Exil, memorie, identitate în teatrul românesc contemporan de expresie franceză: Matei Vişniec şi Alexandra Badea

Liliana FOŞALĂU, Dana MONAH*

Key-words: *identity*, *Francophone theatre*, *migration*, *memory*

La începutul secolului XXI, în epoca mondializării şi a easy-jet-urilor, nu se mai poate vorbi de un exil impus al intelectualilor din Europa de Est, ci mai degrabă despre un fenomen de migraţie voluntară, de alegerea de a scrie în străinătate. Oameni de teatru precum Matei Vişniec sau Alexandra Badea au ales să îşi scrie piesele în limba franceză, dar să îşi publice proza şi poezia (Vişniec) sau să regizeze (Alexandra Badea) în România.

În 2009, Matei Vişniec, cel mai jucat dramaturg român în viaţă, scria, la cererea Teatrului Naţional „Marin Sorescu" din Craiova, piesa *Occident Express*, în care investiga evoluţia relaţiei est-europenilor cu Vestul, drumul de la Occidentul-Eldorado la integrarea europeană, modul în care schimbările politice s-au răsfrânt asupra individului pendulând între două lumi. Tot în 2009, Alexandra Badea, o tânără regizoare românca stabilită în Franţa în 2003, adepta unui teatru angajat, interesat de conflictele, de traumele lumii contemporane, publica la editura pariziană L'Arche o colecţie de trei piese inspirate de migraţia contemporană. Dacă *Contrôle d'identité* pune în scenă drama unui kurd care s-a sinucis după ce a fost expulzat în Turcia, unde era condamnat la moarte, *Mode d'emploi* (pentru care autoarea a fost premiată la festivalul *Journées du Théâtre* de la Lyon) are o tentă autobiografică, protagonista fiind o actriţă românca stabilită în Franţa în anii 2000.

Deşi aparţinând unor autori din generaţii diferite, ambele piese vorbesc despre fascinaţia Occidentului, despre dificultăţile integrării şi neputinţa întoarcerii acasă, despre modul în care politicul invadează spaţiul intim, în care trecutul bântuie prezentul. Ne propunem să analizăm modalităţile în care problematica insecurităţii identitare este abordată în cele două texte dramatice prin intermediul tipului de teatralitate pentru care optează cei doi dramaturgi. Deşi tehnicile dramatice folosite diferă, atât Vişniec, cât şi Alexandra Badea sunt adepţii unui teatru non-iluzionist, care refuză *mimesis*-ul, în care raportul dintre realitatea reprezentată şi receptor se constituie într-un comentariu asupra acestei realităţi.

Ceea ce apropie, cel puţin la o primă abordare, cele două texte, este fragmentaritatea: ambele sunt compuse din scene „detaşabile", care nu spun o

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România.

Articolul de faţă este realizat în cadrul proiectului *Dinamica identităţii în literatura francofonă europeană* (IDEI 2008, nr. 842), finanţat de la bugetul de stat prin CNCSIS şi UEFISCSDI.

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

poveste unitară, ci pot fi rearanjate de cititor după bunul plac. Vişniec urmăreşte, în cele 13 secvenţe ale *Occident Express*-ului, diferite destine individuale, diferite experienţe ale emigrării pre- şi post-decembriste (uneori o poveste este „spartă" în mai multe episoade între care se intercalează alte poveşti), în timp ce secvenţele Alexandrei Badea compun, fragmentar, într-o ordine determinată de capriciile memoriei afective, destinul unui singur personaj. Dacă la Matei Vişniec cele 13 secvenţe conţin anumite fire narative, în *Contrôle d'identité* povestea se îneacă în confesiunile unei conştiinţe care pare să îşi expună gândurile în mod direct spectatorului/cititorului, fără medierea unei naraţiuni, autoarea optând pentru un teatru de factură postdramatică.

În didascaliile iniţiale, Vişniec notează că spectacolul pentru care a gândit piesa este bazat pe module teatrale ce pot fi reorganizate de regizor. În cele ce urmează vom împrumuta această libertate pe care autorul o acordă creatorului de spectacol pentru a compune, la rândul nostru, un spectacol virtual cuprinzând diferitele ipostaze pe care imaginea migrantului le îmbracă în cele două piese.

1. Exilul fericit

În unele secvenţe din *Occident Express*, imaginea migrantului este asociată unui exil fericit, în care individul se adaptează perfect contextului de adopţie, în care îşi regăseşte adevăratul eu. Vestul imaginat de către est-europenii marcaţi de privaţiunile regimului comunist împrumută perfecţiunea unui paradis colorat şi familiar, a unui parc de distracţii pentru oameni mari. Occidentul-paradis prezintă o putere enormă de fascinaţie tocmai pentru că este un produs al imaginaţiei, pentru că este visat din Estul comunist. Ca şi în alte scrieri în care dezvoltă această temă[1], Vişniec denunţă fragilitatea acestei construcţii imaginare – de această dată prin teatralitatea decalată pe care o foloseşte.

Plecarea în Vest apare mai întâi (scena şase) ca o evadare interioară, mentală, creată artificial de către locuitorii Europei comuniste prin decorarea cotidianului cenuşiu cu pungi, ambalaje, etichete din Vest:

> Toate produsele care ajungeau la noi aveau un dublu impact, unul estetic şi unul emoţional […] toate aceste etichete şi ambalaje erau ca nişte ferestre spre occident, tot atâtea *tunele* de evadare mentală […] ambalajele au fost ca nişte zei, ca nişte icoane, ca nişte obiecte fetiş […] ele erau pur şi simplu mesaje primite din lumea liberă, ele erau dovezi că o viaţă mai bună era posibilă (Vişniec 2009: 35–37).

Ambalajele colorate din Vest funcţionează în această scenă asemenea unor obiecte de recuzită cu ajutorul cărora actorii-decoratori creează iluzia unei alte lumi. Pungile occidentale capătă o funcţie simbolică prin reinterpretarea unor clişee culturale ale Vestului (inscripţii comerciale precum SUPERMARKET, MARLBORO sau ELVIS ascund un mesaj anticomunist pe care doar est-europenii ştiu să îl vadă): ele sunt atât un mijloc de evadare, cât şi o formă de protest.

[1] În romanul *Sindromul de panică în oraşul luminilor* (2009) naratorul contemplează cu fascinaţie o hartă turistică a Parisului, care îi apare ca un paradis în miniatură: „Tot Parisul e în mâinile mele, e la picioarele mele, mă uit la el ca şi cum ar fi proprietatea mea [...] toate sunt desenate ca pentru nişte copii de grădiniţă: Turnul Eiffel, Catedrala Notre-Dame, Beaubourg-ul, Arcul de Triumf, Luvrul...".

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

Imaginea est-europenilor inserând elemente perturbatoare, aparținând unei alte lumi, în decorul șters al comunismului, nu face obiectul unei scene propriu-zise: spectatorul unei montări cu *Occident Express* nu îi va vedea pe aceşti oameni, ci va asculta expunerea unui doctorand, vorbind comisiei despre această modalitate de a crea un erzaț de Occident, de normalitate în Estul comunist. Teza doctorandului, contestată de comisie, este că prăbuşirea comunismului a fost provocată de etichetele de pe produsele venite din Vest. Dramaturgul interpune filtrul narațiunii între percepția spectatorului şi faptele prezentate, creând astfel o senzație de distanțare: spectatorul nu vede scena, ci trebuie să şi-o imagineze, cu ajutorul expunerii candidatului. Această distanțare pare a servi unui dublu scop: pe de o parte sugerează, prin evitarea imaginii scenice, caracterul utopic al construcției imaginare a locuitorilor Europei de Est, iar pe de altă parte marchează faptul că această tehnică de supraviețuire face obiectul unei evaluări din perspectivă post-decembristă. Comisia respinge cu agresivitate teza (susținută, probabil, la o universitate din Europa de Vest – doctorandul explică lucruri cu care cei din Est ar trebui să fie familiari), semn că, la mai puțin de două decenii de la revoluțiile anticomuniste, rezistența, uneori uşor ridicolă, a Estului a devenit de neînțeles.

Imaginea fragilă a exilului fericit reapare în alte două secvențe (cea care deschide şi cea care închide piesa) în care un fost deținut politic, acum orb, este condus de către fiica sa pe peronul unei gări de provincie pentru un ritual sublim prin ridicolul său: bătrânul vrea să atingă Orient Express-ul, trenul care nu întârzie niciodată, trenul care merge la Paris, în Occidentul la care omul a visat timp de 50 de ani. Un singur impediment se opune dorinței bătrânului: Orient Express-ul nu trece prin această gară; un singur lucru le permite Zinuței şi prietenului ei Vasile să îndeplinească totuşi visul tatălui – acesta oricum nu ar putea vedea trenul, ci doar şi l-ar putea imagina, cu puțin ajutor din partea celor tineri. Şi în acest caz, ca şi în scena precedentă, mijloacele specifice teatrului ajută imaginația să creeze iluzia fără de care individul nu ar putea supraviețui. Obiectelor de recuzită folosite de est-europeni li se substituie aici bruitajul, banda sonoră, pentru a crea acustic imaginea trenului ce trece prin gară: Zinuța deschide telefonul mobil pe care are înregistrat zgomotul unui tren ce se apropie şi apoi de îndepărtează, iar Vasile dă drumul unui ventilator şi imită croncănitul unor corbi luându-şi zborul. Între timp, fata numără vagoanele şi îi povestește bătrânului ceea ce „vede". Ca întotdeauna în teatru, mijloacele tehnice creează, în pofida artificialității lor, iluzie: bătrânul vorbeşte cu trenul care merge la Paris („Ce faci tu, frumosule? Câte țări ai străbătut tu, frumosule? Ai vagoane Pullmann?" – Vişniec 2009: 66) şi urcă în el: „Vreau să văd Occidentul... M-au terminat în puşcărie, vreau cu trenul. Am suferit, vreau să văd Occidentul [...] Vreau să văd Parisul... Zinuțo, zi de Paris" (Vişniec 2009: 67). La îndemnul tatălui, Zinuța joacă rolul unui ghid prin Paris, Londra sau Veneția, căci pentru un orb care e diferența între a fi cu adevărat la Paris şi a-ți imagina că te afli acolo?

În scenele care îi au drept protagonişti pe tată şi pe fiică, dramaturgul foloseşte o teatralitate antiiluzionistă pentru a sugera caracterul iluzoriu al visului bătrânului. Spectatorul lui Vişniec asistă la fabricarea iluziei, el vede cum bătrânul ajunge să creadă în existența unor realități absente cu ajutorul unor obiecte care doar întruchipează obiecte ale realității imaginate. Ca şi în cazul secvenței cu ambalajele, imaginea scenică creează un efect de distanțare, transpunând imaginea vizitei în

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

Occident pe tărâmul imaginarului. Scenele cu orbul, deducem din recuzita indicată de autor (fata are un telefon mobil), sunt situate, din punct de vedere cronologic, după evenimentele din decembrie 1989, când plecarea în Europa de Vest nu ar trebui să mai reprezinte un drum fără întoarcere. Şi totuşi, în ultimii ani ai secolului XX, Orient Express-ul este încă o fantasmă pentru fostul deţinut politic.

2. Integrarea în Europa

În secvenţele prezentate mai sus, Occidentul apare ca un vis, ca un exerciţiu de imaginaţie, o joacă de-a iluzia (prin mijloace specifice teatrului) ce întreţine speranţa est-europenilor prizonieri ai totalitarismului sau victime ale unei tranziţii nesfârşite. Occidentul era acolo spaţiul fantasmat al fericirii absolute, un spaţiu pur tocmai pentru că nu căpăta niciodată contururi concrete. În alte trei scene ale *Occident Express*-ului, dramaturgul prezintă câteva planuri de detaliu asupra migraţiei est-europene postcomuniste în Europa de Vest. De data aceasta nu mai avem de-a face cu o viziune idealizată a lumii de dincolo de zid, ci cu o confruntare directă, frustă, între două mentalităţi, două modalităţi de raportare la realitate.

Astfel, în scena a treia, autorul îşi transportă spectatorii la Paris, unde un saxofonist american, ecologist şi vegetarian, se întâlneşte într-o staţie de metrou cu un acordeonist român, ţigan, cu care poartă o convorbire într-o bizară combinaţie de engleză, franceză şi română. Aparent, nimic nu îi deosebeşte pe cei doi protagonişti, care dau impresia unor semivagabonzi, liberi să se bucure de Europa cosmopolită. Ţiganul Gigi, care se recomandă cu mândrie ca fiind român, deşi mânat de cu totul alte interese decât americanul hippie (Gigi a venit în Franţa pentru bani), evoluează cu dezinvoltură în Europa cosmopolită, unde câteva cuvinte de bază şi câteva înjurături sunt suficiente pentru a te face să te simţi ca acasă. Gigi nu este apăsat de moştenirea trecutului comunist, căruia Revoluţia i-a pus capăt pentru totdeauna: „Me, from Romania... Europa, Romania free country... Communism finished" (Vişniec 2009: 26), îl linişteşte el pe amerian, în caz că acesta ar mai avea vreo ezitare înainte de a lega o prietenie mare. „**Big artists** mişto" (Vişniec 2009: 27), concluzionează ţiganul, care nu vede mare deosebire între el şi american. Este de remarcat faptul că teatralitatea antiiluzionistă din scenele analizate mai sus este înlocuită în această secvenţă de o estetică iluzionistă: spectatorului nu i se mai cere să îşi imagineze, ci să fie martor la o conversaţie extrasă parcă din lumea reală.

Dacă Gigi se simte eliberat de comunism, dar îşi asumă identitatea naţională şi pe cea etnică (prilej de mândrie) şi se bucură de libertatea care i-a deschis lumea întreagă, personajele din scena a noua (reprezentând zece naţiuni din Balcani) par să se lepede, deliberat, de tot ceea ce îi constituie din punctul de vedere al apartenenţei culturale (precum şi de apartenenţa la regiunea balcanică), optând pentru o anihilare frenetică a identităţii proprii. Sârbul, bulgarul, albanezul sau românul stau pe un gard şi pronunţă, într-o coralitate monotonă, fraze care îi uniformizează tocmai prin lipsa de interes pentru celălalt, prin refuzul celuilalt pe care îl proclamă:

> ACTORUL 2: Privim cu toţii spre Apus. [...] ACTORUL 6: Nu ne uităm niciodată unul la altul [...]. ACTORUL 2: Ne uităm doar spre Occident. ACTORUL 3: Ne uităm ţintă spre Occident […]. ACTORUL 3: Stăm toţi aici, cocoţaţi pe gard, şi

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

privim spre Occident. ACTORUL 4: În viața mea n-am văzut nici un film ucrainean. ACTORUL 5: Și nici nu mă interesează (Vișniec 2009: 48–49).

Ca pentru a desăvârși uitarea de sine și înglobarea în uniformitate, cele șase personaje pronunță apoi o listă de produse culturale specifice Americii (Coca Cola, jeans, Titanic, Microsoft, New York, Mc Donalds, Hamburger, Time is money). Matei Vișniec precizează în didascalii că actorii sunt urcați pe o bară transversală, ca și cum ar sta pe un gard, și privesc în gol, fără să clipească. Spre deosebire de scena care îl are drept protagonist pe Gigi, aici nu avem de a face cu personaje, ci cu actori pronunțând replicile unor posibile personaje. De altfel, acestea sunt interșanjabile, putând fi pronunțate de oricare dintre actori. Dezumanizarea est-europenilor pentru care integrarea în lumea occidentală este sinonimă cu uitarea de sine, cu o uniformizare asumată cu frenezie, este sugerată la nivel textual de monotonia, de repetitivitatea replicilor, iar la nivelul realizării scenice de refuzul teatralității: actorii nu creează o poveste și nici măcar nu discută între ei, ci par a se adresa direct spectatorilor.

Uneori (scena 7), trecutul comunist este exploatat, valorificat, adaptat cerinței pieței occidentale: un român stabilit de zece ani la Paris îi cere tatălui său, fost turnător, să își scrie memoriile, pe care el le va publica în Franța: „Acum că a căzut comunismul totul se va schimba, ... ai să vezi… comerțul va fi rege… intrăm în orânduirea comercială, ideologia nu mai contează...” (Vișniec 2009: 39). Motivația acestei ciudate oferte este, bineînțeles, de ordin comercial: fiul va face avere valorificând trecutul comunist al tatălui, cu o singură condiție: să fie el primul care își face publice amintirile: „numai *primul* turnător din est va avea șansa să facă valuri cu o carte sinceră” (*ibidem*).

3. Între două lumi

Trecutul capătă însă valori diferite în piesa Alexandrei Badea. Pentru tânăra actriță hotărâtă să dea piept cu Occidentul în anii 2000, viața este făcută din hârtii și proceduri administrative, din regulamente, carduri de fidelitate, reguli și interdicții. Pentru fiecare gest al vieții există câte un mod de întrebuințare, stabilit de alții, căruia trebuie să te conformezi.

Textul Alexandrei Badea refuză povestirea – gândurile tinerei se înșiruie într-un monolog discontinuu, de factură postdramatică, întrerupt de inserțiile lungilor liste de documente administrative. Conștiința centrală a textului se zbate să depășească clișeele, preceptele cu care este bombardată de cele două culturi între care pendulează. S-ar părea că drama emigrantei postdecembriste provine tocmai din întoarcerile repetate în România, din contactul frecvent cu o cultură care nu o acceptă (încă) și cu una care o respinge, pentru că a plecat.

Plecarea în Franța este determinată de un sentiment de sufocare într-o societate condusă de reguli și interdicții pe care tânăra nu le mai poate accepta: „tout ce que vous m’avez appris est absurde, maman” (Badea 2009: 14), de presiunea părinților, care s-au sacrificat pentru ca fiica lor să ducă o viață mai bună și care îi cer acesteia să-și trăiască viața după propriile lor dorințe și aspirații. Secvența 34 conține o serie de afirmații care încep cu sintagma „nu este permis” și respectiv „e vina ta” – o trecere în revistă a interdicțiilor și acuzațiilor care au marca copilăria și adolescența protagonistei și care au dus la decizia de pleca. România, asemenea unei

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

mame posesive, îi oferă acesteia o bursă de studii în străinătate, dar îi cere să se întoarcă în țară după terminarea studiilor, pentru a împărtăşi cunoştinţele dobândite cu cei rămaşi acasă.

În Franța, tânăra se loveşte de un nou set de reguli, de „moduri de întrebuințare" ale vieții de migrant, pe care trebuie să le respecte pentru a putea supraviețui în noua societate. Aici, ca şi în România, i se prescriu rețete, i se spune ce trebuie să facă, viața este regizată dinainte, de alții. Textul Alexandrei Badea este „invadat" de liste de documente şi de transcrieri de acte oficiale, de elemente non-teatrale care „sparg" diegeza şi provoacă, cel puțin la nivelul lecturii, derută. Aceste materiale extraestetice dobândesc valoare estetică doar într-o montare a piesei, unde sugerează, altfel decât ar putea să o facă o estetică iluzionistă, ciocnirea violentă a imigrantei cu birocrația țării de adopție.

În Franța, emigranta este o străină, care poartă cu sine, în pofida integrării României în Uniunea Europeană, prejudecățile şi clişeele pe care localnicii le au despre est-europeni: accentul românesc o condamnă să joace roluri de imigrante din Est; i se atrage atenția că românii i-ar putea fura telefonul în metrou.

Şi totuşi, spre deosebire de mulți dintre conaționalii săi, care încearcă să reconstituie în țara de adopție mediul de acasă, care ar vrea să trăiască la Paris ca la Bucureşti, pentru personajul Alexandrei Badea, „acasă" este acum în Franța. Secvența a unsprezecea conține o serie de negații prin care protagonista se demarcă de un anumit clişeu al imigrantului român în Franța, trăind într-o comunitate relativ închisă, care respinge cultura țării-gazdă în numele unui fals patriotism:

> Oui, mais moi... Je ne chante pas „On est roumains, on est roumains/ On est ici depuis longtemps" quand je me bourre la gueule. Je ne suis pas fière de Nadia Comaneci ou de Hagi. [...] Je ne pense pas que nos étudiants sont les meilleurs. [...] Je ne bois pas du vin roumain, je préfère le Bordeaux. [...] Je ne me suis pas installé la Freebox pour suivre en direct la télévision roumaine. Je ne reviens pas de Roumanie avec des cornichons préparés soigneusement par ma mère. [...] Je ne reçois pas le programme de l'Institut Culturel Roumain de Paris (Badea 2009: 13–14).

Reîntoarcerea periodică în România devine prilej de reconsiderare a propriei poziționări identitare pentru tânăra care se simte o străină în propria țară. Cei care au rămas nu pot înțelege că cineva s-ar putea integra în societatea occidentală şi îi privesc pe cei plecați cu o curiozitate incredulă, uneori ostilă, care nu poate disimula invidia. Odată stabilit în străinătate, cel plecat pare a suferi, în conştiința conaționalilor săi, o modificare esențială: el devine un corp străin, deviant față de normă. În secvența 13, autoarea plasează într-un joc de oglinzi încercarea mamei, îndrăgostită de un francez, de a emigra în Franța în 1978 şi una din întoarcerile fiicei în țara adoptivă, în 2006. Brutalitatea vameşilor, revoltați de faptul că fata are tupeul de a reveni în România, deşi locuieşte în Franța, o reproduce pe cea a funcționarilor comunişti, care nu pot accepta ideea că cineva ar putea părăsi definitiv lagărul socialist. Deşi presupunem că, spre deosebire de mamă, fiica a reuşit să ajungă în Franța, ostilitatea autorităților față de cei plecați nu a cunoscut, în cei treizeci de ani care separă cele două evenimente, modificări substanțiale.

În ciuda imperfecțiunilor lumii în care s-a stabilit, nu în urma unor constrângeri politice, ci printr-o alegere liberă, tânăra nu trăieşte cu nostalgia unei Românii idealizate de îndepărtare. Dimpotrivă, coşmarul ei este că nu s-ar mai poate

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

întoarce în Franța: visează într-o noapte că ia avionul de la Bucureşti spre Paris, iar avionul cade, şi pasagerii se întorc în aeroport pentru a lua avionul următor. Acesta se prăbuşeşte, la rândul său, şi tot aşa, dându-i sentimentul de a fi prinsă într-o cursă de şoareci: „je n'arrivais plus à partir. Je restais coincée là, dans ce pays. Et je ne voulais pas. Moi je voulais rentrer chez moi" (Badea 2009: 30).

Posibilitatea reîntoarcerii face ca cele două culturi între care pendulează protagonista să nu fie asociate trecutului şi respectiv prezentului, ci să fie, mai degrabă, percepute ca două modele culturale posibile, între care alegerea rămâne mereu deschisă. În secvența 14, autoarea alătură, ca într-un exercițiu de traducere, numele diferitelor documente de identitate (paşaport, buletin, asigurare medicală), în româneşte şi/sau în traducere în limba franceză: majoritatea sunt traductibile în limba „cealaltă", sugerând lejeritatea cu care posesoarea lor jonglează cu cele două fațete ale identității sale.

Tânăra actriță ştie că nu va fi niciodată asimilată pe deplin de societatea occidentală, că va fi mereu aparte, altfel, diferită, ciudată: „parfois je répète sans cesse un mot. C'est étrange. Je suis étrange. J'ai répété le mot étranger jusqu'à l'épuisement. Il a perdu son sens. Il est devenu autre chose. Il m'est étranger. Je ne suis plus étrangère" (Badea 2009: 34). Pentru a se (re)găsi, pentru a se împăca cu sine, protagonista trebuie să îşi asume condiția de străin, nonapartenența ca marcă a identității proprii. Ea se simte bine în locurile de trecere, de tranziție, cum ar fi aeroporturile: „J'aime les aéroports. Je les adore. C'est le seul endroit où je suis face à moi-même" (Badea 2009: 34). Nu întâmplător, căci, aşa cum arată Elise Hugueny-Léger, aeroportul „est emblématique de ces lieux de passage, sans histoire ni identité, où l'individualité solitaire prévaut" (Hugueny-Léger 2010: 340), un simbol al non-locurilor[2] despre care vorbeşte Marc Augé. Ocupația sa preferată este de altfel făcutul bagajelor – între acestea un loc important îl ocupă amintirile, care trebuie luate în bagajul de mână, ca nu cumva să se piardă într-un aeroport de tranzit.

Regăsirea de sine se petrece deci în cazul personajului creat de Alexandra Badea printr-o eliberare, printr-o demarcare de clişeele, de rețetele prefabricate, de „modurile de întrebuințare" promovate de două modele culturale care încearcă să-şi lase amprenta asupra gândirii sale. Singura modalitate de a se reinventa este despuierea de paraziții impuşi de societate, dintre care cel mai important este frica: „Là je n'ai plus de mode d'emploi. Je dois rompre la chaîne. Là je dois vivre. Et ça c'est pas évident. Là je n'ai plus d'héritage. Je suis pauvre. Je suis nue. Je suis seule. Avant j'avais la peur. Là je n'ai plus rien" (Badea 2004: 24).

Teatralitatea pentru care optează Alexandra Badea – o teatralitate care refuză transpunerea mimetică a raporturilor dintre personaje, prin intermediul dialogului, o teatralitate în care prezența primează asupra reprezentării şi a acțiunii – traduce într-o manieră inedită drama unei conştiințe care se regăseşte pe sine doar în transgresarea permanentă a frontierelor dintre două lumi.

În lucrarea sa *La République mondiale des lettres*, Pascale Casanova arăta că „le véritable drame que peut constituer le fait irréversible, « ontologique » en

[2] Termenul aparține lui Marc Augé, care oferă următoarea definiție: „un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique" (Augé 1992: 101). Aeroporturile, marile centre comerciale sau lanțurile hoteliere sunt unele dintre non-locurile descrise de autor.

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

quelque sorte, d'appartenir et d'être membre d'une patrie déshéritée (au sens littéraire), imprime sa marque non seulement à toute une vie d'écrivain mais peut aussi donner sa forme à toute une œuvre" (Casanova 1999/2008: 263). Creaţia dramatică a celor doi scriitori poartă, cu siguranţă, amprenta apartenenţei culturale la spaţiul românesc; cele două piese analizate se constituie într-o reflecţie asupra opţiunilor identitare deschise, în societatea postdecembristă, emigrantului român în Occident. Personajele celor doi autori îşi compun, în interiorul celor doi poli ai strategiilor de supravieţuire într-un spaţiu social/cultural străin – asimilarea şi diferenţierea – propriile variaţiuni identitare. *Occident Express* şi *Mode d'emploi* propun trei modele, trei atitudini posibile faţă de condiţia de imigrant: încercarea de integrare totală în societatea de adopţie (recreare, imaginară, a Vestului în Estul comunist – în scena ambalajelor; uitare voită, programată, frenetică a stratului identitar originar – în scena balcanicilor globalizaţi), asumarea dublei identităţi (Gigi se recomandă drept român, ţigan şi european; valorificarea, cinică, a trecutului comunist – scena turnătorului) şi distanţarea, relativă, faţă de ambele culturi, poziţionarea sinelui într-un spaţiu intermediar, în care fiecare dintre cele două culturi îşi pune amprenta asupra individului (Alexandra Badea).

Bibliografie

a. Corpus

Vişniec 2009: Matei Vişniec, *Occident Express. Despre senzaţia de elasticitate când păşim peste cadavre*, Bucureşti, Editura Paralela 45.

Badea 2009: Alexandra Badea, *Contrôle d'identité, Mode d'emploi, Burnout*, Paris, L'Arche.

b. Literatură secundară

Augé 1992: Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Casanova 1999/2008: Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.

Hugueny-Léger 2010: E. Hugueny-Léger, *Ecriture migrante et identités en marge dans deux romans de Marlène Amar: La Femme sans tête et Des Gens infréquentables*, în Susan Bainbrigge, Joy Charnley et Caroline Verdier (eds.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, New York, Peter Lang.

Vişniec 2009: M. Vişniec, *Despre sindromul de panică în oraşul luminilor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Exile, Memory, Identity in Contemporary Romanian Francophone Theatre: Matei Vişniec and Alexandra Badea

This paper analyses the image of the Post-communist East-European migrant in Western Europe, as it is reflected in two plays belonging to Matei Visniec (*Occident Express*) and Alexandra Badea (*Contrôle d'identité*), Romanian dramatic authors writing in French. Both plays have as protagonists Romanian citizens emigrating or whishing to emigrate in France after the 1989 Romanian Revolution, individuals who are no longer confronted with the impossibility of returning into their native country, but rather oscillating between two worlds, two identity options. Three models, three attitudes towards the condition of the migrant seem to emerge in these plays, written by authors belonging to different generations, but tackling similar subjects: trying to obtain a perfect integration in

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)

the target society, assuming one's double identity and placing oneself in an intermediary space, equally influenced by both cultures, but at the same time creating a space of liberty. It is argued that the non-illusionist theatrical aesthetics (fragmentarity of the text and of the story, refusal of theatricality, intrusion of non-aesthetic materials into the artistic text) used by the authors comments on the modalities the characters deal with their identity issues, on the fragility of their positions, on the difficulty of dealing with en ever-changing reality and with a haunting past.

BDD-V2621 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:54:24 UTC)