu de singură. Se teme de orice siluetă stranie din împrejurime. Fluieră să-și facă curaj. Fluieră a pagubă, a gol. Pocnetele de bici o sperie. Maria va lua zăpadă în pumni. Își va face bulgări de zăpadă să se apere. La primul semn care o sperie, azvârle în ciudată bulgăre, după bulgăre. Fluieră și stă cu ochii ațintiți de jur împrejur.

Un moment de solitudine surdă. Crivățul bate și-i agită brandurile, toate etichetele de pe ea. Mișcarea Mariei ar trebui să sugereze că vântul este mult mai tăios decât îl percepem noi, urlă cu putere, e gata-gata s-o doboare. Maria rezistă inciudată. O rafală mai puternică o culcă la pământ. Se sperie, țipă. Cele câteva etichete, branduri strânse de ea sunt smulse din mâinile ei și purtate de vânt departe, departe... Maria țipă inciudat-speriată. Brusc, crivățul nu mai bate. Maria se ridică cu greu. E uimită. E deja mai fericită. Bagă un deget în gură, verifică dacă mai bate vântul... Nu mai bate. Maria e bucuroasă tare. Se uită în sală și face cu mâna publicului. Ne salută tandru, naiv, ușor complice. Ideal-ideal fi-va ca în spectacol măcar cineva din sală să-i răspundă la salut. Maria va fi și mai bucuroasă.

Fix în acel moment, Rafa - de la Rafael sforăie. Maria sare ca arsă, panicată. Nimerește „iarăși total întâmplător” pe una dintre trambulinele

„ascunse” sub sugestia de zăpadă. Cu cât e mai panicată, cu atâta sare mai sus, și mai sus, și mai sus în aer. Rafa sforăie în continuare. Maria reușește să se oprească, „să-și curme spaima”. Rafa sforăie. Maria nu prea îl vede așa bine. E mai întuneric, e atmosferă depresivă, cenușie. Rafa sforăie. Maria face repede doi bulgări. Rafa sforăie. Maria se apropie. Rafa sforăie și mai tare. Maria zvârle cu putere, bulgăre, după bulgăre. Unul dintre ei îl nimerește la fix. Rafa nu mai sforăie. Maria s-a apropiat deja de Rafa. Îl recunoaște ca pe „o veche cunoștiință”. Se bucură, Maria se bucură.

Se apropie ușor de Rafa. Se uită bucuroasă dar sfioasă la el. Întinde ușor-ușor mâna spre el, dar nu-l atinge. Mâna ei înfilită în zeci de mânuși, se apropie de Rafa parcă plutind ca un dirijabil. În acel moment, stelele își revin la strălucirea lor naivă dar veselă; Luna iese din eclipsă; spațiul se umple de lumina rece dar prietenoasă a Lunii.

MARIA (*spre Rafa*): Pot să te ating?

Maria își scoate o primă mânășă. Apoi pe a doua, pe a treia, a patra, a cincea, a șasea, a șaptea, a opta, a noua... În timpul acesta, în lumina mare-mare și rotundă a Lunii, rumenite și sănătoase, se ivesc exact aceleași umbre ca mai devreme. Umbra mâinii Mariei, care se întinde spre umbra lui Ioan. Umbra Mariei atinge umbra lui Ioan și rămân așa nemișcate.

În planul întâi, Maria abia ce a ajuns să-și scoată cea de-a cincea mânășă... Se oprește puțin. Oțtează... Mai are de scos încă tot pe-atâtea... Dar este fericită. Bucuroasă. Cortina începe să se coboare ușor-ușor, în trepte. „Dinspre curte”, trage de cortină unul dintre Homleși. „Dinspre grădină”, trage de cortină, unul dintre Oamenii de Bine. Cortina coboară ușor în trepte. Maria continuă să-și scoată mânășă, după mânășă. La un moment dat, Maria va observa cum cortina coboară. Se uită uimită la ea cu ochii mari-mari. Cortina coboară ușor-ușor. Lumina în sală se aprinde ușor-ușor. Maria vede lumina din sală. Înainte ca să se coboare cu totul cortina, Maria va fi apucat să-și scoată și ultima mânășă. Se va uita în sală și va saluta publicul, foarte bucuroasă. Își va lua „rămas bun” ori „pe curând”.

Scena a doua. Ninge. / 12 min.

În momentul în care cortina va atinge scândura scenei, sala va fi luminată prietenos. Poate fi-vor aplauze, poate nu... Exact atunci, vor țâșni din spatele cortinei unul dintre *Oamenii Străzii* și unul dintre *Oamenii de*

Bine. Amândoi se vor îngriji de cortină: să fie cu faldurile perfect drepte, paralele; fiecare va avea în grijă, jumătatea lui de cortină. Dacă fi-vor aplauze pentru scena anterioară sau chiar și dacă nu vor fi, cei doi se vor lua la întrecere care dintre ei se arată mai reverențios, mai adulator „față de artiști”. Va fi o întrecere între cei doi. Vom parodia toate tipurile de aplauze, pe care le-am cunoscut vreodată sau despre care am auzit, toate atitudinile întâlnite la publicuri.

Următorul cântec va fi interpretat doar de cei doi, în duet. Va trebui ca cei doi să fie „cei-mai-cei” din grupul lor pe partea de cântat cu vocea sau și cu un instrument. Poate fi aceeași linie melodică, aceeași temă muzicală ca și la primul cântec, dar se va păstra tehnica contra-punctului. La fel, într-o primă fază, primele trei versuri vor fi ale *Omului de Bine*, următoarele trei versuri vor fi ale *Omului Străzii*. Mai apoi, fiecare poate interpreta chiar și întreaga partiură, dar în varianta proprie grupului căruia îi aparține. Ar trebui avut grijă ca *Omul de Bine* să nu devină antipatic. Atitudinea lui e contrară atitudinii *Omului Străzii*, dar asta nu înseamnă că n-ar trebui să emoționeze ambele „voci”. „Adevărul e la mijloc.”. La mijloc va fi și singurul microfon disponibil aflat pe un stativ. La finalul „confruntării” muzical-interpretative dintre cei doi, *Omul Străzii* și *Omul de Bine* ar trebui să apuce fiecare stativul microfonului și ținându-l „la mijloc”, să se deplaseze ușor-ușor spre culise, cântând în duet.

CORUL:

Când ninge peste București,
Mor trei sute de homelești
Homeleși!
...Homeleși...
Și fiecare sufletețel
Se duce într-un ghiocel.

Pe finalul cântecului celor doi, cortina se va ridica în trepte, câte o lungime, trasă de fiecare dintre cele două tabere. Poate că fiecare ridicare de cortină ar trebui însoțită de un zgomot-sunet caracterizant celor două tabere. Mă gândesc la zicala „La omul sărac, nici boii nu trag.”. Poate ar trebui ca dinspre „curte”, unde acționează *Oamenii Străzii*, să se audă un scârțâit puternic, iar dinspre „grădină”, unde vor acționa *Oamenii de Bine*, totul să meargă „ca uns”. Cortina se ridică treptat.

Maria stă cocoțată în fund, pe o movilă de zăpadă, Rafa este întins pe jos în fața ei; Maria are mâinile și picioarele vârâte în geaca lui Rafa. Se încălzește. Când îi aude pe cei doi care cântă, devine brusc interesată de

ei; îi urmărește cu privirea, bucuroasă, curioasă. Îi place muzica, îi plac versurile; mai ales față de ultimile două versuri „Și fiecare sufleteț, / Se duce într-un ghiocel.” ar trebui să se arate mai „fâstâcit-bucuroasă”. Cântecul celor doi dispare discret. Maria cade pe gânduri, pătrunsă până în adâncuri de muzica respectivă. Pauză. Liniște. Se aude doar respirația grea, ritmică a Mariei pătrunsă de muzică, căzută pe gânduri. Chipul ei exprimă o suferință molipsitoare, dar de care nici ea nu este foarte-foarte sigură de unde vine, dar o acceptă din bun simț. Maria continuă să fie tristă, tristă, tristă.

La un moment dat, *Omul Străzii* care va sta cocoțat la ștangă dă semne de agitare. Se va uita lung ba la grădină, ba la curte, ba la Maria care stă tristă, tristă, tristă. Într-un final, *Omul Străzii* de la ștangă se va uita la public, va ridica resemnat din umeri și va începe „să ningă” deasupra Mariei. Ninge mărunț și rar deasupra Mariei. Face acțiunea foarte precis, cu precizie, uitându-se atent ba la curte, ba la grădină, ba la Maria, asupra căreia trimite doi pumni plini ochi de ninsoare. Maria nu reacționează. Stă tristă, tristă, nemișcată. Brusc, se aude agitație prin buzunarele scenei. Maria nu reacționează. *Omul Străzii* de la ștangă, care ninge-ninge peste Maria, răsuflă ușurat și se așează confortabil la locul lui, continuă acțiunea cu precizie. Ninge mărunț și rar peste Maria, dar ea stă tot tristă, tristă, tristă, nemișcat de tristă.

Din culisa de la curte apare un alt carton de la vreun laptop Dell Inspiration, pe care este scris cu atenție, foarte artistic „Ninge.” Imediat, dinspre culisa grădină, apare o reclamă luminoasă pe care scrie tot „Ninge.”, dar fiecare literă este de o altă culoare. Ninge mărunț și rar peste Maria, dar ea stă tot tristă, tristă, tristă, nemișcat de tristă. Imediat ce apare, reclama luminoasă dă semne că s-ar stinge, pâlpâie slab și se stinge, nu se mai vede nimic... În schimb, de partea cealaltă, la curte, cartonul de la laptopul Dell Inspiration, pe care stă scris foarte artistic „Ninge.”, apare brusc luminat de o lanternă chioară, dar utilă. Imediat, o altă mână va presăra ninsoare prin fața cartonului, în lumina chioară a lanternei, care luminează textul „Ninge.”.

Bruma de râs din sală o va face pe Maria să tresare ca înfiorată de ceva-cumva. Se va uita panicată stânga-dreapta în culise; vede cartonul scris, apoi se uită sus la *Omul Străzii* de la ștangă. Nu mai ninge peste Maria. *Omul Străzii* cască cumplit de obosit și ațipește pe ștangă. Cartonul cu scrisul artistic și lumina lanternei chioare dispar. Maria se uită iar spre *Omul Străzii* de la ștangă, care doarme dus. Se resemnează. Apoi se uită

spre sală, parcă căutând pe cineva. Nu-i deloc agitată, mai degrabă nemișcarea, imobilitatea ar caracteriza expresia chipului ei. Pare tristă.

Începe să-și frece picioarele unul de altul cu putere, sub geaca lui Rafa, astfel că tot corpul lui Rafa se cabrează instantaneu și ritmic. Maria își freacă picioarele cu mai mare râvnă. E ușor mai mult decât nervoasă, e indignată. Nu se uită la Rafa, se uită fix în gol, la sine.

MARIA: Dacă a plecat înseamnă că însemn ceva pentru el. Și asta nu e bine.

Corpul lui Rafa se cabrează ireal de ritmic-violent, dar fără ca acesta să scoată vreun sunet, vreun geamăt, fără ca Maria să observe ceva suspect.

Brusc Maria se ridică nervoasă. Stă fix înfiptă cu picioarele în corpul lui Rafa. Tot corpul lui Rafa se cabrează în jurul Mariei ca o floare de nufăr. Luna este Semiluna, cabrată și ea, parcă să-i țină pe amândoi în cornul ei. Maria nu observă nimic suspect. Își mută nervoasă un picior, peste alt picior.

MARIA: Nu e bine deloc. E foarte periculos să te atașezi de oameni atunci când nimic nu e sigur și ninge.

Această replică este pentru Maria un citat desprins din parabolele lui Ioan, despre a căror înțelepciune caută să se convingă. În acest moment, Maria este fermă, sigură de adevărul spus, bine înfiptă „pe poziție.”. Corpul lui Rafa este cabrat ca Semiluna de pe cer. Chiar forma Semilunii pare a sugera un corp uman, poate chiar al lui Rafa; Semiluna are forma umbrei lui Rafa, căci Rafa acum e ca și mort, nu dă semne de viață. Brusc Maria constată că nu ninge și se uită ținută spre Omul Străzii de la ștangă, care doarme ca un prunc cabrat și el în pântecul mă-sii.

Nervoasă, Maria vrea să apuce un bulgăre de zăpadă, să arunce după *Omul Străzii* de la ștangă. Maria se dezechilibrează și cade; moment în care îl vede pe Rafa, al cărui corp cabrat se izbește tare de zăpadă. Semiluna dispare și ea brusc. Văzând corpul lui Rafa, Maria scoate un urlet de groază. Brusc, *Omul Străzii* de la ștangă se trezește. Ninge iar mărunț și rar peste Maria, peste Rafa.

Maria se resemnează. Oftează și fără să-și dea seama, se sprijină cu mâna de talpa încălțăminteii lui Rafa. Corpul lui Rafa, cabrat la maximum, o ține pe Maria ca într-o floare de orhidee, ca într-un nufăr. După câteva secunde, sub presiunea mâinii Mariei, gheata sport a lui Rafa începe să clipească, să lumineze. Maria constată „minunea” și foarte fascinată se tot joacă cu mecanismul descoperit. Îi bate în talpă lui Rafa.

Gheata sport a lui Rafa luminează. Maria se înseninează toată. Se dă jos de pe Rafa, fără să dea semne de remușcare sau regret, căci într-un fel era cât pe-acți să-l omoare. Se așează pe o moviliță de zăpadă și descoperă noua ei jucărie de-a dreptul S.F.

MARIA: Imaginează-ți că eu m-aș atașa acum de tine. Păi ce ne-am face, îmi? Tu n-ai putea pleca! (râde) Așa că e bine că a plecat. Chiar sunt foarte bucuroasă că a plecat.

Maria începe să-l percheziționeze pe Rafa. La final, își probează ghetetele lui sport. Îi vin! Și dacă nu-i vin, o să crească!... Îi scoate și ghetetele sport, le încălță ea.

În varianta în care nu vor fi aceste ghetete, este suficient ca pe monologul ce urmează să-l fure de tot ce mișcă și strălucește, fără să aibă vreo secundă, o urmă de regret. Ba dimpotrivă. Acțiunea de a-l fura se compune fain în contra-punct cu afirmarea acestui crez al ei „E bine să e gândești la greșelile tale... Și eu asta fac.”. „Greșeala”, „vina” acestor oameni nu stă în faptele „antisociale” pe care le săvârșesc din nevoia de a supraviețui. Dacă ar fi așa, ar fi totul mult mai simplu. Cu toate că mulți dintre ei ne spuneau că chiar și-au pus în plan să dea în cap cuiva, ca să ajungă la bulău, unde măcar este mai cald și unde în plus au șansa să le facă actele mult mai repede...

MARIA: De fapt nici nu-l cunosc foarte bine. Nici nu mă gândesc prea mult la el. Și nici n-am nevoie să mă gândesc prea mult la el, pentru că am atâtea alte lucruri la care să mă gândesc. La greșelile mele. Mă gândesc într-una la ele și asta e bine, pentru că așa îmi cunosc bine locul și îmi păstrez echilibrul interior.

Toată această scenă este ca „o posibilă” ultimă confesiune a Mariei. Confesiunea unei posibile victime a gerului iernii, în prezența unui mort, găsit în stradă. Rafa fi-va ca și mort. Maria se va folosi de corpul lui ca să se încălzească, ca să-i ia hainele, ca să supraviețuiască. Frigul intră în fiecare oscior și al naibii să fie dacă se mai lasă dus. Maria se va înveli cu corpul lui Rafa, se va proteja de căzături, folosindu-se de corpul lui Rafa. Pentru Maria, ultimile zvăcniri ale inimii lui Rafa, sunt ca și chibriturile Fetei din povestea Fraților Grimm; ele reprezintă tot atâtea impulsuri „de căldură” de care EA are nevoie, la propriu și la figurat.

Maria va scoate o portocală. Mai scoate una, căci prima era deja tufliță. Pe prima o va arunca *Omului Străzii* de la ștangă, care foarte acrobatic o va prinde și apoi o va mânca. Maria mai scoate o portocală, mai tufliță decât prima, dar pe asta o aruncă în sală. E totuși, Crăciunul...

Să mănânce și ei portocale... Dacă portocala respectivă va fi aruncată înapoi pe scenă, atunci Maria o va lua și o va oferi celor din culisa curte. Unul dintre PAFA, poate cel mai bătrân, poate Tic va intra discret pe scenă, va lua portocala și se va așeza undeva în sală, să o mănânce. Maria se pune pe mâncat portocale cu câte ceva ce a găsit prin buzunarele lui Rafa. Mănâncă câte o felie de portocală și mușcă câte puțin, foarte delicat din câte o tabletă de gumă de mestecat, pe care o are de la Rafa. Nu știe ce e aia... Ca la Cina cea de taină, înainte să mănânce ea, Maria frânge câte o bucățică din fiecare duminică și-i bagă în gură și lui Rafa.

MARIA: Și faptul că aduc vorba despre el nu înseamnă neapărat că mă gândesc la el, ci că încerc să găsesc un subiect comun cu tine, pentru că el e singura noastră cunoștință comună, și nu e politicos să vorbim în fața oamenilor despre lucruri pe care ei nu le cunosc.

Mă folosesc de el ca să te cointeresez. E important să ții minte asta, să te folosești de oameni fără să-i lași să însemne ceva.

Maria termină de mâncat. Foarte-foarte bucuroasă își adulmecă mirosul mâinilor. Îi oferă și lui Rafa să-i miroasă mâinile. *Omul Străzii* de la ștangă, ninge peste Maria și Rafa cu cojile de portocală, mărunțite mici-mici, dar al naibii de mirositoare. Maria adulmecă mirosul. Vântul adie ușor și piaptănă ninsoarea din coji de portocale și fulgi de nea. Maria strănută. Apoi se pune pe curățat. Se pregătește de drum. Se echipează. Își vâra mâinile pe pielea lui Rafa ca să și le usuce, ca să și le încălzească. Corpul mort al lui Rafa va fi folosit de Maria la toate cele. La ce este bun un corp mort?... Maria îl folosește drept cârpă de șters, drept mânuși, apăschiuri, vulpea-jderul-blana în jurul gâtului. Cât încă mai palpită o inimă în el și e cald, îi este de folos Mariei și la figurat.

MARIA: Și de tine mă folosesc, ca să știi. Pentru căldură. Păi dacă m-aș atașa de tine, te-ai răci imediat, așa se întâmplă mereu. Așa se și spune, "s-a răcit dragostea". Nu poți să spui "s-a răcit indiferența, nu?". Și noi nu putem să riscăm să avem de unde ne răci pentru că trebuie să rămânem calzi până la primăvară.

Atunci poți să mori dacă chiar vrei, oricum nu-mi pasă!

Maria pornește la drum târându-l pe Rafa după ea. Unde? Oriunde, dar să nu rămână pe loc, căci e moarte sigură. Maria îl va folosi pe Rafa, pe post de scară ca să escaladeze troienele de zăpadă; Rafa va fi pe post de iglu; Rafa se va face sanie; Rafa va fi din toate câte un pic. Maria îl va târa după ea. Iarna e lungă, nămeții sunt mari, crivățul șuieră ca turbat, frigul intră în oase.

MARIA: Semeni cu cineva. Mergem?

Pe tot acest moment, corporalitatea actorilor va conferi expresia demersului de-a dreptul sisific al omului înfruntând singur natura mamă, uneori aprigă, violentă, mamă rea. Dar Maria nu este singură. Este cu Rafa-mort, dar nu este singură. Ninge pe toată scena cu fulgi mari, cu lună plină. Cele două corpuri, cu două capete și patru mâini străbat nămeții pe două picioare. Picioarele Mariei. Corporalitatea acestui fragment, coregrafia celor două corpuri formând unul singur, îmi amintește de o creație coregrafică de început a lui Maurice Bejart.

La un moment dat, Maria și Rafa se vor prăvăli într-o groapă ireală de adâncă, acoperită de zăpadă. Preț de câteva clipiri, amândoi dispar din câmpul nostru vizual. Maria se va chinui să iasă. Îl va călca pe cap, se va atârna de el ca de un gard. Maria ar face orice să iasă din situația asta. Vrea să „go on!”. E disperată.

MARIA: Trezește-te, trezește-te, trezește-te!

Într-un final, Maria reușește să iasă din groapă, numai că Rafa rămâne în continuare în groapă, într-o poziție cel puțin bizară. Picioarele goale îi sunt răsucite țepene în afară, capul nu i se vede. Maria va încerca să-l scoată din groapă, dar cum-necum, nu reușește decât să-i scoată la iveală și brațele. Brațele și picioarele goale ale lui Rafa stau țepene, ireal de paralele și înfipite în sus. Maria răbufnește.

MARIA: Nu însemni nimic pentru mine și o să plec.

Maria face câțiva pași. Apoi se întoarce. Se vâra cu mâinile în groapă, nervoasă la culme, pe ea, pe iarnă, pe tot. Reușește să-și recupereze două portocale și câteva branduri-etichete. Se ridică nervoasă și pleacă. Rafa rămâne în aceeași poziție. Maria se oprește undeva în lumina Lunii mari-mari și se pune pe aruncat cu bulgări.

MARIA: Eu sunt foarte violentă, să știi!

Maria se întoarce, dar fix când să pășească, va aluneca și se va prelinge pe un ghețuș, ca un pui mare și gras de focă. Ajunge până în dreptul lui Rafa. Îi ia pulsul. Ninge peste ei cu fulgi mari.

MARIA: Pâl. Pâl. Pâl.

Se decide să se ambiționeze și să-l scoată pe amărât din groapă. După câteva încercări, reușește, într-un final să-l scoată. Îl târește afară. Rafa alunecă ușor-ușor la loc spre groapă. Maria se opintește și-l trage înapoi. Ca să nu mai aibă neajunsuri, îl pune pe brațele ei, și i se opintește în spate. Pieta. Pieta. Pieta. Ninge peste ei cu fulgi mari. Maria se uită cu reproș la *Omul Străzii* de la ștangă, care împrăștie ninsoarea consecvent.

Apoi va relua replica ca pentru sine, ca pentru sine și Rafa. Se amuză. la câteva atitudini „fixe” – „înghețate”, repetă cum ar fi să aibă statuie. Ușor-ușor, „fără să vrea”, conduce imaginea cât mai aproape de Pieta a lui Michelangelo.

MARIA: O să ne facem statuie.

Ninge mănos peste Maria și Rafa, care stau nemișcați. Dar pentru Maria, totul pare să fie ok. Poate numai vreun cârcel s-o deranjeze. Momentan îi place. Când și când scoate limba și culege în zbor câte un fulg. Culege mulți. La un moment dat, se îneacă și scuipă un ou de prepeliță care se sparge, galben auriu pe zăpadă. Se uită muștrătoare în sus, la Omul Străzii de la ștangă. Acesta și-a luat o pauză „din ninsoare” și sparge un ou fiert și-l mănâncă. Maria se resemnează și privește înțelegătoare spre public. Apoi privește iar spre cel de la ștangă. Își suge dinții și măselele. Privește lung la omul de la ștangă. La un moment dat, acesta îi aruncă și ei un ou fiert. Maria îl ia repede. Omul Străzii de la ștangă, șuieră-fluierând la ea ca vântul. Maria se întoarce și Omul Străzii îi aruncă un al doilea ou. Maria îl ia repede. Apoi se decide să-l arunce în sală. Dar renunță. Hapsână, dă să-l bage în geacă. Oul al doilea se sparge. Maria se uită la omul de la ștangă, care nizenai privește în altă parte și-și vede consecvent de ninsoarea lui. Maria sparge oul fiert de capul lui Rafa și mănâncă cu poftă.

MARIA: O să vină imediat primăvara. Aproape că ies ghiociei. Îi auzi cum ies? Dacă mori până vine primăvară o să apari la ziar! Vrei să apari la ziar?

Maria este foarte bine dispusă. A mâncat. Ninge des dar pufos. Își vârmă mâinile sub geaca lui Rafa, la căldură. Începe să se legene asemenea copiilor de la orfelinat. E fericită. La un moment dat începe să-l legene și pe Rafa. Se leagănă împreună. Corpul mort al lui Rafa flendură, nevrând parcă să participe la acest moment de legănat. Maria îi suflă fulgii de pe față și legănându-l îi spune:

MARIA: O să te mănânc cu fulgi cu tot!

Își îndeasă și mai mult mâinile sub geaca lui. Tremură de frig. Se scutură de zăpadă ca un cățel. Stau așa nemișcați un timp. Maria dă semne că ar vrea să moțăie, să adoarmă sau poate mai rău. Se fâstâcește puțin, se mai întinde, se îmbărbătează, își suflă în sân, iar într-un final, foarte adolescentin întreabă pe Rafa-mort:

MARIA: Pot să-ți iau puțin geaca?

Maria se uită jur împrejur și din câteva mișcări îl dezbracă pe nesimțite. Se îmbracă, se aranjează. Se uită la geacă, vede eticheta pe dinăuntru și atunci o îmbracă pe dos. Face în așa fel ca vechile etichete și branduri de pe ținutele ei, să se vadă chiar și dacă are o geacă nouă. Se mai remarcă puțin, când, pipăindu-se constată că are sânii mai mari. E mândră. Imediat, însă vără mâna în geacă și scoate la iveală două mandarine. Le pupă. E fericită, e mulțumită. Le vără la loc, închide geaca. E mândră. Se place.

MARIA: Dacă ar vedea că ți-am luat geaca, ar înnebuni de ciudă. Știi, lui îi place ca lucrurile să rămână cum au fost hotărâte și cum au fost greșite. De-aia nici n-o să se mai întoarcă. Nu că mi-ar păsa.

Pe monologul ăsta, caută să-și pună în valoare noul ei look. Începe să se plimbe. Mai întâi pe loc, apoi în jurul lui Rafa. Continuă să ningă cu fulgi mari, puzderie. Luna este mare-mare, dar palidă și rece. Maria se plimbă obsesiv în jurul lui Rafa. Se oprește în dreptul Lunii, se uită la ea. Își vede doar umbra ei „reflectată miraculos” pe rotundul mare-mare și palid al Lunii. Un timp, umbra ei fi-va o umbră „normală”. Se mișcă Maria, se mișcă și umbra, în cadrul Lunii. Maria accelerează, și umbra ei se mișcă mai repede în cadrul Lunii. Acțiunea se repetă de câteva ori în ritmuri diferite. Maria ajunge să alerge în jurul lui Rafa. Umbra la fel, după ea. Maria strigă să o audă și dincolo de Lună.

MARIA: Crăciun fericit!

Maria se oprește brusc, gata-gata să plângă. Umbra ei a înghețat în cadrul Lunii; arată cumva vătuit; ar fi silueta ei în alergare sau poate că sunt doar petele din Lună. Fulgii mari, puzderie cad neîntrerupt. Maria începe să-și lovească geaca, mandarinele țâțe, să se tragă de păr, în timp ce merge în jurul lui Rafa. Lovește prin zăpadă, lovește și calcă apăsător foarte aproape de corpul lui Rafa.

MARIA: Te omor! Am mai făcut-o și pot să o mai fac oricând vreau eu! Te omor!

Într-un exces de furie își smulge geaca de pe ea și o azvârle departe. Mandarinele cad pe jos. Le apucă în pumni și e gata-gata să le arunce în Rafa. Lovește puternic cu piciorul de câteva ori, foarte aproape de capul lui Rafa. Ca și cum ar șuta la poartă. Fentează, fentează, își ia elan mai mare, aleargă glonț și șutează cu toată puterea, pe lângă capul lui Rafa.

Cade pe vine, cu mandarinele strânse în pumni, cu pumnii îndesați în față. Se leagănă și plângă. Zeama storcăită a mandarinelor i se prelinge

pe brațe, lacrimi și muci. Cade în cur, pe spate. Ninge des și mărunț. Își înfige mandarinele zdrobițe pe degetele de la mâini, ca două păpuși din jocuri tembele de fete cretine. Se amuză, râde de jocul ei. Suge restul de mandarină. Inspiră aerul din mandarină.

Se ridică brusc, cu restul de mandarină înfipt în nas. Ca un nas de clovn. Inspiră cât poate de tare. E fericită. Jonglează cu cealaltă mandarină zdrobiță. La un moment dat, prinde cel mai adevărat voleu. Jubilează. Aleargă de colo-colo. A marcat. Tribunele o aclamă. Le salută. Mai arată câteva figuri cu cealaltă mandarină; ce care a folosit-o drept nas de clovn. E tare. E cea mai tare. Din nou un super voleu în plin. Aleargă și se aruncă pe genunchi ca fotbalistii. Aleargă din nou și șutează în tot ce prinde.

Brusc, fără să-și dea seama, șutând puternic într-o movilă de zăpadă, izbește casetofonul din prima secvență a spectacolului. Casetofonul zboară-zboară. Maria jubilează. Muzica pornește brusc. Maria cade în genunchi, de-a dreptul stupefiată, uluită de o asemenea minune. Tribunele o glorifică, muzica e în cinstea ei... E un triumf!

Exact în momentul în care pornește casetofonul și se va auzi tema de la începutul spectacolului, repetându-se în buclă, obsesiv, Rafa cel mort, învie. Printr-o mișcare tăioasă, hiper ageră, pentru care l-ar invidia cel mai tare street dancer ever, Rafa ajunge în șezut. Respiră greu.

Maria se culcă în zăpadă. Rafa se leagănă cumva, vrând să se uite în spatele lui, de unde vine muzica. E înțepenit de gât, de spate, de brâu, din toate cele; se întoarce greu, ca lupii. Maria se târește pe burtă într-un perfect sincron al jocului „în oglindă”, căutând să stea cât mai în spatele lui, nevăzută. Replica poate că va fi rostită de mai multe ori, al început neclar, indistinct, pentru ca într-un final să se audă clar și răspicat.

RAFA (deschizând ochii): Oprește rahatul ăla de muzică.

Maria trage cu ochiul când la spatele lui Rafa, când la casetofon. Amândouă centrele ei de interes sunt incredibil de vii, de noi și de atractive. La un moment dat, printr-o mișcare de soldat american din U.S. Navy, reușește să ajungă la casetofon. Muzica o atrage mai tare.

Rafa dă semne că s-ar ridica. Maria apucă casetofonul și „se ascunde după el, sub el”. Replica lui Rafa se aude clar. Maria se execută. Apare cu mâinile ridicate în aer, ținând cu maximă grijă casetofonul deasupra capului. Maria se predă. Rafa repetă replica. Maria oprește muzica. Rafa pică la loc, în poziția în care a stat mai tot timpul de la începutul spectacolului. Întins, nemișcat, pe spate. Maria se uită foarte curioasă la Rafa. Cortina coboară dintr-o suflare, ca o adevărată ghilotină.

Scena a treia. Rahat. / 14 min.

Treptat, vocea Oamenilor de Bine și a Oamenilor Străzii devine una. Devine una în încercarea de a da expresie imaginii străzii. Conflictul, confruntarea dintre cele două tabere sunt înlocuite cu un armistițiu. Cumva pe principiul plăcuțelor bilingve, în spiritul UE, cele două tabere „își dau mâna”. Acest „armistițiu”, această „împăcare” va scoate și mai pregnant la iveală diferențele ireconciliabile dintre cele două atitudini.

Odată cortina coborâtă, din spatele ei, vin în față câte unul din fiecare tabără. Tema muzicală a cântecului se instituie. Ritmic, intersectându-se ca în cea mai jalnică mișcare coregrafică amintind de programele de revelion a la Patrichi, fiecare membru al celor două tabere își găsește locul la față de cortină. Intră pe rând, câte doi. Ultimii doi intră și se așează în centru. Tema muzicală curge. Imaginea creată trebuie să parodieze spiritul UE, al ununii semenilor, al comuniunii umane.

Ultimul Om al Străzii care apare va trebui să poarte doar niște izmene. Pe tot spatele lui, pe tot corpul sunt dăre ireale de excremente. Pe un accent muzical, cu toții se prind de mâini, „inimi pentru inimi”. Oamenii de Bine poartă mănuși menajere multicolore, chirurgicale, semenii lor de pe stradă, poartă unghii negre, degete unsuroase. Mirosul devine insuportabil. Un Om de Bine iese din rând și-i oferă haina sa, celui gol, acoperit de rahat. Momentul este immortalizat Polaroid cu blitz și investit cu gesturi creștinești. Cântecul curge mai departe. Chipurile Oamenilor Străzii sunt bucuroase, chipurile Oamenilor de Bine sunt zbârcite de la miros.

CORUL:

Când ninge peste București,

Mor trei sute de povești

Homeleși!

Povești...

Și fiecare dintre ele

E cu vrăjitoare foarte-foarte-foarte rele.

Coregrafia presupune ca pe anumite accente muzicale, în spiritul împărtășirii „Păcii”, de la finalul liturghiei catolice, fiecare să ajungă față în față cu aproapele său, să-i strângă mâna și să-l îmbrățișeze de două ori. Fix în acel moment, Oamenii de Bine scot câte o mască de protecție asemenea celor folosite de medici sau de muncitori. Cântecul continuă.

Chipurile Oamenilor Străzii sunt posomorâte, chipurile Oamenilor de Bine radiază de bucurie.

Cântecul se încheie, în același spirit coregrafic excesiv de unionist. Cortina se ridică. Corul formează o spirală și dispar în culise în șir indian, ținându-se de mâini. Pe spatele lor e câte o literă. Distingem cuvântul „RAHAT!”. Ultimul din rând fi-va cel acoperit cu haina binefăcătorului său. Pe spatele lui e un mare semn de exclamație. „R A H A T !”

Oamenii de Bine și Oamenii Străzii dispar în culise. Se reinstituie atmosfera de iarnă cu lună plină palidă și rece. Maria stă cu casetofonul în brațe. Rafa delirează, nu dă semne că e conștient de faptul că mai este cineva în apropierea lui. Pe tot acest moment, Maria îl va scana pe Rafa. E fascinată de această prezență. Tot ce face, face cu maximă discreție ca să nu fie văzută. Un lazzio fabulos pe tema spionajului, a supravegherii „din umbră”.

RAFA: Nu porni rahatul, nu mai suport rahatul, nu mai vreau să ascult niciodată rahatul, o să înnebunesc dacă mai ascult rahatul, urăsc rahatul, orice lucru repetat în halul ăsta devine un rahat, și binele dacă e prea mult devine un rahat, orice lucru repetat e rahat rahat rahat, care... rahat!, cât poți să suporti atâta rahat, de-aia am și plecat ca să nu mai ascult niciodată rahatul și am luat rahatul cu mine ca să fiu sigur că nici tu nu-l mai ascuți, nici atâta lucru nu pricepi, ce rahat?!

Este prima dată când îl distingem mai bine pe Rafa de la Rafael. Paradoxal, anti-metaforic, acest personaj este un soi de Arhanghel al lubirii, este „Acel Rafael sau Rafail”, a cărui putere va fi de a-i vindeca pe cei doi, de propriile lor „boli și neputințe”, dar fără să fie conștient de acest har al lui. Cert este că întâlnirea lui Rafa cu Maria și Ioan, are acest efect, duce la acest rezultat, anti-metaforic. Cunoscându-se trupește cu Maria, Rafa o va face pe aceasta să se placă pe sine, să se admire ca femeie, să-și descopere o posibilă menire, un posibil „rost”: acela de a oferi plăcere, de a se prostitua. Cunoscându-l pe Rafa, Maria câștigă dragostea de sine și puterea ei de a dărua celui alt bucurii trupești.

Lumea marginalilor este organizată într-un mod cu totul paradoxal. Condiția de prostituată devine în această lume „un har”. Oricât de abracadabrant vi s-ar părea, aceasta este realitatea. Experiența noastră directă în această lume a marginalilor, ne-a demonstrat că o femeie sau un bărbat care se prostituează în primul și primul rând sunt mult mai atenți la degradarea fizică; sunt mult mai curați; sunt mult mai sociabili, se manifestă cu ceva mai multă încredere în propriile puteri.

Pe vremea când lucram la Acasă, într-o sâmbătă dimineată, am mers la centrul de zi unde repetam. Era opt dimineța. I-am găsit pe copii în stradă. Printre ei, era o fată de vreo 13 ani, măslinie cu părul negru lung-lung. Unul dintre băieții mai mari m-a rugat să o las și pe ea să vină să se poată spăla. Asistentul social mi-a explicat că această fată de 13 ani, Panseluța se prostitua în parcare de la Dristor. „Peștele ei” era unul dintre băieții din spectacol, 16 ani la vremea aceea. M-am oripilat, m-am indignat. Cum e posibil să știi lucrul ăsta și să nu-l oprești imediat? Reintegrarea este un proces mult mai sinuos decât ne-am putea aștepta. Mai târziu, în aceeași zi, Panseluța stătea în curtea de beton și se pieptăna pe părul ei lung-lung și ud. Câțiva puștani mai mici ca ea o urmăreau pe furiș și făceau glume. La un moment dat, a apărut unul dintre ei cu două sacoșe mari și s-au pus pe un soi de pic-nic pe betonul din curte. Panseluța era cea care le pregătea sandviciuri mari. Mâncau și se simțeau bine. Era „gagica lor”, „era mama lor”. Iar ea era cât se poate de mândră și de bucuroasă.

Revenind, Rafa este cel care îl face și pe Ioan să-și înfrângă „boala, vina lui”. Acesta este Rafa. Un Arhanghel hăbăuc, amnezic. Întâlnirea lui cu Maria și Ioan, este pentru sine, dacă vreți, un soi de călătorie în deșert.

Reprezentarea sa va cita, va trimite la imaginea biblică a Arhanghelului. Acțiunile sale vor avea, vor genera minuscule semne miraculoase, pe care sigur-singur, doar ochiul ager al spectatorului le va percepe. Nu și Ioan sau Maria, nici chiar Rafa însuși. Rana lui Rafa se va vindeca foarte repede; Maria în prezența lui Rafa va fi prima dată fascinată de imaginea ei oglindită într-un ghețuș; lampadarul Luxten, din chior-de-chior se va transforma prin atingerea lui Rafa, într-unul european de luminos; împreunarea lui Rafa cu Maria va topi ghețurile, troienele se vor gărbavi, primăvara va sosi.



Geaca lui Rafa va fi una verde cu glugă și blăniță sub formă de aură de sfânt. Aspectul său fi-va foarte asemănător unui Emo Maniac; un îndrăgostit depresiv de 2009, violent și virulent de agresiv, cu tendințe suicidale. Chipul său fi-va alb vinețiu de la frig și nu numai; gura roșie ca a Albei ca Zăpada, părul negru ca zmoala, ochii ca smaraldul, de la lentile de contact evidente. În spectacol, la un moment dat își va pierde o lentilă, fi-va ciacâr, spre marea uimire a Mariei. Aspectul său aproape supra-realist, anti-realist în spiritul tipologiilor prezentului (vezi Emo life style), va fi expresia anti-metaforică a unui Arhanghel Rafael de 2009, înfrânt de era internautică, a R.V.-ului.

Maria este fascinată de el din prima clipă.

MARIA: Eu?

RAFA *(se uită la ea surprins, ca și cum aștepta să vadă pe altcineva):* Și tu!

De cum îi vorbește, Maria trăiește Love at first sight. În conturul mare-mare al Lunii, umbra Mariei jubilează. Umbra Mariei pornește casetofonul; note muzicale se sparg de nasul ei, ca baloanele de săpun. Peste tot spațiul ninge mărunț și rar.

MARIA: Dar eu n-am ascultat niciodată asta. Și dacă e un rahat, atunci vreau să ascult!

RAFA: E rahatul meu.

MARIA: Dar ți-am salvat viața. Ți-am salvat viața și am tot dreptul să-ți ascult rahatul!

RAFA: Am iubit-o mai mult decât pe oricine.

MARIA: Nu la rahatul ăsta mă refeream.

Maria-Maria pornește casetofonul. Tema „If you go away” se aude ca la început. Rafa face o criză. Luna se transformă în Soare și iar în Lună și iar în Soare. Umbra Mariei și a lui Ioan repetă secvența îmbrățișării; totul extrem de mecanic. Criza lui Rafa generează un cataclism cosmic, Fiat Lux.

RAFA: Oprește-l. *Maria ia casetofonul și se depărtează de Rafa. El își pune degetele în urechi.*

RAFA: Oprește-l. Oprește-l. Oprește-l. *Maria îl oprește.*

RAFA: Oprește-l.

MARIA: L-am oprit.

Fix în momentul când Maria a oprit muzica și Rafa s-a mai liniștit, cosmosul și-a revenit. Ninge mărunț și rar. Rafa se târăște pe zăpadă. În

urma lui, un ghețuș sticlos se instituie pe-o troiană de zăpadă. Maria se vede oglindită. Se admiră. Se despletește. Se arată uimită-bucuros-naivă. Rafa geme.

RAFA: Îl aud. E aici, în capul meu. Oprește-l. Te rog.

MARIA: Sigur. Pot să fac asta. Pot să fac orice, să știi.

Mult mai cochetă, mai atentă la cum se arată, Maria se apropie de Rafa. E sugrumată de bucurie. Își cuprinde palmele, se îmbrățișează singură. Caută să-l binedispună pe Rafa. Va scoate la iveală câteva trucuri de magie-magician. Maria va produce 2-3 numere specifice de magie. (De ani de zile, în București există Asociația Parada, condusă de un francez - Millou, care îi învață pe copiii de pe stradă, mici trucuri de magie. Copiii le folosesc la cerșit. Un soi de Filantropica extrem de reală.) Maria e tare fascinată și bucuroasă de aceste numere. E felul ei de a-și arăta dragostea, afecțiunea. E un adevărat performer. Maria va juca și pe magicianul-entertainer și pe publicul spectator. Se va aplauda singură. Din nevoia de empatie și apreciere din partea „publicului”, Maria-Magician ne va divulga „complice”, anumite secrete ale magiei. Peste tot spațiul ninge mărunț și rar.

RAFA: Am o sticlă de vodcă în buzunar. Vrei te rog să-mi dai cu ea în cap?

Și dup-aia poți să păstrezi geaca. Și să ascuți aia.

MARIA: Dar mai e puțin până la primăvară. Așteaptă până atunci.

Rafa nu pare marcat decât de ingrata și infecta condiție în care a ajuns. Vrea să moară cât mai repede, chiar dacă unicul sprijin în acest sens, nu-i poate veni decât dinspre această „nebună-ciudată urât mirositoare”. Insistența de a muri a lui Rafa o dezamăgește pe Maria, care este gata-gata să plângă de ciudă. Renunță la toate trucurile și se depărtează de Rafa lovind constant movilele de zăpadă. Maria se depărtează șutând prin zăpadă. Ninge peste tot spațiul cu fulgi mari. Ghețușul-oglină a dispărut sub zăpadă. Maria este mâhnită. Alunecă și cade de câteva ori prin zăpadă.

RAFA: Dă-mi mie sticla.

MARIA: Vino și ia-o.

RAFA: Atunci o să stau aici până îngheț de tot. Și tu o să te uiți la mine, pentru că știu că nu poți să pleci, doar n-o să pleci cu geaca mea în timp ce eu îngheț, ești femeie, toate sunteți același rahat, așa că o să aștepti să mor ca să iei geaca, să te iei de aici cu geacă cu tot, și chiar cu

câteva secunde înainte să mor o să-ți pară rău, o să ți se facă milă de mine, exact când o să te aștepți mai puțin o să lovească mila, o să vezi.

Rafa se târâște prin zăpadă după Maria. E înțepenit. Abia poate înainta. Maria se va depărta de Rafa foarte discret, insesizabil, ca la jocul „un-doi-trei, la perete, STOP!”. Maria va face moonwalk, ca să se depărteze. Începe să-i placă situația. Rafa se târâște după ea, după sticla de vodcă. Maria va scoate sticla de vodcă și o va deșerta într-un recipient pe care îl are la ea.

Fix în momentul când Rafa ar fi gata-gata să o apuce de picior, să ajungă la ea, la sticlă, Maria, niznai, azvârle sticla, mai departe. Rafa se târâște după ea, dar cade fix în groapa în care au căzut amândoi, pe scena anterioară. Maria explodează de bucurie. A învins. A câștigat jocul.

MARIA: Minți!

RAFA: Așa că mai bine dai acum. Să dai tare, da? Sper că ai putere. Să nu dai la ochi. Și să-ți iei avânt.

MARIA: Nu-mi spune mie cum să fac. Am mai omorât pe cineva, da? Și sunt foarte violentă.

Rafa reușește să iasă până la brâu din groapa ireal de mare. E o imagine ce amintește de „O, ce zile frumoase!” a lui Samuel Beckett. Rafa va rămâne în groapă, nu poate ieși. Maria continuă jocul. Ia sticla și se apropie de Rafa.

RAFA: Bea puțin înainte, să-ți faci curaj.

MARIA: N-am nevoie de curaj. Am curaj. Și violență. Și pot să fac tot ce vreau să fac, mai ales lucrurile rele!

RAFA: Atunci de ce arăți așa? De ce stai aici?

Pe tot acest moment, Maria se va pregăti să-l lovească în moalele capului. Pentru ea este o joacă. Rafa caută s-o determine, s-o motiveze psihologicește. Rafa caută să o hiper managerieze, „strategizeze” și „sustenabilizeze” pe Maria în tot acest demers. După o suită de gaguri, Maria va dezvolta celebrul gag al lui Charlot cu grenada. (când caută să arunce grenada, dar aceasta îi intră pe sub haină). De pe margine, Rafa va fi un veritabil vehement trainer. Maria va reuși într-un final să scoată la iveală sticla. Mulțumită de sine, bucuroasă, victorioasă, va porni casetofonul și-i va pocni sticla drept în moalele capului. Sticla se face țândări. Capul lui Rafa e izvor de sânge. Îmi imaginez ca protejând actorul cu o glugă ceva și tilcuind pe interior această glugă de la vreun hanorac ceva, să putem sparge cât mai pe bune sticla în capul lui Rafa. (vezi numărul relatat de un clown în filmul Clovnii de Fellini).

MARIA: Pentru că îmi place. Îmi place când ninge și să stau pe stradă și să aștept primăvara într-un mod violent omorînd oamenii. Și să ascult muzică. *la sticla de vodcă și îi dă cu ea în cap.*

Fix în acel moment, Maria începe să plângă. Rafa nu mai mișcă. E mort. Maria refuză să mai joace. Oprește muzica. Din culise, apar nițel în spațiu Oamenii de Bine și Oamenii Străzii. Se uită de departe, foarte curioși la Rafa. Maria plânge sfâșietor. Rafa deschide doar ochii și se uită ping-pong la culise. Apoi, își vără mâna sub glugă și scoate la iveală „protecția”, pe care i-o aruncă Mariei, apoi revine la imaginea anterioară, gravă sfâșietoare. Ceilalți se retrag în culise. Maria se oprește din plâns instant. Jenată, aruncă „protecția” în culise, își reia repede locul în mizanscenă și continuă scena. lureș de bucurie. Pornește casetofonul.

MARIA: Sunt cea mai bună!

Apare Ioan cu un vraf de ziare. Eventual chiar și cu o bucată mare de afișe lipite unele peste altele în zeci și zeci de straturi; o bucată desprinsă de pe vreun loc de afișaj. Aduce această bucată de afișe și multe-multe ziare.

IOAN: Oprește rahatul ăla de muzică. *Ea-l oprește și se ridică repede.*

MARIA: Vrei geaca? Uite, i-am luat geaca! Și vodca. Și bricheta. 3 brichete! Sunt cea mai bună!

IOAN: A murit?

MARIA: L-am omorât, da.

IOAN: Ți-am spus să nu minți.

MARIA (mândră): Ți-am spus-o, i-am spus și lui – pot s-o fac și am și făcut-o și i-am dat cu sticla-n cap, uite-așa. Din violență extremă. *Ioan se uită la Rafa. Îi curge sînge din cap. Îl mișcă puțin cu piciorul.*

IOAN: Tu ai făcut asta?

MARIA: Sunt bună, nu?

IOAN: Da. Lasă ăla (*casetofonul*), dă-mi geaca și vodca și hai să plecăm.

Pe tot acest moment, în conturul mare-mare al Lunii, cele două siluete, cele două umbre hidos de mari și de greoaie, reprezentând pe Ioan și Maria valsează grațios de grețos, ținând în mâinile împreunate câte o brichetă Zippo aprinsă. Maria este în culmea fericirii. Ioan este circumspect, dur-dur și rece, foarte masculin. Toată bucuria Mariei este curmată brusc de mantrele și toiagul miraculoase ale lui Ioan. Umbrele dispar penibil. Maria este înciudată.

MARIA: Nu plec nicăieri. Stau aici și ascult muzică. Du-te, pot să mă distrez și singură.

Ninge cu fulgi mari peste toată scena. Maria se proțăpește fix lângă cadavrul înfipt în zăpadă al lui Rafa. Își propune să-l înfrunte pe Ioan, să-i dovedească odată pentru totdeauna că EA se poate simți bine fără EL. Își face de lucru în jurul lui Rafa înfipt jumătate în zăpadă. Se va folosi de el ca de un castel în nisip. Îl va transforma într-o statuie bust, monument funerar, om de zăpadă. Resemnat și atotînțelegător, Ioan se va așeza de partea cealaltă a cadavrului lui Rafa înfipt jumătate în zăpadă. Ninge peste ei cu fulgi mari. Frigul se face simțit. Sticla de vodcă este pasată de la unul la altul, folosindu-se de capul lui Rafa pe post de măsută.

IOAN: O să te găsească poliția.

MARIA: Da. Și o să scrie în ziare. Vreau să scrie despre mine în ziare! Ca despre tine. Poate chiar în același ziar. Poate chiar pe aceeași pagină. Poate o să-mi pună poza exact unde a fost poza ta, și așa o să stau peste tine și o să te ating. Bleeeea. *pauză*. Spune-mi că nu înseamnă nimic pentru tine.

IOAN: Nu înseamnă nimic pentru mine. M-am întors. Mă întorceam dacă însemnai ceva?

MARIA: Atunci o să stai aici cu mine, nu-i așa?

IOAN: Până când?

MARIA: Până la sfârșitul lumii. Până la primăvară.

IOAN: Și el?

MARIA: Și el. O să ne uităm la el. O să ne uităm la el până când o să recunoști.

La un moment dat, Maria se ridică și începe să valseze singură, ca umbra ei de mai devreme. Ninge cu fulgi mari. Frigul e mai tare simțit. Crivățul bate tăios. Maria valsează butucănos, grasă-grațioasă, rostogolindu-se peste nămeți, ca o focă mare. Ioan bea vodcă.

IOAN: Ce să recunosc?

MARIA: Că sunt bună. Că am putere să fac ce vreau să fac. Curaj.

IOAN: Și apoi?

MARIA: Și apoi, după ce o să recunoști asta și o să ai încredere în mine, atunci o să cred și eu în mine și o să putem face orice. Absolut orice. Numai să nu înseamnă nimic unul pentru celălalt. O să putem să muncim ceva care nu înseamnă nimic pentru noi și să închiriem o casuță care nu înseamnă nimic pentru noi și să facem un copil care nu înseamnă nimic pentru noi sau poate chiar doi copii care nu înseamnă nimic pentru noi.

IOAN: De ce să facem asta?

MARIA: Pentru că o să putem.

Maria revine lângă Rafa și Ioan. Rade niște vodcă. Se pun pe mâncat o conservă. Capul lui Rafa este masa lor. În conturul mare-mare al Lunii apar siluetele lor. Ninge peste ei cu fulgi mari. Masă de Crăciun în stradă. El și Ea și Rafa – masă.

MARIA: Am glumit. Am glumit cinic. *pauză*. Recunoaște că sunt cea mai bună, și îți promit că o să te omor și pe tine, exact cum vrei, violent și la primăvară. *pauză*. Crezi că nu pot? De ce crezi că nu pot dacă am făcut-o deja de două ori? De câte ori trebuie să dovedesc ca să am parte de puțină încredere și apreciere? *pauză*. Am auzit că în ziua de azi poți să faci copii și fără să te atingi. Am citit în ziare.

IOAN: Ziarele mint. Și acum ce facem?

MARIA: Acultăm puțină muzică.

Fix în momentul în care Maria pornește casetofonul, siluetele lor umbre din conturul Lunii dispar, Luna mare-mare rece intră în nori. Rafa explodează.

RAFA (*trezindu-se din nou*): NU, DECI ĂSTA E IADUL!

Cortina se coboară, ghilotină.

Scena a patra. Rafa. / 15 min.

Oamenii de Bine și Oamenii Străzii apar din culise. Poartă în brațe, în funcție de PIB-ul pe ramura unde activează, cartoane sau reproduceri trash-pop-art cu chipul Arhanghelului Rafael/Rafail. Nu vor fi hiper ostentative, explicite; cine va face legătura imediat, bine; cine nu, cu siguranță se va prinde pe parcurs...

CORUL:

Când ninge peste București,
Când ninge peste București,
Când ninge peste București,
Când ninge peste București,
Când ninge peste...

Linia melodică a acestui cântec îmi imaginez să fie una cu un impact emoțional foarte puternic. În evoluția spectacolului, odată cu scena a patra și a cincea, ne-am plasa în momentul cel mai important al piesei, the point of no return. Mărturisirea lui Rafa, mărturisirea lui Ioan, delirul

Mariei, dincolo de umorul negru, le percep ca fiind cele mai emoționante momente din piesă. Acest moment din piesă are valoarea Epiclezei din timpul Liturghiei Ortodoxe (Chemarea Sfântului Duh). Oricât de simandicos-telectualist-de caiet program sună această formulare, mizez numai și numai pe dimensiunea emoțional-afectivă a receptării umane. Aceste versuri vor fi interpretate de cor pe linia melodică a Epiclezei. „Pe Tine Te laudăm, pe Tine Te binecuvântăm, Ție îți mulțumim, Doamne, și ne rugăm Ție, Dumnezeuul nostru”. Corul va purta portrete ale acestui Arhanghel al iubirii, pe care indirect îl va invoca, prin intermediul temei muzicale. Dacă iubire nu e, nimic nu e. În spiritul acestui crez se instituie acest moment. Ca un mic amănunt ce ține mai mult de categoria google-trivia, Arhanghelul Rafael, alături de Mihail și Gavril sunt singurele figuri emblematice, fundamentale care sunt recunoscute de evrei, musulmani și creștini; de toate aceste trei religii.

Cortina se ridică. Oamenii de Bine și Oamenii Străzii dispar în culise. Se instituie atmosfera de noapte târzie de iarnă cu lună plină mare-mare, rece. Ninge mărunț și rar, peste Maria și Rafa, dar nu peste Ioan. Maria este cuibărită între ziare, undeva în planul al doilea, sub lampadarul Luxten, care pâlpâie chior-chior, întrerupt. Casetofonul este lângă ea.

Rafa și Ioan sunt undeva în planul întâi, la grădină, în dreptul indicatorului stației de tramvai nr. 34. Ioan face bulgări și bea ritualic din vodcă, poștind sticla cu Rafa. Rafa are geaca lui pe el, bea și el vodcă. De fiecare dată când lampadarul Luxten se stinge și Maria începe să tremure, Ioan azvârle cu un bulgăre în lampadar, care continuă să stea aprins câteva secunde, iar Maria se liniștește, nu mai tremură. Fix în momentul în care tema muzicală a corului s-a stins, Rafa atacă replica.

RAFA: Și asculta rahatul ăsta non-stop. Chiar dinainte să-mi dau seama.

Ioan nu se uită la Rafa, azvârle un bulgăre în lampadarul Luxten. Nu este agitat deloc. Este o acțiune desfăcută, ușor absurdă pentru noi cei normali, dar este o acțiune, care presupune concentrare, meticulozitate, precizie și mai ales, este o acțiune care ia mult timp. Este exact ceea ce-i trebuie lui Ioan. Oameniiăștia au muuult timp și este foarte bine să fie ocupați cu orice, dar să fie ocupați. Rafa se uită la Ioan, apoi se uită la Maria, apoi se uită iar la Ioan, care mai azvârle un bulgăre. Rafa este vizibil măcinat, înciudat. După ce azvârle bulgărele, Ioan ia un gât de vodcă, stă puțin pe gânduri și abia atunci îi răspunde lui Rafa.

IOAN: Înțeleg.

RAFA: Poate că dacă nu-l asculta nici nu-mi dădeam seama.

IOAN: Înțeleg. *Maria se lovește singură în somn și se trage de păr.*

Atitudinea lui Ioan trebuie să amintească de sculptura lui Rodin sau de Hamangia. Este un filosof în acest moment. Este Diogene. Sub nici o formă nu trebuie să denote dezinteres față de povestea lui Rafa. Nu explicit. Nu evident. Pur și simplu are o problemă mult mai mare de rezolvat: să-i alunge coșmarurile Mariei, să-i aline delirul.

Fix în momentul când Maria delirând, se va lovi singură și se va trage de păr, Rafa va sări în picioare. Ioan pare să fie preocupat de identificarea celei mai bune mantre prin care să caute să-i alunge Mariei delirul. În cele din urmă, după o îndelungă meditație, Ioan se va rezuma strict la a azvârli bulgări în lampadarul Luxten, ca să mențină aprinsă „lumina” Mariei. Nu va nimeri lampadarul. Maria va continua să geamă, să se lovească paroxistic, sfâșietor.

RAFA: De ce se lovește așa? Mă sperie.

IOAN: Înțeleg.

RAFA: Se poate răni.

IOAN: Înțeleg.

RAFA: Cred că... trebuie s-o oprim?

IOAN: Înțeleg.

RAFA: HEI! DE CE FACE AȘA?

Rafa se enervează. Se plasează pe direcția în care Ioan aruncă cu bulgări. Se plasează mai aproape de Maria. Rafa vrea să-i capaciteze atenția lui Ioan. „În mod miraculos”, prezența lui Rafa în apropierea Mariei, va face ca lampadarul Luxten să se aprindă. Nici Ioan nici Rafa nu devin conștienți de acest fapt decât mult mai târziu.

IOAN: Scuză-mă. Am fost preot, înțelegi? Deci Maria. Ca să nu se implice.

RAFA: Mie mi se pare al naibii de implicată. Iartă-mă... părinte.

IOAN: A, nu, mi-am dat demisia. Așa, deci Maria. Apropo, eu sunt Ioan.

RAFA: Ca Apostolul.

IOAN: Nu, cel cu Apocalipsa. *Mariei îi tremură violent mâinile.*

RAFA: Rafa.

IOAN: Evreu?

RAFA: Nu.

IOAN: Musulman?

RAFA: Nu, nu. Rafa de la Rafael ca...

IOAN: Nu, nu, nu Arhanghelul iubirii!

RAFA: Nu, ca...

Maria se lovește din ce în ce mai violent, și din când în când scoate câte un țipăt sau geamăt de durere.

Vom dezvolta un mic lazzio, până când, Ioan și Rafa se vor prinde de această mică „năstrușnicie”: cât timp Rafa stă mai aproape de Maria, lampadarul Luxten va sta aprins, Maria nu va mai delira în somn. Situația trebuie să fie identică celei în care trebuie să poziționezi antena de la un radio sau televizor.

Treptat, Rafa va trebui să stea cu una dintre mâini ridicate, sub formă de aripă, sub formă de Christ demi-răstignit. Cât timp Rafa va sta așa, lampadarul Luxten va fi aprins, Maria nu va mai delira. Din acest moment, când Maria va țipa înfiorător, Ioan se va fi prins deja de „miraculosul fapt”. Rafa va sta nemișcat, cu mâna ridicată. Va fi Christ răstignit, dezbrăcat, înfipt în coastă –total întâmplător- cu toiagul lui Ioan; îi va da să bea vodcă. Nici unul dintre cei doi nu devine conștient de dimensiunea faptului.

IOAN: Pictorul?

RAFA: Rafael din Țestoasele Ninja. Sigur nu pățește nimic?

IOAN: Deci Maria. Vezi tu, așa cum ea nu înseamnă nimic pentru mine, nici părul ei nu înseamnă nimic pentru mâna ei. Puțini reușesc. În felul ăsta și părul și mâna au o șansă să se descurce singuri în caz de ceva. Dacă să zicem că tu mergi acum și îți tai mâna, atunci mâine părul ei n-o să sufere prea mult din cauza asta. Ba chiar putem zice că o să fie ușurat. Și nu numai părul, dar mai ales mintea. De obicei se lovește în cap. Sau aici. *(arată la inimă)* De la mine a învățat totul.

RAFA: Și chiar funcționează?

IOAN: Nu știu. Nu prea îmi pasă.

RAFA: Și tu faci chestia asta?

IOAN: Nu, eu nu mai am nevoie. Eu sunt perfect imun la schimburile cu exteriorul. Eu doar iradiez spre ceilalți o anumită... Stâlpul de sare, aia sunt eu. Îmi împrumuți puțin geaca? *Rafa se dezbracă și vrea să-i întindă geaca.*

IOAN: Las-o jos! *Rafa lasă nedumerit geaca pe jos, între ei. Ioan o îmbracă. Maria țipă din nou.*

RAFA (despre țipăt): Și cum suporti rahatul ăsta?

IOAN: Nimic nu mă atinge. Nimeni și nimic nu mă atinge. Să îți minte asta. Să nu mă minți și să nu mă atingi. Amin.

RAFA: Aș vrea să reușesc și eu să nu mă atingă. Aș vrea să nu mă deranjeze rahatul. Aș vrea să am curaj să mă mor. Îmi dai te rog geaca înapoi?

IOAN: La primăvară, nu acum. Eu la primăvară. Pentru că dacă te omori acum, o să fii unul din cei 300 de homeleși care mor în fiecare iarnă în București. O să fii un nume sau o fotografie în ziar. Pe când dacă mori primăvara, atunci pământul nu mai e înghețat și atunci poți fi îngropat de cineva care ți-a promis că face asta și se ține de cuvânt și atunci ziarele și mila oamenilor te lasă în pace. Dar dacă mori acum, nu se poate săpa ușor și oamenii se vor folosi de tine. Bărbatul cu un brad în brațe o să treacă pe lângă corpul tău înghețat, o să intre în casă cu ochii ușor umezi – da, mai ales bărbații – și o să se folosească de gândul la tine ca să-și păstreze ochii umezi cât timp împodobește bradul, o s-o strângă la piept pe nevasta lui care n-a mai văzut de mult ochii ăștia așa de umezi, și o să se folosească amândoi de momentul ăsta de înduioșare ca să se simtă umani și norocoși și sensibili și să găsească rezerve să se poarte frumos unul cu altul măcar pentru o jumătate de zi.

Povestea lui Ioan va avea un efect hiper cathartic asupra lui Rafa. Rafa plânge. Rafa vrea „jos de pe cruce”, vrea acasă. Tot monologul lui Rafa va avea această contra-acțiune venită dinspre condiția fizică, atitudinea corporală, de care trebuie să țină cont pentru ca Maria să nu mai delireze. Rafa va trebui „să stea pe cruce”.

RAFA (*se ridică brusc*): Trebuie să plec acasă. Dă-mi geaca.

IOAN: Ți s-au umezit ochii!

RAFA: Știi ce? Păstrează geaca.

IOAN: Mă gândeam eu. *Pauză*. Dar o să te țină numai o jumătate de zi!

RAFA (*tremură și îi clănțănesc dinții*): Jumătate de zi e ceva. Am așteptat atâta jumătatea asta de zi. Poate că dacă reușim să facem dragoste, dacă prind fix momentul ăsta prielnic... Am iubit-o și sunt sigur că aș putea să mai reușesc o dată, nu crezi? La urma urmei ea cum reușește? Cum reușește să-mi bage în fiecare zi pe gât rahatul ăsta de bunătate și tandrețe și... **NU ARE NICI MĂCAR SINDROM PREMENSTRUAL!** Și dacă reușesc să prind unda asta de... iubire... poate că o să rămână însărcinată și atunci o să am un motiv să stau. Pentru că, înțelegi, voi nu credeți în rahatul ăsta cu dragostea și cu tot, și n-am putut să spun asta nimănui, dar voi sunteți altfel și... nu mai pot să fac dragoste cu ea, asta e. Rahat, / rahat, / rahat!

Ultimul fragment din această scenă este spovedania lui Rafa de la Rafael. Puterea de convingere a lui Ioan, harul, talentul vorbelor sale, îl vor convinge pe Rafa să facă acest pas, să se spovedească. Ioan va scoate Patrafirul și-l va spovedi pe Rafa. Peste tot spațiul ninge mărunț și rar. Când și când Maria va mai avea mici ieșiri nervoase, în delirul ei. Finalul va fi dat de intrarea muzicii, a intro-ului de la tema principală *If you go away!*

IOAN: Înțeleg. *Pauză.* Ce înseamnă Țestoasele Ninja?

RAFA: Poftim?

IOAN: Țestoasele Ninja. Numele, numele e important. Ca în lupta lui Iacob cu îngerul, știi, când rămâne cu cicatricea (*indică lovitura de la cap a lui Rafa*) și își schimbă numele. Numele e simbolic.

RAFA: Păi... nu știu... e că... sunt niște desene. Mă uitam la desenele ăstea când eram mic. Erau niște țestoase mutante care erau... ninja, da. Erau 4 țestoase mutante ninja. Michelangelo, Rafael, Leonardo și Donatello. Și Rafael era băiatul rău, da. Dar nu ăsta e motivul, toate celelalte erau luate deja.

IOAN: Poate că nu motivul lipsea.

RAFA: Cu... Rafael?

IOAN: Locul. Nu motivul să stai, locul în care să stai. (*îi face semn să se așeze*) Mai stai. (*aruncă geaca peste el, peste capul lui Rafa*) Spovedește-te.

RAFA: Ai zis că nu mai ești preot.

IOAN: Tocmai. N-o să fiu părtinitor.

RAFA: O urăsc. O urăsc atât de tare că vreau s-o strâng de gât. Am plecat ca să n-o strâng de gât. Am plecat ca să mă omor ca să n-o omor pe ea. Am început s-o urăsc când mi-am dat seama că o să mă iubească veșnic. Nu suport să fiu iubit veșnic. Io vreau să spun porcării, nu să fiu iubit veșnic. Și episodul ăsta – acum se leagă lucrurile, ai dreptate – e episodul ăsta în care Rafael, țestoasa mutantă ninja Rafael mănâncă o pizza cu wasabi, mă rog, mănâncă pizza asta foarte picantă, și își pierde gustul. Nu mai simte nici un gust. Da, uite, semne au fost, nu m-am gândit la asta, se vede că ai fost preot. Și știu că o să mă iubească veșnic, e unul din oamenii ăia care fac porcăria ăsta, da. Veșnic înseamnă în fiecare zi același rahat. *Maria dă, în somn, un șut casetofonului. Începe cântecul.*

Potopit de puterea spovedaniei, Rafa va adormi. Maria, delirând va lovi casetofonul și se va auzi tema muzicală „inițial” redată doar de casetofon. Trecerea în secna a cincea se va face fără cortină.

Scena a cincea. Violența extremă. / 4 min.

Abandonul naște violența extremă. Copiii, bătrânii, părinții, bolnavii, dependenții, neputincioșii abandonați de semenii sau de Dumnezeu înseamnă violență extremă. Monologul Mariei devine epistola împotriva abandonului de orice fel. Monologul Mariei devine statementul împotriva abandonului. Este un statement gândit de pe poziția „anti” și nu „pro”. Este gândit pe negație, pe blamare, pe condamnare, pe refuz. „Legați-mă” devine laitmotivul întregului moment. Dar este mai mult o tânguire neputincioasă, o rugămintă pioasă, adresată Celui de Sus. Vom încerca să instituim crâmpa din calvarul pe care îl trăiește cel/cea abandonată. Vom încerca să instituim secvențe-reprezentări ale umilințelor trăite de abandonat.

Tema muzicală interpretată de Shirley Bassey și Moloko se va auzi inițial „din casetofonul lovit de Maria.” Lumina din spațiul de joc se duce în black out (vom lucra fără cortină). Un followspot o va lumina doar pe actrița care va interpreta cântecul Corului. Textul cântecului Corului va fi interpretat de o singură voce exact pe măsurile piesei respective (undeva de la minutul 01:00 până la minutul 01:26). Va fi mai degrabă un recitativ, cu patos, foarte teatral, dar sfâșietor. Poate chiar ca Maria să fie cea care-l va recita/cânta. Sau dacă nu, atunci ar trebui interpretat de o actriță, de unul dintre Oamenii Străzii, dar să fie o prezență foarte stranie, nici bărbat nici femeie. Ar trebui să fie o reprezentare în spiritul personajului bucătăresei/bucătarului, care la un moment dat susține câteva fragmente din arii, în filmul lui Peter Greenaway, *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover* (1989).

CORUL:

Când ninge peste București,
Mor trei sute de povești
Și nici una nu-i mai rea
Decât povestea asta tâmpită a mea.

Toată scena care urmează este gândită pe linia melodică, pe măsurile muzicale ale temei principale. Oricât de constipantă va părea exprimarea mea, ritmul joacă un rol deosebit de important.

Pe desfășurarea cântecului Corului, Maria va fi adusă în scenă de către Oamenii de Bine, pe o sugestie de pat de spital. Maria ține strâns în mâini niște legături, ca acelea care se folosesc la imobilizarea pacientului

agresiv. În scenă vor fi toți Oamenii Străzii, Oamenii de Bine, Ioan și Rafa. Rafa va continua să doarmă.

Imediat ce cântecul Corului se va fi încheiat, o vom descoperi pe Maria, pe acest pat de spital. Undeva deasupra ei, se va pogori un Înger vizibil prins în ham, asigurat cu o șufă de oțel. Manevra se va face la vedere. Imaginea unui Înger prins în lesă, ținut strâns în ham, este ceea ce ne dorim. Din acest motiv, poate că ar fi foarte ok, ca de la un moment dat să devină vizibile și brațele și chipurile „muncito-roase” ale celor doi mașiniști care se îngrijesc ca Îngerul să stea bine prins. Îi imaginez pe amândoi mașiniștii, în dreptul unui trolu, opintindu-se cu putere în manivela metalică, ce face ca Îngerul să coboare.

Imaginea Îngerului ar trebui să fie plină de candoare, naivitate și uimire. Toate formele umane va trebui atent ascunse într-un bumbac subțire și fin. Din mantia lui picură apă, chipul lui e plin de stropi de apă. E curat-curat și nevăntat. Dacă vreți, imaginea lui Puck din spectacolul lui Giorgio Strehler, este cel mai aproape de ceea ce ne dorim. Un Înger ud, nevăntat.

Îngerul va scoate la iveală un sul de bumbac, îmbibat cu apă. Îl desface, îl scutură. Vedem mesajul scris pe sulul de bumbac. „VIOLENȚA EXTREMĂ.” Îngerul îl vede și el acum, pentru prima dată. Se arată uimit, curios. Maria se va folosi de mesajul Îngerului. Maria vede Îngerul.

MARIA: Dar vă rog să mă lăsați să rămân aici, vă rog să mă țineți aici, sunt periculoasă și violentă și sufăr de o boală psihică agravantă care poate să îi omoare pe oameni așa cum am făcut-o deja. Vă rog, legați-mă și să-mi dați pastile, aș vrea niște pastile vă rog care să mă liniștească. Nu contează ce pastile, dar să fie 300.

TOȚI (câte o parte zisă de altcineva): Uite,/ nu pot/ să mă leg/ singură!

Textul rostit de Maria trebuie să fie cumva mai calm și mai așezat. Caută, încearcă să fie cuvioasă și pioasă, echilibrată și de încredere. Textul rostit de TOȚI trebuie să fie în total contra-punct. Incisiv, agresiv, rostit cu nesaț. O rugăciune colectivă în prezența Îngerului prins în lesă, ținut strâns în ham și total inconștient de mesajul cu care a venit, cu care a fost trimis.

(Tot textul se consumă pe cele opt măsuri ale temei muzicale de la minutul 01:26 la minutul 01:52; tehnic va trebui să adăugăm 4 măsuri acestui pasaj muzical; rugăciunea ar trebui să fie curmată de sunetul de

planetare de la minutul 01:52; este un aspect mult prea tehnic, dar se va rezolva).

MARIA: Mie nimic nu-mi iese dar vă rog să mă ajutați să rămân aici, dacă m-ați ajuta un pic să mă legați de pat. Da. Și să mă înregistrați aici pe casetofon pentru ca oamenii să știe și să fie avertizați. Pentru că am boala asta care se manifestă prin violență extremă asupra oamenilor și mai ales a copiilor mici, față de care știu că nu ar trebui să simt nici o milă pentru că e bine să învățăm de mici că:

TOȚI (câte o parte zisă de altcineva): nimeni/ nu înseamnă/ nimic/ pentru nimeni!

MARIA: știu asta dar pur și simplu nu pot să-mi scot din cap imaginea asta cu el cu capul zdrobit aici și aici și aici și aici. *(se lovește în cap)* Eu atunci am fugit, eu am fugit atunci și rău am făcut, pentru că dacă ratezi momentul atunci nu mai poți să-ți primești pedeapsa,

TOȚI (câte o parte zisă de altcineva): pentru că/ ai / o singură dată/ șansa/ să fii pedepsit/ și/ o singură dată/ șansa/ să fii iertat!

MARIA: și eu le-am pierdut pe amândouă, dar acum vă rog cu ajutorul dumneavoastră să mă fac bine cu cele 300 de pastile, legați-mă.

Rugăciunea este întreruptă brusc de desantul unor Oameni de Bine, Jurnaliști și Activiști Sociali. În planul temei muzicale, ruptura este sugerată de sunetul de planetare care se instituie de la minutul 01:52. (În cazul nostru, noi va trebui să dublăm pasajul muzical de la minutul 01:26 la minutul 01:52; vom avea în loc de 4 măsuri, 8 măsuri.).

Desantul va fi sugerat în plan sonor de sunetul planetarelor, care se distinge pe tema muzicală. Acest sunet mie îmi pare foarte asemănător sunetului produs de elicele unui elicopter. Exact în acest moment, spațiul scenic va fi invadat de rafale puternice de vânt. Sugestia unui elicopter care survolează zona. De undeva de sus, din balconul tehnic, va fi manevrat un followspot foarte puternic; va fi unica sursă de lumină clară, distinctă, asemenea luminii de supraveghere dintr-un lagăr, dintr-o închisoare, asemenea tunului de lumină cu care este dotat un elicopter de intervenții jurnalistice, al poliției etc. Acest followspot va funcționa ca ochiul unei camere de filmat; ne va decupa din întreg, secvența principală. Va fi asemenea mesei de montaj.

Odată instituite rafalele de vânt, Îngerul nostru legat strâns în ham, se va bălăngăni. Rafalele de vânt îl vor smulge cu mesaj cu tot și se va izbi de pământ. Acțiunea va fi însoțită de urletul Mariei. Fix în acel moment, Rafa se va trezi. Îngerul pare ca și mort.

(Tehnic, ne vom folosi de amortizarea oferită de „saltelele amplasate abil” sub suprafața care sugerează zăpada; sunt saltele asemenea celor folosite la săritura cu prăjina; pe lângă această siguranță tehnică, perspectiva scenei ne va ajuta ca Actrița-Actorul-Înger să nu cadă de la o înălțime mai mare de 2,5 m; doar perspectiva din sală va da senzația că înălțimea este mult mai mare).

Fix în acel moment, un reporter Adelin Petrișor va rosti neîntrerupt dar reținut și îndesat un text de reportaj. Acest text îmi imaginez să fie chiar reprodus de un reportofon ceva, al cărui volum îl putem controla în funcție de spațiul sonor al întregului, în funcție de textul rostit de Maria și de Oamenii Străzii.

Ioan se va feri de reporteri de lumina followspotului. Va încerca să se ascundă de agresiunea acestora.

Undeva în planul al doilea un jet puternic de apă va scoate la iveală trupul gol al unui Om al Străzii mânjit pe tot corpul cu căcat. Este secvența tipică de igienizare în orice centru de asistență a PAFA. Tot planul al doilea va reconstitui secvențe de maximă umilire și agresiune asupra Oamenilor Străzii: igienizarea, bătaia în stradă, pictorialele umanisto-jurnalistice, sodomizarea, youtube-izarea acestor oameni de dragul lui „a fi cool”. Toate aceste secvențe vor fi inițial decupate în lumina unor blitzuri și numai din când în când, lumina followspotului le va face mai pregnante percepției noastre.

Imaginea centrală, acțiunea centrală a momentului va fi constituită de încercările desperate ale Îngerului de se ridica la cer. Maria va încerca să-l ajute, așa cum poate ea. Maria va continua să-i comunice drama ei, problema ei, nevoile ei. Îngerul își va reveni la un moment dat. Dar pe un de va călca (în cele 2-3 trambuline ale noastre, plasate abil sub materialul care sugerează zăpada), Îngerul va țopăi în aer. Maria după el. Imaginea inițială ud-imaculată-nezvântată a Îngerului, se va năclăi prin tăvălălea la care este supus. Îngerul se va feri și el de agresiunea jurnaliștilor, a activiștilor. Se va ascunde. Se va feri cocoțându-se în spatele Oamenilor Străzii, fără ca aceștia să reacționeze, „să-l vadă”. Demersul Mariei, rugămintele ei vor fi astfel îndreptate mai mult către semenii ei, către oamenii simpli.

MARIA: Boala mea e foarte violentă și periculoasă și se manifestă prin uitare, dar acum sunt în faza în care boala nu se vede și din cauza asta nici nu pot să uit, ceea ce îmi face foarte rău dar în alt fel. Boala mea se manifestă prin uitare și printr-o senzație ciudată și neliniștitoare la stomac.

Boala mea violentă s-a declanșat când l-am cunoscut pe băiatul ăsta care nici nu știu de unde a apărut și cum exact mi-a declanșat boala, dar am început să acuz tremurături ale mâinilor în apropierea subiectului (*îi tremură mâinile*) și încrețșarea ochilor și senzația asta ciudată în stomac, ridicarea părului de pe mâini și o stare generală de plutire. Mi s-a schimbat comportamentul și îmi plăcea să ascult muzică tristă și să-mi aranjez mereu părul (*se trage de păr*) iar metabolismul meu a început să se deregleze în funcție de orele la care anticipam apropierea lui de locul meu de muncă care era să șterg mese pe terasa unui restaurant, era o terasă pe acoperișul unui restaurant și asta era greu pentru că cu noua mea boală mă luau amețelile și starea de plutire când mă uitam în jos. Boala mea era din ce în ce mai gravă, și de fapt subiectul nu are nici o vină pentru declanșarea ei întrucât el doar trecea și nu se uita în sus niciodată. Și apoi a început violența.

TOȚI (câte o parte zisă de altcineva): Chiar/ nu vine/ nimeni/ să mă ajute/ să mă leg? (*țipăt*)

MARIA: L-am văzut pe copilul ăsta mic care era aplecat peste balustrada terasei și era un copil drăguț și mic și m-am gândit să mă duc la el, pe vremea aia nu știam că nu e bine să însemni sau să te uiți la lucruri drăguțe, m-am dus la el și el arăta ceva jos, și țipa “uite” și eu din cauza bolii mele psihice, fără să înțeleg așa cum orice om normal ar fi făcut că copilul scăpase ceva și trebuia să fie ținut ca să nu se aplece pentru că

TOȚI (câte o parte zisă de altcineva): copiii sunt/ ca niște bolnavi psihic/ și nici lor/ nu le iese niciodată nimic/ dacă nu sunt legați,/ vă rog/ legați-mă!

MARIA: și fără să mă gândesc la asta, din cauza bolii mele psihice am făcut o confuzie și am crezut că mi-l arată pe subiect, am confundat că-mi arată că vine subiectul, și am țipat ușor de bucurie (*țipă*), deși asta e absurd, copilul n-avea de unde să-l cunoască pe subiect sau rolul lui în boala mea psihică, dar din cauza bolii psihice am crezut asta pentru că numai la asta mă gândeam, numai la el mă gândeam numai la același subiect mă gândeam numai la el la el la el la el la el mă gândeam mereu, așa că și atunci m-am gândit numai la el și am fugit repede la oglindă să îmi aranjez părul. Pentru el. Niciodată nu-mi stă bine părul. (*se trage de păr*) Și în clipa aia s-a întâmplat violența extremă – copilul a căzut și s-a zdrobit de astfalt. (*se lovește în cap*)

TOȚI (câte o parte zisă de altcineva): Aici/ și aici/ și aici/ și aici!

Pe acest moment, Îngerul va face semne desperade către „înalturi” să fie luat, ridicat. Mașiniștii vor încerca manevra destul de greoaie. Exact pe acest text „Aici, și aici, și aici, și aici!”, Maria se va lovi puternic în cap. Ioan va face semnul crucii, dar fără să se atingă. Maria va adresa tot textul ce urmează lui Ioan, celor din jur, căci Îngerul este dispărut din peisaj. Îngerul se va feri de toate prezențele din jur, se va ascunde, până la momentul când Îngerul va da nas în nas cu Rafa. Rafa îl va ajuta să se ascundă, îl va ghida încotro s-o apuce. Exact în momentul în care Îngerul se va întâlni cu Rafa, acesta se va arăta extrem de pios și smerit. Rafa nu va înțelege nimic. Va fi doar surprins și contrariat. Într-un final, Rafa îl va ajuta pe Înger să se ridice la cer. Îngerul va încerca să-l ia cu el pe Rafa; Îngerul îi va oferi lui Rafa șufa de oțel; Rafa o va refuza politicos, i-o va oferi înapoi. Încet-încet și greoi Îngerul este ridicat la cer. Rafa este singurul din întregul moment, care va fi într-un cu totul alt ritm decât ceilalți. Ușor defazat, mai degrabă fascinat de ce-i în jur, decât panicat. Îngerul se înalță la cer cu un efort vizibil. Rafa îl urmărește cu privirea. Îl salută. Îngerul îi aruncă una-două-trei „pene fermecate”. Rafa le ia politicos, din bun simț, fără să le dea prea mare însemnătate.

MARIA: Așa că vă rog să mă legați și să-mi dați 300 de pastile și să introduceți un concediu medical pentru boala asta extrem de violentă sau izolare pe viață în cazul bolnavilor cronici care sunt romanticii care sunt absolut cei mai violenți. Pentru că vă rog să mă credeți, e cea mai rea boală din lume și eu încerc foarte mult să nu mai acuz deloc-deloc nici un fel de simptome ale acestei boli, dar nu se știe niciodată și cel mai rău e că

TOTI: nu știu/ cum/ să mă iert/ pentru că mie/ nimic nu-mi iese/ niciodată.

Acest ultim text va fi spus la unison de toți cei de pe scenă (mai puțin Rafa), păstrând doar frazarea exactă, decuparea pasajelor așa cum apare în text. Chipurile lor vor fi luminate aleatoriu de lumina unor blitzuri. Îngerul dispăre. Rafa îi face cu mâna. Imediat ce ultimul cuvânt a fost rostit „niciodată”, Îngerul pică iar și se izbește de pământ. De data asta în mod fatal. Rafa rămâne cu penele în mână, uitându-se la „Îngerul” izbit de pământ. Din acest moment, Îngerul - în reprezentarea lui cumva „clasică”- va rămâne în scenă împietrit. Cortina cade ghilodină.

Tot acest moment, al desantului va coincide muzical cu pasajul de la minutul 01:52 până la minutul 03:34. Muzica se va opri brusc. Toată scena a cincea va dura maximum 4 minute, incluzând cântecul Corului.

După acest moment, fi-va o binemeritată pauză de 15 minute. Toată prima parte a spectacolului va dura aproximativ 1 oră și 5 minute.

Partea a doua.

Scena a șasea. Să nu iubești. / 16 min.

Cortina se ridică. Atmosfera de noapte târzie, de iarnă rece-rece cu Lună mare-mare, rece, cu ger năprasnic. Foarte-foarte rar și mărunț cade ici-colo câte un fulg sfrijit. Cumva ritmul, gustul, atmosfera ar trebui să fie pandant la începutul spectacolului. Singura mare-mare deosebire este că în acest moment frigul, senzația de ger, de frig ireal de aprig este înzecită. Spațiul sonor, lumina rece ar trebui să sugereze această dimensiune. Maria stă ghemuită, pe vine sub lumina lampadarului Luxten. Ioan stă și el ghemuit, pe vine, undeva la curte. Rafa, ghemuit, pe vine, stă nemișcat undeva la grădină. Undeva pe scenă, este îngropată în zăpadă mai curată, silueta Îngerului căzut pe scena anterioară.

Cei trei se balansează față-spate, pe pinge; o mișcare inconștient ritmică cumva pe principiul canonului. Le este foarte-foarte frig. Ultima înghițitură de vodcă se consumă poștind sticla de la unul la altul. Este atât de frig că până și vodca-vodcă a înghețat; la ultima înghițitură, Rafa se va confrunta cu dopul de gheață, care zăngăne în sticla de vodcă.

La un moment dat, Maria se va rostogoli fix pe locul lui Rafa; Rafa se va rostogoli, ajungând pe locul lui Ioan; Ioan se va rostogoli ajungând sub lampadarul Luxten. Cumva poziția sub lampadar le devine mai „destinsă”. Balansul celui ajuns sub lampadar ar trebui să fie puțin mai amplu. Acolo e mai cald. Mișcarea se repetă de câteva ori. În afară de această mișcare ciclică, repetitivă-fixă, niciunul nu mișcă. Este cumplit de frig. Omul Străzii de la ștangă presară discret fulgi răzleți; are țurțuri la gură, la nas și la urechi. Deasemenea, cei trei „poartă” țurțuri, care zăngăne ca pietrele de cristal.

Pe acest moment, după ce între cei trei se va fi efectuat prima schimbare de locuri, va apărea în scenă Corul. De data aceasta, imaginea Corului ar trebui să fie una a simbiozei. Vocea Oamenilor Străzii și vocea Oamenilor de Bine. Nu pot unii fără ceilalți, dar nu din iubire, ci din nevoie. Această antonimie, ca fețele plus-minus ale unui magnet, ar trebui percepută numai din tonalitatea diferită, la care interpretează cântecul. Câteva din obiectele de până acum (care făceau diferența între cele două tabere) vor fi prezente în mâinile lor. Poate una-două perechi de mănuși, o

maskă de protecție, portavocea. Vor fi tentați să le și folosească, dar demersul lor se va opri la jumătatea gestului. Îmi imaginez ca numai portavocea să prindă când și când, unul-două accente muzicale, de text cântat. Titlul scenei „SĂ NU IUBEȘTI” va apărea ca decupaj făcut în foi de ziare, pe care aceștia le vor desfășura la un moment dat.

CORUL:

Când e iarnă-n București

Mor trei sute de povești

Din trei sute, cu mahnire

Niciuna n-a-fost de-iubire.

Imediat ce Corul se va retrage de pe scenă, cei trei își vor schimba iar poziția, vor face iar schimb de locuri, rostogolindu-se. Astfel, Rafa va ajunge sub lampadarul Luxten, moment în care lumina sa va dogori mult mai puternic. Ioan se arată ușor invidios, Maria e gata-gata să ia startul în rostogolire, să ajungă și ea cât de repede în lumina-călduroasă a lampadarului Luxten. Maria fi-va ca un atlet fixat în block-start înaintea cursei.

IOAN: Mi se pare că nu mai e așa de frig. Nu vi se pare? Eu cel puțin așa simt, că nu simt nimic special.

MARIA: Mă doare tot corpul. Mă doare tot corpul de parcă m-a bătut cineva.

Cineva extrem de violent.

RAFA: Cred că m-am lipit. Am înghețat și m-am lipit și nu mă pot ridica de aici.

După câteva mici efortări, Rafa va reuși să se desprindă prin rostogolire de sub lampadarul Luxten. Maria va țâșni imediat să-i ia locul. Ioan se va rostogoli spre locul Mariei. Lumina lampadarului Luxten va păli la scurt timp, după ce Rafa va fi plecat de sub el.

Ritmul balansului celor trei se întetește. Frigul devine și mai pregnant. Luna mare-mare și rece crapă și ea de frig. Spațiul sonor ar trebui cumva să sugereze ghețuri care se crapă, scrâșnit de gheață. Poate ca în planul sonor, din acest moment să se instituie imaginea sonoră a unui urlet de lupi, total ireal și de-a dreptul abracadabrant. Toate personajele vor reacționa conform gradului de disperare la acre au ajuns. Acest sunet ireal de urlet al lupilor ar trebui să revină la un interval mai mare de timp. Va împărți scena în măsuri ample, asemenea sunetului unui metronom. Emisia actorilor va fi însoțită de clănțănitul dinților, de ritmul sacadat al rostirii. Maria, aflată sub lampadarul Luxten, va aprinde o țigară tremurând din

toate încheieturile. Privilegiul de a fuma fi-va strict al aceluia care va ocupa poziția „sub lampadar”, la căldură.Țigara aprinsă va fi lăsată pe poziție următorului sosit sub lampadar. La un moment dat, cei trei mai schimbă încă o dată locurile, astfel că Maria va ajunge fix în dreptul casetofonului.

IOAN: Ar trebui să te ajute cineva.

RAFA: Simt că mi-au înghețat oasele și nu-mi mai simt picioarele. Dă-mi te rog geaca. Numai puțin.

MARIA: Noi suntem oameni răi și violenți și nu putem să te ajutăm.

IOAN: Roagă pe cineva mai bun. Pe cineva care te iubește.

RAFA: Dar eu... mă doare. Mă dor oasele, îmi îngheață și mă dor, și aud țiuitul ăsta în urechi, clinchetul ăsta ca și cum aș avea o bucată de gheață și cineva o sparge cu un ciocănel și clinchetul ăsta...

MARIA: Nu-l asculta. Nu-l asculta și o să treacă. Ascultă altceva. Poate puțină muzică. *Pornește casetofonul.*

Tema muzicală se va face auzită la fel ca la început, în buclă, obsesiv. Cei trei mai schimbă încă o dată locurile. Țigara e fumată de Ioan. Maria se delectează cu muzica. Rafa agonizează așteptându-și rândul sub lampadar. Propunerea lui Rafa de a le da cardul, îi va face pe cei doi să se adune, rostogolindu-se în jurul lui Rafa.

RAFA (începe să plângă): Oprește-!! Te rog... Plecați. Păstrează geaca. Uite, în buzunar la spate am cardul. 1234, ăsta e PIN-ul.

IOAN: 1234. Câtă încredere în oameni.

RAFA: Și telefonul. Am mobilul tot acolo. Luați-le. Am bani mulți pe card. Oprește, te rog, muzica.

IOAN: Oprește muzica. *Maria oprește casetofonul.*

RAFA: Plecați. Vă rog să plecați și să mă lăsați. Vă rog.

IOAN: Dar nu poți să mori acum. Mai e până la primăvară. Nu vrei să aștepți cu noi primăvara?

RAFA: Aș prefera să mor acum, mulțumesc.

La îndemnul lui Ioan, Maria îl va ușura pe Rafa de card, de telefonul mobil, de vreun rest de ciocolată congelat. Fiecare obiect va trece mai apoi prin dreptul lui Ioan, „ca să fie primite”. Din cauza frigului, mobilul se va crăpa în două, devenind total inutil. Maria, însă îl va aduna de pe jos și va păstra resturile.

IOAN: Poate să chemăm pe cineva să te ajute? În momente ca ăsta nu prea poți conta decât pe puțini oameni. Eventual numai pe cineva care te iubește veșnic.

RAFA: Nu, te rog...

IOAN: Poate că dacă o să-i dăm un telefon o să vină. Ea o să te ajute. *(Mariei)* Ea e iubita lui. *(lui Rafa)* Și apoi putem...

MARIA: Putem să stăm toți patru și să ascultăm puțină muzică!

RAFA: Nu, vă rog mult...

IOAN: Și în timp ce te ajută, poți să-i spui porcării, ce spui?

RAFA: Am greșit. Am greșit. Am greșit și-mi pare atât de rău.

Frigul devine insuportabil. Clănțănitul dinților devine ireal de ritmic. A da expresie frigului crunt pe care îl îndură, va fi o temă foarte importantă a acestei scene. Luna mare-mare se face numai cioburi. Balansul celor trei devine sinonim legănatului copiilor de la casele de copii. Rafa este cel care suportă cel mai greu frigul. Se rostogolește sub lampadarul Luxten. Lumina lampadarului radiază mai pregnant.

IOAN: Ei hai, hai, de fapt n-ai făcut nimic așa de rău. Doar ai gândit niște lucruri, dar nu le-ai făcut, nu? Și ai vrut să te omori, dar nu ți-a ieșit, nu? Așa că n-ai greșit cu nimic. Și o să te ajutăm să ajungi acasă.

RAFA: Da?

IOAN: Da. Și când o să ajungi acasă, de câte ori o să te uiți în ochii ei, o să-ți aduci aminte de coșmarul ăsta. Și o să fii recunoscător pentru ceea ce ai.

RAFA: Jur.

IOAN: Nu jura. Și nu minți. Pentru că știm amândoi că o să uiți totuși.

Fix în acest moment, Ioan face semne desperate ca Rafa să plece de sub lampadar. Regula trebuie păstrată! Frigul îi termină pe toți. Toată scena este o cursă disperată de supraviețuire; cu toții înfruntă cu greu gerul năprasnic. Cei trei reiau ciclul mișcării. Maria dă să plece ea prima în rostogolire și e gata-gata să-l apuce pe Ioan. Acesta va reacționa foarte dur-dur, rece masculin. Ioan va ajunge sub lampadar.

IOAN (Mariei): Nu mă atinge!

RAFA: Niciodată. N-o să uit niciodată. Frigul ăsta.

IOAN: Dar o să te încălzești. O să te încălzești și o să uiți. Și apoi o să vrei să îi spui iar porcării. Și o să ajungi iar aici.

RAFA: Nu. N-o să mă mai întorc aici.

IOAN: Tocmai de-aia trebuie să profiți de șansa asta, că ești aici.

RAFA: O să profit. O să țin minte. Mă ajutați vă rog?

IOAN: Să o iei ca pe o eliberare. Ca pe o spovedanie.

RAFA: Am greșit. Îmi pare rău. Spovedește-mă. Iartă-mă.

Rafa va porni într-o lungă și istovitoare urmărire a lui Ioan, rostogolindu-se după acesta. Maria se va înscrie și ea în această întrecere a rostogolirii. Ioan se va feri de ei. Exact în momentul când cei doi ar fi gata-gata să-l atingă pe Ioan, acesta va reacționa iar foarte dur-dur, rece masculin. Se va folosi de puterea toiagului și a mantrelor sale. În mod „surprinzător” efectul acestora îl vor aduce pe Ioan în poziție verticală, sprijinindu-se în toiagul său. Brusc, Maria și Rafa se vor rostogoli departe, de-o parte și de alta a lui Ioan. Ioan fi-va ca Moise care desface apele.

Ioan va conduce tot momentul care urmează, în ciclul „Predicilor de pe troienele de zăpadă.”. Maria și Rafa nu vor fi capabili să se ridice. Se vor rostogoli fie către Ioan, căutând să întărească cele susținute de ei, fie se vor rostogoli mai departe unul de celălalt în funcție de atitudinea pe care o au.

IOAN: Nu în sensul ăsta. Mă refer la o spovedanie care să te elibereze cu adevărat. Să te eliberezi de porcării. Să nu te mai doară când mergi. (*o arată pe Maria*) Culcă-te cu ea. O să te eliberezi și o să te încălzești și o să poți să mergi acasă. Te culci cu ea și îi spui porcării și noi te ajutăm să ajungi acasă eliberat.

MARIA: Dar eu... eu... eu sunt violentă! Aș putea să-i fac rău. Aș putea să-l lovesc.

RAFA: Da! Da, lovește-mă te rog. Dă-mi la picioare te rog, aș vrea să le simt puțin. Nu-mi mai simt deloc picioarele.

IOAN: Maria o să te încălzească.

MARIA: Dar eu...

IOAN: Și asta nu înseamnă nimic. E doar ceva... igienic. Fără să însemne nimic. În schimbul gecii. Sărută-l.

RAFA: Nu vreau să mă sărute!

MARIA: Așa e. Sărutul înseamnă implicare, toate prostituatele o știu și nu am de gând s-o aflu pe pielea mea, pentru că eu nu sunt o de-aia.

IOAN: Doar ca să-l salvăm.

MARIA: Ai zis că asta nu salvează. Cum poate să salveze asta?

IOAN: E pentru sistemul imunitar. Sărutul înseamnă un atac. Atacul salivei tale asupra salivei lui, care va face organismul lui să reacționeze și să se apere.

MARIA: Să mă scuip?

IOAN: Să intre în alertă și să lupte. Să-și trimită celulele de apărare peste tot în...

RAFA: Picioare... Vă rog, nu-mi mai simt deloc picioarele.

MARIA: Și de ce să fac asta? Dacă el nu înseamnă nimic pentru mine?

IOAN: Pentru că el mai are o șansă. El e exact în momentul în care – asistăm la exact momentul în care el e pe punctul să facă sau nu greșeala definitivă. Violența extremă. Și e interesant să vedem.

MARIA: De ce trebuie să vorbim despre asta?

IOAN: Pentru că noi avem mai multă experiență și experiența asta trebuie dovedită și el acum ne va dovedi experiența. Pentru că greșelile...

Tot universul va conlucra la instituirea „Predicii de pe troienele de zăpadă”. Pe tot acest moment va începe să fulguiască peste tot spațiul scenei. Numai singur-unic Ioan nu este atins de cascada de zăpadă. Puterea de convingere a spuselor lui Ioan o va face pe Maria să se supună, sfioasă și pioasă demersului-lege postulat de Ioan. Maria se va rostogoli și-l va săruta pe picioare pe Rafa. În acel moment, lumina lampadarului Luxten va pulsa radiind. Luna mare-mare în cioburi se va topi, băltind mare-mare luminoasă și caldă peste tot spațiul. Trupurile celor doi, al Mariei și al lui Rafa se mai descleștează.

MARIA: Nu vreau să vorbim depre greșeli. Unde să-l sărut? (*îl sărută pe picioare*). Ai simțit ceva?

RAFA: Nu.

IOAN: Trebuie să fie pe gură. Saliva e cea care...

Maria va țâșni în picioare și-l va săruta pe gură pe Ioan. Apoi se va duce glonț spre Rafa. Apropierea Mariei de Rafa va fi tot rostogolindu-se. Maria face tot ce face sub forma unui joc. Tot jocul seducției, al preludiului fi-va dezvoltat, avându-i pe cei doi, rostogolindu-se unul după celălalt. Dezbrăcatul, înlăturarea hainelor, îmi imaginez că s-ar petrece prin aceeași mișcare. Fiecare mângâiere se va produce în rostogolire, cei doi devenind un singur fluid aflat în mișcare.

MARIA: Așa?

IOAN: Ți-am spus să...

MARIA: Să nu te mint. Dar n-am spus nimic.

IOAN: Să nu mă atingi! Ți-am spus să nu mă atingi, ți-am spus să nu mă atingi niciodată, ți-am spus că nu fac schimburi cu exteriorul, ți-am spus să nu mă atingi niciodată! *Maria se duce la Rafa și îl sărută pe gură.*

IOAN: Ți-am spus...

MARIA: Ți s-au mai încălzit picioarele?

RAFA: Da. Nu le simt, dar sunt sigur că s-au mai încălzit.

IOAN: Ți-am spus...

MARIA: Poate dacă mai încercăm o dată?

RAFA: Da. Cred că ar trebui să mai încercăm o dată.

IOAN: Pentru că eu am mai fost atins. *Maria îl sărută pe Rafa.* Nu vreți să vă spun cum am mai fost atins?

MARIA (*lui Rafa. Până la sfârșitul scenei cei 2 îl ignoră complet pe Ioan*): Mi-ar plăcea să fac dragoste cu tine fără ca asta să însemne nimic.

RAFA: Mi-ar plăcea să te fut fără ca asta să însemne nimic.

IOAN: Aș vrea să fac un schimb cu voi... ca exterior ce sunteți, să vă povestesc cum am fost atins...

Din acest moment, în conturul mare-mare, umed și bălțit al Lunii vor apărea siluetele umbre ale Mariei și a lui Rafa. Două trupuri nude, percepute ca umbre, siluete. În scenă, trupurile Mariei și al lui Rafa, fi-vor nud-teatral-convențional. Amândoi vor sta pe mormanul de haine strânse toate la un loc. Vor sta față în față, „goi-teatral”. Ioan va sta în genunchi cu spatele la public, dar nu cu fața la cei doi. Va împlânta zăpada cu toiagul său, asemenea mișcării pe care o trasează vadra care se coboară într-o fântână. Toiagul se va coborî și se va ridica din zăpadă.

RAFA: Pot să-ți spun porcării?

MARIA: Pot să te ating aici?

RAFA: Pot să-ți spun că arăți ca dracu?

MARIA: Pot să mă gândesc la tine la tine la tine în timp ce îți deschei nasturii de la pantaloni?

RAFA: Pot să mă uit la fața ta de o violență extremă?

MARIA: Pot să-mi aranjez părul pentru tine în timp ce îți pui mâinile pe sâni mei?

IOAN: Schimbul ăsta pe care l-am făcut a fost...

RAFA: Poți să îmi mai ataci o dată saliva?

MARIA: Poți te rog să mă legi?

RAFA: Pot să stau pe spate și să nu fac nimic?

MARIA: Pot să fac tot ce vreau?

IOAN: A fost un schimb extrem de violent și aș vrea să vă...

RAFA: Pot să spun tot ce gândesc?

MARIA: Pot să greșesc cât de mult vreau?

RAFA: Pot să aștept așa primăvara?

MARIA: Pot să mor acum cu tine?

IOAN: E important să vă spun. Numai așa o să înțelegeți de ce implicarea nu e...

RAFA: Pot să-mi mișc picioarele?

MARIA: Pot să fiu violentă?

RAFA: Pot să nu mai merg niciodată acasă?

MARIA: Pot să merg acasă cu tine?

IOAN: POT SĂ VĂ SPUN?

RAFA: Pot să îți spun că ești foarte murdară?

MARIA: Pot să am o criză de boală psihică agravantă?

RAFA: Pot să nu-ți promit nimic veșnic?

MARIA: Pot să nu mai însemn nimic?

RAFA: Pot să termin înaintea ta?

MARIA: Pot să-ți fac un copil care nu înseamnă nimic?

RAFA: Pot să te iubesc?

MARIA (*orgasm*) : Nuuuuuuuuuu. *pauză*. Pot să pun... *pornește* casetofonul.

RAFA (*orgasm*): Nu. Nu. Nu.

Treptat, pe mișcarea ritmică a brațelor lui Ioan care împlântă toiagul în zăpadă, toată suprafața care a sugerat până acum „zăpada” se va strânge sub impulsul dat de Ioan. Toată suprafața care a sugerat până acum „zăpada” va dispărea „suptă” într-o trapă. Luna mare-mare și bălțită se transformă în Soare mare-mare și senin de dis de dimineață.

Ultima imagine din această scenă fi-va proiectată pe lumina caldă și radioasă a Soarelui cu noaptea în cap. Orice corp va fi perceput numai și numai ca siluetă în lumina miezului de răsărit. Unica sursă de lumină va fi cea a răsăritului de Soare geană, care va funcționa ca o lumină de contur. În conturul geană al răsăritului de Soare, se vor distinge un stol de cocori, de păsări călătoare. Sunete de primăvară vor invada atmosfera. Tema muzicală ar trebui să fie citat din Grieg, Peer Gynt, Dimineața de primăvară (nu mai știu dacă așa se cheamă).

Maria și Rafa se vor deplasa „nud-teatral-convențional” spre geana de răsărit. Ioan va continua „să împlânte” toiagul în zăpadă. Toată suprafața care până acum a sugerat zăpada, se va retrage, va dispărea înghițită într-o trapă, ca un imens așternut tras de pe pat. Eventual, poate ca și Maria și Rafa să apuce de un capăt și deplasându-se spre spate să dezvelească spațiul de joc. Cumva-necumva, Îngerul izbit de pământ va trebui să se transforme într-un ghiocel ireal de mare, ca după Cernobîl. În lumina de contur, vom putea distinge stația de tramvai de la capătul liniei 34; semaforul, lampadarul Luxten. În măsura în care fi-va viabil și realizabil, poate ar fi bine să întrezărim blocurile de gheață în care sunt prezervați

perpetuu cei doi maidanezi comunitar-sterilizați-copulați, sfterul de țigan cu curul înfipt într-o patină cu patru roțile etc. Cortina se coboară lent. O cortină albă, pe care scrie PRIMĂVARA.

Scena a șaptea. Primăvara. / 17 min.

La față de cortină albă, apar Oamenii de Bine și Oamenii Străzii asezonați, ținând în mâini ramuri de salcie. Îmi imaginez ca din tema muzicală, „primăvara” să pornească și cântecul lor. Reperul ar fi tot Grieg, cu Peer Gynt.

CORUL:

Când e iarnă și polei,
Mor trei sute de purcei.
Însă primăvara pier
Numai miei. Toți merg în cer.

Cortina se ridică, Corul dispăre în culise. Pe scenă, atmosferă de primăvară timidă, cu Lună plină. În conturul mare al Lunii, se decupează silueta unei rămurele plecată-tremurând sub greutatea mugurilor. Spațiul de joc reprezintă stația capătului de linie a tramvaiului 34. Noapte. Lampadarul Luxten aprins, semaforul intermitent, ghiocelul ireal de mare crescut dintr-o bordură, cubul mare de gheață în care sunt prezervați perpetuu cei doi maidanezi, cubul mare de gheață în care este imortalizat sfterul de țigan fără picioare, care are curul înfipt într-o patină pe patru roți. Din loc în loc, pe stâlpul Luxten, pe coșul de gunoi, pe oriunde s-o mai putea, se disting zeci și zeci de afișe lipite straturi peste straturi; mi-ar plăcea ca pe unul dintre ele să se decupeze mai distinct un afiș de pe care se mai poate citi doar Nazareth.

Maria și Ioan stau cocoțați pe acoperișul stației de tramvai. Amândoi se proiectează pe conturul mare al Lunii. Ioan este la fel de înfolit ca până acum, Maria este primăvăratec costumată, poartă și mărgelile, are și două codițe din material textil ușor fosforescente. Maria se joacă cu două rămurele de salcie. Pescuiește. Ioan numără niște monezi, pe care le drămuiește și le pitește, la el, la Maria, în cutia unui acordeon. Maria caută să-i atragă atenția lui Ioan. Va încerca cu rămurelele; va face câteva mișcări ca de înviorare, numai și numai să-și pună în valoare formele corpului ei, mult mai feminine sub îmbrăcămintea mai lejeră de primăvară. În spațiul sonor al miezlui de noapte, se disting chiorlăituri de mâte în călduri și motani înfoiați.

MARIA: A venit primăvara.

IOAN: Da.

MARIA: Și avem bani.

IOAN: Da.

MARIA: Ne-a lăsat cardul cu toți banii. 1234.

IOAN: Da.

MARIA: Am putea să...

IOAN: Nu.

MARIA: Mie mi-a plăcut. Mi-a plăcut să nu mă implic. Mi-a plăcut să fiu ca o prostituată. *pauză.* Ție cum ți s-a părut?

IOAN: În nici un fel. Nu m-a atins în nici un fel.

MARIA: Dar cum s-a văzut din afară? S-a văzut frumos?

IOAN: Nu m-am uitat foarte bine.

Ioan își încheie socotelile; coboară de pe stație și pune acordeonul undeva pitit, sub băncuța metalică din stație, unde mai are încă un soi de geamantan, cufăr. Apoi merge și se ușurează; ireal de lung și abundent. Undeva în depărtare se aude sirena unei salvări. Mățele își văd de treaba lor. Maria stă în picioare pe stația de tramvai. E ca pe catwalk. Ioan se ușurează.

MARIA: Cred că sunt bună la asta. Să fiu prostituată.

IOAN: Da, nu știu.

MARIA: Pentru că eu n-am fost niciodată bună la nimic.

IOAN: Știu.

MARIA: Și nu mi-a dat nimeni bani pentru nimic.

IOAN: Da.

MARIA: Și acum – știu că nu e bine să mă gândesc așa – dar am început să-mi fac planuri și speranțe. Nu sunt prea bună la făcut planuri și speranțe, dar sunt bună ca prostituată, ce zici?

IOAN: Posibil.

Ioan s-a ușurat. Merge și se așează pe băncuța de metal din stația de tramvai. Maria coboară și vine lângă el. Ideal ar fi ca această stație de tramvai să fie mărginită la capete de spații de afișaj; dar geamul, plexiglasul să fie sparte, să mai fi rămas doar ici-colo câte un ciob mare prins în rama spațiului de afișaj. Acest cadru al spațiului de afișaj, cu geamul spart, lăsat de izbeliște, s-ar decupa precum o ramă mare-mare de tablou, de icoană la catapeteasmă. Lumina rece bleu a tuburilor fluorescente din spațiul de afișaj va funcționa asemenea luminii adăugate mai de curând icoanelor din biserici. Stația de tramvai este cumva „casa

lor". Maria va decora spațiul cu cele două rămurele de salcie; le va fixa în cadrul celor două spații de afișaj. Ioan se face comod, să se culce pe băncuța din metal, nu înainte de a se ruga. Maria se va poziționa fix în cadrul de afișaj și se va îndeletnici să mângâie cu degetul marginile ascuțite ale cioburilor răzlețe.

MARIA: Uite, ține tu cardul. Ești mai responsabil. *Îi dă cardul.*

MARIA: Acum ai putea. Dacă vrei.

IOAN: Nu vreau nimic! Ce să pot?

MARIA: Să-mi cumperi serviciile. Acum ai bani și ai putea să-mi cumperi serviciile.

IOAN: Aha.

MARIA: Numai o dată, ca să exersezi. Ca să-ți arăt că sunt bună. Și apoi te omor violent cum am promis, pentru că a venit primăvara și nu mai riști să apari în ziar, pentru că acum poți fi îngropat. *pauză.* E inclus în preț.

IOAN: Și dacă nu îți cumpăr serviciile nu mă mai omori cum ai promis?

MARIA: Nu, cred că nu.

IOAN: Deci m-ai mințit.

MARIA: Da. Dar atunci nu era pe bani, așa că era pe implicare, și dacă era pe implicare era foarte greșit, așa că aveam tot dreptul să te mint pentru că implicarea e mult mai gravă decât minciuna, nu crezi?

Exact în acest moment, sunetul sirenei unei mașini a salvării se va auzi de foarte-foarte aproape. Ioan și Maria țâșnesc pe băncuța metalică din stație. Se fac nevăzuți. Fără să-și dea seama, cei doi ajung lipiți unul de altul. Se țin de mână. Sunt speriați. Mașina salvării se depărtează. Maria observă prima strângerea de mână și se desprinde brusc de Ioan. Ioan se dezmeticește și recurge la mantra sa, pe care o întrerupe brusc. Tot fragmentul următor se va petrece cu cei doi așezați „civil” pe băncuța metalică din stația de tramvai. Caută să dea senzația în afară că „nu se cunosc”. Ioan stă retras într-un capăt, cu spatele la Maria, cu spatele la public; Maria va sta pe băncuță cât mai „civil” cu putință. Doar mâna Mariei va atinge spatele brăzdat cu cicatrici al lui Ioan. Amândoi caută să acționeze cu maximă „discreție”, ca doi liceeni care se mângâie pe ascuns în sala de cinema.

IOAN: Ba da, cred că da. Bine. *(îi întinde cardul)* Îți plătesc serviciile.

MARIA: Nu știu dacă pot să-ți ofer aceste servicii. Fără să te ating zic.

IOAN: Atunci atinge-mă. Pe bani accept.

MARIA: Sunt prea puțini bani.

IOAN: Dar alții nu mai am.

MARIA: Ai putea să-mi dai geaca. *Ioan își dă jos geaca.*

IOAN: Atinge-mă.

MARIA: Nu, tot e prea puțin. Vreau și geaca asta. *(Ioan își dă jos a doua geacă).* Și aia. Și aia. *Când își dă jos ultima geacă, vedem că nu mai era nimic altceva sub ea. Rămâne cu bustul gol. Spatele lui Ioan e plin de cicatrici – urme de bici.*

MARIA: Bleeaa.

IOAN: Atinge-le.

MARIA: Despre asta n-au scris în ziar.

IOAN: Nu, asta a fost după. *Îl atinge.*

MARIA: Ești mulțumit de serviciile mele?

IOAN: Atinge mai tare.

MARIA: Ai pielea fină. Sub stratul de jeg, se simte că ai pielea fină.

IOAN: E groasă. Am pielea prea groasă și nu simt nimic. Atinge mai tare.

MARIA: Și un trup frumos. Ai un trup frumos pe care încep să-l doresc.

IOAN: Vorbești ca o curvă.

MARIA (modestă): Crezi?

IOAN: Atinge mai tare! Trebuie să mă atingi tare dar fără să mă doară.

MARIA: Nu înțeleg.

IOAN: Ca și cum mi-ai mângâia oasele.

MARIA: Arată-mi tu cum.

IOAN: Nu. Mângâie-mi fiecare os!

MARIA: Dar mă doare mâna. Nu cred că sunt așa bună cum am crezut. Mai bine ne oprim. *(îi întinde cardul)*

IOAN: VREAU SĂ MĂ MÂNGÂI CU O VIOLENȚĂ EXTREMĂ.

MARIA: Poate dacă aş avea mai multă putere. Dacă mi-ai apăsa tu mâna. Apasă-mi mâna ca să știu cât de tare vrei.

Ioan se ridică de pe băncuța metalică. Se va așeza în genunchi în cadrul spațiului de afișaj, cu fața spre public. Maria va sta în spatele lui. Deasupra lor, rămureaua de salcie. Pe amândoi îi vom vedea în acest

cadru al spațiului de afișaj, cu geamul spart; vor fi precum în cadrul unei mari-foarte-mari icoane. Lumina bleu fluorescentă va decupa clipocind, chipurile lor. Fața lui Ioan se lipește de sticla-plexiglasul spart. Dintr-un coș de gunoi, aflat în apropiere, un firicel de fum se înfiripă printre ei; Ioan va lovi total întâmplător coșul de gunoi, care se va legăna asemenea unei cădelnițe. Se leagănă și scârțâie. Treptat, dăre firave de sânge se preling foarte-foarte discrete. Maria se va speria și va întrerupe toată acțiunea.

Ioan își pune mâna peste mâna ei. Îi conduce mâna. Cele două mâini îl mângâie împreună pe Ioan pe brațul stâng, pe piept, pe gât, pe față și pe cap.

IOAN: Ioan. Numele e simbolic. Ioan Onan. Ți place cum sună? E o eufonie.

MARIA: Nu înțeleg.

IOAN: Eufonie e ceva care mângâie urechea. Și vine de la “eu” și de la “fonie”. Și atunci înseamnă că nu e greșit să-ți mângâi singur urechea.

MARIA: Vrei să-ți mângâi urechea?

IOAN: Mângâie-mi urechea. Ți plac urechile mele?

MARIA: Îmi plac urechile tale. Îmi place tot corpul tău.

IOAN: Și atunci mie, mie poate să-mi placă corpul meu?

MARIA: Da. Dacă aș fi în locul tău mi-ar plăcea corpul tău.

IOAN: Mă iubești?

MARIA: Nu. Eu doar îmi ofer serviciile. A fost o capcană, nu? Eu nu am voie să mă implic.

IOAN: Dar dacă n-ai fi tu, m-ai iubi?

MARIA: Nu știu. Dacă aș fi cine?

IOAN: Dacă ai fi... eu, dacă ai fi eu, m-ai iubi?

MARIA: Da. Dacă aș fi tu, mi-ar plăcea trupul meu și m-aș iubi.

IOAN: Mângâie mai tare. Și acum strigă “onanistule”!

MARIA: Onanistule!

IOAN: Mângâie. Bagă-mi degetele în urechi până îmi mângâi timpanul. Și acum strigă mai tare.

MARIA: Onanistule! Onanistule! Onanistule!

Ioan se așază sau cade în genunchi. Cu degetele ei în urechi. Își țipă replica, ca și cum ar vrea să se audă singur, în ciuda degetelor din urechi:

IOAN: Preotul onanist. Preotul homosexual. Preotul sado-masochist. Preotul bețiv. Și iartă-ne nouă greșalele noastre precum și noi

iertăm greșităilor noștri. Și noi suntem greșităii noștri, și noi nu ne iertăm pe noi, și dacă noi nu ne iertăm pe noi nici Dumnezeu nu poate să ne ierte și rămânem neierțați, pentru că undeva între noi și Dumnezeu a intervenit ceva, s-a ridicat o cortină, ca o cortină plutitoare, o cortină plutitoare din ziare, și ziarele opresc iertarea!

Maria se rupe brusc de Ioan. Se cocoată sus-sus pe stația de tramvai. Se refugiază acolo. Începe să se tragă de păr. Ușor-ușor dă semnele unui început de criză. Se leagănă din ce în ce mai puternic, asemenea copiilor de la casele de copii. Ioan va scoate la iveală casetofonul din prima parte și o va șantaja, amenințând-o că-i va distruge „jucăria”.

MARIA (*îi scoate degetele din urechi*): Dar eu n-am apărut în ziar. Eu atunci – eu – de ce nu pot să mă iert?

IOAN: Pentru că ești proastă!

MARIA: Nu... Nu, nu, nu, nu-i adevărat. Ești un monstru! Ești un monstru urât și bătrân și rău care duhnește! *pauză*. Iartă-mă.

IOAN: Nu pot să te iert.

MARIA: N-am vrut să spun. Iartă-mă de rog.

IOAN: Nu pot să te iert, dacă ești proastă și nu te ierți singură. Acum omoară-mă violent.

MARIA: Nu. Acum pleacă. (*îi dă cardul*) Acum du-te și omoară-te singur.

IOAN: Dar ai promis. Ai promis că mă omori violent și mă îngropi undeva departe unde să nu mă găsească nimeni niciodată.

MARIA: Nu. Eu nu pot să te omor. Eu te... eu te... eu, vezi, am boala asta psihică agravantă și nimic nu-mi iese ca lumea, așa că o să greșesc și o să ne găsească cineva exact când vreau să o fac sau o să ajungi la spital și atunci o să scrie ziarele Tentativa de sinucidere nereușită asupra preotului onanist. Așa o să scrie.

Se duce la casetofon.

IOAN: Dacă n-o faci, îl strivesc!

Maria se uită la el. El la ea. El ridică piciorul. Ea rămâne nemișcată. El dă cu piciorul, cât de tare poate. Casetofonul nu pățește nimic – dar pornește muzica.

Maria va începe să scoată la iveală de sub hainele ei grămezi de monezi. Le va arunca pe jos, în dreptul lui Ioan. Exact în momentul în care Ioan va șuta în casetofon și muzica se va auzi, Maria va păși ușor-ușor drept spre marginea acoperișului stației de tramvai. Se trage de păr și face

pași mici-mici dar ață spre marginea acoperișului. În conturul mare-mare al Lunii, silueta umbră a Mariei se va vedea depărtându-se. Total ireal, umbra silueta a Mariei se va vedea din ce în ce mai mică, din ce în ce mai mică, până când va deveni o pată pe conturul Lunii. Maria-Maria va dispărea treptat. (Tehnic, va coborî pe un pachet de scări complet negre, ascunse abil undeva în spatele stației de tramvai.) Singura sursă de lumină fi-va aceea a conturului de Lună.

Scena a opta. Ca pe tine însuși. / 12 min.

Pe această situație de lumină, vom distinge silueta lui Ioan care se îndreaptă spre stația de tramvai. Trage cu greu cufărul, până undeva în spatele stației de tramvai. Rămâne acolo câteva clipe, fără să vedem ce face exact. Apoi reappare în conturul luminii de Lună; bea vodcă. Se așează pe jos cu acordeonul în mână. Tot ce vom percepe va fi pe această lumină de contur. Tema muzicală „de la casetofon” se duce în *fade out*, în *fade in* se instituie tema muzicală a cântecului Corului, care este reprezentat de ceea ce interpretează Ioan la acordeon. Oamenii de Bine și Oamenii Străzii apar în spațiul scenei. Cântecul va fi interpretat de aceștia acompaniați de Ioan la acordeon.

CORUL:

Când e iarnă-n București,
Trebuie doar să te iubești;
Și când primăvara vine
Și noi te vom iubi pe tine.

Treptat, fiecare Om al Străzii și Om de Bine se va deplasa spre cufărul lăsat de Ioan în spatele stației de tramvai. Fiecare dintre ei va presăra un pumn de pământ/nisip în acel cufăr. Se va auzi sunetul de nisip/pământ presărat. Apoi, fiecare se va deplasa în afara spațiului de joc. Vocile lor se vor distinge din ce în ce mai încet. Acordeonul va topi tema în surdină.

La un moment dat, Ioan va abandona acordeonul și va avea de lucru cu acel cufăr. Va îndesa în el ceva ce pare a fi corpul Mariei. Vedem doar părul lung al Mariei cu codițele ușor fosforescente. Ioan le ține în mână câteva clipe, le mângâie, apoi le pune cu gingășie în cufăr.

În conturul mare-mare al Lunii distingem silueta-umbră a lui Rafa, care din mică-mică devine din ce în ce mai mare-mare, până când Rafa de

la Rafael apare în spațiu. Fără să se uite la el, Ioan îl va aborda. Ioan este la bustul gol, are urmă de sânge pe tot corpul. Poate că Rafa va purta un tricou –cadou de la Ea- pe care scrie „Ca pe tine însuși”...

IOAN: Pleacă, de ce te-ai întors?

RAFA: Pentru că eu... eu... îmi uitasem... cardul, da, și...

IOAN: Poți să-l iei. E la ea.

RAFA: Dar ea cum a... ce a...

IOAN: A murit într-un mod extrem de violent.

RAFA: Ea a... pentru că eu am... atunci când noi ne-am... și tu ai...?

IOAN: Nu. Vezi, ea avea boala asta psihică agravantă. De-aia, vezi, e bine să ții minte să nu te implici. Mai ales cu oameni de felul ăsta.

RAFA: Dar era foarte... Mi s-a părut că se simțea... bine.

IOAN: A recidivat. Boala psihică agravantă a recidivat într-un mod extrem de violent și s-a omorât.

RAFA: Și eu ce pot să... Cum pot să?

Exact în acest moment, Rafa va presăra în cufăr un pumn de pământ/nisip, iar umbra-siluetă a Mariei va apărea în conturul mare-mare al Lunii, despletită, legănându-se, ținând în brațe casetofonul. Rafa îi va șterge urmele de sânge de pe corpul lui Ioan.

IOAN: Să nu chemi ziarele. Să nu spui nimănui. Să acoperim groapa și să plecăm și să uităm.

RAFA: Ești murdar de sânge.

IOAN: Unde?

RAFA: Acolo. Nu, nu.. Pot să... ?

Se duce și îl atinge ușor. Apoi începe să-l șteargă. Îl șterge cu gesturi largi și puternice, ca și cum i-ar mângâia oasele.

La un moment dat, Ioan se ridică și se înhamă la cufăr. Începe să se deplaseze prin spațiu, trăgând după el cufărul. Rafa îl urmează; când și când, împinge și el cufărul. Silueta-umbră a Mariei se leagănă în ritmul în care este târât cufărul. Rafa va merge lângă Ioan și se va înhăma și el să tragă cufărul. Se deplasează așa câțiva pași.

RAFA: Pot să te întreb ceva care...

IOAN: O să mă atingă?

RAFA: Ai iubit-o?

IOAN: Ca pe mine însumi.

La un moment dat, Ioan se va desprinde din „ham” și-l va lăsa doar pe Rafa să tragă cufărul. Când trec prin dreptul lampadarului Luxten, nu

doar lumina lui se întetește, ci fix în spotul său de lumină, va fi o mică-despletită perdea de ploaie. Ioan va scoate acordeonul și va începe să interpreteze tema principală a spectacolului. If you go away. De data asta, stilul interpretării ar trebui să fie în spiritul variantei cântată de Little Annie & Paul Wallfisch.

Ioan va institui de câteva ori intro-ul, primele acorduri, continuând să se deplaseze alături de Rafa care trage după el cufărul. La un moment dat, sus pe stația de tramvai, apare Maria „din altă lume”; va interpreta partea vocală a cântecului în acompaniamentul de acordeon al lui Ioan. Interpretarea sa fi-va foarte teatrală, cu patos, afectat. În conturul mare-mare al Lunii, silueta-umbră a Mariei „va porni” casetofonul. Silueta-umbră a Mariei se va legăna foarte-foarte lin. Cortina se coboară ușor.

CONCLUZII

În lucrarea cu titlul *Teatru social: perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea*, mi-am propus să realizez o cercetare deopotrivă teoretică și practică asupra teatrului social și educațional dezvoltat în străinătate și în România, asupra unor montări de referință care au marcat substanțial spectacologia secolului XX și secolului XXI, și asupra unor artiști pedagogi care au revoluționat practici artistice axate pe dimensiunea educațională a teatrului contemporan.

Analiza pe care am întreprins-o s-a concentrat pe demersurile artistice ale unor regizori care m-au influențat în abordările teatrului social și educațional pe care l-am practicat încă din anii studenției, odată cu realizarea spectacolului **Acasă**, în care am lucrat cu actori profesioniști și alături de copii ai străzii. Teatrul pe care l-am făcut din acel moment a fost puternic ancorat în analiza unor probleme sociale de stringentă actualitate, dependent de descinderea în comunități, pe care le consider lumi-sursă de teatralități inspiratoare și provocatoare pentru preocupările mele. Un teatru legat substanțial de categorii deloc sau slab reprezentate, un teatru care deschide scena spre organicitatea lumii din care face parte, un teatru întors mai puțin spre el însuși, cât spre timpul societății actuale, spre artistul activist, generator de teritorii emoțional-sociale.

Prin această lucrare mi-am propus să-mi fundamentez teoretic o parte consistentă a spectacolelor pe care le-am realizat, să prezint montări și creatori care au avut un rol extrem de important în construcția teatrului social și educațional, și să lansez posibile teme de cercetare ulterioară în ariile pe care le analizez. Începând cu anii 2000, teatrul social a căpătat amploare și consistență în România, iar demersurile de teatru educațional încep, și ele, să capete relevanță și să nu mai fie considerate „cenușărese” ale teatrului contemporan.

Munca alături de profesioniști și neprofesioniști, proiectele inspirate și dezvoltate în urma conlucrării dintre comunități diferite constituie pentru mine principalul resort de creativitate teatrală.

Lucrarea abordează teme de reflecție socială, teme-punte între comunități nereprezentate, ignorate, considerate prea puțin semnificative și valoroase estetic pentru teatrul de artă, și artiști pentru care spectacolul

înseamnă, în primul rând, explorarea lumilor excluse, profund vulnerabile, lumi care întind „curse politice și sociale” contemporanilor noștri.

Analiza unor teoreticieni și practicieni care au influențat decisiv teatrul pedagogic al secolului XX, care au dezvoltat concepte și teorii pornind de la lucrul în comunități dezavantajate, de la întâlnirea cu marginali și excluși, reprezintă o parte consistentă a lucrării de față. Prea puțin cunoscuți și analizați în România, artiști pedagogi precum – Augusto Boal, Pipo Delbono, Dorothy Heathcote, Peter Slade – constituie repere ale teatrului contemporan, de care spectacolele pe care le-am realizat au fost influențate. Descrierea amănunțită a câtorva dintre spectacolele făcute de mine se datorează, în special, dorinței de a-mi lămuri în detaliu un parcurs al demersurilor artistice axate pe comunitățile alături de care am lucrat.

Cred cu tărie în artistul inspirat și hrănit de societatea în care trăiește, artist care construiește comunități de creație, care lasă teatrul amorțit și canonizat în spate pentru a pătrunde în „viul de trăit” în proximitatea lui.

BIBLIOGRAFIE

- Adler, Alfred, *Psihologia Școlarului Greu Educabil*, Editura IRI, București, 1995
- Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, Cluj Napoca, 1997
- Balfour, Michael, *Theatre in Prison: Theory and Practice*, Intellect Books, Bristol, 2004
- Banham, Martin; Gibbs, James J.; Osofisan, Femi, *African Theatre in Development*, James Currey, Ltd., Londra, 1999
- Bernardi, Claudio, Dragone Monia, Schinina Guglielmo, *War Theatres and Actions for Peace. Community-Based Dramaturgy and the Conflicts Scene*, Euresis, Milano, 2002
- Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London, 1979
- Boal, Augusto, *Games for Actors and Non-actors*, Routledge, London, 2005
- Boal, Augusto, *Legislative Theatre*, Routledge, London, 2005
- Brandi, Cesare, *Teoria generală a criticii*, Editura Univers, 1985
- Brecht, Bertolt, *Journals 1934-1955*, Routledge, London, 1993
- Brecht, Bertolt, *Scieri despre teatru*, Univers, București, 1977
- Brecht, Bertold, Tom Kuhn, Steve Giles (editors) *On Art and Politics*, Methuen Drama, 2003
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, Editura Unitext, 1997
- Brook, Peter, *The Shifting Point*, Harper&Row, New York, 1987
- Chainkin, Joseph, *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, 1993
- Cohen-Cruz, Jan, *Engaging Performance. Theatre as Call and Response*, Routledge, New York, 2010
- Cohen-Cruz, Jan, *Local Acts: Community-Based Performance in United States*, Rutgers University Press, New Jersey, 2005
- Copeau, Jacques: *Registres V, Le Vieux-Colombier (1919–1924)*, Ed. Marie-Hélène Dasté and Suzanne Maistre; St-Denis, Paris: Gallimard, 1993
- Dawson, Gary Fisher, *Documentary Theatre in the United States. A historical Survey and Analysis of its Content, Form and Stagecraft*, Greenwood Press, Westport, 1999
- Dewey, John, *Democrație și educație*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972
- Donnellan, Declan, *The Actor and his target*, Nick Hern Books, London, 2002
- Drogeanu, Paul P., *Practica fericirii*, Editura Eminescu, București, 1985
- Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Editura pentru literatură universală, 1969
- Favorini, Attilio, *Memory in Play: From Aeschylus to Sam Shepard*, Palgrave Macmillan, New York, 2008

Flotsos, Anne (editor), and Medford, Gail (editor), *Teaching Theatre Today: Pedagogical Views of Theatre in Higher Education*, Palgrave Macmillan, New York, 2004

Forsyth, Alison; Megson, Chris, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, New York, 2009

Freire, Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, Bloomsbury Academic, 2000

Freire, Paulo, *Pedagogy of Hope*, Bloomsbury Academic, London, New York, 2014

Freire, Paulo, *Education, the Practice of Freedom*, Writers and Readers Publishing Cooperative, 1976

Gassner, John, *Formă și idee în teatrul modern*, Editura Meridiane, București, 1972

Goffman, Erving – *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2003

Hammond, Will, *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books Ltd., London, 2008

Heathcote Dorothy, *Collected writings on Education and Drama*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1991

Heathcote, Dorothy; Gavin Bolton, *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education*, Pearson Education, University of Michigan, 1995

Hodgson, John, *Conflict in Drama – Plays for Education: Vol I The Personal Conflict; Vol II The Social Conflict*, Methuen Edition, London, 1972

Hodgson, John (editor); Banham, Martin (editor), *Drama in Education 1*, The Annual Survey, Pitman, 1972

Hodgson, John (editor); Banham, Martin (editor), *Drama in Education 2*, The Annual Survey, Pitman, 1972

Hodgson, John (editor); Banham, Martin (editor), *Drama in Education 2*, The Annual Survey, Pitman, 1972

Hosking, Bev and Penny, Christian, *Playback Theatre as a Metodology for Social Change*, 2000

Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Humanitas, București, 2007

Jackson, Anthony (editor); Vine, Chris (editor), *Learning Through Theatre: The Changing Face of Theatre in Education*, Routledge, New York, 2013

Kuftinek, Sonja, *Staging America: Cornerstone and Community-Based Theater*, Southeren Illinois University, 2003

Lazarus Joan, *Signs of Change: New Directions in Theatre Education*, Intellect Ltd, 2012

Littlewood, Joan, *Joan's Book: The Autobiography of Joan Littlewood*, Bloomsbury Methuen Drama, New York, 2003

Mandea, Nicolae, *Teatralitatea un concept contemporan*, U.N.A.T.C. Press, București, 2006

McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg, colecția "Idei contemporane"*, Editura Politică, București, 1975

- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, Mc Graw–Hill, 1964
- Mitter, Shomit, *Systems of rehearsal*, Routledge, 1992
- Muir, Alistair - *New Beginnings: Knowledge and Form in the Drama of Bertolt Brecht and Dorothy Heathcote*, Trentham Books Ltd, University of Central England, 1996
- Murray, Simon and Keefe, John, *Physical Theatres: A Critical Introduction*, Routledge, 2007
- Nicholson, Helen, *Applied Drama (Theatre and Performance Practice)*, Palgrave Macmillan, 2005
- O'Toole John, Stinson Madonna, Moore Tiine, *Drama and Curriculum: A Giant at the Door (Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education)*, Springer Science & Business Media, New York, 2009
- Prendergast, Monica (editor); Saxton Juliana (editor), *Applied Theatre*, The University of Chicago Press, 2009
- Rancière, Jacques, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford University Press, 1991
- Rush, David, *A Student Guide to Play Analysis*, Southern Illinois University Press / Carbondale, 2005
- Schechner, Richard, *Performance Studies*, Routledge, New York, 2006
- Schechner, Richard, *Environmental Theatre*, Applause, New York, 1994
- Schechner, Richard - Post-Post Structuralism, *The Drama Review* 44, 3 (T167), Fall 2000, New York University and the Massachusetts Institute of Technology
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York, 2004
- Schechter, Joel, *Popular Theatre, a Sourcebook*, Routledge, New York, 2003
- Schonmann, Shifra (editor) *Key Concepts in Theatre/ Drama Education*, Sense Publisher, Rotterdam, 2011
- Slade, Peter, *Child Drama*, Philosophical Library, University of Michigan, 1955
- Smith, Anna Deavere, *Letters to a Young Artist: Straight-up Advice on Making a Life in the Arts-For Actors, Performers, Writers, and Artists of Every Kind*, Anchor Books, New York, 2006
- Smith, Anna Deavere, *Twilight – Los Angeles*, *Dramatists Play Service*, Inc., New York, 2003
- Sontag, Susan, *Film and Theatre*, *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No 1 (Autumn, 1966)
- Spolin, Viola, *Improvizație pentru teatru*, UNATC Press, București, 2008
- Spolin, Viola, *Improvisation for the theater*, Northwestern University Press, 1999
- Thompson, James, *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*, Palgrave Macmillan, New York, 2009
- Wagner, Betty Jane, Dorothy Heathcote: *Drama as a Learning Medium*, N.E.A., Washington, 1976
- Zahava, Boris, *Acțiunea scenică*, Teatr, nr 9/1951
- *Drama in Education 1*, The Annual Survey, 1972

- *Drama in Education 2*, The Annual Survey, 1973
- *Drama in Education 3*, The Annual Survey, 1974
- *The Cornerstone Community Collaboration Handbook*, a method, 2005
- *Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*, Will Hammond (Editor), Dan Steward (Editor)
- *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Alison Forsyth (Editor), Chris Megson (Editor)
- *African Theatre in Development*: by Martin Banham, James J. Gibbs, Femi Osofisan, 1999
- *Drama and Curriculum: A Giant at the Door* (Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education) by John O'Toole, Madonna Stinson, and Tiina Moore, 2009
- *Theatre in Prison: Theory and Practice*, Michael Balfour (Editor), 2004
- *Popular Theatre, a sourcebook*, edited by Joel Schechter, Routledge, 2003
- *Political Theatre as popular entertainment* (San Francisco Mime Troupe)
- *Teaching Theatre Today: Pedagogical Views of Theatre in Higher Education*, edited by Anne I. Fliotsos and Gail S. Medford
- TDR vol. 13, nr. 4(1969) *Politics and Performance* - Lee Baxandall - Dramaturgy of radical activity (pag.52-72)

Documentare TV, BBC:

* Becoming a Teacher, Employing Drama into the Classroom

<http://www.youtube.com/watch?v=ou0ICgN6oKg>

* Three Looms Waiting, episodele 1-8

<http://www.youtube.com/watch?v=f5jBNIEQrZs&feature=Playlist&p=7E5CC1CEF12CA2AC&index=0&playnext=1>



ISBN 978-606-8757-43-8



UNATC PRESS